

MÚSICA

**A VOZ FEMININA NA MÚSICA DE
CÂMARA BRASILEIRA: ESTUDO DE
REPERTÓRIO PARA MEZZO-
SOPRANO, VIOLONCELO E PIANO**

**JOANA CHRISTINA BRITO DE
AZEVEDO**

TESE DE DOUTORADO

AGOSTO DE 2018



(UNIRIO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

JOANA CHRISTINA BRITO DE AZEVEDO

A VOZ FEMININA NA MÚSICA DE CÂMERA BRASILEIRA: ESTUDO DE
REPERTÓRIO PARA MEZZO-SOPRANO, VIOLONCELO E PIANO

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação
em Música do Centro de Letras e Artes da
UNIRIO, como requisito parcial para obtenção
do grau de Doutora, sob a orientação da Profa.
Dra. Lúcia Silva Barrenechea.

Rio de Janeiro, 2018

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

B993 Brito de Azevedo, Joana Christina
A VOZ FEMININA NA MÚSICA DE CÂMARA BRASILEIRA:
ESTUDO DE REPERTÓRIO PARA MEZZO-SOPRANO, VIOLONCELO
E PIANO / Joana Christina Brito de Azevedo. -- Rio
de Janeiro, 2018.
477 p

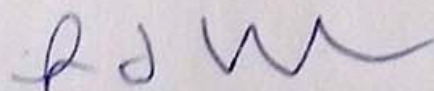
Orientadora: Lúcia Barrenechea.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2018.

1. Música de Câmara Vocal. 2. Interpretação
Musical. Persona. 3. Waldemar Henrique. 4. Heitor
Villa-Lobos. 5. Estêrcio Marquez Cunha. I.
Barrenechea, Lúcia , orient. II. Título.

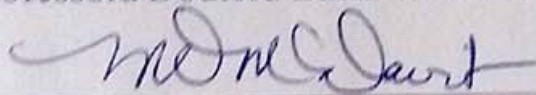
A VOZ FEMININA NA MÚSICA DE CÂMARA BRASILEIRA: ESTUDO DE
REPERTÓRIO PARA MEZZO-SOPRANO, VIOLONCELO E PIANO
por

JOANA CHRISTINA BRITO DE AZEVEDO

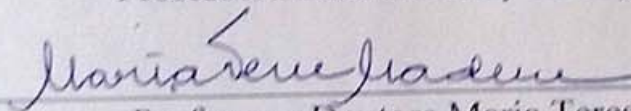
BANCA EXAMINADORA



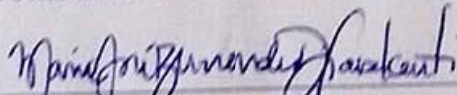
Professorá Doutora Lúcia Silva Barrenechea (orientadora)



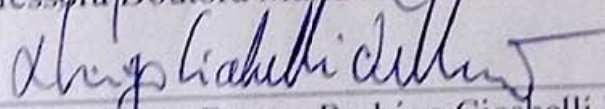
Professora Doutora Mary Carolyn McDavit



Professora Doutora Maria Teresa Madeira



Professora Doutora Maria José Bernardes Di Cavalcanti



Professor Doutor Rodrigo Cicchelli Velloso

Conceito: APROVADA

AGOSTO DE 2018

À minha filha Luísa e ao meu neto Enrico, presentes de Deus, que trazem à minha vida o significado pleno e maior da minha existência.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, por ter me sustentado nas experiências vividas nesses quatro anos de muita luta, permitindo que eu conseguisse realizar esse trabalho. Por ter colocando tantas pessoas especiais em meu caminho, com quem tive o prazer de conviver, amar e que acrescentaram muito à minha vida;

À minha querida amiga de tantos anos e orientadora neste doutorado, Lúcia Barrenechea, pela competência, prontidão, vivacidade, amizade, consideração e carinho, sendo o apoio firme e constante durante todo o processo e inspiração para o meu crescimento. Jamais me esquecerei de tudo que fez por mim;

Aos professores Carol McDavit, Maria Teresa Madeira, Maria José Bernardes Di Cavalcanti e Rodrigo Chiccelli, pela gentileza de terem aceitado participar da banca de defesa;

Aos professores Carol McDavit, Marco Túlio de Paula Pinto e Marcos Vieira Lucas, que participaram das bancas de Ensaio I, II e de qualificação, que trouxeram valiosas contribuições para este trabalho;

Aos professores das disciplinas que cursei, Lúcia Barrenechea, Sérgio Barrenechea, Carole Gubernikoff, Nailson Simões, Marco Túlio de Paula Pinto e Ermelinda Paz. Aprendi muito com vocês;

Ao Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, pela acolhida dos vários professores, pianistas acompanhadores, alunos e funcionários, com quem eu convivi durante esses 4 anos;

À Universidade Federal de Goiás e aos meus colegas da EMAC/UFG, que possibilitaram meu afastamento para realizar esta capacitação;

À minha querida amiga de longas datas e de todos os momentos, Profa. Dra. Eliane Leão, pela força e apoio que sempre me deu, primeiramente sendo minha orientadora no Mestrado e depois me ajudando na concepção do projeto que gerou esta tese;

Ao José Wellington, meu querido amigo, pela força, companheirismo, leveza, seriedade, e dedicação ao trio que formamos para registrar esta pesquisa, emprestando sua musicalidade de forma tão altruísta;

Aos queridos e talentosos músicos Nayara Tamarozzi (violoncelo), Miguel Bevilacqua (violoncelo) e Jocelyne Huiliñir Cardenas (viola), que compraram minha ideia, empenhando-se com toda dedicação aos ensaios, recitais e gravações do repertório que desenvolvemos. Desejo que tenham uma carreira brilhante;

Ao meu querido amigo Sérgio Barrenechea, pelo carinho, apoio e ajuda com as gravações;

À Camilla Moraes, Gilson Ribeiro Rodrigues e João Felipe Moreira Ramos pelas filmagens, gravações e edições do material áudio visual que ficará aqui registrado;

Ao maestro Júlio Moretzsohn, pela oportunidade de cantar sob sua regência e do maestro Isaac Karabtchevsky, junto ao Coro Sinfônico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi uma experiência inesquecível;

Aos compositores que gentilmente cederam suas obras e em particular àqueles que escreveram desejando contribuir especialmente com esta pesquisa: Estércio Marquez Cunha, Luiz Fernando Pereira da Silva, Dimitri Cervo, Thiago Perdigão e Cris Delanno;

Ao meu querido amigo de tantos anos, Edmilson Chagas, pela ajuda com o inglês, desde minha preparação para a prova de doutorado até o Abstract;

Ao querido André Grabois, que me recebeu na UNIRIO de braços abertos, oferecendo-me sua amizade e confiança. Foi lindo ver seu crescimento. Nossas longas conversas foram maravilhosas. Obrigada por me ajudar com o Resumé;

À Sirlene Rossi, pela tradução de *Il Bove*, pela amizade, carinho, atenção e orações. Obrigada por cuidar de mim e do meu irmão, minha amiga querida;

Às minhas queridas amigas e colegas de turma, Josiane Maltauro e Josélia Ramalho, a quem tive o prazer de conhecer e conviver durante esse doutorado. Conseguimos vencer a batalha!;

À querida Cris Delanno, amiga, companheira, parceira. Trocar experiências profissionais e de vida com você foi extremamente enriquecedor. Obrigada pela receptividade, confiança e oportunidade de trabalhar com a Oficina de Coro Cênico, com o grupo Acorde Vocal e com o Coral *Diversus*. Sua generosidade e calor humano contagiantes, além de sua capacidade, fazem de você um ser humano mais que especial. Ter dividido o palco com você no último recital foi muito emocionante. Como fico feliz por tê-la encontrado!;

Ao Coral Diversus por toda confiança, amor, carinho, acolhimento e momentos únicos. Vocês vão morar eternamente no meu coração;

Ao Milton Correa, pelo apoio e ajuda na condução dos estudos sobre *persona*;

À minha querida amiga Leonor Agra. Nosso encontro me trouxe mais maturidade e compreensão sobre a vida. Sua ajuda como médica foi determinante para o meu bem-estar. Nossas longas conversas, questionamentos e confidências me proporcionaram momentos de muita alegria e emoção. Encontro de almas, amizade eterna;

À Ana Isabel Cartaxo Guimarães Brasil, pela acolhida, carinho e desprendimento ao me apontar o caminho das pedras, que me permitiu viver no Rio de Janeiro nos dois últimos anos;

Aos meus inesquecíveis alunos, pela troca, pela companhia e amizade, por despertarem em mim uma Joana que eu desconhecia. Em especial ao Pedro Barrenechea, que me inspirou a voltar a tocar piano e a ser um ser humano melhor. Cresci muito com todos vocês;

À Maria Elisa Barroso, que me levou ao aconchego dos saraus realizados em sua casa, onde pude conviver com pessoas tão interessantes e soltar o meu canto de forma muito prazerosa;

À Raquel Jardim, minha querida vizinha, pela amizade, longas conversas, ajuda com a pronúncia do alemão e companhia nos passeios; à Marcela Belfiori, por todo carinho, atenção e socorro em momentos difíceis; e à Anete Arita, proprietária do apartamento que aluguei, pessoa muito especial, que me proporcionou viver no Rio dignamente;

Aos profissionais Renato Borges, pelo socorro com a formatação final, Rodrigo Faleiros e Wdemberg Silva, pelas editorações das partituras;

Aos meus amigos do Coral do TCE-GO, por todo carinho, apoio e orações. Vocês são muito especiais para mim;

Ao Rio de Janeiro, minha cidade natal, da qual fui afastada por tantos anos, que me recebeu de braços abertos na figura do Cristo Redentor e me fez enxergar a vida com outros olhos;

A todos que fizeram parte da minha vida nesses quatro anos, GRATIDÃO, GRATIDÃO, GRATIDÃO!

EPÍGRAFE

*Não te deixes destruir...
Ajuntando novas pedras
e construindo novos poemas.
Recria tua vida, sempre, sempre.
Remove pedras e planta roseiras e faz doces. Recomeça.
Faz de tua vida mesquinha
um poema.
E viverás no coração dos jovens
e na memória das gerações que não de vir.
Esta fonte é para uso de todos os sedentos.
Toma a tua parte.
Vem a estas páginas
e não entres seu uso
aos que têm sede.*

Cora Coralina

RESUMO

A presente tese, *A voz feminina na Música de Câmara Brasileira: estudo de repertório para Mezzo-Soprano, Violoncelo e Piano*, apresenta um estudo sobre a inserção da voz de mezzo-soprano no universo da música de câmara. Propõe reflexões e uma discussão teórica, analítica e prática sobre os aspectos inerentes a esse conjunto. Objetiva um avanço na investigação a respeito da importância dessa formação camerística, portadora de ricas possibilidades e de resultados sonoros e tímbricos diferenciados. Verificou-se que, apesar de existir um amplo repertório vocal voltado para formações camerísticas já consolidadas, a produção escrita para esse conjunto específico é ainda incipiente. Uma extensa pesquisa bibliográfica foi realizada, abrangendo o repertório nacional e estrangeiro, priorizando as obras dos compositores brasileiros. Foram discutidas questões interpretativas de três dessas obras: *Essa Negra Fulô* de Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, originalmente escrita para voz e piano, porém aqui se destacando em um arranjo de Leo Perachi, transcrito para voz, violoncelo e piano; *Il Bove* de Heitor Villa-Lobos/ Giosué Carducci; e *Música para mezzo-soprano, violoncelo e piano* de Estércio Marquez Cunha. Para se chegar às conclusões sobre as observações e análises que aqui constam, desenvolveu-se a prática desse repertório por meio de ensaios, recitais e gravações com os músicos que participaram deste projeto. A partir da abordagem do cantor intérprete, vários aspectos foram considerados importantes para a busca de soluções interpretativas, dentre eles, dados históricos, autorais, o idiomatismo dos instrumentos e a relação entre poesia e música, desvelada sob o conceito de *persona*. Pretende-se, portanto, com esta pesquisa, ampliar a discussão artístico/científica sobre a prática camerística, despertar o interesse de compositores e intérpretes para essa formação específica, e contribuir para com a performance vocal na música de câmara, esperando que os resultados obtidos estimulem uma maior produção de repertório para esse trio.

Palavras-chave: Música de Câmara Vocal. Interpretação Musical. *Persona*. Waldemar Henrique. Heitor Villa-Lobos. Estércio Marquez Cunha.

ABSTRACT

The present thesis, *The female voice in Brazilian Chamber Music: a study of repertoire for Mezzo-Soprano, Cello and Piano*, presents a study on the insertion of the mezzo-soprano voice in the universe of chamber music. It proposes forth reflections and a broad theoretical, analytical and practical discussion on the aspects inherent to this ensemble, it aims to foster the investigation of the importance of this chamber music formation, which is rich in possibilities and yields unique timbre and sound-related results. Despite the existence of an ample vocal repertoire for consolidated chamber formations, it was observed that the written production for this specific ensemble is still incipient. Extensive bibliographic research was conducted and encompassed both the national and international repertoires, priority was given to works by Brazilian composers. Interpretive issues were discussed in three pieces: *Essa Negra Fulô*, by Waldemar Henrique/Jorge de Lima, originally written for voice and piano, but featured here in an arrangement transcribed for voice, cello and piano by Leo Perachi; *Il Bove*, by Heitor Villa-Lobos/Giosué Carducci; and *Música para mezzo-soprano, violoncelo e piano*, by Estércio Marquez Cunha. In order to reach the conclusions regarding the observations and analyses presented here, the practice of this repertoire was developed by means of rehearsals, recitals and recording with the musicians who participated in this project. Based on the singer/interpreter's approach, several aspects were regarded as important for the search of interpretive solutions. These include historical and authorial data, the idiomatic characteristics of instruments and the relationship between poetry and music, unveiled under the concept of *persona*. Thus, this research is aimed at broadening the artistic/scientific discussion on chamber practice, arousing the interest of composers and singers for this specific formation, and contributing to vocal performance in chamber music in the hopes that the achieved results will yield a greater repertoire production for this trio.

Keywords: Vocal Chamber Music. Musical Interpretation. *Persona*. Waldemar Henrique. Heitor Villa-Lobos. Estércio Marquez Cunha.

RESUMÉ

La présente thèse, *La voix féminine dans la Musique de Chambre Brésilienne: étude de répertoire pour Mezzo-Soprano, Violoncelle et Piano*, présente une étude sur l'insertion de la voix mezzo-soprano dans l'univers de la musique de chambre. Il y propose des réflexions et une large discussion théorique, analytique et pratique sur les aspects inhérents de cet ensemble, visant à faire avancer la recherche concernant l'importance de cette formation de chambre, porteuse de riches possibilités et de résultats sonores et tímbriques différenciés. Il a été vérifié que, bien qu'il existe un large répertoire vocal visant des formations de chambre déjà consolidées, la production écrite pour ce groupe spécifique est encore naissante. Une vaste recherche bibliographique a été effectuée, couvrant le répertoire national et étranger, mais donnant la priorité aux œuvres des compositeurs brésiliens. Les questions interprétatives de trois de ces œuvres ont été discutées: *Essa Negra Fulô* de Waldemar Henrique / Jorge de Lima, initialement écrite pour voix et piano, mais ici démarquée par un arrangement de Leo Perachi, transcrit pour voix, violoncelle et piano; *Il Bove* de Heitor Villa-Lobos / Giosué Carducci; et *Musique pour mezzo-soprano, violoncelle et piano* d'Estércio Marquez Cunha. Afin d'arriver aux conclusions sur les observations et les analyses ici présentées, la pratique de ce répertoire a été développée au moyen de répétitions, de récitals et d'enregistrements avec les musiciens qui ont participé à ce projet. A partir de l'approche du chanteur interprète, plusieurs aspects ont été considérés comme importants pour la recherche de solutions interprétatives, notamment les données historiques, de paternité, l'ídiomatisme des instruments et la relation entre la poésie et la musique, élucidée sous le concept de *persona*. Le but de cette recherche est d'élargir la discussion artistique / scientifique sur la pratique de la musique de chambre, afin de susciter l'intérêt de compositeurs et interprètes pour cette formation spécifique, de contribuer à la performance vocale en musique de chambre, en espérant que les résultats obtenus stimuleront une plus grande production de répertoire pour ce trio.

Mots-clés: Musique de chambre vocale. Interprétation musicale. *Persona*. Waldemar Henrique. Heitor Villa-Lobos. Estércio Marquez Cunha.

LISTA DE QUADROS E FIGURAS

CAPÍTULO 1

Quadro 1 – Obras estrangeiras originais para mezzo-soprano, violoncelo e piano, listadas no site IMSLP	40
Quadro 2 – Obras originais estrangeiras para voz, violoncelo e piano (IMSPL). Total: 31 obras	45
Quadro 3 – Obras estrangeiras originais para a formação do trio voz, violoncelo e piano, com substituições. (IMSPL). Total: 31 obras	48
Quadro 4 – Obras para mezzo-soprano, violoncelo e piano, disponíveis na loja Sheetmusicplus.....	51
Quadro 5 – Obras originais para voz, violoncelo e piano, disponíveis na loja Sheetmusicplus. Total: 13 obras.....	51
Quadro 6 – Obras encontradas por meio do YouTube	53
Quadro 7 – Compositores brasileiros e suas respectivas obras para mezzo-soprano, voz ou canto, violoncelo e piano.....	55

CAPÍTULO 2

Quadro 1 – Poema <i>Essa Negra Fulô</i> de Jorge de Lima.....	85
Quadro 2 – Intérpretes de <i>Essa Negra Fulô</i> de Waldemar Henrique e Jorge de Lima e suas escolhas interpretativas em dois trechos analisados nesta pesquisa.....	89
Figura 1 – Selo do LP <i>Essa Negra Fulô</i> , com direção musical de Leo Peracchi	81
Figura 2 – Texto do Encarte do LP <i>Essa Negra Fulô</i> , de autoria de Waldemar Henrique	82

CAPÍTULO 3

Quadro 1 – Giosè Carducci, <i>Il Bove</i> . Poema original em italiano.....	124
Quadro 2 – Giosè Carducci, <i>Il Bove</i> . Tradução do poema para a língua portuguesa de Sirlene Rossi Mendonça	125
Quadro 3 – Texto utilizado na obra <i>Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano</i>	146

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

CAPÍTULO 2

Exemplo musical nº 1: Trecho com dubiedade de interpretação. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 28 e 29.	87
Exemplo musical nº 2: Segundo trecho com dubiedade de interpretação. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 157 e 158.....	88
Exemplo musical nº 3. Trecho de conteúdo jocoso, por meio de mudança de modo maior para menor na estrutura harmônica. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp.13 a 16	90
Exemplo musical nº 4: Trecho com o verso “ <i>Essa Negra Fulô</i> ” que indica a continuação da fala pelo Narrador. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 35 a 38	91
Exemplo musical nº 5: Trecho com o verso “ <i>Essa Negra Fulô</i> ” que antecede a canção de ninar cantada pela Negra Fulô. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 59 e 60	92
Exemplo musical nº 6: Trecho com o verso “ <i>Essa Negra Fulô</i> ”, uma interlocução entre a fala da Negra Fulô e da Sinhá. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 78 a 81	93
Exemplo musical nº 7: Trecho com o verso “ <i>Essa Negra Fulô</i> ” que antecede as acusações da Sinhá. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 98 a 101	94
Exemplo musical nº 8: Trecho com o verso “ <i>Essa Negra Fulô</i> ” atribuído claramente à Sinhá. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 111 e 112	96
Exemplo musical nº 9: Trecho com o verso “ <i>Essa Negra Fulô</i> ” atribuído claramente à Sinhá, com modificações nas partes instrumentais. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 136 e 137	97
Exemplo musical nº 10: Trecho com o verso “ <i>Essa Negra Fulô</i> ” que conclui a fala do Narrador. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 120 a 123	98
Exemplo musical nº 11: Trecho com o verso “ <i>Essa Negra Fulô</i> ” que prepara o ouvinte para o momento mais dramático da obra. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 144 a 146	99
Exemplo musical nº 12: Trecho com estrutura de recitativo (entre chaves) e uso de <i>pizzicato</i> no violoncelo. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 138 a 146.	104
Exemplo musical nº 13: Trecho ritmicamente previsível e regular, com o violoncelo dobrando a mão esquerda do piano. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp.97 a 102	106

Exemplo musical nº 14: Mudança de compasso, tonalidade e relação intrínseca entre o piano e a voz. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp.17 e 18.....	107
Exemplo musical nº 15: Entrada do violoncelo em <i>cantabile</i> , caracterizando a estabilidade rítmica. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Destaques para os comp. 20 e 21.....	108
Exemplo musical nº 16: Utilização do harmônico no violoncelo como elemento idiomático. Aproximação com a voz. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 39 a 41	109
Exemplo musical nº 17: Ruído: elemento idiomático realizado pelo violoncelo. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 51	110
Exemplo musical nº 18: Trecho em que o <i>cantabile</i> do violoncelo, os dobramentos com a voz, os arpejos e acordes do piano acrescentam ainda mais dramaticidade ao contexto. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 107 a 112.....	111
Exemplo musical nº 19: Trecho em <i>cantabile</i> e textura homofônica entre a mão direita do piano e o violoncelo. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 107 a 112	113
Exemplo musical nº 20: Adensamento da textura, somados aos elementos idiomáticos. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp.147 e 149	114
Exemplo musical nº 21: Trecho em <i>scherzando</i> , unindo brejeirice e simplicidade. O violoncelo imita o som de harpa. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 61-68.....	117
Exemplo musical nº 22: Trecho singelo, com dobramento entre o violoncelo e a mão esquerda do piano. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, <i>Essa Negra Fulô</i> . Arr. Leo Peracchi. Comp. 88 a 95	118

CAPÍTULO 3

Exemplo musical nº 1: Villa-Lobos, <i>IL Bove</i> , comp. 24. Retificação na notação.....	126
Exemplo musical nº 2: Villa-Lobos, <i>IL Bove</i> , comp. 56. Notação já corrigida.....	126
Exemplo musical nº 3: Villa-Lobos, <i>IL Bove</i> , comp. 62 a 65. Trecho onde é necessário haver muito controle da pressão do ar	129
Exemplo musical nº 4: Villa-Lobos, <i>IL Bove</i> , comp. 22 e 23. Diálogo entre o violoncelo e o piano.....	131
Exemplo musical nº 5: Villa-Lobos, <i>IL Bove</i> , comp. 47 a 49. Integração entre o violoncelo e a voz.....	131
Exemplo musical nº 6: Villa-Lobos, <i>IL Bove</i> , comp. 49 a 56. Trecho aonde deve-se ter cuidado com a equalização sonora.....	132
Exemplo musical nº 7: Villa-Lobos, <i>IL Bove</i> , comp.1 a 4. Motivo com efeito descritivo do mugido do boi	135

Exemplo Musical nº 8: Villa-Lobos, <i>O Bozinho de Chumbo</i> . Comp. 13 a 16. <i>Ostinato cromático</i>	136
Exemplo musical nº 9 - Villa-Lobos, <i>O Lobosinho de Vidro</i> . Comp. 116 a 118. Reaproveitamento do motivo cromático do <i>Bozinho de Chumbo</i>	137
Exemplo musical nº 10: Villa-Lobos, <i>IL Bove</i> . Comp. 5 a 8. Efeito timbrístico do canto da Araponga.....	138
Exemplo musical nº 11. Villa-Lobos, <i>Coral - Bachianas Brasileiras nº 4</i> - Efeito do canto da Araponga.....	139
Exemplo musical nº 12: Villa-Lobos, <i>IL Bove</i> . Comp. 17 a 19. Trecho de instabilidade rítmica e harmônica.	141
Exemplo musical nº 13: Villa-Lobos, <i>IL Bove</i> . Comp. 22 e 23. Trecho que exige atenção à contagem dos tempos.	142
Exemplo musical nº 14 – Estércio Marquez Cunha – <i>Música para Soprano, Flauta e Violão nº 2</i> – Temática: solidão. Andamento lento, pausas e escrita para voz semelhante à da peça <i>Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano</i>	149
Exemplo musical nº 15. Estércio Marquez Cunha – <i>Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano</i> . Comp. 1 a 4. As <i>personae</i> do violoncelo e do piano ilustrando o ambiente árido do cerrado.....	150
Exemplo musical nº 16. Estércio Marquez Cunha – <i>Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano</i> . Comp. 6 a 17. Trecho que prepara a entrada da <i>persona</i> do poeta e o encontro em uníssono das <i>personae</i>	152
Exemplo musical nº 17. Estércio Marquez Cunha – <i>Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano</i> . Comp. 21 e 22. Trecho em que a <i>persona</i> do piano reforça o pensamento da <i>persona</i> do poeta. Voz em <i>Sprechgesange</i>	153
Exemplo musical nº 18. Estércio Marquez Cunha – <i>Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano</i> . Comp. 23 a 36. Trecho em que o violoncelo enfatiza as palavras do poeta com ataques secos, exposição da nova sessão de regularidade rítmica entre o violoncelo e o piano, e efeito de espaço sonoro	154
Exemplo musical nº 19. Estércio Marquez Cunha – <i>Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano</i> . Comp. 37 a 50. Trecho em que o violoncelo antecipa a melodia da voz, o piano caminha em quiálteras, a harmonia se aproxima da tonalidade e ao final da página, aproximação timbrística dos três instrumentos que se unem à reflexão da <i>persona</i> do poeta.....	156
Exemplo musical nº 20. Estércio Marquez Cunha – <i>Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano</i> . Comp. 51 a 61. Trecho em que a trama musical entrelaça as três <i>personae</i> numa relação contrapontística, reaparecimento do trítone na voz e destaque com sinal de intensidade <i>forte</i> para a frase: “Vida escorre para o vale”	158
Exemplo musical nº 21. Estércio Marquez Cunha – <i>Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano</i> . Comp. 62 a 72. Trecho em que há adensamento contrapontístico entre a voz e o violoncelo, dinâmica sugerindo introspecção, procedimento na escrita da voz e do violoncelo – segunda menor e salto ascendente, e momento reflexivo que intermedia as sessões	159
Exemplo musical nº 22. Estércio Marquez Cunha – <i>Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano</i> . Comp. 73 a 85. Utilização semelhante do material empregado aos compassos 37 a 51. Trecho mais curto. No comp.83, efeito timbrístico do mascaramento dos uníssonos	160

- Exemplo musical nº 23. Estércio Marquez Cunha – *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*. Comp. 85 a 94. Trecho de escrita semelhante aos comp. 51 a 61. A natureza se renova e o espírito do poeta encontra a paz 161
- Exemplo musical nº 24. Estércio Marquez Cunha – *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*. Comp. 95 a 107. Trecho que apresenta a cama harmônica do piano para a fala do poeta, as badaladas do relógio, acorde perfeito maior no final e pausa no último compasso 162

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
CAPÍTULO 1 A formação camerística mezzo-soprano, violoncelo e piano	25
1.1 Música de Câmara: conceituação e funções	25
1.1.1 A música de câmara e suas peculiaridades	30
1.1.2 A formação camerística mezzo-soprano, violoncelo e piano.	32
1.2 Levantamento do repertório para o trio mezzo-soprano, violoncelo e piano	38
1.2.1 Listagem e comentários sobre as obras estrangeiras originais para mezzo-soprano, violoncelo e piano, encontradas no site IMSLP:	40
1.2.2 - Listagem das obras originais encontradas para voz, violoncelo e piano, sem indicação específica de mezzo-soprano.....	45
1.2.3 Listagem das obras originais encontradas para voz, violoncelo e piano, com substituições.	47
1.2.4 Listagem das obras encontradas no site da loja Sheetmusicplus.....	50
1.2.5. – Listagem das obras para mezzo-soprano/canto/voz, violoncelo e piano de compositores brasileiros.	53
1.2.6. – Comentários sobre as obras dos compositores brasileiros.....	57
CAPÍTULO 2 Reflexões sobre o conceito de <i>persona</i> aplicado à música de câmara vocal ...	71
2.1 - A <i>persona</i> do cantor	73
2.2 - As <i>personae</i> poéticas criadas pelo cantor	78
2.3 - As <i>personae</i> vocal-instrumental.....	103
CAPÍTULO 3 Análise interpretativa de duas obras originais de compositores brasileiros, para mezzo-soprano, violoncelo e piano, à luz do conceito de <i>persona</i>	121
3.1 Il Bove	122
3.2 Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano	142
CONCLUSÃO.....	165
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	169
ANEXO.....	181
Produto artístico. Gravações no YouTube de Essa Negra Fulô, Il Bove e Música para Mezzo-soprano, violoncelo e piano.....	182
APÊNDICES.....	183
APÊNDICE A: Partituras de compositores estrangeiros.....	183
APÊNDICE B: Partituras de compositores brasileiros	279

APÊNDICE C: Partitura original, transcrição de <i>Essa Negra Fulô</i> e relatório da transcrição	407
APÊNDICE D: Partituras de <i>Il Bove</i> e <i>Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano</i>	441
APÊNDICE E: Partitura de <i>Valsa com o Poeta</i>	467

INTRODUÇÃO

Pesquisas na área de Práticas Interpretativas sobre a música de câmara podem envolver um largo espectro de temas, que vão desde investigações de fundo musicológico, analítico, a reflexões sobre sua performance, o que envolve estratégias de ensaio, levantamento de repertório, entre outros aspectos. Trabalhos realizados no Brasil sobre a música de câmara vocal, isto é, sobre formações camerísticas que envolvem pelo menos uma parte vocal, não são muito numerosos. Entre eles podemos citar alguns autores que têm se preocupado com esta questão, trazendo para o espaço acadêmico discussões e, conseqüentemente, contribuições para o enriquecimento desta área.

Valdenora Maria de Sousa Pereira (2005), em seu trabalho de mestrado, pesquisou sobre três peças de câmara para voz solista e instrumentos, do compositor Lindemberg Cardoso, realizando uma abordagem histórico-analítica. A pesquisadora traçou o objetivo de investigar, através de metodologia de pesquisa bibliográfica, entrevistas e análise, o processo de atuação do referido compositor como representante da música contemporânea brasileira, contextualizando-o histórica e musicalmente, tanto em seu tempo quanto na contemporaneidade. Dentro desse contexto, seis obras do autor foram estudadas, todas elas para voz e formações diversas, e somente três peças foram objetos de análise.

Outro trabalho relevante é a dissertação de mestrado de Maria Luiza Mestrinho Sylvestre (2007), que discutiu a música de câmara brasileira contemporânea e a voz em formações sem piano, abordando a voz em suas necessidades específicas, numa inter-relação direta com outros instrumentos, de timbres diversos, em textura não homofônica. Para a autora, surge no século XX novas abordagens interpretativas, que pelas novas formações propostas exigem um repensar técnico por parte do intérprete.

Posteriormente, Cindy Folly Faria (2012), desenvolveu um artigo, tendo como objetivo estudar a voz e as interpretações camerísticas, no qual discute os resultados das relações entre viola erudita e canto lírico, considerando as aproximações interpretativas aplicadas ao repertório do instrumento. Investigou a performance vocal em seus aspectos interpretativos e expressivos e o que esta pode oferecer à atuação dos instrumentistas de cordas.

Por fim, é importante citar o trabalho de Doriana Mendes (2010), que defendeu, em sua dissertação de mestrado, a versatilidade do intérprete contemporâneo, apresentando uma abordagem interpretativa de três obras para voz e cena. Tais obras necessariamente requeriam tarefas artísticas adicionais, como atuar teatralmente e dançar. As obras, compostas no Brasil

entre 1997 e 1999 pelas compositoras Jocy de Oliveira, Vânia Dantas Leite e Marisa Rezende, tiveram Mendes como solista. Foi traçado um perfil artístico do intérprete e suas funções em cada obra, que demonstrou demandas diversificadas em tais produções, invariavelmente extrapolando as atribuições usuais dos cantores profissionais, mesmo os de formações acadêmicas.

A força motriz que gerou a escolha do tema proposto nesta tese foi justamente a percepção da escassez de pesquisa na área de Práticas Interpretativas sobre a música de câmara vocal, que vá além da formação voz e piano. A pesquisadora, ao longo do seu exercício profissional da performance vocal da música de câmara e na busca de maior conhecimento e melhor compreensão de sua linguagem, optou por abordar um assunto pouco explorado entre as pesquisas acadêmicas. Pensou-se em desenvolver um trabalho que, não somente viesse suprir os próprios questionamentos, mas que também procurasse ser útil às aspirações de outros intérpretes, sendo uma contribuição a mais para uma área da música que ainda não se encontra, em termos de pesquisa, equivalente às demais.

A voz feminina na Música de Câmara Brasileira: estudo de repertório para Mezzo-Soprano, Violoncelo e Piano, apresenta um estudo realizado sobre a inserção da voz de mezzo-soprano no universo da música de câmara e propõe uma reflexão sobre a construção da performance do repertório de uma formação camerística específica, portadora de ricas possibilidades, de resultados sonoros e tímbricos diferenciados e que poderá levar ao aumento da literatura da área. Há um vasto repertório camerístico vocal que foi praticado ao longo da história da música com formações já consolidadas; no entanto, poucos compositores produziram obras para a formação acima proposta. Verifica-se que no cenário brasileiro, o número de composições escritas (especificamente para esse trio) ainda é incipiente.

Esta pesquisa traz uma discussão geral sobre a literatura da formação mezzo-soprano, violoncelo e piano, sobre os autores das obras e ainda apresenta uma proposta de performance para as mesmas. Intenta um avanço na investigação a respeito da importância dessa formação camerística, a partir da perspectiva da abordagem do cantor intérprete.

Durante a investigação foi realizada uma extensa pesquisa bibliográfica e ainda, desenvolvida, observada e analisada a prática de um repertório encontrado para essa formação específica, priorizando obras escritas por compositores brasileiros. Para proceder à análise do repertório apoiou-se no conceito de *persona*, à luz dos escritos de Jung (1967), Cone (1974), Boadella (1992), Faitanin (2006), Milone (2007), Oliveira e Barrenechea (2008) e Bizzotto e Fortim (2016). Ao longo desse processo, foram realizados concertos com parte do repertório abordado na pesquisa, com o intuito de promover uma aproximação estreita com esse universo

de obras. Durante a preparação e após a realização desses concertos, foi efetuado um registro sistemático de dados, de comportamentos, de fatos e de ações, a fim de se obter subsídios sobre o processo de performance camerística: o que ocorre com a voz, com o violoncelo e com o piano; o relatório da análise da estrutura das peças; as dificuldades técnicas encontradas na execução; as relações necessárias entre os instrumentistas e as necessidades idiomáticas de cada instrumento ao longo do processo, em concordância com a proposta composicional.

Esta tese encontra-se dividida em três capítulos, sendo o Capítulo 1 fundamental para a compreensão desta pesquisa, pois expõe um estudo que originou e norteou todo o seu encaminhamento. Divide-se em duas etapas distintas. A primeira, fundamentada em trabalhos de Rowen (1948), Emmons e Sonntag (1979), Marx (1980), Tilmouth (1980), Hinson (1996), Baron (1998), Salles (2002), Andrade (2003), Castro, Borghoff e Pádua (2003), Raaben (2003), Fukuda (2009), Radice (2012), Pilger (2013) e Vieira (2013), trata sobre questões consideradas pertinentes ao universo da música de câmara. Traz à discussão conceituações sobre o termo, revê suas funções e aplicabilidade no decorrer da História da Música, e como vem sendo pensada e experimentada especialmente a partir dos séculos, XIX, XX e XXI. Fala sobre a música de câmara e suas peculiaridades, de algumas combinações timbrísticas e de seus resultados na prática da música de câmara, e ainda, do que se considera importante para o intérprete que deseja se aprofundar no repertório camerístico. Questões como a exigência de refinamento na execução, inerentes à afinação, fraseado, agógica, dinâmica, timbre, controle e equilíbrio sonoro dos instrumentos envolvidos na prática de música de câmara são abordadas. Esse capítulo apresenta também a formação camerística mezzo-soprano, violoncelo e piano, como uma formação que funciona muito bem idiomáticamente como conjunto, permitindo sonoridades ricas e variadas e, conseqüentemente deveria despertar nos compositores e intérpretes um maior interesse. Detalha sobre cada um desses instrumentos e suas funções dentro do conjunto e relata a experiência desta pesquisadora com o trio formado para o experimento proposto nessa pesquisa. Já a segunda parte é encarregada de mostrar separadamente o levantamento do repertório estrangeiro e brasileiro original para o trio mezzo-soprano, violoncelo e piano, sendo listadas todas as obras encontradas até o presente momento, para esta investigação. Decidiu-se por listar, além das obras escritas especificamente para mezzo-soprano, as que são para quaisquer tipos de voz, e também aquelas em que os compositores indicam apenas como sendo para canto. O objetivo dessa escolha é aumentar as possibilidades de repertório para os intérpretes que desejam executar obras para esse trio. As composições estrangeiras escritas originalmente para mezzo-soprano, violoncelo e piano

recebem breves comentários, já as brasileiras, por ser este o foco investigado, todas são comentadas, apresentando mais detalhes que as do repertório estrangeiro.

O Capítulo 2 traça discussões sobre o conceito de *persona*, utilizado na música primeiramente por Edward T. Cone (1974) como ferramenta para propostas interpretativas. Após o esclarecimento do conceito, o capítulo é dividido em três partes: “a *persona* do cantor”, “as *personae* criadas pelo cantor” e “as *personae* vocal-instrumental”. Em “a *persona* do cantor”, faz-se uma analogia entre o ator-*persona* e o cantor-*persona* e trata assuntos fundamentais que envolvem esses profissionais e o que devem buscar para que possam realizar interpretações genuínas. Em “as *personae* criadas pelo cantor”, são trazidas à discussão questões abordadas por Cone sobre a natureza das *personae* poética, vocal e vocal-instrumental. É então realizada uma ilustração do conceito de *persona* com o *lied Erlkönig*, de Franz Schubert (1797-1828) e Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), analisado por Cone (1974), e a canção de câmara brasileira *Essa Negra Fulô*, composta por Waldemar Henrique (1905-1995) e Jorge de Lima (1893-1953), em um arranjo de Leo Peracchi (1911-1993) para voz, violoncelo e piano. Para se construir uma concepção interpretativa dessa obra, o conceito é aplicado “às *personae* criadas pelo cantor”, para analisar os personagens criados poeticamente por Jorge de Lima e trabalhados musicalmente por Waldemar Henrique. O conceito continua a ser empregado em “as *personae* vocal-instrumental”, onde são tratadas as questões relativas à interpretação do trio voz, violoncelo e piano e o idiomatismo resultante desse trio nessa obra.

O capítulo 3 analisa, minuciosamente, também à luz do conceito de *persona*, as peças *Il Bove*, de Heitor Villa-Lobos (1897-1959) e Giosuè Carducci (1835-1907), e *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*, de Estércio Marquez Cunha (1942). A análise de *Il Bove* está fundamentada em Schic (1987), Guérios (2003), Raaben (2003), Oliveira e Barrenechea (2008), Grieco (2009), Picchi (2010), Pilger (2013), Felice (2016) e Guimarães Neto (2016). Já *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano* baseia-se em Koellreutter (1986), Garcia (2002), Garcia e Barrenechea (2002), Carvalho (2012), Ballesterro (2012), Vieira (2013), Cunha (2014) e Pitombeira (2015). Apesar da distância temporal de quase um século que as separa, traços em comum as aproximam, a começar pelo fato de que estas são as únicas obras escritas por esses compositores em que a voz, o violoncelo e o piano são contemplados como formação camerística. O capítulo reúne dados, reflexões, discussões e ainda sugestões que almejam facilitar, ampliar e engrandecer o universo interpretativo dessas obras, por meio não somente dos autores que sustentam sua fundamentação, mas também pelas experiências adquiridas pelos ensaios, recitais e gravações com os músicos que participaram desse processo

Ao final do texto escrito encontram-se um ANEXO, que disponibiliza o produto artístico com as gravações de *Essa Negra Fulô, Il Bove e Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano* - peças que foram interpretadas pelo trio formado para esse projeto -, e ainda cinco Apêndices, que passam a receber uma numeração própria. No APÊNDICE A estão as seis obras de compositores estrangeiros que foram comentadas no Capítulo 1. No APÊNDICE B, as nove obras de compositores brasileiros, que também no Capítulo 1 receberam comentários mais detalhados. No APÊNDICE C, a partitura original de *Essa Negra Fulô*, o arranjo transcrito da peça e o relatório que foi feito sobre essa transcrição. No APÊNDICE D, as duas obras brasileiras analisadas no Capítulo 3, e, finalmente, no APÊNDICE E, uma peça escrita e arranjada por compositores atuais, que se dedicam à música popular, como opção para quem deseja expandir ainda mais o repertório para esse trio.

Com esta pesquisa pretende-se ampliar a discussão artístico/científica sobre a prática camerística, despertar o interesse de compositores e intérpretes para essa formação específica, contribuir para com a performance vocal na música de câmara, esperando que os resultados obtidos promovam uma maior produção de repertório para esse trio.

CAPÍTULO 1 A formação camerística mezzo-soprano, violoncelo e piano

Fazer música em conjunto é uma atividade apreciada e explorada por músicos de todas as vertentes estéticas e períodos históricos. Ela constrói e estabelece relações artísticas, culturais, emocionais, dentre outras. A prática da música de câmara é algo indispensável para a formação profissional de qualquer músico e pode definir sua identificação como artista. Como cantora, tenho preferência, por exemplo, por me dedicar ao repertório camerístico ao operístico, sobretudo por uma questão de identificação pessoal com as obras contempladas por esse segmento da música e as inúmeras possibilidades arquetípicas que ele permite explorar.

Este capítulo se propõe a abordar o universo da música de câmara, bem como sua função no decorrer da história da música, e ainda discutir sobre a prática camerística, baseada em autores como Rowen (1948), Emmons e Sonntag (1979), Marx (1980), Tilmouth (1980), Hinson (1996), Baron (1998), Salles (2002), Andrade (2003), Castro, Borghoff e Pádua (2003), Raaben (2003), Fukuda (2009), Radice (2012), Pilger (2013) e Vieira (2013). Também será apresentado e comentado aqui um levantamento das obras estrangeiras e brasileiras para a formação mezzo-soprano, violoncelo e piano encontradas durante essa investigação até o momento.

1.1 Música de Câmara: conceituação e funções

Os dois autores citados, a seguir, traçam uma definição do que consideram ser música de câmara. Entre as duas definições há uma divergência entre ambos no que diz respeito à formação dos conjuntos. Filipe Salles conceitua esse veículo de expressão musical da seguinte maneira:

Chamamos "Música de Câmara" a qualquer formação instrumental que se limite a poucos executantes. O termo vem da acepção da palavra 'Câmara' ou 'Câmera' (da mesma origem que 'Câmera fotográfica') como sinônimo de 'sala', 'quarto', genericamente 'compartimento ou aposento de uma casa'. É, portanto, literalmente a música destinada a pequenos espaços, e por isso, a música escrita para pequenas formações (SALLES, 2002, p. online).

Já Ruth Halle Rowen se expressa de forma diferente:

De acordo com as concepções modernas, a música de câmara é uma música instrumental de um tipo íntimo, cuidadosamente equilibrada, escrita para um

ou mais instrumentos, um dos quais, pelo menos, é um instrumento melódico. Cada parte é realizada por apenas um instrumentista¹ (ROWEN, 1949, Introduction) (Tradução nossa).

Salles se refere a uma música para poucos executantes e a associa a pequenos ambientes, como o próprio significado da palavra ‘câmara’ indica. Entretanto, Rowen não se refere à questão ambiental, mas entende que também as composições para instrumento solo se enquadram nesse espaço da música de câmara. Rowen, ao afirmar que há apenas um instrumento por parte, não inclui conjuntos como os octetos, por exemplo, que podem ser escritos para quatro partes e executadas por um conjunto duplicado, ou mesmo as orquestras e coros de câmara.

Sabe-se que há uma falta de consenso sobre esse assunto no meio artístico e acadêmico, o que gera muitas discussões. Há quem diga que, minimamente, um conjunto, para estar inserido na esfera camerística, deva ser um trio, sem se considerar até mesmo a formação de duos. O assunto é controverso, porém, após analisar as reflexões de todos os autores citados neste capítulo e a trajetória da música de câmara no decorrer da história, tende-se a concordar com Salles. No entanto, concorda-se também com Rowen em um aspecto. Como se verá mais adiante, John Herschel Baron (1998) e C. F. Daniel Schubart (1784) compartilham o mesmo pensamento da autora, incluindo o instrumento solista no contexto camerístico, o que reforça ainda mais a inclinação dessa pesquisadora a estar em conformidade com esse posicionamento. Pensa-se que essa inclusão esteja, sobretudo, ligada à questão da escrita composicional, ao caráter intimista de sua expressão e à apropriação dos locais para a sua execução. Desta forma, por conter as mesmas características dos pequenos conjuntos, a música solo poderia ser considerada como parte integrante do universo camerístico.

Historicamente, a expressão “música de câmara” passou por todo um processo e sua funcionalidade vem sendo adaptada aos ideais de cada época. Segundo Mark Radice, foi Marco Sacchi, um teorista do século XVII que cunhou o termo *chamber music* (música de câmara). Para ele a música se dividia em três segmentos: música religiosa, música teatral e música de câmara, sendo que essa designação servia para denotar que a música de câmara era para ser apresentada em lugares privados e não em igrejas ou teatros (RADICE, 2012, p.1). Baseando-se em Radice, Adriana Lemes Dias Vieira comenta:

Esse tipo de música propunha performance em lugares privados como câmaras de palácios ou residências de nobres. Esta definição, entretanto, não conclui que a

¹ According to modern conceptions, chamber music is instrumental music of an intimate, carefully balanced type, written for one or more instruments, one of which, at least, is a melodic instrument. Each part is performed by only one player.

música de câmara era necessariamente executada por pequenos grupos de instrumentos, mas aponta para o aspecto intimista da música devido ao ambiente (RADICE apud VIEIRA, 2013, p. 22).

Diferentemente de Radice, Baron aponta ser em meados do século XVI que o termo *chamber music* foi utilizado pela primeira vez e diz que a música era apresentada em residências privadas da nobreza, por pequenos grupos. Isso a fazia se distinguir da massa sonora na qual se constituía a música apresentada na igreja. Já no final do século XVII, o termo música de câmara foi alterado em seu significado original e, de música ambiental passou a ser qualquer música que fosse realizada na corte, sendo sacra ou secular (BARON, 1998, p. 1).

Na Alemanha, a música camerística baseava-se em sua função, independente do lugar de execução. Baron comenta que “a música de câmara era o tipo de música mais séria porque se concentrava na música como música”² (BARON, 1998, p. 2). Segundo esse autor, o poeta, organista, compositor e jornalista Daniel Schubart (1739-1791), no final do século XVIII, precisamente em 1784, considerou a música de câmara principalmente como música instrumental, solista ou orquestral. Baron então diz que foi nesse período que “a música para a câmara se tornou o que desde então foi entendido como música de câmara”³ (BARON, 1998, p. 2). Vieira acrescenta:

Com o enfraquecimento da aristocracia da Europa Ocidental durante o século XVIII e a ascensão da burguesia, os grandes encontros da corte foram substituídos por reuniões em residências. Esse advento contou muito para o crescimento do repertório e das performances da música de câmara desse período, despertando também a atenção das obras nos músicos amadores (VIEIRA, 2013, p. 22).

Novamente baseando-se em Radice, a autora escreve que ainda no século XVIII houve o advento da litografia⁴, o que possibilitou aos compositores da época publicar suas composições em revistas populares, facilitando assim o acesso do público a esse repertório.

No início do Século XIX, embora os franceses tenham tido resistência em aceitar o conceito de música de câmara como música para ambientes reservados em oposição à música de concerto, os alemães e os ingleses assim a viam. E foi também no início desse século que o Brasil começou a desenvolver embrionariamente a prática de música de câmara. De acordo com Margarida Tamaki Fukuda, essa prática “foi cultivada, inicialmente, por amadores em

² Chamber music was the most serious kind of music because it concentrated on the music as music (Tradução nossa).

³ [...] the music for the chamber became what has since been understood as chamber music (Tradução nossa).

⁴ Significado de litografia definido por Radice: Técnica de impressão que utiliza uma pedra calcária de grão muito fino e baseia-se na repulsão entre a água e as substâncias gordurosas, foi sistematizada por Aloys Senefelder; possibilitou editoras a produzirem partituras em grande quantidade, rapidamente e de alta qualidade (Radice apud VIEIRA, 2012).

suas residências como música de entretenimento, a exemplo do que havia ocorrido na Europa no século XVIII” (FUKUDA, 2009, p. 8) e “tornou-se expressiva a partir da década de 1880, no período conhecido como Romantismo Brasileiro” (Idem, p.7).

No final do século XIX e também no Século XX, a música de câmara passou a ser definida principalmente pela escrita musical, vista exclusivamente como intimista, solista e música de conjuntos instrumentais, não sendo considerados relevantes por alguns a função e o ambiente em que era executada (BARON, 1998, p. 2 e 3).

Particularmente, nesses séculos, a música de câmara se ramificou, apontando novos caminhos. Vieira tece o seguinte comentário:

No final do século XIX e início do século XX, o grupo de câmara foi um meio encontrado por alguns compositores para a experimentação de novas linguagens [...]. Com o aumento de novas possibilidades de timbres, registros e técnicas composicionais que exploravam a assimetria de estrutura, alguns compositores abandonam as tradicionais formações passando a compor muitas vezes para formações inusitadas, dando lugar a ideias progressistas e novas sonoridades (VIEIRA, 2013, p. 23).

Toda essa expansão da música de câmara nesse período foi uma forma que os compositores encontraram para se contrapor à sonoridade massiva, colossal, presente no século XIX, do repertório orquestral e operístico. Michael Tilmouth afirma: “A reação do século XX contra o gigantismo do período romântico tardio assumiu parcialmente a forma de um renovado interesse pela música de câmara”⁵ (TILMOUTH, 1980, p. 117). Essa afirmação explica a diversidade da produção camerística a partir de então.

As possibilidades de combinações estruturais arquitetadas nos Séculos XIX e XX e a busca de novas ideias vêm se estendendo no Século XXI. Segundo Baron, a América e a Europa ocidental ampliaram o domínio da música de câmara, agora não somente voltado às formações tradicionais como o quarteto de cordas, por exemplo, “mas também para todos os outros pequenos conjuntos de instrumentos padrão, incluindo grupos de sopros, grupos de metais e todo tipo de misturas desses tipos instrumentais” (BARON, 1998, p. 4)⁶. (Tradução nossa)

A trajetória da música de câmara permite observar que a formação mais explorada, a qual teve origem no final do período barroco, é o quarteto de cordas, “pela clareza da apresentação das ideias e pelo equilíbrio da disposição sonora, considerado talvez o mais

⁵ The 20th century reaction against late Romantic gargantuanism has partly taken the form of a renewed interest in chamber music (Tradução nossa).

⁶ But also for all other small ensembles of standard instruments, including very definitely wooding groups, brass groups, and all sorts of mixtures of the instrumental types.

perfeito até hoje” (SALLES, 2002, p. online). Alguns compositores como Haydn, Mozart, Beethoven e também os românticos, pós-românticos e modernos embrenharam-se por essa via, escrevendo inúmeras e importantes obras para essa formação específica.

Salles, que não considera o instrumento solista como sendo parte integrante do universo da música de câmara, aponta que os principais modelos camerísticos se enquadram fundamentalmente entre duos, trios, quartetos, quintetos, sextetos, septetos, octetos, nonetos e orquestra de câmara, quando se trata de 10 e até no máximo 40 músicos. Acima desse número já não se pode mais ser considerada como orquestra de câmara e sim orquestra sinfônica (SALLES, 2002, p. online). O autor refere-se apenas à música instrumental, não se dirigindo à música vocal. No entanto, a mesma nomenclatura e o número de componentes tido como limite ideal para os grupos instrumentais servem para exemplificar a ambos, substituindo-se orquestra de câmara por coro de câmara.

As inúmeras formações camerísticas desenvolvidas durante todos esses séculos obtêm resultados timbrísticos e idiomáticos diferenciados, dependendo da instrumentação escolhida. Salles explica que, na maioria das vezes, os compositores procuram seguir uma lógica, buscando um equilíbrio entre instrumentos agudos, médios e graves. No entanto, alguns preferem, por exemplo, optar por uma organização instrumental que se incline mais para um determinado tipo de tessitura. O autor afirma que “a quantidade de timbres de cada tessitura (aguda, média e grave) é um fator proeminente para o resultado sonoro em termos de equilíbrio e caráter” (SALLES, 2002, p. online). Tudo leva a crer que, apesar dos vários conjuntos criados com o objetivo de expandir experimentalmente a prática da música de câmara, o quarteto de cordas tem sido a “menina dos olhos” dos compositores ao longo dos séculos, por ser o tipo de conjunto considerado ideal, onde há o encaixe perfeito entre instrumentação e orquestração. Acredita-se que outras formações camerísticas também possam êxito em termos estéticos e sintonia, ao seguir os cuidados aos quais Salles (2002) se refere. Pensa-se que as escolhas na combinação dos instrumentos definam o sucesso ou não de determinados conjuntos, mas o objetivo maior do compositor deve ser perseguir o equilíbrio sonoro. Independentemente desses resultados, compositores dos séculos XX e XXI vêm explorando novas propostas. Maurice Hinson tece o seguinte comentário:

Ao longo dos séculos, os compositores têm usado a música de câmara para expressar suas ideias mais intensamente pessoais. Certamente Haydn, Mozart e Beethoven deram à cultura ocidental alguns dos seus pensamentos mais sublimes revestidos neste meio, e os compositores contemporâneos também estão usando-o para muitas

de suas expressões mais emocionantes e experiências de vanguarda⁷ (HINSON, 1996, Preface). (Tradução nossa).

A possibilidade de haver liberdade na combinação de timbres e as diversas formações possíveis salienta o mérito desse tipo de música dentro do contexto musical, sendo motivo de inspiração e motivação para aqueles que se dedicam a compor para esse fim. Apesar das novas ideias, das novas roupagens que os compositores vêm utilizando para escrever, como se pode ver em todo o decorrer da história, a música de câmara sempre esteve associada ao lugar destinado à sua apresentação. Isso demonstra ser um fator intrínseco. Na atualidade, porém, em relação aos locais onde essa música tem encontrado seu espaço performático, Tilmouth comenta: “A música de câmara moderna parece ter se movido irreversivelmente da câmara para a sala de concertos”⁸ (TILMOUTH, 1980, p. 117) (Tradução nossa), o que evidencia a pluralidade das funções e adaptações que a música de câmara vem cumprindo ao longo dos tempos. Entretanto, o fato desse tipo de música ter se adequado a vários ambientes, não lhe tira o caráter de música intimista.

Acredita-se, por experiência e observação, que as performances de instrumentos solistas, bem como as de pequenos grupos de câmara, quando realizadas em largos espaços, como os palcos de grandes teatros, tendem a perder parte de sua qualidade sonora. Dependendo da acústica desses locais, torna-se necessário se recorrer aos recursos da amplificação, muitas vezes gerando resultados catastróficos, o que leva à constatação de que esse tipo de música realmente tem melhor rendimento sonoro em espaços menores, mais aconchegantes.

1.1.1 A música de câmara e suas peculiaridades

A música de câmara possui certas peculiaridades que lhe são inerentes, e ao escrever para instrumentos solistas e pequenas formações instrumentais/vocais, o compositor deve levá-las em consideração. De acordo com Salles,

A música de Câmara é certamente um dos gêneros mais importantes, não só pelo seu imenso repertório, mas também porque é a base de construção arquitetônica de toda a música. Em outras palavras, uma grande sinfonia nada mais é do que uma expansão sonora de uma formação camerística, pois os princípios acústicos que costumam nortear a disposição orquestral são os mesmos, colocados de maneira mais clara na música de Câmara. [...] a música de câmara (ou mesmo solos) deixa o compositor

⁷ Throughout the centuries, composers have used chamber music to express their most intensely personal ideas. Surely, Haydn, Mozart, and Beethoven gave Western culture some of their most sublime thoughts clothed in this medium, and contemporary composers are also using it for many of their most exciting expressions and avant-garde experiments.

⁸ Modern chamber music seems to have moved irreversibly from chamber to concert hall.

nu perante o material musical, não há por onde esquivar-se de sustentar um discurso musical convincente e bem arquitetado (SALLES, 2002, p. online).

Da mesma forma, pode-se dizer que a música de câmara (e também a música solo) requer dos intérpretes um grau de transparência e refinamento técnico-musical considerável. Quando há dois ou mais instrumentos participando dessa prática torna-se imperativo que haja muita cumplicidade e entrosamento entre as partes. Em uma performance de música de câmara ou solos, tudo se evidencia, não há como camuflar as imperfeições, pois a própria natureza da escrita musical assim estabelece. Essa é uma experiência muitíssimo enriquecedora tanto para o compositor quanto para o intérprete. Não é só o compositor que se vê exposto, o intérprete também se sente dessa forma. Quanto menos artistas envolvidos, maior a exposição. Almejar equilíbrio, organicidade e coesão deve ser o objetivo de ambos.

Um ponto extremamente importante a ser considerado nas performances de música de câmara em busca desse equilíbrio é o consenso que deve existir entre o grupo em relação à combinação do andamento a ser estipulado para a execução das peças (agógica). Sabe-se que quaisquer mudanças sutis nesse sentido interferem diretamente na intenção e interação interpretativa.

Shirlee Emmons e Stanley Sonntag, referindo-se ao canto com o acompanhamento do piano, cujas reflexões podem servir para quaisquer conjuntos que contemplem a voz em sua formação camerística, discorrem sobre o assunto, abordando a questão do andamento: “quando as marcações metronômicas não são indicadas pelo compositor, existe a possibilidade de pontos de vista conflitantes entre o cantor e o acompanhador”⁹ (EMMONS e SONNTAG, 1979, p. 142). (Tradução nossa). Os autores explicam que esses conflitos devem ser resolvidos com cautela, até mesmo quando há a marcação metronômica indicada na partitura, e sugerem que o conjunto experimente realizar a música em andamentos diferentes, aproximados aos descritos pelo compositor. O objetivo desse exercício é acomodar o conjunto, e no caso específico de obras escritas para voz, observar as importantes diferenças de “idade, temperamento, emoções, saúde física e peso da voz [...]. Quase todas as canções permitem alguma flexibilidade de escolha”¹⁰ (Idem, p. 142). De acordo com os autores, através dessa experimentação os artistas ganham mais personalidade e profundidade em suas interpretações.

⁹ When metronomic markings are not indicated by composer, the possibility of conflicting views between the singer and the accompanist exists.

¹⁰ Age, temperament, emotions, physical health, and voice weight (...) Almost all songs allow some flexibility of choice. (Tradução nossa).

Além do acordo que deve haver nas questões agógicas, os cuidados em relação à sonoridade devem receber a mesma atenção. L. N. Raaben afirma que:

Chegar a uma entonação e afinação únicas é algo que só se consegue com muito tempo de trabalho bem organizado, contando não somente com as tendências individuais, mas também com as condições objetivas de uma lógica estabelecida em conjunto (RAABEN, 2003, p. 72).

Acredita-se que o significado de entonação diz respeito aos ajustes sonoros na afinação e também à harmonia, que estabelece uma relação efetiva entre as alturas na trama da escrita de uma obra camerística. Isto acaba envolvendo também o amálgama de timbres. Portanto torna-se necessário haver um controle não apenas de escuta por parte dos intérpretes, mas também uma interação adquirida com a segurança advinda de ensaios efetivos, com detalhes musicais discutidos minuciosamente. É essencial a comunicação gestual e visual entre os músicos em momentos decisivos, como por exemplo, o *levare* ao se iniciar uma peça ou determinadas frases, na finalização de um trecho, em mudanças de compassos e caráter, ataques precisos, dentre outros. Diferentemente do trabalho com grandes grupos, em que todos os integrantes se submetem à figura e à estética musical de um regente, na música de câmara essa responsabilidade é dividida igualmente entre os performers. Mesmo que haja discordâncias, os mesmos sempre devem procurar chegar a um acordo a favor do produto artístico que desejam apresentar, com a finalidade de transmitir ao ouvinte uma só ideia, caso contrário, “a falta de controle leva o conjunto a uma afinação negligente, com uma instável e equivocada coordenação sonora, e à incerteza da própria execução, mesmo que cada um tenha um bom ouvido” (RAABEN, 2003, p. 74). O cuidado com a afinação e aproximação timbrística torna-se ainda maior quando há mistura entre instrumentos temperados e não temperados, exigindo dos executantes ajustes, aproximações e compensações auditivas para a obtenção de um melhor rendimento sonoro.

1.1.2 A formação camerística mezzo-soprano, violoncelo e piano.

A formação camerística mezzo-soprano, violoncelo e piano, objeto dessa pesquisa, se constitui num trio de características peculiares. Tem-se o mezzo-soprano, com uma extensão vocal podendo abranger de Sol² a Do⁵, dependendo de suas subclassificações (coloratura,

lírico, dramático)¹¹ e o tipo de técnica desenvolvido; o violoncelo, um instrumento de cordas friccionadas com vastas possibilidades timbrísticas e idiomáticas e também com uma larga extensão, que atinge quase quatro oitavas, correspondendo a todo o alcance das vozes masculinas (baixo e tenor) e boa parte das vozes femininas (contralto); e o piano, que se firmou no século XIX na Europa como instrumento harmônico presente em ambientes domésticos (lares de famílias burguesas), salas de concerto e instituições de ensino de música (LOESSER, 1982, p.88-98) em face de seus numerosos recursos sonoros. Em busca de melhor compreensão da resultante sonora dessa formação, serão comentados em seguida aspectos e propriedades de cada um desses instrumentos, bem como o conjunto como um todo, considerados relevantes para o fomento dessa investigação.

O piano tem sido um instrumento muito explorado cameristicamente, certamente por se tratar de um instrumento harmônico, de possibilidades técnicas abrangentes e extraordinárias. Rowen comenta: “latente em um instrumento harmônico como o piano é a sua capacidade de invocar força suficiente para substituir uma orquestra”¹² (ROWEN, 1949, Introduction) (Tradução nossa). Segundo Vieira, “o piano está presente tanto nas formações consolidadas no decorrer da história quanto nas mais singulares combinações” (VIEIRA, 2013, p. 19). Hinson reforça essa ideia quando afirma que “algumas das mais gloriosas literaturas escritas para o piano estão no repertório da música de câmara”¹³ (HINSON, 1996, ix). (Tradução nossa).

Fundamentada em Tilmouth, Silvana Rodrigues de Andrade comenta que a formação de trio estava presente no século XVIII, sendo grande parte do repertório camerístico desse período destinado ao cravo e outros dois instrumentos solistas. Ainda segundo Andrade:

Desses trios sonatas com contínuo nas obras do Barroco, estende-se um gradual processo em que o cravo e sua função caem em desuso nos períodos pré-Clássico e Clássico, momento em que emerge o trio com piano (com escrita *obbligato*), onde ocorre a mudança de ênfase das cordas para as teclas. O trio com piano torna-se tão popular que obras são arranjadas para essa formação, exemplo do que fez Beethoven com sua 2ª Sinfonia (TILMOUTH apud ANDRADE, 2003, p. 7).

Continuando seu comentário, a autora diz ainda que o século XIX teve “uma contínua produção de trios com piano” (ANDRADE, 2003, p. 7), obras escritas pelos virtuosos

¹¹ Entre os estudiosos da área, tanto essa extensão quanto as subclassificações atribuídas a esse tipo de voz, sofrem variações de opiniões.

¹² Latent within a chordal instrument like the piano is its ability to summon sufficient power to substitute for an orchestra.

¹³ Some of the most glorious literature written for the piano is found in the chamber music repertoire.

compositores-pianistas deste período e cita como exemplos Schubert, Chopin, Mendelssohn e Brahms.

No entanto, não foram somente os trios com piano que se destacaram durante esse século. Quando se trata do canto camerístico, tem-se um vasto conjunto de composições para duos de voz e piano. Junto ao canto, principalmente no que diz respeito ao *Lied* alemão e à *Mélodie française*, gêneros tão explorados no século XIX, o repertório escrito para voz e piano é algo extremamente relevante e fortalecido dentro do espaço camerístico.

Também na canção de câmara brasileira essa formação é bastante valorizada pelos compositores e tem recebido a atenção de pesquisadores, tais como Luciana Monteiro de Castro, Margarida Maria Borghoff e Mônica Pedrosa de Pádua, professoras da UFMG, que em um artigo escrito conjuntamente, intitulado *Em defesa da canção de câmara brasileira* discutem sobre a importância do estudo e divulgação desse gênero musical, defendendo a reavaliação dos currículos acadêmicos em prol de um maior reconhecimento da canção de câmara brasileira. Formou-se na UFMG um grupo de pesquisa chamado ‘Resgate da Canção Brasileira’, tendo como objetivo “oferecer meios para mudanças gradativas no panorama da atualidade” (CASTRO; BORGHOFF; PÁDUA, 2003, p. 74). As mudanças às quais as autoras se referem dizem respeito à notoriedade e importância que a canção de câmara brasileira merece alcançar em nosso país, já que até os dias de hoje, apesar do vasto repertório existente, ainda não se atingiu a extensão que o *Lied* alemão ou a *Mélodie française* têm ocupado dentro dos nossos próprios centros acadêmicos, salas de concerto, gravações, teses e dissertações. De acordo com as pesquisadoras, iniciativas externas de países como Alemanha, França e Estados Unidos vêm surgindo, no sentido de resgatar a canção de câmara brasileira. Existe então o empenho desse grupo de pesquisa na catalogação e divulgação de todo material encontrado, por entenderem que essa iniciativa deva partir prioritariamente de pesquisadores e intérpretes brasileiros. (Idem, p. 75 e 76).

Além do trabalho desenvolvido por esse grupo supracitado, pode-se mencionar ainda alguns pesquisadores que têm dedicado seu tempo ao estudo e divulgação da canção de câmara brasileira para voz e piano. Joaquim Inácio de Nonno (2012), em sua tese de doutorado estabelece, por meio de contextualização e análise, uma proposta interpretativa para todas as canções de câmara do Cancioneiro de Guerra-Peixe para voz e piano, exceto os ciclos de canções *Drummondiana* e *Sumidouro*, abordados em sua dissertação de mestrado (1997). Veruschka Bluhm Mainhard (2014), também em tese de doutorado, propõe oferecer meios práticos para a interpretação das canções de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) e disponibiliza 40 canções em que realiza a transcrição fonética das mesmas na partitura. Elizete

Felix de Lira (2013) analisa em sua dissertação de mestrado, estruturas musicais de onze canções de Alberto Nepomuceno, onde discute a defesa do compositor sobre o uso da língua vernácula no canto erudito, as influências europeias em sua formação e os reflexos dessas influências em suas canções brasileiras. Num estudo sobre 18 canções de Camargo Guarnieri (1907-1993), a tese de doutorado de Josani Keunecke Pimenta (2015) objetiva inspirar o intérprete por meio da apresentação de um leque de informações, compreendendo as principais características poéticas e musicais dessas canções. Em seu artigo de mestrado, Marina Machado Gonçalves (2004), intenta divulgar a música brasileira para canto e piano, por meio de análise do ciclo de canções *Poemas da Negra*, também de Camargo Guarnieri e procura comprovar a influência de Mário de Andrade sobre o compositor; e ainda, Celina Garcia Delmonaco Tarragò Grovermann (2011) que estuda a trajetória do compositor Ernani Braga (1888-1948), analisando as canções referentes ao álbum *Cancioneiro Gaúcho*, para voz e piano, obra composta em 1940, em virtude da comemoração do Bicentenário da cidade de Porto Alegre.

Como se pode constatar, há, no Brasil e no exterior, profissionais se esforçando e investindo rumo à valorização da canção de câmara para voz e piano, no entanto, em relação a outras formações de câmara que incluem a voz, outros conjuntos podem ser igualmente validados. Os séculos XX e XXI têm avançado nessa questão. Tilmouth comenta que a busca por novas texturas e timbres gerou a criação de combinações instrumentais incomuns até então e aponta alguns compositores, que no século XX contextualizaram a voz em outras formações, abrindo caminhos para novas possibilidades. O autor diz:

A voz humana, uma vez proeminente na música de câmara, como a canção de consorte inglesa ou a cantata barroca com *obbligati* instrumentais, mas depois relegada ao Lied com acompanhamento do piano, reapareceu em novos contextos, como na formação de *Mallarmé* de Ravel, *On Wenlock Edge* de Vaughan Williams, o *Second Quartet* e *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, obras de Holst, Webern, Dallapiccola, Maxuell Davies e *Le Marteau sans maître* de Boulez. Parte da reação contra o que poderia ser visto como excesso do Romantismo, embora também enraizada em considerações econômicas, tem sido o uso de forças menores em formas como ópera e sinfonia, nas óperas de câmara de Holst e Britten, as sinfonias e concertos de câmara de Schoenberg, Berg e Webern e o resgate do conceito barroco de orquestra de câmara¹⁴ (TILMOUTH, 1980, p. 117). (Tradução nossa).

¹⁴ The human voice, once prominent in chamber music such as the English consort song or the Baroque cantata with instrumental obligatos but then relegated to the piano accompanied lied, reappeared in new contexts such as Ravel's *Mallarmé settings*, Vaughan Williams's, *On Wenlock Edge*, Schoenberg's *Second Quartet* and *Pierrot lunaire*, works by Holst, Webern, Dallapiccola, Maxwell Davies, and Boulez's *Le marteau sans maître*. Part of reaction against what might be seen as Romantic excess, though also rooted in economic considerations, has been the use of smaller forces in forms like opera and symphony, in the chamber operas of Holst and Britten, the chamber symphonies and concertos of Schoenberg, Berg and Webern and the revival of the Baroque concept of the chamber orchestra.

Nesse sentido, a voz e o piano, unidos a um terceiro instrumento, o violoncelo, podem se constituir numa busca sonora ligada a esse cenário de novos contextos que Tilmouth menciona. Sendo o substituto da viola da gamba, de acordo com Klaus Marx (1980), o violoncelo escapou de sua função, por muito tempo apenas como baixo contínuo durante as últimas décadas do século XVII, para no período Barroco adquirir sua independência como instrumento solista e igualar seu status aos dos outros instrumentos na música de câmara. Segundo Marx, Domenico Gabrielli (1651-1690) e Domenico Galli (1649-1697) foram os primeiros compositores a escrever para violoncelo solo e foi também com Domenico Gabrielli que se iniciou a tradição de usar o violoncelo para acompanhar a voz. (MARX, 1980, p. 860). O autor, referindo-se ao repertório atribuído ao violoncelo no século XX, tece o seguinte comentário:

Tem havido um aumento no número de obras camerísticas e concertantes para o violoncelo solista no século XX. [...]. Entretanto, o violoncelo solo ainda é relativamente mal provido em comparação com o violino e o piano. Somente após 1950 deu-se início a uma reparação do equilíbrio, e agora o violoncelo tem atraído a atenção particular de compositores como Zimmermann, Ligeti, Kélémen, Penderecki e Kagel¹⁵ (Idem, p. 862). (Tradução nossa).

Apesar do interesse de alguns compositores em ampliar o repertório para esse instrumento, essa pesquisa mostra que poucos o têm associado à voz e ao piano.

Hugo Pilger, ao discorrer sobre um dos elementos idiomáticos mais característicos do violoncelo, o *cantabile*, diz: “devido ao seu som rico em harmônicos, o violoncelo tornou-se um instrumento cantante por natureza. É considerado um dos instrumentos mais próximos da voz humana e essa proximidade potencializa ainda mais esse caráter ” (PILGER, 2013, p. 200). Felipe José Avellar de Aquino, citado por Pilger, explica: “o registro explorado na parte do violoncelo é outra conexão entre escrita vocal e instrumental” (AQUINO apud PILGER, 2013, p. 200). Ao explicar também sobre a diferença entre *portamento* e *glissando*, outros aspectos idiomáticos do violoncelo, Pilger afirma: “pelo fato do violoncelo não ter trastes, faz parte do seu idiomatismo o *portamento*, que é um recurso para se atingir notas distantes, e é muito semelhante ao que acontece com o canto” (PILGER, 2013, p. 191).

Já a voz de mezzo-soprano, classificação vocal desta pesquisadora, é um tipo de voz que possui uma grande extensão vocal e tem no registro médio sua tessitura de maior conforto,

¹⁵ There has also been an increase in the number of chamber and concertante works for the solo cello in the 20th century. [...]. Nevertheless, the solo cello is still relatively poorly provided for by comparison with the violin and the piano. Only after 1950 was a start made to redress the balance, and now the cello has attracted the particular attention of composers including Zimmermann, Ligeti, Kélémen, Penderecki and Kagel.

podendo tender mais para o registro agudo ou para o grave. O mezzo-soprano geralmente apresenta um timbre mais escuro que o soprano e tem uma extensão maior na região central-grave. Pela abrangência de sua extensão e singularidades, uni-la ao violoncelo e ao piano pode trazer resultados interessantes, pois como foi visto anteriormente na explicação de Salles, para que um conjunto possa soar bem, o ideal é que haja um equilíbrio dos registros grave, médio e agudo. Esse trio reúne o piano contemplando todos os registros, o violoncelo abarcando desde o registro da voz de baixo até o contralto, não atingindo apenas as notas mais agudas equivalentes ao soprano, e ainda a voz de mezzo-soprano, abrangendo graves, médios e agudos, no registro compreendido pelas vozes femininas.

Durante essa pesquisa formou-se um trio para a realização desse experimento.¹⁶ Percebeu-se, diante o conhecimento empírico advindo do estudo do repertório específico para esse conjunto, bem como através da observação dos fenômenos ocorridos durante os ensaios e recitais com o grupo, que essa é uma formação camerística coerente, passível de haver equilíbrio entre as partes, tanto pelos registros dos três instrumentos, quanto pela aproximação timbrística, além do bom resultado idiomático gerado pelo trio. Porém, há alguns detalhes importantes a serem observados para que seja possível obter esse equilíbrio sonoro.

Diversas formações camerísticas ou orquestrais exercem a função de criar uma atmosfera sonora, que sustente a harmonia e possibilite uma ambientação propícia ao desempenho da voz como solista. Isso pode ser visto em obras para canto, escritas com acompanhamento de piano, violão, orquestra ou conjuntos de câmara com um maior número de participantes, como o quarteto de cordas ou de sopros, por exemplo. Nesses casos, a voz é o centro das atenções, sendo aquela que se distingue dos demais instrumentos, por transmitir não apenas a melodia principal, mas também a mensagem de um texto ou frases expressivas do canto vocalizado. Algo semelhante acontece com obras escritas em que os compositores projetam uma posição de destaque para um determinado instrumento solista dentro de um conjunto.

¹⁶ O primeiro trio foi formado por Joana Azevedo (mezzo-soprano), Miguel Bevilacqua (violoncelo) e José Wellington Santos (piano). Foram realizados três recitais. O primeiro, no dia 10/11/2015, na sala Chiquinha Gonzaga do Instituto Villa-Lobos – UNIRIO, teve a finalidade de cumprir as exigências da disciplina de doutorado Ensaio I. Para esse primeiro recital o trio se preparou em quatro ensaios. Para o segundo, no dia 14/06/2016, na Sala Villa-Lobos – UNIRIO e para o terceiro, no dia 20/09/2016, também na Sala Villa-Lobos – UNIRIO, três ensaios antecederam cada um dos recitais. Os ensaios tiveram em média a duração de 1h30. Após essa etapa, o violoncelista Miguel Bevilacqua não pode mais dar continuidade ao trabalho e foi substituído pela violoncelista Nayara Tamarozi. Com esse novo trio o repertório foi preparado em 6 ensaios, também com duração de 1h30, visando o recital e a gravação das três obras analisadas nos capítulos 2 e 3 desta tese, que ocorreram nos dias 03/05/2018 e 11/05/2018, respectivamente. Esses dois eventos tiveram a Sala Villa-Lobos como espaço para que se pudesse colher o material a ser apresentado na tese. As gravações áudio/visuais, mixagem e edição receberam o tratamento de Gilson Ribeiro Rodrigues, Camilla Moraes, Sérgio Barrenechea, João Felipe Moreira Ramos e Joana Azevedo.

Em uma formação de trio, em que há um instrumento harmônico e dois instrumentos melódicos, como é o caso do trio para voz, violoncelo e piano, tanto a voz quanto o violoncelo precisam exercitar a generosidade e interagir para a criação de um diálogo que respeite o momento e a forma expressiva de cada um. No entanto, acredita-se que esteja nas mãos do violoncelista a responsabilidade de se estabelecer uma convivência equilibrada entre ambos. Estando atento à sua sensibilidade, ele precisa equilibrar o volume de seu instrumento em relação à voz quando não estiver tocando seus solos (o violoncelo é um instrumento que possui muita potência de som), caso contrário corre-se o risco de que ele a sobreponha, chamando para si a atenção e colocando-a em segundo plano, principalmente em momentos em que esta estiver explorando seu registo médio-grave. Já o mezzo-soprano, dependendo do repertório e da escrita idiomática utilizada nas composições, necessita criar uma projeção de maior alcance, especialmente nessa mesma tessitura à qual se chama a atenção do violoncelista. A escrita intencional de alguns compositores para que esses dois instrumentos fundam seus timbres, deve ser atentamente analisada, como por exemplo, os uníssonos e trechos em *cantabile*. O objetivo certamente é alcançar um colorido timbrístico que os aproxime. Ao pianista, consciente dessas particularidades e necessidades de entrosamento entre a voz e o violoncelo, recomenda-se também, através de seu toque, explorar sonoridades distintas que contribuam para que esse colorido timbrístico se potencialize e se enriqueça ainda mais. É imprescindível equilibrar o volume de seu instrumento em relação ao grupo de maneira geral, exercendo o papel de mediador e de “sentinela”¹⁷, oferecendo, através de sua firmeza como performer, o apoio harmônico e o controle temporal aos dois outros instrumentistas, ouvindo-os com atenção e contribuindo com sua musicalidade. O ideal é que o grupo tenha afinidades em relação ao pensamento musical e compartilhe de um nível técnico e de amadurecimento semelhantes. Observados esses detalhes, que são considerados significativos, o conjunto tem tudo para funcionar equilibradamente.

1.2 Levantamento do repertório para o trio mezzo-soprano, violoncelo e piano

A combinação das características desses três instrumentos permite a exploração de sonoridades ricas e variadas, entretanto, isso não fez com que compositores investissem intensamente nessa formação. Na literatura musical estrangeira, o número de composições originais escritas para esse fim ainda não é tão expressivo como em outras formações

¹⁷ Sentinel - expressão utilizada por Emmons e Sonntag (1979, p. 143).

camerísticas. Na literatura musical brasileira, essa pesquisa mostra que poucos compositores têm dedicado seu tempo a escrever para esse trio. E quando se trata da formação específica de mezzo-soprano, violoncelo e piano, esse número cai mais ainda.

Certamente, o mezzo-soprano que deseja incluir em seu repertório músicas que contemplem a participação do violoncelo e do piano terá que recorrer também às obras que não indicam uma voz específica, ou seja, àquelas em que os compositores apenas designam na partitura como Voz ou Canto e que podem ser interpretadas por quaisquer tipos de voz. Essas obras, com algumas exceções, geralmente não exploram os registros vocais em grande extensão, e sim uma tessitura que favorece qualquer tipo de voz. Caso esse recurso não seja utilizado, o repertório ficará extremamente restrito.

Com o objetivo de ampliar o leque de possibilidades interpretativas dessa formação com violoncelo e piano, aliados às vozes que possuem precisamente a classificação vocal de mezzo-soprano, optou-se, neste capítulo, pela listagem de obras que foram encontradas com as referências Mezzo-soprano, Canto ou Voz.

Como o repertório de composições brasileiras para essa formação é limitado, provavelmente, para se organizar um repertório apenas com músicas brasileiras, também terá que se recorrer a adaptações e arranjos, mesmo com a conscientização de que o resultado performático, dependendo da escrita composicional, possa apresentar alguns problemas e não ser tão efetivo quanto o de uma obra originalmente pensada para essa formação específica.

Durante essa pesquisa, a princípio foi feito um levantamento de obras originais escritas para a formação desse trio, contidas tanto na literatura estrangeira quanto brasileira. Primeiramente, partiu-se do repertório estrangeiro para obter-se um panorama acerca do número de composições existentes. Além das obras originais foram encontradas também algumas que receberam adaptações, e achou-se por bem aqui relatá-las, para expandir quantitativamente as escolhas dos intérpretes que se interessam por esse conjunto camerístico.

Diante desse panorama, com o propósito de não ultrapassar o escopo dessa tese, optou-se por tecer breves comentários apenas das obras escritas para a formação que é o objeto dessa pesquisa (mezzo-soprano, violoncelo e piano), que possuem partituras disponibilizadas gratuitamente na internet ou que foram conseguidas por intermédio dos próprios compositores. Várias fontes foram consultadas e durante a exposição do material encontrado, essas fontes serão ordenadas sucessivamente.

Na listagem dos três quadros que se seguirão, organizados por ordem das datas de composição, das mais antigas às mais atuais, constam apenas as obras disponíveis no site

IMSLP¹⁸, onde existe o maior número de publicações para a formação voz, violoncelo e piano. Como se pode constatar, a seguir, essa fonte traz apenas seis composições com a indicação para mezzo-soprano, violoncelo e piano. Essas obras estão contidas no Quadro 1 e receberão breves comentários após a apresentação desse quadro, podendo ser visualizadas no APÊNDICE A. No Quadro 2, serão listadas as obras para voz, violoncelo e piano, e no Quadro 3, as que possibilitam substituições.

1.2.1 Listagem e comentários sobre as obras estrangeiras originais para mezzo-soprano, violoncelo e piano, encontradas no site IMSLP:

Quadro 1 – Obras estrangeiras originais para mezzo-soprano, violoncelo e piano, listadas no site IMSLP.

COMPOSITORES	OBRAS	FORMAÇÃO DOS TRIOS	DATAS DAS COMPOSIÇÕES
Viardot, Pauline (1821-1910)	<i>The Stars, (Die Sterne) VWV 1059</i>	mezzo-soprano, cello e piano	1865
Fabricius, Jacob (1840-1919)	<i>Sainte Cécile</i>	mezzo-soprano, cello e piano	s.d.
Fabricius, Jacob (1840-1919)	<i>Souvenir</i>	mezzo-soprano, cello e piano	1911
Diepenbrock, Alphons (1862-1921)	<i>Berceuse</i>	mezzo-soprano, cello e piano	1912
Marx, Joseph (1882-1964)	<i>4 Lieder N° 2 - Adagio</i>	mezzo-soprano ou baritono, cello e piano	1916
St. Clair, Richard (1946)	<i>The Land of Peace and Bliss</i>	mezzo soprano, cello e piano	2005-2009

Fonte: elaborada pela autora

Os comentários abaixo procurarão se deter aos dados biográficos dos compositores, cujas informações são consideradas mais significativas. Sobre suas obras serão observados, sobretudo, elementos como textura¹⁹ e idiomatismo²⁰ e a relação do conjunto.

¹⁸ International Music Score Library Project.

¹⁹ Caio Nelson de Senna Neto sintetiza o termo na seguinte proposição: “por “textura musical” deve-se entender a transposição imaginária, metafórica, de sensações táteis e imagens visuais, instigadas pela relação entre as diversas alturas que soam simultaneamente, e coloridas pela interação dos diversos outros parâmetros musicais (ritmo, articulação, agógica, dinâmica, instrumentação)” (SENNA NETO, 2007, p. 14 e 15).

²⁰ Para Fabiano Menezes (2010), citado por Hugo Pilger (2013), “Na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita (instrumento/s, voz/es, multimídia ou conjuntos mistos). As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e

Die Sterne (The Stars)

Sobre a compositora. Pauline Viardot (1821-1910), filha de cantores, de origem espanhola, além de ter sido um mezzo-soprano de renome no século XIX foi também pianista e compositora. Falava fluentemente Francês, Espanhol, Inglês, Italiano e Russo. Estudou piano com Franz Liszt e Anton Reicha. Como virtuose do piano chegou a fazer duetos com Frederic Chopin. Camille Saint-Saëns, ao escrever a ópera *Samson et Dalila*, dedicou-a à Pauline, demonstrando assim, sua admiração pela cantora. Como compositora escreveu inúmeras obras vocais e instrumentais, sendo consideradas por Liszt como geniais (HUFFORD, 2017, p. online)²¹.

Sobre a peça. Consta no site IMSLP que essa composição é para mezzo-soprano, cello e piano, mas na partitura original está indicada para canto, entretanto, a tessitura vocal (de Do³ a Fa⁴) é muito favorável ao mezzo-soprano, classificação de voz da compositora. Escrita nas línguas alemã e russa teve sua primeira publicação em 1875, dez anos após a data de sua composição. A obra, bem ao estilo romântico, de textura praticamente quase toda homofônica, em alguns momentos apresenta também escrita contrapontística (imitação). Tem início com a exposição de uma melodia escrita para o violoncelo em *cantabile*, valorizando o instrumento e preparando bem a entrada da voz. Desde o início da peça, o piano fornece aos outros dois instrumentos uma sólida estrutura harmônica. A escrita idiomática respeita e valoriza as qualidades de cada um dos instrumentos, dando-lhes o devido destaque e ao mesmo tempo uma ideia harmoniosa de conjunto. O andamento é *andante mosso*, tendo a duração aproximada de 4 minutos. Como a partitura original apresenta muitas anotações feitas à mão, provavelmente por músicos que a interpretaram, decidiu-se por realizar uma nova digitalização, para ser disponibilizada no APÊNDICE A, junto às demais partituras estrangeiras. Nessa nova versão foram omitidos os versos escritos em russo, deixando apenas os da língua alemã.²² Caso o intérprete deseje realizá-la em russo, terá que recorrer à partitura original.

expressão. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado instrumento, utilizando recursos que o identificam e o diferem de outros meios, mais idiomática ela se torna” (MENEZES, apud PILGER, 2013, p. 169).

²¹ Pesquisado na página Find a Grave. Biografia escrita por Bob Hufford, Disponível em: <<https://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=28743520>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

²² A língua russa não é contemplada nos currículos acadêmicos brasileiros na área do canto e de difícil compreensão para músicos não familiarizados com o idioma. Para não se correr o risco de uma digitalização incorreta, decidiu-se por transcrevê-la apenas na língua alemã.

Sainte Cécile.

Sobre o compositor. Jacob Fabricius (1840-1919), dinamarquês, dedicou boa parte de sua vida a ser fundador de várias associações e instituições musicais. Exercendo outra profissão, foi somente em 1865 que se apresentou pela primeira vez como compositor. O reconhecimento do seu trabalho chegou tardiamente, vindo de países como a Alemanha e a França. Totalizam 65 o número de suas obras publicadas, principalmente por esses dois países, incluindo coleções de música, obras para coral, piano e uma ópera. O compositor deixou também cerca de 80 obras manuscritas, dentre elas uma suíte orquestral, duas óperas, uma sinfonia e uma abertura de concerto (DACAPO, 2017, p. online)²³.

Sobre a peça. A partitura da peça em questão, disponibilizada no site do IMSLP está em manuscrito, portanto, uma das que não foram publicadas. Essa peça foi, então, também digitalizada para constar nesta tese, pois seu original não oferece boas condições para leitura. Escrita em francês, de estilo romântico, possui versos de Cécile Dumont Saint-Priest [s.d.]. De textura homofônica, com os três instrumentos atuando intrinsecamente durante a peça, explora idiomáticamente a voz, sobretudo na tessitura médio/aguda, o violoncelo na região que corresponderia à voz de barítono, e o piano preenchendo a harmonia com acordes, oitavas e arpejos. Há mudanças de compasso e andamentos, gerando movimentação à peça.

Souvenir.

Sobre a peça. Essa composição, também de Jacob Fabricius (1840-1919), encontra-se impressa. Acredita-se ver nessa composição um pouco mais de amadurecimento em relação à escrita musical do compositor. A peça é curta e dramática. Apesar da textura homofônica, o compositor trabalha a parte do violoncelo mais livremente do que na outra peça em manuscrito, procurando valorizar mais o instrumento, incumbindo-o de estabelecer, em alguns trechos, diálogos com a voz. A tessitura da voz encontra-se em uma região bastante confortável para o mezzo-soprano e a escrita idiomática do piano sustenta a dramaticidade, com os baixos, na maioria das vezes oitavados, e acordes na mão direita.

²³ Disponível em: <<http://www.dacapo-records.dk/kunstnere/jakob-fabricius>>. Acesso em 21 set.2017.

Berceuse.

Sobre o compositor. Alphons Diepenbrock (1862-1921), nascido em Amsterdam é um dos mais destacados compositores holandeses. Suas canções são inspiradas em poemas de Goethe, Heine, Verlaine, Baudelaire e ainda em Van Eeden, Perk e Verwey, esses três últimos, poetas da mesma nacionalidade do compositor. Formou-se em filosofia clássica e como músico foi organista, pianista, violinista, violista e cantor, tendo desenvolvido especialmente a prática de música de câmara. Como compositor foi autodidata. Seu estilo, eclético, combinou o rigor de Giovanni Pierluigi da Palestrina ao exuberante cromatismo de Richard Wagner, recebendo ainda influência de Claude Debussy (MEMORY OF THE NETHERLANDS, 2018, p. online)²⁴.

Por ter sido cantor, justifica-se o comentário encontrado no site Memory of the Netherlands:

Diepenbrock envolveu a voz humana em quase todas as composições. Ele visava a harmonia entre a parte vocal e o acompanhamento instrumental, uma perfeita coincidência de palavras e som. Sua obra musical consiste, portanto, principalmente de obras vocais: canções, canções sinfônicas para orquestra e voz solo, obras de coral a cappella, obras de coro com acompanhamento e obras musicais-dramáticas²⁵ (MEMORY OF THE NETHERLANDS, 2017, p. online). (Tradução nossa).

Sobre a peça. Composta em 1912 e publicada em 1923, os versos são em francês, do poeta Charles van Lerberghe (1861-1907). Com a indicação de andamento *andante grazioso*, o violoncelo e o piano apresentam um tema de caráter dançante logo no início da composição, que se torna recorrente durante toda a peça, utilizado também para finalizá-la. O compositor emprega ferramentas composicionais características do período romântico, como a maleabilidade agógica, mudanças de tonalidade, transitando entre os modos maior e menor, o que gera movimentação à peça. A textura é homofônica e em alguns trechos torna-se também heterofônica, onde há um maior entrelaçamento do tecido sonoro. O conjunto funciona bem idiomáticamente, sendo a voz e o violoncelo explorados em tessituras favoráveis ao bom desempenho dos dois instrumentos, e o piano escrito a interagir estreitamente com ambos.

²⁴ Pesquisado no site Memory of the Netherlands. Disponível em: <<http://www.geheugenvannederland.nl/en/geheugen/pages/collectie/Muziekmanuscripten+van+Alphons+Diepenbrock+%281862-1921%29%2C+componist>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

²⁵ Diepenbrock involved the human voice in almost every composition. He aimed at harmony between the vocal part and the instrumental accompaniment, a perfect coincidence of word and sound. His musical oeuvre consists therefore mainly of vocal works: songs, symphonic songs for orchestra and solo voice, a cappella choral works, choral works with accompaniment and musical-dramatic Works.

4 Lieder – Nº 2. Adagio

Sobre o compositor. Joseph Marx (1882-1964), compositor austríaco, considerado por Wilhelm Furtwängler (1952) como sendo “a principal força da música austríaca”²⁶, (Tradução nossa) desenvolveu uma larga carreira como pianista e professor, chegando a fundar e ser Reitor da primeira Universidade de Música da Áustria, em Viena (1924 a 1927). Antes dos 30 anos tornou-se famoso pelos seus *Lieder* (cerca de 150), sendo interpretados por grandes divas do século XX. Marx foi um impressionista romântico tardio que se inspirou na natureza, trazendo para sua música a sensualidade, o otimismo e até mesmo o hedonismo. Foi também um crítico da vanguarda atonal, apoiando compositores modernistas que ainda sustentassem em suas composições alguma estrutura da música tonal (JOSEPH MARX, 2017, p. online).

Sobre a peça. Dos 4 *lieder* escritos para trio, o compositor dedicou apenas um à formação mezzo-soprano ou barítono, violoncelo e piano. A peça em questão é a segunda da série e recebeu o nome de *Adagio*. A composição foi publicada em Viena, no ano de 1916. Os versos são de Anton Wildgans (1881-1932), escritos na língua alemã. De textura homofônica, a peça se caracteriza pela harmonia empregada pelo compositor, sendo tonal, com a utilização livre de dissonâncias não resolvidas e cromatismos. Voz e violoncelo travam diálogos em que parece não convergirem a um entendimento. Somente quando a voz se cala, o violoncelo assume, juntamente com o piano, uma postura totalmente tonal e previsível. O resultado idiomático do trio é harmonioso, apoiando-se na expressão vocal em legato e em uma tessitura tranquila para a voz, no *cantabile* do violoncelo, que na peça se apresenta como personalidade imponente e nos acordes robustos e condutores da trama exibidos pelo piano.

The Land of Peace and Bliss.

Sobre o compositor. O pianista e compositor Richard St. Clair (1946) é nascido em Jamestown, Dakota do Norte. O amor é um tema recorrente em sua obra. Seu estilo composicional é descrito da seguinte maneira:

Como pianista, St. Clair escreve idiomáticamente para o piano e entende os desafios técnicos que sua música representa para o solista. Grande parte de sua música é para piano solo ou piano em combinação com vozes ou outros instrumentos. Seus

²⁶ The leading force of Austrian music.

trabalhos abrangem estilos do serialismo atonal para uma orientação mais estilisticamente eclética nos últimos anos. Ultimamente, a música de St. Clair é cada vez mais desafiadora, com elementos de dissonância e referências tonais entrelaçadas²⁷ (RICHARD ST. CLAIR. 2012, p. online)²⁸. (Tradução nossa).

Sobre a peça. A essa peça o compositor chama de mandala musical. O estilo é moderno e possui versos do poeta indiano Vasubandhu (ca 316–396), traduzidos para o inglês por Hisao Inagaki (1929). Bastante longa, tem a duração de 20 minutos. O compositor utiliza largamente vários elementos, como mudanças de compasso, tonalidade, andamento, caráter e dinâmica. A textura, embora homofônica, apresenta em alguns momentos efeitos contrapontísticos. Há trechos em que há tramas envolvendo apenas a voz e o violoncelo, outros somente o violoncelo e o piano, e ainda voz e piano. A escrita composicional para os três instrumentos é de grande desafio para o trio, pois o idiomatismo de cada um é bastante explorado. A voz do mezzo-soprano abrange uma grande extensão, ou seja, exige da cantora domínio técnico, principalmente quando tem que sustentar a tessitura nos agudos em um longo trecho.

1.2.2 - Listagem das obras originais encontradas para voz, violoncelo e piano, sem indicação específica de mezzo-soprano.

Por não haver definição da escrita para um determinado tipo de voz, todas essas peças, que somam o total de 31, podem ser interpretadas por um mezzo-soprano, aumentando consideravelmente a gama de possibilidades para a construção de um repertório. A listagem dessas obras está no Quadro 2, a seguir:

Quadro 2 – Obras originais estrangeiras para voz, violoncelo e piano (IMSLP). Total: 31 obras.

COMPOSITORES	OBRAS	FORMAÇÃO DOS TRIOS	DATAS DAS COMPOSIÇÕES
Berlioz, Hector (1803-1869)	<i>La captive, H 60</i>	voz, cello e piano	1831–1832
Lindner, August (1820-1878)	<i>4 Gesänge</i>	voz, cello e piano	1840

²⁷ As a pianist himself, St. Clair writes idiomatically for the piano and understands the technical challenges his music poses for the soloist. Much of his music is for solo piano or piano in combination with voices or other instruments. His works span styles from atonal serialism to a more stylistically eclectic orientation in recent years. Lately, St. Clair's music is increasingly challenging, with elements of dissonance and tonal references intermixed.

²⁸ Disponível em: <http://web.mit.edu/stclair/www/music.html>. Acesso em: 14 jun. 2018.

COMPOSITORES	OBRAS	FORMAÇÃO DOS TRIOS	DATAS DAS COMPOSIÇÕES
Pott, August (1802-1887)	<i>Wiegenlied</i>	voz, cello e piano	1842
Saroni, Herrman S. (1824-1900)	<i>Speed Away, Op.101</i>	voz, cello (ad.lib) e piano	1847
Saroni, Herrman S. (1824-1900)	<i>Our Childhood's Home</i>	voz, cello (ad lib) e piano	1848
Abt, Franz (1819-1885)	<i>2 Lieder, Op.79</i>	voz, cello e piano	1851
Kalliwoda, Johann Wenzel (1801-1866)	<i>4 Lieder, Op.189</i>	voz, cello e piano	1852
Söderman, August (1832-1876)	<i>Romance. Ojämmt delat</i>	voz, cello e piano	1856
Söderman, August (1832-1876)	<i>Romance. Tankar på min egen lycka</i>	voz, cello e piano	1856
Franck, César (1822-1890)	<i>Le sylphe</i>	voz, cello e piano	1862
Gounod, Charles (1818-1893)	<i>My Beloved Spake</i>	voz, cello e piano	1873
Millard, Harrison (1830-1895)	<i>A Mother's Dream</i>	voz, cello e piano	1875
Faure, Jean-Baptiste (1830-1914)	<i>Myosotis</i>	voz, cello (ad lib.) e piano	1876
Robaudi, Vincenzo (1819-1882)	<i>Alla Stella Confidente</i>	voz, cello e piano	1878
Anton Sr., Philipp Gottlieb (1831-1896)	<i>To the Zephyrs</i>	voz, cello e piano	1881
Komorowski, Ignacy Marcelli (1824-1857)	<i>Drzym sobie duszo</i>	voz, cello e piano	1ª publicação em 1890
Ronald, Landon (1873-1938)	<i>Summertime</i>	voz, cello e piano (cello apenas na nº 4)	1901
Massenet, Jules (1842-1912)	<i>On dit!</i>	voz, cello e piano	1901
Davidov, Aleksey (1867-1940)	<i>Asters, Op.8</i>	voz, cello e piano	1903
Spross, Charles Gilbert (1874-1961)	<i>Gathered Roses</i>	voz, cello e piano	1907 ?

COMPOSITORES	OBRAS	FORMAÇÃO DOS TRIOS	DATAS DAS COMPOSIÇÕES
Stöhr, Richard (1874-1967)	<i>3 Lieder, Op.21</i>	voz, cello e piano	1909
Jacobs-Bond, Carrie (1862-1946)	<i>A Perfect Day</i>	voz, cello e piano	1910
Hollman, Joseph (1852-1926)	<i>Quand vous me montrez une rose</i>	voz, cello e piano	1910
Zenda, Lawrence (1913-1928?)	<i>Songs (1916)</i>	voz e piano (nº.2 com cello obbligato)	1916
Bay, Rudolph (1868-1927)	<i>Hjemvee</i>	voz, cello e piano	s.d.
Fabricius, Jacob (1840-1919)	<i>Extase</i>	voz (alto), cello e piano	s.d.
Ganz, Moritz (1806-1868)	<i>The Secret that Lies in My Heart</i>	voz, cello e piano	s.d.
Gläser, Joseph (1835-1891)	<i>4 Songs for Voice, Cello, and Piano</i>	voz, cello e piano	s.d.
Hiller, Ferdinand (1811-1885)	<i>Tragödie, Op.157</i>	voz, cello e piano	s.d.
Luzzi, Luigi (1824-1876)	<i>Il Frate in Tentazione, Op.188</i>	voz, cello e piano	s.d.

Fonte: elaborada pela autora

1.2.3 Listagem das obras originais encontradas para voz, violoncelo e piano, com substituições.

O Quadro 3 apresenta também 31 obras, que são propostas para qualquer tipo de voz com exceção das peças *Extase* de Adolphe Deslandres (1840-1911) e *In the Gold Room* de Elaine Fine (1959), em que os compositores definiram como sendo para barítono ou mezzo-soprano. O que diferencia particularmente o Quadro 3 do anterior são as diferentes combinações camerísticas permitidas, possibilitando a troca do violoncelo e do piano por outros instrumentos, por vezes mantendo-se a voz e o piano, substituindo-se o violoncelo, ou mantendo-se o violoncelo e substituindo-se o piano, ou até mesmo mantendo-se a voz e substituindo-se o violoncelo e o piano. Toda essa diversidade admite a adequação e a ampliação

desse repertório para o trio: voz (mezzo-soprano), violoncelo e piano. *Zwei Gesänge Op.91* de Johannes Brahms (1833-1897), apesar de ter sido escrita originalmente para voz, viola e piano, também é executada substituindo-se a viola pelo violoncelo. Uma observação que se faz pertinente, é que nessa obra consta na indicação da instrumentação como sendo para contralto, todavia essa é uma peça bastante conhecida, que tem sido interpretada tanto por sopranos, mezzo-sopranos e contraltos, sem mudanças na tonalidade. Possuindo uma tessitura muito favorável ao mezzo-soprano, por conseguinte, pensa-se que essa obra deva integrar a listagem dessa pesquisa e fazer parte desse próximo quadro.

Quadro 3 – Obras estrangeiras originais para a formação do trio voz, violoncelo e piano, com substituições. (IMSPL). Total: 31 obras

COMPOSITORES	OBRAS	FORMAÇÃO DOS TRIOS	DATAS DAS COMPOSIÇÕES
Proch, Heinrich (1809-1878)	<i>Wanderlied, Op.14</i>	voz, trompa ou cello ou viola e piano	1834 or 1835
Proch, Heinrich (1809-1878)	<i>Das Alpenhorn, Op.18</i>	voz, alphorn ou cello (ad lib) e piano	1836
Proch, Heinrich (1809-1878)	<i>Ob sie meiner wohl, gedenkt, Op.22</i>	voz, trompa ou cello, ou viola e piano	1836
Proch, Heinrich (1809-1878)	<i>Der Sänger und der Wanderer, Op.31</i>	voz, trompa ou cello ou viola e piano	1837
Lachner, Ignaz (1807-1895)	<i>Überall Du, Op.17</i>	voz, trompa ou cello e piano –	1839
Gounod, Charles (1818-1893)	<i>Où voulez-vous aller?</i>	voz, violino ou flauta ou cello e harmônio ou piano	1839
Panseron, Auguste Mathieu (1795-1859)	<i>Sainte Cécile</i>	voz, cello ou violino, ou viola e piano	1840
Proch, Heinrich (1809-1878)	<i>Mein Reichthum, Op.4</i>	voz, trompa ou cello ou viola e piano	1841
Proch, Heinrich (1809-1878)	<i>Ter den dunkeln Linden, Op.122</i>	voz, trompa ou cello e piano	1845
Proch, Heinrich (1809-1878)	<i>Die Mutter wird mich fragen, Op.159</i>	voz, trompa ou viola ou cello e piano	1850
Gounod, Charles (1818-1893)	<i>Sérénade</i>	voz, harmônio ou cello (ad. lib.) e piano	1857

COMPOSITORES	OBRAS	FORMAÇÃO DOS TRIOS	DATAS DAS COMPOSIÇÕES
Reiter, Ernst Michael (1814-1875)	<i>2 Lieder, Op.6</i>	voz, violino ou flauta ou cello e piano	1858
Abt, Franz (1819-1885)	<i>40 Mélodies Poésies françaises Songs</i>	voz, cello ou violino e piano	1860
Goltermann, Georg (1824-1898)	<i>Inmitten von Blüten, Op.50</i>	voz, cello ou violino e piano	1867
Braga, Gaetano (1829-1907)	<i>La serenata</i>	voz, cello ou violino e piano	1867
Vogt, Gustave (1781-1870)	<i>O salutaris</i>	voz, corne inglês ou cello e órgão ou piano	1877 ²⁹
Spohr, Louis (1784-1859)	<i>Der Erbvertrag</i>	voz, trompa ou cello ou violino e piano ou harpa	s.d. ³⁰
Braga, Gaetano (1829-1907)	<i>Exile</i>	voz, violino ou cello e piano	1880
Faure, Jean-Baptiste (1830-1914)	<i>Nach Jahren, Op.91</i>	voz, obbligato cello ou violino e piano	1880
Tosti, Francesco Paolo (1846-1916)	<i>Visione!</i>	voz, violino ou cello (ad lib.) e piano	1880
Brahms, Johannes (1833-1897)	<i>Zwei Gesänge – Opus 91 1. Gestillte Sehnsucht 2. Geistliches Wiegenlied</i>	voz, viola ou cello e piano	1884 (No. 1) 1863–64 (No. 2)
Boumard, Jean (? -1907)	<i>Ave Maria</i>	voz, cello ou violino e piano ou harpa ou harmônio (ad lib.)	1886
Rebling, Gustav (1821-1902)	<i>Waldsehnsucht</i>	voz, cello ou trompa e piano	1889
Logé, Henri (1854-1912)	<i>The Love Gone By</i>	voz, violino ou cello (ad lib.) e piano	s.d
Denza, Luigi (1846-1922)	<i>Si vous l'aviez compris!</i>	voz, violino ou cello e piano	1909

²⁹ Data da primeira publicação.

³⁰ No site do IMSLP consta: Informação da editora Vienna. Anton Diabelli & Co., n.d. Plate D. et C. 1980.

COMPOSITORES	OBRAS	FORMAÇÃO DOS TRIOS	DATAS DAS COMPOSIÇÕES
Lów, Leo (1878-1960)	<i>Der Fodim</i>	voz, viola ou cello e piano	1910
Pinto, Angelo Francis (? – 1955)	<i>Berceuse</i>	voz, violino ou flauta ou cello e piano ou harpa	1911
Engel, Joel (1868-1927)	<i>Hen Hu Hivtiah Li</i>	voz, violino ou cello e piano	1923
Borodin, Aleksandr (1833-1887)	<i>Songs and Romances</i>	voz e piano; nº 2, 3 e 4 com a parte do cello adicionada	1947 ³¹
Fine, Elaine (1959)	<i>In the Gold Room</i>	mezzo-soprano, flauta ou cello e piano	2009

Fonte elaborada pela autora

1.2.4 Listagem das obras encontradas no site da loja Sheetmusicplus³².

Além das obras encontradas no IMSLP, outras fontes foram pesquisadas. A página online da Sheetmusicplus, por exemplo, contempla obras mais recentes, oferecendo poucas composições originais para a formação de mezzo-soprano, violoncelo e piano. No entanto, amplia um pouco mais as possibilidades ao disponibilizar peças para trio envolvendo violoncelo e piano, em que os compositores não se preocuparam em definir o tipo de voz para executá-las. O material pesquisado será disposto em dois quadros (Quadro 4 e Quadro 5).

No Quadro 4, a seguir, estão listadas as peças encontradas com a indicação para mezzo-soprano, violoncelo e piano. Nos dados fornecidos pela loja, alguns trazem a data de composição e outros não. As datas não encontradas foram pesquisadas em outros sítios, que constam aqui em notas de rodapé. A respeito da peça *The Last Gesture*, de Sheli Nan, buscou-se informações na homepage da compositora e nenhum registro de datas (nascimento da compositora e data da composição) foi encontrado. Na falta dessas informações tentou-se fazer contato por meio do e-mail ali fornecido, mas não se obteve uma resposta. Portanto, a peça aparecerá em último lugar no Quadro 4, sem a obtenção desses dados.

³¹ Data de publicação.

³² Disponível em: www.sheetmusicplus.com. Acesso em 21 set.2017.

Quadro 4 – Obras para mezzo-soprano, violoncelo e piano, disponíveis na loja Sheetmusicplus.

COMPOSITORES	OBRAS	FORMAÇÃO DOS TRIOS	DATAS DAS COMPOSIÇÕES
Hofmeyr, Hendrik (1957)	<i>Quiete: da Tre liriche in stile antico. Opus 5C</i>	Voz média, cello, piano	1982 a 1988
Heggie, Jake (1961)	<i>Before the Storm</i>	mezzo-soprano, cello, piano	1998 ³³
Hofmeyr, Hendrik (1957)	<i>L'Infinito : da Tre liriche in stile antico. Opus 5</i>	Voz média, cello, piano	1983/2000
Malmasson, Jean-Yves (1963)	<i>Trois Poèmes de Charles Baudelaire</i>	Voz média, cello, piano	1984, arr. 2001 ³⁴
Nan, Sheli (s.d. Sec. XX)	<i>The Last Gesture</i>	mezzo-soprano or alto, cello, piano	s. d. ³⁵

Fonte: elaborada pela autora

No Quadro 5 são apresentadas as obras para voz, violoncelo e piano. A loja Sheetmusicplus, que disponibiliza a partitura da peça *Tre Liriche*, de Matilde Margherita Mary Capuis, não aponta sua data de composição. Outras fontes foram pesquisadas sem sucesso. É, portanto, a última peça catalogada nesse próximo quadro, sem constar essa informação.

Quadro 5 – Obras originais para voz, violoncelo e piano, disponíveis na loja Sheetmusicplus. Total: 13 obras.

COMPOSITORES	OBRAS	FORMAÇÃO DOS TRIOS	DATAS DAS COMPOSIÇÕES
Lang, Josephine (1815-1880)	<i>Traumbild, Op. 28 no. 1</i>	voz, cello e piano	1837 (pub. em 2015) ³⁶
Borodin, Aleksandr Porfir'evich (1833-1887)	<i>Three songs</i>	voz, cello e piano	1854-1855
Massenet, Jules (1842-1912)	<i>Elegie</i>	(Adaptações): voz, cello ou violino ou flauta e piano	composição original 1872

³³ Disponível em: <https://jakeheggie.com/before-the-storm-1998/>. Último acesso em 01 nov. 2107.

³⁴ Disponível em: <http://jymalmasson.fr/catalogueeng.html>. Último acesso em 01 nov. 2107.

³⁵ Disponível em: <https://www.shelinan.com/>. Último acesso em 01 nov. 2107.

³⁶ Disponível

[https://books.google.com.br/books?id=FKDGY4U27QMC&pg=PA83&lpg=PA83&dq=Lang,+Josephine++\(1815-1880\)+Traumbild,+Op.+28+no.+1&source=bl&ots=Dm92WLztjQ&sig=Dli-RsuTCL4cVdIkplMcDzudj00&hl=pt-](https://books.google.com.br/books?id=FKDGY4U27QMC&pg=PA83&lpg=PA83&dq=Lang,+Josephine++(1815-1880)+Traumbild,+Op.+28+no.+1&source=bl&ots=Dm92WLztjQ&sig=Dli-RsuTCL4cVdIkplMcDzudj00&hl=pt-)

em:

COMPOSITORES	OBRAS	FORMAÇÃO DOS TRIOS	DATAS DAS COMPOSIÇÕES
Chausson, Ernest (1855-1899)	<i>Le Colibri</i>	canto, violino ou cello e piano	1882 ³⁷
Starer, Robert (1924-2001)	<i>Remembering Felix</i>	voz, cello e piano	1987 ³⁸
Massenet, Jules (1842-1912)	<i>Amours bénis: une aube fraîche et printanière</i>	voz, cello e piano	1899 ³⁹
Chajes, Julius (1910-1985)	<i>By the rivers of Babylon : 137th psalm</i>	voz, cello e piano ou órgão	1942 ⁴⁰
Britten, Benjamin (1913-1976)	<i>The Stream in the Valley (Da unten im Tale)</i>	voz, cello e piano	1946 ⁴¹
Bernstein, Leonard (1918-1990)	<i>Dream with Me (from Peter Pan)</i>	voz, cello e piano	1950 ⁴²
Roem, Ned (1923)	Last Poems of Wallace Stevens	Voz, cello e piano	1971-72
Blumenfeld, Harold (1923-2014)	La face cendre: cantata	voz, cello e piano	1981
Musto, John (1954)	<i>River Songs</i>	voz, cello e piano	2002 ⁴³
Arenskii, Antonii Stepanovich (1861-1906)	<i>Landysh. Opus 33:2</i>	voz, cello e piano	publicado em 2008 ⁴⁴
Capuis, Matilde Margherita Mary (1913-2017)	<i>Tre liriche</i>	voz, cello e piano	s. d.

Fonte: elaborada pela autora

³⁷ Disponível em: http://data.bnf.fr/13910449/ernest_chausson_le_colibri_op_2_no_7/. Acesso em: 01.nov.2017.

³⁸ Disponível em: <http://www.pytheasmusic.org/starer.html>. Acesso em: 01.nov.2017.

³⁹ Disponível em: http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=73506. Acesso em: 01.nov.2017.

⁴⁰ Disponível em: <http://www.ebmarks.com/catalog/vocal/chajes-julius/by-the-rivers-of-babylon/>. Acesso em: 01 nov. 2017.

⁴¹ Disponível em: <http://brittensongs.org/catalogue/medium-voice-the-stream-in-the-valley-da-unten-im-tale/>. Acesso em: 01 nov. 2017.

⁴² Disponível em: <https://boosey.com/cr/music/Leonard-Bernstein-Peter-Pan/5703>. Acesso em: 01 nov. 2017.

⁴³ Disponível em: <http://arizona.openrepository.com/arizona/handle/10150/595632>. Acesso em: 01 nov. 2017.

⁴⁴ Disponível em: <http://cui.copac.ac.uk/id/39508480?style=html>. Acesso em: 01 nov. 2017.

Durante a pesquisa, três obras diferentes das relacionadas nos quadros anteriores foram encontradas por meio de gravações no YouTube e encontram-se relacionadas no Quadro 6, a seguir. *Three Poems* de Frank Bridge (1879-1941), escrita originalmente para voz, viola e piano, pode ter a parte da viola tocada também pelo violoncelo. A peça *Die Blinde*, Op. 33 de William Kenlon (1983), escrita para a voz de tenor, consiste em uma adaptação para a voz de mezzo-soprano realizada pelo próprio compositor, não havendo partitura disponível, apenas constando em seu catálogo das obras. Já a peça *Automne* de Zou Hao (1987), essa sim, escrita originalmente para mezzo-soprano, violoncelo e piano pode ser adquirida diretamente na página do compositor. Nas notas de rodapé constam os sites onde essas obras podem ser encontradas.

Quadro 6 – Obras encontradas por meio do YouTube:

COMPOSITORES	OBRAS	FORMAÇÃO DOS TRIOS	DATAS DAS COMPOSIÇÕES
Bridge, Frank (1879-1941)	<i>Three Poems</i>	voz, viola e piano (pode ser adaptada. para voz, cello e piano)	1906 ⁴⁵
Kenlon, William (1983)	<i>Die Blinde</i> <i>Op.33</i> <i>I-Es hat die Zeit</i> <i>gegeben</i> <i>II-Wie hat mi reine</i> <i>Stimme klang</i> <i>geklungen</i> <i>III-Stolz, mein stolz</i> <i>IV-Du, mein schmerz</i>	Original para tenor, trompa e piano Adaptação: mezzo- soprano, cello e piano	2012 ⁴⁶
Hao, Zou (1987)	<i>Automne</i>	mezzo-soprano, cello e piano	2015 ⁴⁷

Fonte: elaborada pela autora

1.2.5. – Listagem das obras para mezzo-soprano/canto/voz, violoncelo e piano de compositores brasileiros.

As fontes consultadas sobre esse repertório específico, obras para mezzo-soprano/canto/voz, violoncelo e piano de compositores brasileiros, inicialmente foram as

⁴⁵ Esta obra pode ser adquirida no site: <http://www.sheetmusicplus.com/title/frank-bridge-three-songs-sheet-music/18977645>.

⁴⁶ Disponível em: <http://www.williamkenlon.com/listen.html#>.

⁴⁷ Disponível em: <https://www.zouhaocomposer.com/scores>.

seguintes: Catálogo do Museu Villa-Lobos, Catálogo Funarte, Catálogo Ernest Mahle, Catálogo de obras de José Siqueira, Catálogo de obras de Roberto Victorio, Catálogo de Obras de Ronaldo Miranda, Obras de José Alberto Kaplan (originais e transcrições), manuscritos e obras publicadas, Biblioteca Nacional, CDMC UNICAMP e SESC Partituras. Todos os endereços pesquisados estão incluídos nas referências bibliográficas, embora apenas duas partituras tenham sido encontradas nessas fontes, não sendo especificamente escritas para a voz de mezzo-soprano e sim para canto, sem definição vocal: *Il Bove* de Heitor Villa-Lobos, disponível no catálogo do Museu Villa-Lobos, e *Chanson d'amour* de Glauco Velásquez, editada no site do SESC Partituras.

A pesquisa se estendeu para um diálogo com compositores da atualidade aos quais foi possível ter acesso a seus e-mails. Foram consultados dezenove (19) compositores, sendo eles: Alexandre Schubert, Amaral Vieira, Carlos de Lemos Almada, Dimitri Cervo, Edson Zampronha, Ernani Aguiar, João Guilherme Ripper, Jorge Antunes, José Orlando Alves, Liduino Pitombeira, Marcos Vieira Lucas, Mariza Rezende, Mario Ficarelli (pouco tempo antes de seu falecimento), Raul do Vale, Ricardo Tacuchian, Ronaldo Miranda, Sérgio Roberto de Oliveira, Sílvia de Lucca e Vicente José Malheiros da Fonseca.

Todos os compositores responderam e as respostas foram muito atenciosas e gentis, porém, na ocasião, em janeiro e fevereiro de 2014, a grande maioria disse não possuir nada escrito para o trio em questão. Apenas quatro compositores responderam afirmativamente: João Guilherme Ripper, que gentilmente cedeu a partitura de sua obra *Cecília*, escrita para a voz de mezzo-soprano; Jorge Antunes, com *Trio em La Pis*, em uma partitura elaborada fora do tamanho padrão, que foi adquirida por esta pesquisadora através de reembolso postal ao compositor. A obra é composta para voz, porém foi gravada em CD por um mezzo-soprano; Liduino Pitombeira enviou a partitura de *Matriz op.126*, para voz, violoncelo e piano. Esta obra, pelas próprias palavras do compositor, na troca de e-mails, foi pensada para soprano⁴⁸; e Ronaldo Miranda, com sua obra *Cal Vima*, disponibilizada em manuscrito e cuidadosamente entregue em mãos a esta pesquisadora, indicada para a voz de soprano. Apesar dessa última peça não ter sido escrita para mezzo-soprano será aqui catalogada, por se entender que também pode ser interpretada por esse tipo de voz, haja vista que a única interpretação disponível no YouTube é realizada por um mezzo-soprano⁴⁹.

⁴⁸ A predominância da tessitura dessa obra abrange notas muito agudas, de difícil sustentação para o mezzo-soprano. Inclusive ela foi dedicada à soprano Marília Vargas. Por entender que ela fuja ao propósito desta pesquisa, não será listada no quadro de obras dos compositores brasileiros.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dv7Voiikir4>. Intérpretes: *Caroline Jadach*, mezzo-soprano; *Fabrcio Rodrigues*, cello; *André dos Santos*, piano.

Consultou-se também, por telefone, o compositor Estércio Marquez Cunha, que disse não ter até então nada escrito para esse trio, porém se prontificou a compor algo, a fim de contribuir com esse trabalho. Dessa disposição nasceu a peça *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*, que foi dedicada a esta pesquisadora.

Durante o processo de realização desse doutorado (2014 a 2018) surgiram mais quatro peças: *Cântico para todas as manhãs*, de Rafael Soares Bezerra, *Uma voz*, de Dimitri Cervo⁵⁰ (adaptação da flauta para o violoncelo), gentilmente cedidas pelos compositores, *Bailarina I e Bailarina II*⁵¹, de Luiz Fernando Pereira da Silva, escrita pelo compositor após ter assistido a um dos recitais do trio criado para a realização dessa pesquisa e *O Inominado*, de Thiago Perdigão, também dedicada a esta pesquisadora⁵².

Para que haja melhor visualização das obras dos compositores brasileiros, previamente citadas, no Quadro 7, a seguir, consta-se a listagem das mesmas, organizadas pelas datas de composição (da mais antiga à mais atual), que logo após esse quadro receberão comentários, tomando como modelo o que foi exibido anteriormente nas análises das músicas estrangeiras, acrescidos dos resumos biográficos dos poetas inspiradores dos textos utilizados nas mesmas. No intuito de valorizar ainda mais a música brasileira, foco desta pesquisa, esses comentários serão um pouco mais abrangentes que os descritos nas músicas estrangeiras. Haverá uma exceção para as duas obras marcadas com asterisco, que serão particularmente analisadas no Capítulo 3 desta tese. As outras nove obras brasileiras estão disponíveis no APÊNDICE B.

Quadro 7 - Compositores brasileiros e suas respectivas obras para mezzo-soprano, voz ou canto, violoncelo e piano

COMPOSITORES E POETAS	OBRAS	FORMAÇÃO DOS TRIOS	DATAS DAS COMPOSIÇÕES
Glauco Velásquez (1884-1914)	<i>Chanson d'amour</i>	canto, cello e piano	1906
Heitor Villa-Lobos (1897-1959) Giosuè Carducci (1835-1907)	* <i>Il Bove</i>	canto, cello e piano	1916

⁵⁰ Quando consultado em 2014, essa peça ainda não havia sido escrita.

⁵¹ Esta obra não está completa. O desejo do compositor é de que sejam três peças.

⁵² Caso os intérpretes desejem ampliar o repertório se estendendo também para outro seguimento da música que não se encontra enquadrada no que é considerado música de concerto, decidiu-se por disponibilizar no APÊNDICE E, a peça *Valsa com o Poeta*, de Cris Delanno, Alex Moreira e Gustavo Black Alien. Esta criação, escrita e arranjada por compositores que se dedicam à música popular, a pedido desta pesquisadora, passou por uma adaptação do arranjo e uma transposição para a tonalidade adequada ao mezzo-soprano, tendo sido executada em 2016 e 2018 em recitais apresentados pelo trio participante desse experimento.

COMPOSITORES E POETAS	OBRAS	FORMAÇÃO DOS TRIOS	DATAS DAS COMPOSIÇÕES
Jorge Antunes (1942)	<i>Trio em La Pis</i>	mezzo-soprano, cello e piano	(1974)
João Guilherme Ripper (1959) Mário Quintana (1906-1994)	<i>Cecília</i>	mezzo-soprano, cello e piano	(1992)
Ronaldo Miranda (1948) Gerardo Vilaseca (1948)	<i>Cal Vima</i>	soprano, cello e piano	(1998-2001)
Pitombeira, Liduino (1962)	<i>Seresta No. 11</i> <i>Opus 95</i> <i>Suíte Hermética</i>	voz, clarineta ou cello e piano	2005 a 2014
Estércio Marquez Cunha (1942)	<i>*Música para</i> <i>Mezzo-soprano,</i> <i>Cello e Piano</i>	mezzo-soprano, cello e piano	(2014)
Rafael Soares Bezerra (1987) Jurandyr Bezerra (1928-2013)	<i>Cântico para todas</i> <i>as manhãs</i>	mezzo-soprano, cello e piano	2014
Dimitri Cervo (1968) Ferreira Gullar (1930-2016)	<i>Uma Voz</i>	mezzo-soprano, cello e piano ⁵³	2015
Luiz Fernando Pereira da Silva (1944) Carlos Taim (1935)	<i>Bailarina I e</i> <i>Bailarina II</i>	mezzo-soprano, cello e piano	2016
Thiago Perdigão (1989)	<i>O Inominado</i>	mezzo-soprano, cello e piano	2017

Fonte: elaborada pela autora

⁵³ Há também uma versão desta peça para mezzo-soprano, flauta e piano.

1.2.6. – Comentários sobre as obras dos compositores brasileiros

Chanson d'amour

Sobre o compositor. Glauco Velásquez (1884-1914), apesar de seus pais serem brasileiros, nasceu na Itália e veio para o Brasil aos 12 anos de idade. Por ter falecido prematuramente, não teve tempo suficiente para amadurecer sua linguagem composicional e sobressair-se como compositor. Sua obra começa mesmo a se despontar a partir de 1910. Segundo alguns críticos da época, suas composições revelam um prolongamento das ideias e ideais do romantismo, mas fogem aos moldes comuns dos compositores de sua geração, expressando-se de maneira muito particular e original. Dois autores importantes, Maria Cecília Ribas Carneiro e José Maria Neves, escreveram suas impressões sobre o compositor no livro que conta sua história. Na apresentação do livro, Edino Krieger afirma que “Glauco Velásquez é um personagem fascinante da história da nossa música. O gênio inovador que poderia ter sido e não foi. Contemporâneo de Villa-Lobos, ambos apresentavam resistência semelhante” (KRIEGER, in: CARNEIRO; NEVES, 2002, Apresentação). Já no Prólogo da mesma publicação, Vasco Mariz reflete sobre a importância de Velasquez como compositor:

Mas afinal, o que oferecia ele em 1914, quando morreu? Sua obra trazia um sopro novo que agitava o marasmo da música brasileira naquele início do século XX [...]. O ilustre musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo considerava a sua música como ‘a primeira investida de um compositor brasileiro contra a cidadela do tradicionalismo’ (MARIZ in: CARNEIRO; NEVES, 2002, Prólogo).

Sobre a peça. Pode-se notar a marcante presença da voz em suas obras, assim como o violoncelo e o piano. Especificamente, nessa peça, escrita em 1906, ele reúne os três instrumentos, procurando valorizar o idiomatismo inerente a cada um. Explora o bom controle da utilização do aparelho respiratório do cantor, levando-o a executar desde os *pianíssimos* propostos numa região relativamente aguda, até um *forte*, além da busca de um suave legato; o *cantabile* do violoncelo, recurso que muito o aproxima da voz; já o piano funciona como condutor principal do ritmo e da harmonia. Percebe-se que o compositor ainda se encontra apegado à linguagem tonal, apesar de lançar mão de várias digressões em direção a dissonâncias marcantes e caminhos harmônicos pouco usuais. Entende-se que procura imprimir à peça uma flexibilidade agógica, exigindo ajustamento e equilíbrio em relação ao tempo. A dificuldade encontra-se justamente na organização das estruturas rítmicas em relação aos três instrumentos envolvidos, criando a necessidade de um ajuste entre colcheias e

quialteras simultâneas, que ocorrem praticamente durante todo o discurso musical, gerando certa instabilidade, sendo imprescindível a escolha de um andamento confortável, dentro do *Moderato espressivo* indicado. O tecido textural é estruturado entre organizações harmônicas e movimentos contrapontísticos, adensando-se na junção dos três instrumentos. O poema, escrito em francês é de autoria do próprio Velásquez. Fala de alguém que conquistou o coração da pessoa amada e esse sentimento agora está acima da morte e do esquecimento, e é só o que importa. A duração é de 1 minuto e 56 segundos.

Trio em La Pis

Sobre o compositor. Jorge Antunes (1942), nasceu na cidade do Rio de Janeiro, onde estudou violino, composição e regência. É um dos mais importantes compositores latino-americanos de música eletroacústica. Formado também em Física, em 1961 construiu vários geradores, filtros, moduladores e outros equipamentos eletrônicos e fundou o Estúdio de Pesquisas Cromo-Musicais, que o tornou reconhecido como o precursor da música eletrônica no Brasil. Ao pesquisar a correspondência entre os sons e as cores, em 1965 escreveu *Cromoplastofonias*, obras para orquestras, fitas magnéticas, luzes, usando também os sentidos do odor, paladar e tato. Entre 1973 a 2011 foi professor titular de composição na Universidade de Brasília. Antunes é presidente da Sociedade Brasileira de Música Electroacústica e foi vencedor dos mais importantes concursos de composição do mundo. Suas partituras são publicadas por Salabert, Breitkopf&Hartell, Suvini Zerboni, Zimmermann, Ricordi, Sistru (JORGE ANTUNES, 2017, p. online).

Sobre a peça⁵⁴. Composta em 1973, a pedido do trio integrado pela cantora Laura Conde, o violoncelista Jorge Armando Nunes e a pianista Elza Gushiken, que naquele mesmo ano estrearam a peça em Brasília. O título da obra é um trocadilho, em que o compositor utiliza como base para sua construção a nota lá bemol e o uso do lápis, materiais sonoros explorados durante a peça, que se divide em três partes. O lá bemol é o elemento recorrente, primeiramente apresentado pelo piano, no início da primeira parte, depois pelo violoncelo na segunda parte e por último pela voz na terceira parte. Ruídos, acordes, nuvens de pontos e silêncios são elementos utilizados para gerar tensão e expectativa. Para a voz não é adotado um texto e sim a exploração de recursos vocais sonoros e percussivos. Da cantora é exigido que percuta seus

⁵⁴ Resumo do texto e palavras do compositor extraídos do encarte do CD JORGE ANTUNES e o GeMUnB. Páginas 11 e 12.

próprios dentes, em que as mudanças feitas na cavidade bucal visam o enriquecimento de timbres. Durante a peça, o compositor cronometra, em segundos, a duração de cada trecho a ser executado, totalizando 6 minutos e 81 segundos. A seguir, as palavras do compositor esclarecendo sobre a estética que utilizou para a construção do *Trio em La Pis*:

Nesta obra eu realizo uma experiência no domínio do valor molesiano. Trata-se de um jogo temerário e conseqüente no domínio do inesperado, do imprevisível musical, nas fronteiras do abusivo. Eu me arrisco, sem receios, nas fronteiras sem ultrapassá-las; eu jogo o jogo da surpresa. Vou ao extremo, às últimas conseqüências, ao cúmulo da surpresa: a falta de surpresas. O título é trocadilho; o resultado sonoro e o resultado musical também o são. O trio não é nem em lá bemol e nem em lá sustenido, nem maior e nem menor: ele é em lá pis. O material sonoro é aquele oriundo do lá pis e seus harmônicos; e também aquele oriundo do lápis *batutto* (ANTUNES, in JORGE ANTUNES e o GeMUnB, p. 12).

Cecília

Sobre o compositor. João Guilherme Ripper (1959), nascido na cidade do Rio de Janeiro, além de compositor é regente, gestor cultural e professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. cursou Doutorado em Composição na *The Catholic University of America*, em Washington D.C., onde estudou com Helmut Braunlich e Emma Garmendia. Foi Diretor da Escola de Música da UFRJ entre 1999 e 2003. Em 2004 aceitou o convite do Governo do Estado do Rio de Janeiro para dirigir a Sala Cecília Meireles, onde permaneceu por 11 anos e empreendeu uma ampla reforma. Sua gestão se caracterizou por novas séries de concertos, renovação de repertório, criação de ciclos temáticos, valorização da música brasileira e intercâmbio com instituições estrangeiras. Entre 2015 e 2016 exerceu o cargo de Presidente da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Como membro e Vice-Presidente ocupa a cadeira nº 30 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono é Alberto Nepomuceno. Suas composições incluem canções, música de câmara, obras para piano solo, obras vocais, orquestrais e óperas, que vêm sendo apresentadas frequentemente nas principais salas de concerto do Brasil e exterior (JOÃO GUILHERME RIPPER, 2017, p. online).

Sobre o poeta. Mário Quintana (1906-1994), nascido na cidade de Alegrete, no Rio Grande do Sul foi poeta, tradutor e jornalista. Ganhador do “Prêmio Machado de Assis da ABL” e do “Prêmio Jabuti de Personalidade Literária do Ano” foi considerado um dos maiores poetas do século XX. Segundo os críticos, Quintana era mestre da palavra, do humor e da síntese poética. Em 1940 foi indicado para a Academia Brasileira de Letras, onde recebeu a saudação do Poeta

Manuel Bandeira. O poeta viveu uma vida solitária, tendo como sua maior companheira a poesia, embora ele próprio avaliasse como sendo "um vício triste" (MÁRIO QUINTANA, 2017, p. online).

Sobre a peça. Escrita e estreada em 1992, uma encomenda do Balé Contemporâneo do Rio de Janeiro, Ballet "Quintana", foi coreografada por Fábio de Mello e apresentada no Teatro Villa-Lobos. Consta na partitura como sendo para mezzo-soprano e no site do compositor, para voz aguda ou média. Na ocasião de sua estreia teve como intérpretes Mauro Gorini-tenor, Paulo Santoro-violoncelo e Marcelo Alvarenga-piano⁵⁵. O poema, escrito para Cecília, uma mulher que morreu jovem, fala da brevidade e da eternidade da vida. O poeta, sendo um mestre das palavras, nos versos de *Cecília* transmite toda sua mestria e sensibilidade. A peça guia-se pelo poema, tendo caráter *meditativo e expressivo*, alternando-se com momentos agitados. No início da peça o compositor utiliza para a escrita do piano um único acorde, exibido nos arpejos em quiálteras, durante os 13 primeiros compassos. Os arpejos passam então por mudanças harmônicas e permanecem durante toda a primeira seção do poema, reaparecendo em outros trechos da peça. O clima sugerido nesses trechos, pelo piano, o aproxima idiomáticamente dos efeitos sonoros de uma harpa. Entre as seções em que o poema foi dividido, e no final da peça, o piano e o violoncelo têm a oportunidade de interagir como duo. Para criar movimentação e ainda seguir a prosódia do texto, o compositor utiliza mudanças de compassos, andamentos e ainda uma dinâmica bem explorada, que vai do *pianíssimo* ao *fortíssimo*, elementos enriquecedores, que valorizam sua estrutura. Utiliza-se dos recursos técnicos do violoncelo como, *cantabile*, *marcatos* e *pizzicatos* para também criar as ambientações sugeridas. A voz explora agudos, médios e graves, com ênfase na tessitura médio-grave, o que pode ter levado o compositor a tê-la pensado para a interpretação de um mezzo-soprano. A duração é aproximadamente de 9 minutos.

Cal Vima

Sobre o compositor. Ronaldo Miranda (1948) é natural do Rio de Janeiro, tendo estudado composição e piano na Escola de Música da UFRJ. A partir de 1977 passou a intensificar seu trabalho como compositor, vindo a ser ganhador de vários prêmios em Concursos Nacionais de Composição, dentre os quais pode-se destacar o 1º Prêmio no Concurso de Composição

⁵⁵ Somente esses dados estão disponíveis em: <http://www.joaoripper.com.br/site/?cat=4>. Acesso em 06 nov. 2017. Os demais comentários são da pesquisadora.

para a II Bienal de Música Brasileira Contemporânea da Sala Cecília Meireles (1977), na categoria de música de câmara, o 3º Prêmio no Concurso Internacional de Composição de Budapeste (1986), com a obra *Três Momentos para Violoncelo Solo* e o Troféu Carlos Gomes, como melhor compositor do ano de 2001, recebido da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Ronaldo Miranda ocupou vários cargos, sendo crítico musical do Jornal do Brasil, Professor de Composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Vice-Diretor do Instituto Nacional de Música da FUNARTE e Diretor da Sala Cecília Meireles. Atualmente é Professor de Composição do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Destacadas obras do compositor têm sido escritas por encomendas, sobretudo de importantes órgãos governamentais e variam entre músicas para instrumentos solo, conjuntos camerísticos, orquestra, coro e ópera, e vêm sendo executadas em âmbito nacional e internacional. (RONALDO MIRANDA, 2017, p. online). Uma das obras do compositor foi apresentada pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais em julho de 2017 e recebeu comentários de Antônio Rodrigues, em uma nota de programa. Referindo-se à sua estética de escrita composicional, o comentarista diz: “A obra de Ronaldo Miranda divide-se em quatro fases: estudantil, atonalismo livre, neotonalismo ou neorromantismo, e, hoje, uma síntese das outras, com uso de técnicas tradicionais e modernas”⁵⁶ (RODRIGUES, 2017, p. online).

Sobre o poeta. Gerardo Vilaseca (1948)⁵⁷ é o nome artístico de José Gerardo Vilaseca Calle. Seu pai era catalão e sua mãe de origem basca. Nasceu na região da Mancha, próxima a Madrid, chegando ao Brasil muito jovem. Depois de algumas mudanças, a família radicou-se no Rio, onde mora até hoje. Formou-se em Arquitetura pela UFRJ e é também artista plástico (pintor) e designer de exposições, sendo um dos mais requisitados do país. Trabalha com reforma de museus por todo Brasil (em lugares como Salvador, Recife e Belém) e monta exposições muito importantes, como exemplo a Bienal do Mercosul (Porto Alegre), Esculturas Monumentais Europeias, na Praça Paris (Rio de Janeiro), no MAM-RJ, Museu Nacional de Belas Artes (Rodin, Guignard) e em São Paulo. A mais recente, em SP, foi ONLY YOU, no Instituto Tomie Ohtake. O autor do texto de Cal Vima não é poeta por profissão, mas um amigo do compositor Ronaldo Miranda.

⁵⁶ Escrito em 18 de julho de 2017.

⁵⁷ Como durante a pesquisa nada foi encontrado sobre o autor do texto, recorreu-se ao compositor Ronaldo Miranda, via e-mail, que gentilmente concedeu as informações que aqui constam.

Sobre a peça. Escrita entre junho e julho de 1998 e dezembro de 2001 e dedicada ao poeta que escreveu o texto no qual a obra se inspira. O poema, escrito em espanhol, descreve um lugarejo distante, encantador e inspirador, que encerra tesouros em suas entranhas.

CAL VIMA é um texto afetivo que Gerardo Vilaseca escreveu sobre a casa de seus avós paternos, na cidade de Calaf (Catalunha), próxima a Barcelona e significa Casa de Vima. Assim, o texto descreve as experiências do autor passando momentos de sua infância na antiga casa da família. As imagens de sonhos de "terras lejanas" (com pássaros, calor, azuis infinitos etc) se referem ao Brasil, aos trópicos, ao Novo Mundo. Eram talvez os sonhos do pai dele e/ou de outro primo ou tio que já tinha vindo como imigrante para o Brasil. No final, a imagem "de dentro, fuera las veo, tan cerca, tan frio" refere-se às suas tias velhas que moraram lá, em Cal Vima, até morrer. Morreram nesses últimos dez anos. Mas quando Gerardo ia a Cal Vima, elas estavam lá, desde a sua infância à idade adulta. A questão dos cheiros (pan tostado, vino, chocolate) refere-se à cozinha da casa, onde as pessoas ficavam a maior parte do tempo, pois era muito frio e precisavam ficar perto do fogo⁵⁸ (MIRANDA, 2017).

O compositor, ao escrever as indicações de andamento, que transitam entre “*Com vigor, Energético, Dramático, Nostálgico, Tenso, Cintilante, Molto appassionato e rubato, Fluente, Etéreo e Punjente*”, aliados às várias alternâncias de compasso e uma dinâmica bem variada, faz de Cal Vima uma obra que transmite energia, doçura, nostalgia, calor e mistério. O texto é valorizado e trabalhado detalhadamente na linguagem musical. A escrita idiomática do piano e do violoncelo é responsável pela criação da atmosfera sugerida pelo poema, havendo ainda uma interação muito próxima entre as partes em *cantabile* do violoncelo e a voz. A extensão vocal é abrangente, explorando graves, médios e agudos, mas privilegiando os agudos. Mesmo sendo escrita para soprano, pode ser cantada por um mezzo-soprano, desde que este tenha facilidade de sustentar a tessitura e consiga articular bem nas partes mais agudas. Nessa obra, de dificuldades técnicas consideráveis, e que tem a duração aproximada de 10 minutos, o compositor procurou valorizar igualmente os três instrumentos, o que a torna idiomáticamente equilibrada, lhe conferindo coerência, organicidade e beleza.

Seresta No.11 Opus 95

Sobre o compositor: Liduíno Pitombeira (1962), nascido no Ceará, é professor de Composição na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Seu doutorado em composição foi realizado em Louisiana State University, sob a orientação de Dinos Constantinides e Jeffrey Perry. Sua música tem sido executada e gravada por profissionais de

⁵⁸ Texto escrito por Ronaldo Miranda, enviado por e-mail a essa pesquisadora, em 09 nov. 2017.

renome nacional e internacional. Vencedor de vários prêmios em concursos de composição, no Brasil e nos EUA, incluindo o primeiro prêmio no Concurso de Composição Camargo Guarnieri de 1998 e o primeiro prêmio no Concurso de Composição "Sinfonia dos 500 Anos". Recebeu também o prêmio 2003, Prêmio Destaque de Compositor do Ano pela sua obra "Brazilian Landscapes No.1". Mais três peças de sua série Brazilian Landscapes (No. 2, No. 6 e No .9) receberam os primeiros prêmios nos EUA. O compositor possui inúmeros artigos publicados no Brasil e no exterior, que envolvem pesquisas voltadas a sistemas composicionais, modelagem sistêmica e teoria musical, Pitombeira é membro do MusMat, um grupo de pesquisa, afiliado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, que visa desenvolver estudos e modelagens computacionais relacionadas à música e matemática e suas aplicações nos campos de composição e análise musical. É ainda membro da ASCAP, Sociedade de Compositores Inc., da Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM) e do College Music Society e National Association of Composers USA (PITOMBEIRA, 2018, p. Online).

Sobre a poeta: Maria Di Cavalcanti é professora de piano da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É doutora e mestre em piano performance, pela Louisiana State University (EUA), onde estudou piano com Michael Gurt, pedagogia do piano com Victoria Johnson e composição com Dinos Constantinides. Nos Estados Unidos, como pianista e cravista, integrou diversos grupos de câmara, foi pianista da banda sinfônica da Louisiana State University e participou de diversos concertos da Louisiana Symphony Orchestra. Em 1997 recebeu bolsa do instituto alemão Deutscher Musikrat para estudar com o pianista e compositor Ernst Uekermann, na Hochschule für Musik, em Würzburg, Alemanha. Anteriormente a essa formação, foi aluna do renomado pianista, regente e compositor argentino José Alberto Kaplan. Estudou cravo em cursos e festivais no Brasil, tendo como professores renomados cravistas como Jacques Ogg, Rosana Lanzelotte e Edmundo Hora.⁵⁹

Sobre a obra: Seresta No. 11 faz parte de um ciclo, onde o compositor retrata danças e ritmos brasileiros. A peça totaliza 6 minutos e 30 segundos de duração, sendo a única do ciclo que recebeu um texto, denominado *Amor etéreo*. O poema foi dividido em partes, gerando quatro movimentos curtos: 1. *Incelença escura*; 2. *Toada da manhã*; 3. *Bachiana-acalanto*; 4. *Modinha serena*. É indicado na folha de rosto da partitura como sendo *Opus 95*, porém, na

⁵⁹ Informações cedidas por Liduíno Pitombeira via mensagem eletrônica, em 17 jun 2018.

partitura propriamente dita, vê-se *Opus 96*⁶⁰. Composta primeiramente para voz, clarinete e piano, recebendo, posteriormente, uma adaptação para o violoncelo. A peça é escrita para voz, ou seja, o compositor não indica um tipo de voz específica para executá-la, o que a coloca dentro do âmbito desta pesquisa. Porém, acredita-se que, a escrita, explorada idiomáticamente numa tessitura muito aguda, não favoreça o mezzo-soprano, ou as vozes graves, podendo ser mais facilmente ajustada para vozes mais leves e agudas. No entanto, um mezzo-soprano que possua bons agudos e uma boa técnica pode decidir interpretá-la, se desejar enfrentar o desafio. Nos quatro movimentos a textura é predominantemente homofônica, sendo o terceiro movimento dedicado apenas aos dois instrumentos melódicos, sem a participação do piano.

Cântico para todas as manhãs

Sobre o compositor. Rafael Bezerra (1987)⁶¹ nasceu no Rio de Janeiro. Além de compositor e arranjador é professor e produtor musical. Doutorando em Práticas Interpretativas – Composição Musical, no programa de doutorado da UNIRIO, mestre em Composição pela Universidade Federal do Estado Rio de Janeiro (UNIRIO) e bacharel em Composição pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EM-UFRJ). O compositor possui especialização em Música para Cinema e Televisão e também em Educação Musical, ambas pelo Conservatório Brasileiro de Música - Centro Universitário (CBM-CEU). Nesta mesma instituição também se formou em Licenciatura em Música. Coursou Regência Coral nos Seminários de Música Pró-Arte e foi professor em diversas instituições do Rio de Janeiro, como na Secretaria Municipal de Educação, Colégio Pedro II, Conservatório Brasileiro de Música (curso técnico e graduação), Academia de Música Lorenzo Fernandez e UNIRIO. Desde 2009, atua como arranjador, produtor musical e compositor de trilha sonora e de música de concerto, exibindo obras de variadas formações instrumentais em teatros e salas de concerto do Rio de Janeiro (RAFAEL BEZERRA, 2017. p. online).

Sobre o poeta. Jurandy Bezerra (1928-2013), nascido em Belém do Pará e radicado no Rio de Janeiro de 1960 até seu falecimento, publicou apenas um livro, *Os limites do pássaro*, em 1993. Mesmo sendo o menos conhecido dentre os poetas modernos do Pará que consolidaram obras ao longo da segunda metade do século XX, mereceu a atenção de leitores como Carlos

⁶⁰ De acordo com o compositor, este problema editorial foi corrigido. A obra é Op.96 (informação disponível também em seu catálogo online - pitombeira.com). Essa informação foi dada via e-mail.

⁶¹ As informações sobre a data e o local de nascimento foram fornecidas pelo próprio compositor.

Drummond de Andrade e Antônio Olinto que o premiaram em 1958. O poeta deixou um legado de oito livros manuscritos contendo poesias inéditas que não foram publicadas. Existe hoje um projeto em andamento, realizado por pesquisadores da USP, desde 2016, que tem como objetivo a publicação de um livro contendo toda a obra escrita pelo poeta (BEZZERRA, 2017, p. online).

Sobre a peça. Composta em novembro de 2014 e estreada em 2015, na Sala Villa-Lobos, situada no Instituto Villa-Lobos da UNIRIO, tendo como intérpretes o mezzo-soprano Déborah Cecília, o violoncelista Pedro Izar e o pianista Edvan Moraes Jr. Segundo o comentário que se encontra no site do próprio compositor: “a poesia de Jurandyr Bezerra ‘*Cântico - para todas as manhãs*’, assim como grande parte de sua obra, carrega um forte simbolismo, além de imagens que saltam para fora do papel. A composição dessa canção foi a tentativa de transformar essas imagens em sons”. (BEZZERRA, 2017, p. online). A peça transmite um clima etéreo, suave, proporcionado principalmente pela voz, que se apresenta vocalizada em muitos momentos, transitando numa região média, pendendo um pouco para a região aguda. As notas pedais tocadas pelo violoncelo também propiciam esse clima. Em alguns trechos o tratamento dado à textura evidencia dobramentos de melodias em uníssono ou oitavas, o que exige um cuidado especial no quesito afinação e entrosamento do conjunto. O *Sprechgesang*⁶², elemento utilizado pelo compositor em dois momentos da peça, traz à tona uma das características que se fazem usuais no âmbito da música vocal contemporânea. A duração da peça é de 5 minutos e onze segundos.

Uma Voz

Sobre o compositor. Dimitri Cervo (1968) nasceu em Santa Maria (RS). Em 1995, ao receber o 1º prêmio no Concurso de Obras Orquestrais do XV Festival de Londrina, com a obra *Abertura e Toccata*, passou a ser conhecido nacionalmente. Essa obra foi executada por cinco orquestras brasileiras. O compositor recebeu três prêmios açorianos (melhor CD e compositor)

⁶² Sprechgesang is, in music, a cross between speaking and singing which the tone quality of speech is heightened and lowered in pitch along melodic contours indicated in the musical notation. Sprechgesang is frequently used in 20th-century music. Its introduction is especially associated with the composer Arnold Schönberg, who first used it in his *Pierrot Lunaire* (1912) Enciclopédia Britânica. Disponível em: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/561251/Sprechstimme>. Acesso em 11 nov. 2017.

Sprechgesang é, na música, um cruzamento entre a fala e o canto, no qual a qualidade da fala é aumentada e diminuída em função dos contornos melódicos indicados na notação musical. Sprechgesang é frequentemente usado na música do século XX. Sua introdução é especialmente associada ao compositor Arnold Schönberg, o primeiro a utilizá-lo em seu *Pierrot Lunaire* (Tradução nossa).

com a gravação de *Toronubá* e *Série Brasil 2010*, CDs individuais que fazem parte de sua discografia. Graduou-se em piano pela UFRGS, na classe da professora Dirce Knijnik, fez cursos de composição e de música para cinema com Franco Donatoni e Ennio Morricone, respectivamente. Seus estudos nas cidades de Salvador e Seattle trouxeram-lhe, respectivamente, a vivência da música percussiva afro-brasileira e o contato com o Minimalismo norte-americano, que a partir de 1997 passaram a se fundir em sua estética pessoal. O compositor, em nível nacional e internacional, tem recebido prêmios, participado de bienais, e sua obra, principalmente a orquestral, vem sendo amplamente executada por importantes orquestras. Paralelamente à carreira de compositor e pianista, Cervo é docente no Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS (CERVO, 2017, p. online).

Sobre o poeta. Ferreira Gullar (1930-2016) nasceu em São Luís (MA) e foi para o Rio de Janeiro (RJ) em 1959. Considerado um dos mais relevantes poetas da literatura brasileira, sempre esteve envolvido na política e em questões sociais, tendo sido exilado durante o regime militar brasileiro, fatos que marcaram consideravelmente sua obra. Primeiramente foi enquadrado no movimento concretista e, em 1959, recebendo apoio de Hélio Oiticica, Lígia Clark e outras personalidades, publicou o “Manifesto Neoconcreto”, movimento que marca a valorização da subjetividade, introduzindo assim o neoconcretismo. O movimento teve vida curta, pois foi abandonado pelo poeta um ano depois, para dar lugar a uma poesia mais engajada politicamente. Durante seu exílio na Argentina criou “Poema Sujo”, uma de suas obras mais importantes. O poema expressa sua luta contra o militarismo e a opressão social. Após ter sido gravado, chegou ao Brasil de maneira clandestina, tendo sido apresentado àqueles que resistiam à ditadura, por meio do poeta Vinícius de Moraes. De acordo com as informações adquiridas via online, “Gullar apresenta uma linguagem inovadora, mas com palavras simples, e consegue relacionar a linguagem verbal e a visual. Apresenta ainda metalinguagem, já que fala do fazer poético” (GULLAR, 2017, p. online).

Sobre a peça. A composição foi escrita em outubro de 2015, primeiramente para a formação mezzo-soprano, flauta e piano, recebendo, em seguida, uma versão para mezzo-soprano, violoncelo e piano. Ambas foram elaboradas em duas tonalidades: *dó maior* e *ré bemol maior*, sendo primeiramente pensada em *dó maior*, partitura essa que, a princípio, chegou às mãos dessa pesquisadora. Apesar do compositor ter fornecido a tonalidade que foi escrita posteriormente, o trio criado para o projeto decidiu optar por manter a tonalidade original. Dimitri Cervo, nesta composição homenageia os 85 anos do grande poeta brasileiro Ferreira

Gullar, utilizando seu poema, escrito em 1999. A peça apresenta traços idiossincráticos do compositor que, ao sofrer influência da música cinematográfica e minimalista, transfere para “Uma Voz” algumas características que lhes são peculiares. Cria um ambiente etéreo, uma atmosfera contemplativa, atribuindo principalmente à voz a missão de transmitir essa ideia, sustentando-a por um longo tempo ao final da narrativa textual, ao passo que o piano executa simultaneamente uma sequência de fusas procurando imitar o canto dos pássaros. Em seguida deixa a voz soar sozinha, livre, perdendo-se ao longe, como um pássaro rumo ao horizonte, pois o texto associa a voz, não a um pássaro cantando, mas sim, voando. A indicação dos andamentos, *sereno e terno* e não diferentemente a dinâmica, que varia entre o *pianíssimo* e o *mezzo forte*, valorizando o fraseado da parte que compete à narração do texto, com *crescendos* e *decrecendos*, também contribuem para a criação dessa atmosfera. A peça é dividida em dois temas distintos. Um ponto importante a ser tratado é a questão do idiomatismo apresentado. A melodia escrita para a voz aparece algumas vezes dobrada, dialogando ou com mão direita do piano ou com o violoncelo, conferindo à voz uma dependência rítmica e melódica em relação aos dois instrumentos. Esse evento nos remete à forma de orquestração proposta pelo compositor à qual o cantor-intérprete deve buscar uma aproximação com o *cantabile* do violoncelo e com o *legato* desenvolvido pelo piano, através da afinação e do colorido timbrístico. Para a performance vocal sugere-se encontrar uma solução técnica e interpretativa em que a voz se apresente com pouco vibrato, caracterizando a singularidade do contexto composicional. A duração da peça gira em torno, aproximadamente, de 4 minutos.

Bailarina I e II

Sobre o compositor. Luiz Fernando Pereira da Silva⁶³ nasceu em 1944, no Rio de Janeiro - RJ. Engenheiro, não teve uma educação institucional formal em música. Estudou com Guerra Peixe e Alceu Bocchino, matérias referentes à harmonia, contraponto, composição e regência. Seu instrumento é o violão de sete cordas, em que explora os estilos popular (samba e choro principalmente) e erudito. Apresentou-se recentemente tocando peças de Guerra Peixe. A atividade voltada para composição de música de concerto é relativamente recente, fruto do incentivo e aprendizado com Randolf Miguel, o último discípulo de Guerra Peixe. O compositor possui peças para piano solo, orquestra de cordas e oboé, canto e violão, canto e

⁶³ Esses dados biográficos do compositor e do poeta foram fornecidos através da troca de e-mails com esta pesquisadora.

piano e violão solo. Em suas composições procura aproveitar e criar temas populares, estilizando-os.

Sobre o poeta. Carlos Taim, nascido em 1935, no antigo bairro Águas Férreas, de pai engenheiro e mãe poeta. Ainda jovem percebeu que herdara mais das letras do que das ciências. Mas para cumprir as exigências costumeiras para um futuro promissor, acatou os conselhos de família, formou-se e seguiu exercendo a profissão de engenheiro (mas arquivando versos na gaveta). Por insistência produziu a peça teatral "Brincando com a máquina do Tempo" e o poema infantil "A Onça, o Macaco e o Vento". A velha amizade com Luiz Fernando acabou rendendo composições musicais e incentivo para a produção conjunta, e no momento atual, a parceria está voltada para a elaboração de músicas eruditas, cuja inspiração inicial é a vida de uma bailarina clássica.

Sobre a peça. O texto de *Bailarina I* fala sobre como é o comportamento de uma bailarina no palco, o que ela faz para chegar até ali, em como a quantidade de horas empenhadas, o trabalho árduo a leva a adquirir um elevado grau de automatismo, a ponto de, enquanto está dançando, poder deixar-se perder em seus pensamentos e depois retornar sua concentração para a cena final, com a devida atenção e postura que a profissão exige, sem que os presentes tenham noção do que se passou pela sua cabeça durante a performance, e ainda assim se emocionem. Já o texto de *Bailarina II* apresenta essa mesma bailarina estando de férias, desejando sair de sua rotina, porém seu companheiro, que é também seu coreógrafo, parece não perceber que estão em outro cenário. Para um texto lúdico e descritivo, o compositor associa ritmos oriundos de gêneros populares como o samba, o chorinho e a valsa, estilizando-os, elementos esses que fazem parte de seu gosto musical, de sua formação como músico e de seu estilo composicional. O violoncelo é o ponto chave, que gera movimentação, com suas várias melodias, colocando-se em diálogos com a voz e contrapondo-se aos ritmos marcados da escrita pianística. A tessitura explora a voz em graves, médios e agudos, sendo a nota mais grave um Si² e a mais aguda um Sol⁴.

O Inominado

Sobre o autor. Thiago Perdigão, natural de Belo Horizonte, nasceu em 1989 e cursa atualmente o Bacharelado em Composição Musical pela UFVJM. Publicou até então quatro livros: Heitor (romance, 2013) pela editora Lexia de São Paulo; Diálogos Neurais (poemas,

2013) pela editora Signus de Pelotas; *Édipo às avessas* (poema narrativo satírico, 2014) pela editora Multifoco do Rio de Janeiro; e *Dramas Teatrais* (peças teatrais, 2017) pela editora Multifoco. Músico, compositor e regente; professor autônomo de música (piano, teoria, arranjo e composição), bolsista do projeto de extensão (UFPEL) "Ações multidisciplinares de arte e engenharia" (UFPEL), orientado pelo professor doutor Reginaldo Tavares, com o projeto "Hamlet no Espelho", tendo sido a peça teatral idealizada, escrita, dirigida e a composição da trilha sonora feita por Thiago Perdigão. O projeto se estendeu de 2014 a 2015. Estudou piano, violoncelo, bateria, contrabaixo e musicalização, participando de inúmeros workshops com renomados músicos do Brasil e do mundo, principalmente na área de *jazz*. Thiago Perdigão tem escritas 50 peças para diversas instrumentações.

Sobre a peça⁶⁴. A forma da música é baseada na forma do próprio poema, escrito pelo compositor. O tema escolhido, e que perpassa o poema, trata de comparações entre os problemas e fins do amor e do mundo (universo), mais precisamente dos pontos de consonância no destino de ambos. Em termos harmônicos, nessa peça o compositor aprofunda ainda mais aquilo que já vem explorando há um tempo, o que ele próprio denomina de "sincretismo harmônico". De acordo com sua explicação, consiste na mistura de sistemas, de modo que dentro de uma mesma música seja possível utilizar graus diversos de tensões e tensionamentos. Nesse *lied* em particular, o compositor procura deixar isso claro, variando os graus de tensão entre as três sessões em que a peça se divide, direcionando para que pareçam trechos "obscuros e luminosos". De fato, o cromatismo é usado de maneira tal, que é possível transitar entre tonalismo e atonalismo seguidamente, o que o compositor costuma chamar de "cromatismo expandido". Ele entende que essa forma de lidar com esse material vá além da maneira clássica utilizada na época de Wagner, Liszt e Chopin. Através do uso desse material, com efeito, Perdigão consegue absorver e assimilar tanto a harmonia predominante nas obras desses compositores, como os desenvolvimentos harmônicos mais tarde criados, associando-os também aos mais antigos, como o modalismo. Tal diversidade harmônica é compensada através da unidade motívica: é possível reparar como peça inteira é baseada em variações dos mesmos motivos essenciais. O uso de técnicas expandidas limitou-se ao violoncelo, tendo sido utilizadas moderadamente. Há partes do canto em que duas sílabas devem ser emitidas sem elisão (como nas primeiras palavras do poema "se o"), tendo sido grafadas através do uso de apogiaturas, pois o compositor acredita ser o meio mais preciso para representar isso

⁶⁴ As informações que aqui constam foram fornecidas pelo próprio compositor, por meio de mensagem eletrônica (Referências Bibliográficas) e organizadas por esta pesquisadora.

ritmicamente. Em relação à tessitura do canto foram percorridas todas as regiões e notas mais agudas e graves do registro de mezzo-soprano. A fim de atingir certos efeitos que demandam o texto e a atmosfera do momento, em alguns trechos foi explorado o registro mais grave, outros, o mais agudo. Na maior parte da peça, porém, é o registro médio o mais usado, caracterizando e reforçando os aspectos da escrita realmente para mezzo-soprano. A peça possui a duração variando entre três e quatro minutos.

O estudo realizado neste capítulo buscou fundamentações para as questões pertinentes à música de câmara, procurando dar ênfase à música de câmara brasileira. Apesar de se ter verificado que existem compositores, intérpretes e pesquisadores se empenhando para fomentar e disseminar esse seguimento da música, o repertório encontrado para essa formação camerística sustenta a ideia de que muito esforço ainda deve ser despendido para ampliá-lo. A decisão de realizar comentários, mesmo que sucintos, sobre as obras que foram destacadas, teve, concomitantemente, a intenção de despertar o interesse dos intérpretes a conhecerem mais profundamente o repertório que se tem disponível para essa formação camerística, e dos compositores, no sentido de incentivá-los a destinar um investimento maior de seu trabalho para a expansão dessa literatura.

E para concluir este capítulo, entende-se que, a pesquisa sobre a *Voz feminina na Música de Câmara Brasileira: estudo de repertório para mezzo-soprano, violoncelo e piano* requeira a busca de reflexões sobre o repertório disponível, o idiomatismo apresentado por cada um dos instrumentos envolvidos, assim como o funcionamento do conjunto como um todo. Para conduzir a compreensão e o aprofundamento das ideias que nortearão o que está sendo proposto nessa investigativa daqui por diante, no próximo capítulo, serão trazidas para esse contexto discussões fundamentadas no conceito de *persona*⁶⁵. Pretende-se com esse estudo recolher subsídios que possam contribuir para a construção de uma concepção interpretativa de três dessas obras, pouco conhecidas, raramente executadas, porém muito ricas e dignas de atenção dos intérpretes.

⁶⁵*Persona* -palavra latina – substantivo feminino. Plural: *personae*. “Persona” in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013 - <https://www.priberam.pt/dlpo/persona> [consultado em 26-11-2016].

CAPÍTULO 2 Reflexões sobre o conceito de *persona* aplicado à música de câmara vocal

Para maior esclarecimento do conceito de *persona* e sua aplicação a este objeto de pesquisa, neste capítulo serão abordados alguns autores que exploraram o assunto e o tratamento que deram a essa temática com o intuito de aprofundar o conhecimento sobre *persona*, que possibilitará a esta pesquisadora reunir as informações necessárias que venham fundamentar essa argumentação. Esse conceito, como ferramenta auxiliar em interpretações, ainda é pouco explorado no ambiente acadêmico brasileiro. O pesquisador Luiz Ricardo Basso Ballesterro (2012), em um artigo que analisa três canções de Villa-Lobos pela perspectiva de *persona*, almejando novas possibilidades interpretativas, comenta:

As relações entre texto e música na canção de arte têm se transformado em um importante segmento de pesquisa. Aplicados de maneira ainda incipiente no repertório nacional, essa corrente metodológica possibilita verificar procedimentos composicionais relacionados a elementos textuais (BALLESTERRO, 2012, p. 191).

Procurando contribuir também para essa área de investigação, à luz desse conceito, nesta tese, serão analisadas três obras de compositores brasileiros, sendo uma delas abordada neste capítulo. As outras duas obras, que se encontram destacadas no Quadro 7 do Capítulo 1, serão contempladas no Capítulo 3. O objetivo é abordar a questão de como a compreensão do conceito de *persona* é vital para o cantor⁶⁶ intérprete - assim como para os outros instrumentistas da formação camerística em questão -, no momento de realizar suas escolhas interpretativas e de gerar uma motivação criativa e poética para sua performance.

Edward T. Cone (1974), autor imprescindível nessa discussão por ter transposto o conceito de *persona* da literatura para a música, ao expor, debater e empregar este termo, parte do princípio, ainda discutível por alguns autores, de que música é linguagem, e logo de início argumenta: “Se música é linguagem, então quem está falando?”⁶⁷ (CONE, 1974, p.1). (Tradução nossa).

Quando a questão é colocada desta forma, é claro que a sua importância não depende da metáfora da música como linguagem, que, embora elucidativa em alguns aspectos, ainda é apenas uma metáfora. Isso não é de modo algum a única maneira, ou necessariamente a mais adequada. Mas se a música é considerada como linguagem, ou muitas linguagens, ou como um meio para algum outro tipo de enunciado, ou como um padrão de gestos, ou como um veículo para qualquer outra forma de atividade intencional, a mesma questão se coloca: a quem deve ser

⁶⁶ Nesta pesquisa usamos a palavra “cantor” independentemente da discussão sobre gênero voz feminina ou voz masculina.

⁶⁷ If music is a language, then who is speaking?

atribuída a responsabilidade pela atividade⁶⁸ (CONE, 1974, p. 3 e 4). (Tradução nossa).

Seu discurso segue direcionado a partir desse questionamento e é então que associa e emprega o termo *persona* para redimensionar posturas interpretativas, indo buscar respostas para sua fundamentação no domínio da literatura.

Compreender o significado da palavra possibilita utilizá-la em várias situações. No contexto deste capítulo, a discussão do conceito será direcionada aos seguintes aspectos: à *persona* do cantor, às *personae* poéticas criadas pelo cantor e às *personae* vocal-instrumental, construídas concomitantemente.

Mas, antes de ser aprofundada essa discussão faz-se necessário esclarecer esse conceito e refletir sobre a etimologia da palavra. Paulo Faitanin (2006), ao estudar sobre a *persona* de Tomaz de Aquino tece seu comentário a respeito dessa origem:

Uma tese afirma que foi originalmente estabelecida em língua latina, por uma justaposição gramatical da preposição *per* [advérbio de meio] e do substantivo [sonus] no caso ablativo *sona*= resultando *per+sona* – *persona*. Outra tese estabeleceu que ela derivasse do verbo *personare*, de sua forma verbal gerúndio *personando*; outra, ainda, a fez derivar da expressão *per se una*, enquanto designa uma por si. Tanto em um caso quanto em outro, a palavra *persona* serviu para significar o mesmo que se significa com a palavra grega [*prósopon*]: *máscara e personagem*. (FAITANIN, 2006, p.48).

Para o autor, a palavra *persona* chegou a esse significado de *máscara e personagem*, não apenas pelo sentido gramatical ou semântico da palavra grega [*prósopon*], “mas por significar e nomear o ato ou efeito de o ator, mediante uma abertura na máscara entorno à boca, impostar e representar *pelo som* [*per+sona*] de sua voz, uma personagem” (Idem, p. 48).

Explorando o termo nos estudos relativos às artes cênicas, também foi encontrado que:

Persona era o nome da máscara que os atores do teatro grego usavam. Sua função era tanto dar ao ator a aparência que o papel exigia quanto amplificar sua voz, permitindo que fosse bem ouvida pelos espectadores. A palavra é derivada do verbo *personare*, ou “soar através de”. Por extensão, designa um papel social, ou um papel interpretado por um ator (2009, p. online)⁶⁹.

⁶⁸ When the question is put in this form, it is clear that its importance does not depend on the metaphor of music as language, which, although illuminating in some respects, is still only a metaphor. It is by no means the only useful one, or necessarily the most appropriate. But whether music is considered as a language, or a many languages, or as a medium for some other type of utterance, or as a pattern of gestures, or as a vehicle for any other form of purposive activity, the same question arises: who is to be conceived as responsible for the activity.

⁶⁹ Disponível em: <http://teatroparacomunicacao.blogspot.com/search?updated-max=2010-02-13T05:21:00-08:00&max-results=7>. Acesso em: 23 ago. 2018.

A respeito de *persona* como o desenvolver de um papel social, as autoras Bruna Valdez Bizzotto e Ivelise Fortim (2016) comentam: “Persona é o arquétipo da conformidade social” (BIZZOTTO e FORTIM, 2016, s. p.), ou seja, uma máscara que visa facilitar esse intercâmbio.

Faitanin comenta ainda que os orientais da antiguidade tardia utilizavam as chamadas *máscaras mortuárias*, feitas de material nobre e que possuíam por finalidade “mais que identificar o morto, a de ocultar a decomposição na morte; a máscara mortuária ironicamente representava e expressava uma ideia do ‘teatro da vida’” (FAITANIN, 2006, p. 49). Ao longo de sua existência o homem representa vários papéis e todos corroboram a formação de sua personalidade. Transitar entre um papel e outro mediante as circunstâncias se torna necessário para sua própria sobrevivência. São várias máscaras, várias *personae* adquiridas e manuseadas para a integração do meio em que se vive. Regina Milone (2007), em um artigo intitulado *Persona*, aborda essa questão citando Carl Jung:

Segundo Jung, para estabelecer contatos com o mundo exterior e adaptar-se às exigências do meio, assume-se uma aparência artificial que não corresponde ao ser autêntico. Esta aparência seria a *persona* (na verdade, usamos várias *personas*) (MILONE, 2007, p. online).

Faitanin, mais adiante, resume o significado da palavra *persona* atribuindo-lhe quatro qualidades:

Esta palavra se prestou evolutiva e gradativamente, a partir de sua formação e uso ordinário original, para significar estas quatro realidades: a representação pelo som [per sona], o artefato [máscara], a personagem representada pela máscara e, também, com o tempo, o próprio ator que atuava, sendo a ele por último e propriamente atribuído o nome de *persona* (FAITANIN, 2006, p. 51).

2.1 - A *persona* do cantor

Traçado o conceito de *persona*, até aqui dirigido principalmente à função ator-*persona*, a abordagem que se pretende dar a seguir é o emprego do termo à figura do cantor-*persona*, no intuito de buscar suportes para que haja melhor compreensão da formação desse papel e de como esse conceito pode ser aplicado ao cantor e à música que interpreta. Cabe aqui uma analogia entre o ator e o cantor. Considerando que, assim como o ator, sabedor de seu texto e da contextualização à qual terá que atuar necessita emprestar o seu corpo e sua voz para a narração e criação de cada personagem que representa, da mesma forma o cantor, para conseguir transpor os limites da partitura precisa mergulhar no texto, na direção melódica e

harmônica e ambientação instrumental de cada obra que almeja interpretar, emprestando-lhe também seu corpo e sua voz. Para o ator e para o cantor, a voz e o corpo são intrinsecamente sua matéria prima para a criação da representação. Nesse sentido, a arte de interpretar papéis é inerente a ambos os profissionais.

Shirlee Emmons e Satnley Sonntag, ao discutirem sobre a questão do cantor-ator comentam:

Havia um tempo, que não era necessariamente esperado de um cantor ser um ator, mas isto não é mais aceitável. O cantor deve ser ao mesmo tempo um músico, cantor, ator (interprete, ou um comunicador, se preferir) [...]. Uma vez que a música escrita existe como um tipo de mapa deve haver uma terceira pessoa para recriar o que acontece entre o compositor e o ouvinte. Essa pessoa é você, o performer. Música, a arte circular, começa com quem a compõe e termina com quem a recebe. Como o performer, o intermediário, você deve ser habilidoso, criativo e perceptivo (EMMONS; SONNTAG, 1979, p. 109)⁷⁰. (Tradução nossa).

Reiterando o que dizem esses autores, Doriana Mendes (2010) discute sobre a versatilidade do cantor-intérprete contemporâneo. Referindo-se ao estudo e análise de obras cênicas vocais para voz feminina, aborda em sua reflexão a utilização do conceito de *persona*, dizendo:

Voltando ao contexto do século XIX, no *lied*, o cantor empresta sua voz à interpretação da obra, sem deixar de perder sua *persona*-cantor, mas no século XX, temos o cantor emprestando toda a sua figura à obra, tornando-se um personagem a serviço dela (MENDES, 2010, p. 139).

Papoula Bicalho (2016), em sua pesquisa de doutorado, fala sobre a preparação do ator no processo criador da vivência, a partir de Constantin Stanislavski (1863-1938)⁷¹. Para Bicalho (2016), o ator, na criação de um personagem pode recorrer às suas emoções, seus sentimentos pessoais, a truques cênicos e ainda substituir a própria alma por outra que se assemelhe à do personagem. Tudo isso “apenas para que o espectador possa ler a obra literária”

⁷⁰ There was a time when a singer was not necessarily expected to be an actor, but this is no longer acceptable. A singer must be at once a musician, a singer, an actor (an interpreter, or a communicator, if you will). Since written music exists only as a sort of blueprint, there must be a third person to re-create what happens between the composer and the listener. That person is you, the performer. Music, a circular art, begins with those who compose it and ends with those who receive it. As the performer, the intermediary, you must be skillful, creative, and perceptive.

⁷¹ Constantin Stanislavski. Ator, escritor e diretor teatral russo. Autor de obras seminais como a trilogia: "A Preparação do Ator" "A Construção da Personagem" "A Criação de um Papel", dentre outras. O objetivo fundamental das pesquisas Stanislavskianas é estabelecer a total intimidade entre ator e a personagem, para que haja a identificação de ambos. Os traços característicos de sua arte são o realismo, e até mesmo o naturalismo total dos movimentos e da ficção. O conceito fundamental de Stanislavski é o da Memória Emotiva e segundo o seu sistema, o ator deve construir psicologicamente a personagem, de forma minuciosa, buscando com o exercício da imaginação, o passado e o futuro do personagem. Disponível em: <http://www.desvendandoteatro.com/stanislavskiemetodo.htm>.

(BICALHO, 2016, p. online)⁷². (Transcrição nossa). Entende-se que essa colocação deva servir perfeitamente como pensamento analógico para o cantor, e a frase citada acima substituída por ‘apenas para que o ouvinte possa apreciar a obra musical’.

Nas performances ao vivo, tanto no Teatro como na Ópera, o ator ou o cantor pisam no palco assumindo um personagem específico, com figurino, cabelo e maquiagem apropriados, cenário atrativo e iluminação criando a ambientação, tudo corroborando a composição da *persona* que ele vai assumir a partir de então. Para o cantor que se propõe a interpretar obras do repertório sinfônico e da música de câmara isso se dá de forma discriminada. No palco, o cenário é composto apenas pelos instrumentos e instrumentistas envolvidos, estantes, partituras e cadeiras, nada mais. A iluminação é simples, geralmente uma luz branca geral para que os músicos possam ler suas partes, ou um canhão de luz para destacá-los no ambiente. Isso se o recital for realizado em um auditório ou teatro, porém, se ocorrer, por exemplo, durante o dia, e/ou em ambientes sem qualquer estrutura, com luz alguma se poderá contar. Diferentemente da Ópera, os atrativos concentram-se na música e nos intérpretes. Para Emmons e Sonntag, “Dentre os três tipos de performance vocal – ópera, oratório, e recital, que todo cantor completo busca ter domínio – o último é o mais complexo em função de sua larga variedade de estilos musicais e suas possíveis formas de exposição” (EMMONS; SONNTAG, 1979, p. 112)⁷³ (Tradução nossa). Stanislavski, segundo esses mesmos autores, orientava seus alunos que eram aspirantes a cantores de ópera, que iniciassem seus estudos pelas canções, pois ele acreditava ser a canção um “microcosmos do drama”⁷⁴ (Tradução nossa). Emmons e Sonntag informam ainda:

Stanislavski acreditava que, todas as canções, não importa o quão curtas, contém a semente de uma obra maior. Em cada canção pode-se achar um enredo, um conflito, uma solução, e uma linha de ação invariável, além de certas circunstâncias [...]. Cada cantor-ator visa adquirir a compreensão certa das circunstâncias internas e saber como escolher as cores certas – vocais, musicais e verbais – para reproduzi-las (EMMONS e SONNTAG, 1979, p. 113)⁷⁵ (Tradução nossa).

Pensa-se, no entanto, que o cantor, por ser o portador da linguagem verbal-musical, denominado por Cone de “o protagonista da canção” (CONE, 1974, p. 21), ao adentrar o palco

⁷² Video 1.

⁷³ Of the three kinds of vocal performance – opera, oratório, and recital, mastery of which is sought by the well rounded singer – the last is the most complex due to its wide range of musical styles and their possible expositions.

⁷⁴ “Microcosmo of drama”.

⁷⁵ Stanislavski believed that all songs, no matter how brief, contain the seed of a larger work. In every song is to be found a plot, a conflict, a solution, and an undeviating line of action, plus certain given circumstances [...] Each singer-actor aims to gain the right understanding of the inner circumstances and to know to choose the right colors – vocal, musical, verbal – in which to reproduce them.

necessita converter-se em um personagem criado por si próprio, que possua uma postura não semelhante à (às) sua (s) figura (s) cotidiana (s), mas sim em uma *persona* que carrega consigo a responsabilidade de transmitir com clareza e emoção o conteúdo poético-musical, objetivando ser o porta-voz do poeta e do compositor⁷⁶. Fala-se, portanto, de uma das várias *personae* que ele irá apresentar durante a execução de seu repertório.

De qualquer forma, essa *persona* na qual ele precisa se transformar para se dirigir ao público, jamais estará desvinculada de seu *self*⁷⁷, pois corpo, voz, emoções, experiências pessoais, memórias afetivas, são parte integrante desse processo e tudo vem corroborar e possibilitar a criação de sua performance. Trata-se de concordar com Bicalho ao se referir à memória das emoções em suas colocações:

Quanto mais ampla for sua memória emotiva, quanto mais fácil e rápido se tornar o seu acesso à sua memória emotiva, quanto mais material criativo você puder extrair dela, tanto mais rica e completa será a sua criação. Isso é óbvio e dispensa explicação. Você deve usar as lembranças de suas experiências pessoais como usa os livros da biblioteca para pesquisar uma pessoa. A nossa memória é o material vivo para a criação do nosso personagem (BICALHO, 2016, p. online)⁷⁸.

Outra questão a ser colocada é como distinguir a fronteira entre a *persona* do cantor e o seu *self*. Acredita-se ser impossível não trazer para o palco a essência de sua própria personalidade e sua experiência vivencial. No entanto, para que isso seja algo benéfico e não o contrário, algumas providências precisam ser tomadas. Virgínia Moreira (1994) analisa o fato da seguinte maneira:

Não podemos esquecer, todavia, que a máscara impede a representação mais espontânea ou realista, provocando o "teatral", pelo distanciamento entre o ator e o personagem, impedindo a relação direta entre espectador e ator, em proveito da relação espectador-personagem. (MOREIRA, 1994, p.23).

A partir desse comentário torna-se necessário não só ao ator, mas também ao cantor lançar mão de elementos que auxiliem na criação desta *persona*, a fim de que atraia para si os olhares e ouvidos dos espectadores. Algo que se acredita contribuir para caracterizar uma

⁷⁶ Mesmo em composições de câmara vocalizadas, sem a participação de um texto ou poema, sugere-se que na vocalização o cantor insira implicitamente um texto imaginário inspirado pela linha melódica escrita. Mas, nesse caso específico, passa-se a ser o porta-voz apenas do compositor.

⁷⁷ *Self* é aquilo que define a pessoa na sua individualidade e subjetividade, isto é, a sua essência (BLOG DO JRM, 2018, p. online). Jung utiliza *self* para denotar "Eu mesmo" (JUNG, 1967, p. 497). Segundo Craig Chalkist, in Glossary of Jungian Terms, *self* é o sujeito de toda psique, incluindo o inconsciente e o consciente. É uma grandeza ideal em que o Eu estaria abrangido. É o arquétipo central, organizador e gerenciador do inconsciente coletivo e moldura para o ego, o núcleo da psique. (CHALKIST, s. d., p. online). Em muitos textos em português *self* é usado para destacar o sentido psicológico da palavra (assim como é comum usar ego em vez de eu). Um exemplo pode ser encontrado em David Boadella, 1992, p. 10.

⁷⁸ Vídeo 1.

diferenciação entre a *persona* do cantor e suas *personae* poéticas apresentadas performaticamente ao público de sua própria *persona* ou *self* é a forma de se vestir, que pode variar entre o glamour e a simplicidade, desde que a composição de seu figurino o faça se distinguir de sua *persona* diária e assim o ajude a estabelecer esse distanciamento necessário. Acredita-se que essa postura em relação à forma de se apresentar em público seja também uma questão de respeito ao palco e à plateia contribuindo para a criação de uma relação visceral entre o artista e o receptor. Sua possível timidez em expor sua própria personalidade deve ser deixada para trás engendrando uma atmosfera propícia ao imaginário e assumindo, a partir de então a sua *persona* de cantor, que através dessa metamorfose vai se moldando para interpretar cada peça do repertório proposto e fazendo surgir novas *personae*, à medida do que se é exigido dele. Não há, portanto, apenas um personagem determinado, mas vários. A intenção de se apresentar como uma *persona* distinta de sua própria está diretamente ligada ao que Moreira (1994, p 23) expressa. O público irá estabelecer uma conexão com a figura criada que o levará a despertar seus sentidos e percepções e não com o próprio cantor.

Muito comum nas performances ao vivo, principalmente com cantores menos experientes é o se deixar emocionar com o próprio canto, que pode levá-lo a uma comoção exagerada e isto vir a ser prejudicial em seu desempenho interpretativo. Chorar, engasgar, perder o controle da respiração e ter falhas de memória são exemplos do que pode ocorrer. É imprescindível que o cantor saiba distinguir-se do personagem que apresenta à plateia. A natureza de tal conscientização gera um distanciamento entre o *self* e a *persona* do cantor, preservando-o e não permitindo que seja inundado por um envolvimento emocional que vá além do seu autocontrole, pois a emoção deve surgir a partir da incorporação dos sentimentos e memórias afetivas advindas de seu *self*, gentilmente cedidos para serem vividos pelo(s) personagem(ns) poético(s), mas não das reais impressões do próprio cantor. Para isso deve-se adquirir uma automatização em relação à organização desses sentimentos. Sobre isso Bicalho diz: “A mesma mecanicidade que adotamos na vida real devemos acabar por sentir em relação às ações físicas do personagem nos ensaios e apresentações”⁷⁹ (BICALHO, 2016, p. online). (Transcrição nossa).

Wolfgang Iser (1996), em seu livro traduzido para o português como *O fictício e o imaginário*, fala sobre o ato de fingir, o *como se*, e afirma ser este ato uma transgressão de limites, expressando assim uma aliança com o imaginário (ISER, 1996, p. 958). Para o autor:

⁷⁹ Vídeo 3

Torna-se deste modo claro que a ficção do *como se* utiliza o mundo representado para suscitar reações afetivas nos receptores dos textos ficcionais. Imaginar o mundo do texto como se fosse um mundo é, por conseguinte, a condição para que se produzam atividades de orientação (*Einstellungenaktivitäten*). Assim, se por um lado se transgride o mundo representado no texto, por outro, o elemento de comparação visado no *como se* recebe uma certa concreção [...] e também o imaginário se transforma na configuração concreta de atividades de representação. Estabelece-se, nesse sentido, uma relação entre o mundo representado no texto, que não é um mundo, e a impressão afetiva nos receptores de representarem o mundo como se fosse um mundo [...], o fictício então se qualifica como uma específica forma de passagem, que se move entre o real e o imaginário, com a finalidade de provocar sua mútua complementaridade (Idem, p. 977 e 983).

É importante frisar que o cantor necessita penetrar no mundo do *como se*. Criar uma *persona* de cantor o auxilia, protege e abre as portas para a comunicação fluida e efetiva com o público. Não é ele próprio, não é o seu *self* que está diante das pessoas, mas sim um arquétipo, uma representação. Isto o torna menos vulnerável, pois faz com que acredite realmente não estar expondo sua própria personalidade. Muitos cantores, principalmente estudantes, ao iniciar seus estudos de canto têm problemas em relação ao enfrentamento com a plateia, justamente por desconhecer essa diferença. Tomar posse desse artifício pode trazer-lhes um ganho sem precedentes.

2.2 - As *personae* poéticas criadas pelo cantor

Ao subir ao palco e cobrir-se com as vestes de sua *persona* de cantor, outra etapa do processo se inicia. O objetivo agora é o de transmitir ao público suas impressões, suas interpretações, extraídas de um simples papel, dando-lhe vida. Segundo Gisele Pires de Oliveira (2005), Luigi Pareyson reflete sobre a obra de arte em geral e chama a atenção para a grande distância que existe entre uma partitura e a execução pública da mesma, sendo responsabilidade do intérprete:

[...] chamar o texto à vida e atuar a sua realidade originária; tirar a obra da sua aparente imobilidade para devolver-lhe a pulsação; fazer com que aquele conjunto de sons, de vozes, de gestos que o intérprete realiza seja a própria obra na sua realidade plena e completa (PAREYSON apud OLIVEIRA, 2005, p. 155).

Diante dessa afirmação o ato do *como se* se estabelece e daí por diante dá-se início a uma divertida, mas também muito responsável viagem que explorará vários segmentos, vários mundos, devendo cada canção receber um tratamento diferenciado, baseado em todo o contexto que permeia cada obra musical: histórico, ambiental, bibliográfico, textual, musical

e ainda o cênico (fisionômico e/ou gestual) e o vocal. Além de todos esses elementos, alia-se o conhecimento empírico e o universo do cantor se enriquece a cada *persona* vivida. Cada canção requer um novo personagem, uma nova *persona*, que exigirá dele uma troca de máscaras constante, requerendo mudanças de atitudes ao passar de um personagem ao outro. Cone (1974) define muito bem o papel desse intérprete:

Provavelmente, a primeira tarefa do cantor é determinar a natureza do protagonista – perguntar, “quem sou eu?” A resposta nunca é simples. Assim como nós concebemos a *persona* do compositor operando em três áreas – verbal, vocal e instrumental – então nós interpretamos o protagonista se movendo em três níveis simultaneamente: o poético, que é estritamente verbal; o vocal, o qual conjuga as palavras com a linha melódica, e o vocal-instrumental, que embute a linha na textura musical total (CONE, 1974, p.23).⁸⁰ (Tradução nossa)

Concatenando-se ao pensamento de Cone, para responder à questão do “quem sou eu”, pensa-se ser relevante tratar aqui desses três níveis pelos quais o protagonista necessita transitar para se chegar a decisões interpretativas. Inicialmente, a discussão se dará sobre o nível poético, que diz respeito à análise e interpretação de textos e/ou poesias através da observação dos sinais que estes fornecem ao intérprete. Mediante esses indícios, a construção das *personae* poéticas toma forma. Entra em ação a *persona* do poeta e a quem ou a que ele está se referindo.

Oliveira e Lúcia Barrenechea (2008) discutem sobre o conceito de *persona* e modo de direcionamento, citando Cone, Deborah Stein e Robert ‘Spillman (1996). Segundo as autoras “poeticamente, modo de direcionamento se refere à pessoa a quem a *persona* fala” (OLIVEIRA e BARRENECHEA, 2008, p. 153).

Josani Keunecke Pimenta (2015), procura respostas para suas questões e indaga sobre o eu lírico, “se ele está falando diretamente com alguém e quem é este alguém”. A autora sugere pensar sobre “o possível local onde o poema se passa e a atmosfera; os sentimentos e a personalidade do eu lírico” e finaliza o parágrafo se referindo ao intérprete: “tentamos ser detetives encontrando pistas” (PIMENTA, 2015, p. 25)⁸¹.

Segundo Oliveira (2005),

A identificação do modo de direcionamento se refere a quem a *persona* fala, tendo influência direta na interpretação de uma canção. T.S. Elliot (apud Cone, 1974, p. 1)

⁸⁰ Probably the singer’s first task is to determine the nature of the protagonist – to ask, “who am I?” The answer is never simple. Just as we conceive of the composer’s own *persona* as operating in three areas – verbal, vocal, and instrumental – so we interpret the protagonist as moving on three levels simultaneously: the poetic, which is strictly verbal; the vocal, which conjoins the words with a melodic line, and the vocal-instrumental, which embeds the line in the total musical texture.

⁸¹ Pimenta responde a essas questões fundamentando-se em Carol Kimball (2013).

identifica três formas de poesia: o poeta falando consigo mesmo (como em muitas poesias líricas), se dirigindo à audiência (como numa recitação épica), e assumindo o papel de uma personagem (como numa peça). (OLIVEIRA, 2005, p. 62).

Cone (1974), após debater sobre o termo *persona* justifica suas escolhas interpretativas utilizando como exemplo a obra secular *Erlkönig* (Op. 1, 1815), do compositor Franz Schubert (1797-1828). O poema de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), rico em sua construção, evidencia um diálogo entre três personagens (o pai, o filho e o *Erlkönig*, ou Rei dos elfos) e ainda um interlocutor/narrador. O compositor, ao escolher este poema para transformá-lo em música poderia, a princípio, distribuir os personagens entre quatro cantores diferentes, mas segundo o autor, “em ‘*Erlkönig*’ a decisão do compositor em usar uma única voz foi sustentada pela forma do poema” (CONE, 1974, p.6).⁸² (Tradução nossa). Seu tamanho e forma não justificaria ordenar quatro intérpretes para transmitir a ideia do poeta. Por esse motivo trata-se de uma obra com alto grau de complexidade, de difícil execução para o intérprete, que se vê movendo rapidamente de um personagem a outro em momentos de muita tensão e força interpretativa. Ao cantor é imprescindível compreender e penetrar no universo textual que orienta a canção e ainda encontrar timbres⁸³ e expressões faciais e corporais diferentes para distinguir e valorizar cada personagem.

Quanto mais o cantor se aproximar do texto de uma canção, maior sua chance de produzir uma interpretação a mais autêntica possível. Segundo Pimenta (2015),

A intimidade com o texto, alcançada através do estudo do poema original, faz com que o intérprete mergulhe no mesmo processo vivido pelo compositor. O texto é descoberto. Os elementos de ritmo, forma, métrica e sonoridade são trazidos à consciência, fazendo com que o intérprete tenha mais subsídios para entender como o compositor enxergou aquele texto (PIMENTA, 2015, p 259).

Para exemplificar *personae* poéticas na canção de câmara brasileira, em que há também exemplos curiosos e desafiadores para o cantor, foi escolhida a obra *Essa Negra Fulô* de Waldemar Henrique (-1995), sobre o poema de Jorge de Lima (1893-1953)⁸⁴, muito extenso e bastante utilizado em performances teatrais. Originalmente escrita para voz e piano, *Essa Negra Fulô* recebeu um arranjo para voz, violoncelo e piano, que foi encontrado em uma

⁸² “In ‘*Erlkönig*’ the composer’s decision to use a single voice was supported by the form of the poem”.

⁸³ Timbre: Para Maurício Loureiro e Hugo B. de Paula (2006), “O conceito abstrato aparentemente simples de timbre refere-se comumente à cor ou à qualidade do som [...] agregando não apenas um conjunto extremamente complexo de atributos auditivos, mas também uma enorme gama de fatores que traduzem aspectos psicológicos e musicais” (LOUREIRO; DE PAULA, 2006, p. 57).

⁸⁴ Uma obra que se tornou um ícone da literatura modernista brasileira. (LIMA, s. d., p. online).

gravação antiga, disponibilizada na internet⁸⁵. O registro é de Jorge Fernandes⁸⁶ (1907-1989), cantor, compositor, pianista, violonista, arquiteto, escultor e funcionário público. Ficou conhecido por sua dicção cuidadosa, especializando-se na interpretação de canções folclóricas. Em 1954, juntamente com Waldemar Henrique fez uma excursão pela América Latina e em 1955 gravou um LP de 10 polegadas, lançado pela SINTER, recebendo como título *Essa Negra Fulô*, o mesmo nome da canção que é o destaque desse trabalho. O LP teve direção musical de Leo Peracchi⁸⁷ (1911-1993), regente, arranjador, pianista, professor e compositor brasileiro, considerado um dos maiores orquestradores da música popular brasileira ao lado de nomes como Lyrio Panicali (1906-1984), Pixinguinha (1897-1973), Radamés Gnattali (1906-1988) e Aristides Zaccarias (n. 1911), como é possível verificar no selo do fonograma (Figura 1). Embora essa informação não seja explícita, pressupõe-se que o arranjo também tenha sido feito por Peracchi.

Figura 1: Selo do LP *Essa Negra Fulô*, com direção musical de Leo Peracchi.



Fonte: Imagem cedida de acervo eletrônico de Lúcia Barrenechea.

Peracchi também foi o pianista na gravação, e ao violoncelo atuou Iberê Gomes Grosso⁸⁸ (1905-1983), considerado um dos maiores violoncelistas brasileiros, tornando-se notável por

⁸⁵ Jorge Fernandes – Essa Negra Fulô- Waldemar Henrique - Poema de Jorge de Lima. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7W_39dFystc. Acesso em: 24 nov. 2017.

⁸⁶ (FERNANDES, s. d., p. online). Disponível em: <https://cifrantiga2.blogspot.com.br/2006/10/jorge-fernandes.html>. Acesso em 22 nov. 2017.

⁸⁷ (PERACCHI, s. d., p. online).

⁸⁸ (GOMES, p. online).

interpretar Villa-Lobos. Tocou em um dos principais conjuntos de câmara do país, o Quinteto Guanabara. Era sobrinho-neto de Carlos Gomes, tendo estudado na Escola Normal de Música em Paris, sob a orientação de Pablo Casals. As informações aqui descritas, com exceção das biografias dos intérpretes, são apresentadas no texto do encarte do LP (Figura 2), escrito pelo compositor Waldemar Henrique. O tom do texto redigido pelo compositor revela sua aprovação pelo projeto e pelo arranjo, afinal, os três artistas envolvidos eram e são considerados grandes nomes da música brasileira.

Figura 2: Texto do Encarte do LP Essa Negra Fulô, de autoria de Waldemar Henrique.⁸⁹

SLP-1036 - "ESSA NEGRA FULÔ"

S
L
P
-
1
0
3
6

ESSA NEGRA FULÔ

na voz de **JORGE FERNANDES**

Direção musical de **LEO PERACCHI**



Este "long-playing" de JORGE FERNANDES é, a bem dizer um panorama do nosso cancionário na sua fascinante variedade de gêneros e ritmos: nele há lirismo seresteiro, baião, coco, ponto ritual, ciranda, choro e samba.

JORGE FERNANDES — cantor, arquiteto e escultor, — a par de evidente cultura e refinamento, é grande intérprete da alma popular que se revela nessas canções de âmbito característico.

Sabe dizer e sabe cantar. E assim deu conta apreciável dos magníficos 88 versos de "Essa Negra Fulô".

O poema de JORGE DE LIMA, — "deliciosa flor do ciclo das lendas domésticas nacionais", como o define Andrade Muricy, — exige do intérprete demasiados favores de inteligência, matiz e expressão. Na singeleza aparente, o Autor realizou com grande arte a parábola do cativo no Brasil. E a música, submissa, segue o poema como um arroio cantante entre grandes árvores...

Jorge Fernandes, garantido pela colaboração eficaz de Léo Peracchi e Iberê Gomes Grosso, imprime neste "long-playing" SINTER, marcante criação de **ESSA NEGRA FULÔ**.

Além deste número, aí estão saborosas páginas que singularizam o repertório de Jorge Fernandes: *Rolê de Cana, Querer bem não é pecado, Baiãozinho, Abaluaie, Senhora Dona Sancha, Cabelos cor de prata, Violões em funeral...* Tudo autenticamente marcado pelas harmonias da terra, do ritmo e do sentimento do Brasil.

É de salientar ainda o adequado tratamento das orquestrações devidas ao maestro Léo Peracchi, que também dirigiu a execução musical.

que apreciam e vivem reclamando a falta de gravações de tal repertório, vem muito a propósito esta edição, cujo título cultua a memória de um grande poeta no seu poema máximo: **ESSA NEGRA FULÔ**!

Parabéns à SINTER, ao Jorge Fernandes e ao público!

Waldemar Henrique

FACE A

ESSA NEGRA FULÔ
QUERER BEM NÃO É PECADO
ABALUAIE
ROLETE DE CANA

FACE B

CABELOS COR DE PRATA
BAIANINHA
SENHORA DONA SANCHA
VIOLOES EM FUNERAL

ESTA É UMA GRAVAÇÃO "LONG-PLAYING" DE 33 1/3 RPM, FABRICADA NO BRASIL, PELA

COMPANHIA BRASILEIRA DE DISCOS

RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO

Fonte: Imagem cedida de acervo eletrônico de Lúcia Barrenechea.

⁸⁹ O texto do encarte não facilita a leitura, portanto achou-se conveniente se fazer uma transcrição das palavras elaboradas por Waldemar Henrique: *Este "long-playing" de JORGE FERNANDES é, a bem dizer, um panorama do nosso cancionário na sua fascinante variedade de gêneros e ritmos: nele há lirismo seresteiro, baião, como ponto ritual, ciranda, choro e samba. JORGE FERNANDES — cantor, arquiteto e escultor, — a par de evidente cultura e refinamento, é grande intérprete da alma popular que se revela nessas canções de âmbito característico. Sabe dizer e sabe cantar. E assim deu conta apreciável dos magníficos 88 versos de "Essa Negra Fulô". O poema de JORGE DE LIMA, — "deliciosa flor do ciclo das lendas domésticas nacionais", como o define Andrade Muricy, — exige do intérprete demasiados favores de inteligência, matiz e expressão. Na singeleza aparente, o Autor realizou com grande arte a parábola do cativo no Brasil. E a música, submissa, segue o poema como um arroio cantante entre grandes árvores. Jorge Fernandes, garantido pela colaboração eficaz de Léo Peracchi e Iberê Gomes Grosso, imprime neste "long-playing" SINTER, marcante criação de **ESSA NEGRA FULÔ**. Além deste número, aí estão saborosas páginas que singularizam o repertório de Jorge Fernandes: *Rolê de cana, Querer bem não é pecado, Baiãozinho, Abaluaie, Senhora Dona Sancha, Cabelos de prata, Violões em funeral...* Tudo autenticamente marcado pelas harmonias da terra, do ritmo e dos sentimentos do Brasil. É de salientar o adequado tratamento das orquestrações devidas ao maestro Léo Peracchi, que também dirigiu a execução musical. Aos que apreciam e vivem reclamando a falta de gravações de tal repertório, vem muito a propósito esta edição, cujo título cultua a memória de um grande poeta em seu poema máximo: **Essa Negra Fulô**. Parabéns à SINTER, ao Jorge Fernandes e ao público! Waldemar Henrique.* (Algumas palavras foram deduzidas, pois encontram-se apagadas no encarte).

A descoberta dessa gravação aguçou o interesse desta pesquisadora sobre a obra, já que o objeto dessa investigação é focado em obras brasileiras para a formação específica desse trio, o que justifica essa escolha. Esse arranjo não foi encontrado, gerando a necessidade de se fazer sua transcrição a partir dessa gravação. Para que o leitor possa identificar todas as diferenças e semelhanças entre a obra original e esse arranjo, no APÊNDICE C pode-se ter acesso às duas partituras e ainda a um relatório da transcrição que foi feita, analisando o processo.

A canção, composta em 1935⁹⁰, é a demonstração de uma obra que exige do intérprete a incorporação dos personagens traçados na história, como em *Erlkönig* de Schubert/ Goethe. Em 1934, um ano antes, esse mesmo poema serviu também de inspiração para o compositor Lorenzo Fernandez (1897-1948), que optou, durante a narrativa musical, realizar alguns cortes no texto da canção. Trata-se de uma composição mais conhecida e também mais executada do que a versão de Waldemar Henrique. Há também duas versões populares baseadas nesses mesmos versos. Uma delas, *Essa Nêga Fulô*⁹¹ é um jongo criado por Oswaldo Santiago, que contextualiza esse tema em sua composição usando apenas algumas partes do poema. A canção recebeu a interpretação de Dorival Caymmi e foi gravada em 1941. Na outra versão encontrada, que recebe o título de *Nega Fulô*⁹², publicada na internet em 10 de agosto de 2012, Rogério Dias e Fagner Dubrown, à maneira dos repentistas, utilizam praticamente todo o poema. Já Waldemar Henrique é o único compositor que compôs sobre os versos de Jorge de Lima na íntegra. Segundo Riccardo D'Ávila:

Pela estrutura musical e a maneira como a voz é tratada neste monólogo, pois devido a sua longa extensão esta peça extrapola a forma canção, Waldemar parece ter trabalhado para adequar a música ao texto e não tentar encaixá-lo em uma forma musical tradicional como ária ou canção (D'ÁVILA, 2009).

O autor comenta ainda que o monólogo escolhido por Waldemar Henrique apresenta uma estrutura novecentista:

[...] a música em vários momentos parece querer se adequar ao pensamento musical europeu do período de criação da obra. [...] Os versos são completamente irregulares em sua estrutura estrófica. Cada estrofe tem um número de versos diferente que não dão ao poema estrutura métrica regular, fazendo-o assim escapar de qualquer forma poética conhecida (D'ÁVILA, 2009).

⁹⁰ Composta graficamente em fevereiro de 1994, na Fundação Carlos Gomes (Belém – Pará – Brasil).

⁹¹ (SANTIAGO, 1941, p. online).

⁹² (DIAS; DUBROWN, 2012, p. online).

A história traz à tona, a desumana e degradante situação do negro no contexto histórico-social do Brasil no Séc. XIX. O poema, de caráter lúdico, faz lembrar um “causo”⁹³. Segundo Amanda Ramalho de Freitas Brito e Luís Antônio Mousinho (2012) foi publicado no livro *Poemas*, de Jorge de Lima, em 1925 e traz a “interação do texto com o discurso implicitamente histórico e ideológico”. Ainda dizem os autores:

Não é o fator histórico em si que tece o objeto de significação, mas a aproximação do eu-lírico com a personagem descrita no tempo da narrativa poética. Por isso, cria-se uma identificação com a personagem e não diretamente com o conteúdo histórico (BRITO e MOUSINHO, 2012, p. 7 e 8).

Carlos Magno Gomes (2009), em sua pesquisa sobre a representação da mulher negra na obra de Jorge de Lima comenta que, para o poeta, em *Essa Negra Fulô* existe uma ambiguidade em relação à representação do corpo da mulher negra e trata o assunto com humor, mas não disfarça a tensão que existia entre negros e brancos (GOMES, 2009). O poema retrata uma história que ocorria com frequência nas terras brasileiras, em que algumas escravas eram escolhidas na “senzala” e trazidas para trabalhar dentro da “casa-grande” dos senhores de engenho, servindo às senhoras e aos senhores, cuidando de seus filhos, dos afazeres domésticos, enfim, satisfazendo seus caprichos. Ocorria que muitas dessas escravas despertavam nos senhores a paixão e o desejo sexual, o que obviamente provocava nas senhoras um grande descontentamento.

Para contar este “causo”, assim como Goethe em *Erlkönig*, Jorge de Lima utiliza-se de quatro personagens: a Sinhá, o Narrador, a Negra Fulô e o Sinhô, sendo os personagens Sinhá e o Narrador, os mais destacados em todo o poema. Há também outros dois que o poeta cita, mas que não têm participação ativa na narrativa musical da peça, que são Os Meninos, filhos da Sinhá e do Sinhô, e o Feitor que açoita a Negra Fulô enquanto o Sinhô descobre a beleza da negra e se apaixona por ela. Na composição de Waldemar Henrique esses dois últimos personagens apenas inspiram o imaginário do intérprete e do ouvinte.

Para que o leitor possa se inteirar de toda a trama, é apresentado, no Quadro 1, o poema original *Essa Negra Fulô* de Jorge de Lima, utilizado por Waldemar Henrique:

⁹³ **Cau-so** (cruzamento de *caso* com *causa*) *substantivo masculino* 1. [Brasil, Informal] O que ocorreu ou aconteceu. = CASO; 2. [Brasil, Informal] Assunto grave ou sério. = PROBLEMA; 3. [Brasil, Informal] O que faz com que algo aconteça. = CAUSA, MOTIVO; 4. [Brasil, Informal] Conto, história. "**causo**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. <https://www.priberam.pt/dlpo/causo> [consultado em 21-06-2018].

Quadro 1 – Poema *Essa Negra Fulô* de Jorge de Lima

<p>Ora, se deu que chegou (isso já faz muito tempo) No bangüê dum meu avô Uma negra bonitinha, Chamada negra Fulô. Essa negra Fulô! Essa negra Fulô</p> <p>Ó Fulô! Ó Fulô! (Era a fala da Sinhá) Vai forrar a minha cama, Pentear os meus cabelos, Vem ajudar a tirar A minha roupa, Fulô! Essa negra Fulô! Essa negrinha Fulô Ficou logo pra mucama, Pra vigiar a Sinhá Pra engomar pro Sinhô! Essa negra Fulô! Essa negra Fulô!</p> <p>Ó Fulô... Ó Fulô... (Era a fala da Sinhá) Vem me ajudar, ó Fulô, Vem abanar o meu corpo Que eu estou suada, Fulô! Vem coçar minha coceira, Vem me catar cafuné, Vem balançar minha rede, Vem me contar uma história, Que eu estou com sono, Fulô! Essa negra Fulô!</p>	<p>“Era um dia uma princesa Que vivia num castelo Que possuía um vestido Com os peixinhos do mar Entrou na perna dum pato Saiu na perna dum pinto O Rei-Sinhô me mandou Que vos contasse mais cinco”. Essa negra Fulô! Essa negra Fulô!</p> <p>Ó Fulô? Ó Fulô? Vai botar para dormir Eesses meninos, Fulô! “Minha mãe me penteou Minha madrasta me enterrou Pelos figos da figueira Que o Sabiá beliscou...” Essa negra Fulô! Essa negra Fulô!</p> <p>Ó Fulô? Ó Fulô? (Era a fala da Sinhá Chamando a negra Fulô.) Cadê meu frasco de cheiro Que teu Sinhô me mandou? Ah! Foi você que roubou! Ah! Foi você que roubou!</p> <p>O Sinhô foi ver a negra Levar couro do feitor. A negra tirou a roupa. O Sinhô disse: -Fulô!</p>	<p>(A vista se escureceu Que nem a negra Fulô.) Essa negra Fulô! Essa negra Fulô!</p> <p>Ó Fulô! Ó Fulô! Cadê meu lenço de rendas, Cadê meu cinto, meu broche, Cadê o meu terço de ouro Que teu Sinhô me mandou? Ah! foi você que roubou. Ah! foi você que roubou. Essa negra Fulô! Essa negra Fulô!</p> <p>O Sinhô foi açoitar Sozinho a negra Fulô. A negra tirou a saia e tirou o cabeção, De dentro dele pulou Nuinha a negra Fulô. Essa negra Fulô! Essa negra Fulô!</p> <p>Ó Fulô! Ó Fulô! Cadê, cadê teu Sinhô Que Nosso Senhor me mandou? Ah! Foi você que roubou, Foi você, negra fulô? Essa negra Fulô!</p>
---	--	---

Fonte: elaborada pela autora

Essa peça é um exemplo em que o cantor-intérprete necessita incorporar os personagens escritos pelo poeta. Assim como em *Erlkönig*, os recursos a serem buscados para se conseguir uma performance de efeito estão na compreensão textual, no timbre e na atuação cênica. Devido à complexidade de *Essa Negra Fulô*, para que o cantor obtenha um bom resultado com a criação e o manuseio das suas *personae* poéticas, torna-se necessário levantar e analisar alguns aspectos relevantes, que, ao serem tratados, intentam contribuir para o esclarecimento de questões que emergem durante o estudo da mesma. Compreender profundamente esse texto e algumas das características do compositor torna-se condição *sine qua non* para conduzir uma direção interpretativa e consciente à obra.

Segundo Vicente Salles (1996), Waldemar Henrique era uma pessoa generosa, sem apego à sua obra, não possuindo consigo todas as suas composições. Simplesmente as

compunha e as entregava aos intérpretes e pesquisadores que o solicitavam, “em versões adaptadas às condições vocais de cada um. Por vezes, além da mais elementar adaptação, a da tonalidade, encontram-se outras de natureza rítmica e harmônica” (SALLES, 1996, p. 12-23). Augusto Teixeira, Felipe Andrade e Silva e Jorge Santos Sousa, organizadores da coletânea de partituras de Waldemar Henrique, às quais denominaram como “Canções”, trataram da recuperação e preservação de seu acervo. Segundo os autores:

Os títulos, observações, comentários e versos das músicas contêm palavras cuja ortografia está incorreta de acordo com os padrões atuais; isto porque adotamos o procedimento de manter, sempre que for possível, a ortografia apresentada nos originais, alguns dos quais das décadas de 30 e 40 e, portanto anteriores às últimas reformas ortográficas; outras contêm “erros” intencionais do compositor para imitar os maneirismos do falar característico da população da região de onde os temas foram recolhidos e/ou inspirados (TEIXEIRA; SILVA; SOUSA, 1996, p. 24).

Iniciando-se as discussões relativas a *Essa Negra Fulô* observa-se que ocorrem algumas alterações textuais no momento em que Waldemar Henrique trabalha em sua composição o poema de Jorge de Lima. Durante o primeiro canto escrito para a Negra Fulô, o compositor substituiu algumas palavras do poema original da seguinte forma: “possuía” por “pissuia” (compassos 65 e 66), “com os peixinhos do mar” por “com os peixinho do má” (compassos, 67, 68 e 69) e ainda “o Rei-Sinhô” por “o reizinho” (compassos 73 e 74)⁹⁴. Um pouco mais adiante, na página 07, na canção que a Negra Fulô canta para os filhos da Sinhá, o compositor escreve “pentiu” ao invés de “penteou” (compassos 88 e 89), como está escrito no poema original de Jorge de Lima. Diante dessas modificações, além das afirmações de Teixeira, Silva e Sousa (1996), citados anteriormente, uma hipótese pode ser aventada. Nenhum erro de português é encontrado na fala da Sinhá e do Narrador. Poderia haver nesse contexto uma proposital convenção do compositor, no sentido de informar o intérprete e o ouvinte da real condição social e analfabetismo ao qual o negro encontrava-se submetido nessa triste passagem histórica brasileira e ainda, uma forma de caracterizar o personagem mostrando essa condição, diferenciando-o dos demais.

Outra curiosidade encontra-se nos compassos 128 e 129 onde o compositor utilizou de maneira inversa a ordem dos substantivos do texto original, que diz: “*Cadê meu cinto, meu broche*”. Na partitura está escrito: “*Cadê meu broche, meu cinto*”. O porquê dessa inversão pode se aplicar aos motivos explicados acima sobre a falta de controle de Waldemar Henrique

⁹⁴ Na gravação do arranjo encontrado de *Essa Negra Fulô*, por Jorge Fernandes, o intérprete mantém a expressão “o Rei Sinhô”. Decidiu-se, portanto, conservar na transcrição a expressão original de Jorge de Lima (o Rei –Sinhô).

sobre sua obra, gerando erros de copistas e muita liberdade aos intérpretes, ou talvez ainda o compositor preferisse a maneira como soa “*cinto*” no fim da frase ao invés de “*broche*”.

Nesta obra há dois trechos, tanto no poema isoladamente quanto na partitura, em que parece não ficar muito claro se o texto pertence à Sinhá ou ao Narrador, pois faz sentido e fica bem apropriado no papel dos dois personagens. Parte do poema onde é gerada uma dubiedade na interpretação (as palavras em negrito são as que estão colocadas em discussão) é escrita pelo poeta da seguinte maneira: *Vai forrar a minha cama/Pentear os meus cabelos/Vem ajudar a tirar a minha roupa, **Fulô!**/Essa Negra **Fulô!**/Essa negrinha **Fulô**/Ficou logo pra mucama/Pra vigiar a Sinhá/Pra engomar pro Sinhô.*

Segue-se no Exemplo musical nº 1 o texto exibido na partitura e o trecho colocado em questão, para que o leitor tenha melhor compreensão do contexto:

Exemplo musical nº 1: Trecho com dubiedade de interpretação. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 28 e 29.

25 *rall.*
Voz rar a mi-nha rou - pa, Fu - lô!
Es - sa Ne - gra Fu - lô!

Pno. *legatissimo*
pp

Vc.

30 *a tempo*
Voz Es - sa ne - gri - nha Fu - lô fi - cou lo - go prá mu - ca - ma prá vi - gi - ar a Si -
com vivacidade
Pno. *mf*
Vc.

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

O mesmo ocorre nos dois últimos compassos da composição. O excerto dá margens a equivalente dubiedade. O poema diz: *Ó Fulô! Ó Fulô!/Cadê, cadê teu Sinhô/que Nosso Senhor me mandou?/Ah! Foi você que roubou,/Foi você, negra fulô?/Essa negra Fulô!*

No Exemplo musical nº 2, a seguir, o poema pode ser verificado na partitura:

Exemplo musical nº 2: Segundo trecho com dubiedade de interpretação. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 157 e 158.

The musical score is for the song 'Essa Negra Fulô'. It features three staves: Voice (Voz), Piano (Pno.), and Violoncello (Vc.). The score starts at measure 156 with a 'rit.' (ritardando) marking. The lyrics are: 'gra Fu - lô. Es - sa Ne - gra Fu - lô!'. A red arrow points to the beginning of the final phrase 'Ne - gra Fu - lô!', which is enclosed in a red box. This box highlights a change in the musical setting, including a change in time signature from 3/4 to 2/4 and a change in the vocal melody and piano accompaniment.

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

Esses dois trechos levam à reflexão sobre algumas possibilidades interpretativas. Existem disponíveis na internet cinco gravações da versão de Waldemar Henrique, sendo uma delas gravada em 2011 por esta pesquisadora. Na busca de alguma luz para esse ponto de discussão foi feita uma breve análise dessas gravações e ainda de três versões *online* de performances declamadas, que se considera como sendo as mais significativas encontradas. Verificou-se que há discordâncias sobre como definir os papéis dos personagens nessas duas situações apresentadas, pois os exemplos são divergentes, ficando claro que esses dois trechos causam impressões diferentes aos olhos dos intérpretes. Alguns executam de forma evidente a que personagens estão se referindo, já outros não se expressam com tanta clareza, dificultando a compreensão ao ouvinte.

A seguir, no Quadro 2 estão relacionados os cantores e declamadores das performances em questão e as impressões que causaram nesta pesquisadora, através do tratamento dado por eles aos personagens nesses dois trechos:

Quadro 2 – Intérpretes de *Essa Negra Fulô* de Waldemar Henrique e Jorge de Lima e suas escolhas interpretativas em dois trechos analisados nesta pesquisa.

Intérpretes	1ª vez Compassos 28 e 29	2ª vez Compassos 156, 157 e 158
Angélica Menezes (canto) ⁹⁵	Sinhá	Sinhá
Daniel Sombra (canto) ⁹⁶	Narrador	Sinhá
Joana Azevedo (canto) ⁹⁷	Sinhá	Sinhá
Maria Helena Cardoso (canto) ⁹⁸	Indefinido	Indefinido
Paula Tessarolo (canto) ⁹⁹	Sinhá	Indefinido
Leila Lobo (declamação) ¹⁰⁰	Narrador	Sinhá
João Villaret (declamação) ¹⁰¹	Narrador	Sinhá
Joaquim Sustelo (declamação) ¹⁰²	Narrador	Indefinido

Fonte: elaborada pela autora

Acredita-se ser este um caso em que escolher entre uma opção e outra fica a critério do intérprete, que ao analisar a obra deve buscar a forma que ache mais coerente para a composição das *personae* poéticas e narração do poema. Dependendo da escolha haverá uma mudança estética, principalmente no que diz respeito ao desfecho da obra. Decidir em terminá-la com a Sinhá caracterizará um desfecho mais trágico à história, enquanto que se optar por finalizar com o Narrador poderá acrescentar à obra um tom mais lúdico.

No processo de criação desses personagens algumas ideias surgiram e podem servir como sugestões interpretativas para futuras performances. Na época em que ocorreu a gravação ao vivo em 2011, citada anteriormente, a opção dessa pesquisadora foi cantar o verso como a Sinhá, dando-lhe um tom de desprezo e raiva pela Negra Fulô. Essa decisão foi inspirada na versão de Lorenzo Fernandez, que deu à sua peça um tratamento musical bastante enérgico, denso e dramático, em que o personagem Sinhá vive momentos de pura raiva e loucura e é ela quem inicia e finaliza a história, sendo a interferência do Narrador bem menor que na versão completa de Waldemar Henrique. E para enfatizar a fúria da Sinhá pela Negra Fulô, Lorenzo Fernandez imprime em sua escrita musical, elementos que reportam a verdadeiros gritos de rancor. Já a composição de Waldemar Henrique traz uma ambientação mais leve, mais divertida (apesar do conteúdo historicamente dramático), mais lenta e vai contando o poema aos poucos.

⁹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jqFc7HtylEk>. Acesso em: 14 fev. 2017.

⁹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DTMOksMW5bQ>. Acesso em: 14 fev. 2017.

⁹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZJ3WUdz2wbU>. Acesso em: 14 fev. 2017.

⁹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ngKXY2pKiZU>. Acesso em: 14 fev. 2017.

⁹⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_mA18FiR_IU. Acesso em: 14 fev. 2017.

¹⁰⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Gvh2yIS1BFM>. Acesso em: 14 fev. 2017.

¹⁰¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ALzzC1qnyPM>. Acesso em: 14 fev. 2017.

¹⁰² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9QW4GreMXT4>. Acesso em: 14 fev. 2017.

Atualmente, após um estudo mais detalhado dessa obra, segue-se a orientação de Cone (1973) sobre o segundo passo a ser observado pelo cantor-intérprete: o de associar a análise poética à musical. Portanto, pensa-se que, incumbir ao Narrador esses dois trechos parece ser uma ideia mais assertiva, em se tratando de coerência com o formato sugerido pelo compositor e a maneira como tratou o texto de cada personagem. A conclusão deve-se ao fato de que, quem menciona o comentário “*Essa negra fulô!*”, primeiramente, é o Narrador, sobre um acorde maior, e o enfatiza logo em seguida, com um acorde menor. Na visão desta pesquisadora, esse detalhe da escrita musical revela um conteúdo jocoso, causando ainda uma expectativa para o que virá a seguir. É também o Narrador quem abre a história antes de entregar a fala à Sinhá. Observa-se nessa frase a ideia do poeta, conduzida pelo compositor, de chamar a atenção do espectador para os feitos da Negra Fulô, como se estivesse dizendo: “Vejam do que essa Negra Fulô é capaz!”. No Exemplo musical nº 3 esse detalhe pode ser observado. Chama-se atenção aqui para o detalhe de que nesse trecho não há ainda a participação do violoncelo, que começará a integrar o arranjo apenas a partir do compasso 20.

Exemplo musical nº 3. Trecho de conteúdo jocoso, por meio de mudança de modo maior para menor na estrutura harmônica. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp.13 a 16.

11

Voz

vô u-ma ne-gra bo-ni - ti-nha, cha-ma-da Ne-gra Fu - lô E - ssa Ne-gra Fu-

Pno.

6 rit. a tempo

2

14

Voz

lô! Es - sa Ne-gra Fu - lô! Ó Fu

Pno.

cedendo

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

Essa exclamação torna-se recorrente durante toda a peça, em que o recurso utilizado pelo compositor foi o uso de células rítmicas formadas por síncopes, alternadas algumas vezes com quiálteras. É importante atentar-se para o fato de que, em nenhum outro momento, exceto nesses dois casos citados nos Exemplos Musicais nº 1 e nº 2, o texto deixa dúvidas de que essa fala pertence ao narrador. A seguir, sequencialmente, são apresentados os trechos da obra em que aparece a frase “*Essa negra fulô!*”, inserida dentro de seus respectivos contextos. Pode-se ver no Exemplo musical nº 4, que essa expressão é uma continuação da fala do Narrador.

Exemplo musical nº 4: Trecho com o verso “*Essa Negra Fulô*” que indica a continuação da fala pelo Narrador.
Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 35 a 38.

30 **a tempo**

Voz

Es-sa ne-gri-nha Fu - lô fi-cou lo-go prá mu - ca-ma prá vi-gi-ar a Si-

Pno. *com vivacidade*

Vc. *mf*

33

Voz

nhá prá en-go-mar pro Si nhô... → Es-sa Ne-gra Fu - lô! → Es-sa Ne-gra Fu

Pno. *meno* *bem marcado*

Vc. *meno*

4

38

Voz

lô! Ô Fu - lô... Ô Fu- lô... (E-ra a fa-la da Si

Pno.

f *vivo* *meno*

Vc.

p *rit.* *p*

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

Já no Exemplo musical nº 5, o trecho que antecede esta expressão pertence ao personagem Sinhá, pedindo à Negra Fulô que cante para conduzi-la ao sono. Em seguida o narrador faz a interferência para dar continuidade à história e introduzir a canção de ninar cantada pela Negra Fulô. Nesse momento o faz sob um *rallentando*, num gesto mais sereno, como se quisesse preparar o clima para favorecer o sono da Sinhá.

Exemplo musical nº 5: Trecho com o verso “Essa Negra Fulô” que antecede a canção de ninar cantada pela Negra Fulô. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 59 e 60.

54

Voz

me con-tar u-ma his - tó-ria, qu'eu es-tou com so - no, Fu - lô.

Pno.

pp *comodo* *movido*

Vc.

pp

58 *rit.* 3

Voz

Es - sa Ne-gra Fu - lô! "E-ra um di-a u-ma prin

Pno. *allargando* *schierzando*

Vc. *pizz* *mf*

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

No próximo trecho, como pode ser conferido no Exemplo musical nº 6, o Narrador entra repentinamente após a canção de ninar entoada pela Negra Fulô, fazendo a interlocução na continuidade dos pedidos intermináveis e caprichosos da Sinhá.

Exemplo musical nº 6: Trecho com o verso “Essa Negra Fulô”, uma interlocução entre a fala da Negra Fulô e da Sinhá. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 78 a 81.

75 *rit.* *rit.*

Voz

dou que vos con - tas - se mais cin - co" Es-sa Ne-gra Fu - lô! Es-sa Ne-gra Fu

Pno. *arco*

Vc. *p*

81

Voz

lô! Ó Fu - lo, Ó Fu - lô! Vai bo - tar prá dor-mir es-ses me

Pno.

con anima *ben marcato*

Vc.

pizz *mf*

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

Novamente, no Exemplo musical nº 7, o narrador intervém entre a canção da Negra Fulô para as crianças e os chamados da Sinhá. Nesse instante é que se iniciam as acusações de roubo de seus pertences.

Exemplo musical nº 7: Trecho com o verso “Essa Negra Fulô” que antecede as acusações da Sinhá. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 98 a 101.

91 **tempo primo**

Voz

rou pe-los fi-gos da fi-guei-ra que o sa - bi-á be-lis - cou..."

Pno.

allarg. *p* *f*

Vc.

(8)

8

98

Voz

Es-sa Ne-gra Fu - lô! Es-sa Ne-gra Fu - lô! Ó Fu

Pno.

Vc.

103

Voz

lô, ó Fu - lô! (E-ra a fa-la da Si - nhá cha-man-do a Ne-gra Fu - lô) Ca

Pno.

Vc.

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

No Exemplo musical nº 8, observa-se a ocorrência de algo diferente dos demais trechos. No instante em que a Sinhá acusa a Negra Fulô de furto aparece em seguida a expressão *Essa Negra Fulô!*. Waldemar Henrique a atribui claramente à Sinhá, sendo a escrita musical elaborada com quiáteras de semínimas, mais enfática, na tessitura que favorece a colocação vocal do personagem. As estruturas descendentes e cromáticas confeccionadas para o contexto violoncelístico e vocal¹⁰³ nos compassos 109 e 110, antecedem a frase *Essa Negra Fulô!* e enfatizam a dramaticidade do trecho, condizendo com o sentimento de ira que se esboça através do personagem Sinhá. O Exemplo Musical nº 8 mostra o fato sucedido nos compassos

¹⁰³ Na partitura original, essas estruturas descendentes e cromáticas são realizadas pelo piano e a voz.

109 e 110 (entre chaves) e sinaliza o trecho dos compassos 111 e 112, sendo esta a expressão analisada e colocada em questão.

Exemplo musical nº 8: Trecho com o verso “*Essa Negra Fulô*” atribuído claramente à Sinhá. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 111 e 112.

The musical score consists of three systems. The first system covers measures 109 and 110. The vocal line (Voz) features two phrases: "Ah! Foi vo-cê que rou- bou..." and "Ah! Foi vo-cê que rou- bou." The piano (Pno.) part includes a melodic line with a slur and a triplet, followed by a section marked *f* and *stacatto*. The guitar (Vc.) part features a bass line with triplets. The second system covers measures 111 and 112. The vocal line has the lyrics "Es - sa Ne-gra Fu - lô!" and "O Si-nhô foi ver a". The piano part has a melodic line with a slur and a triplet, followed by a section marked *ff*. The guitar part has a bass line with triplets. A red arrow points to the piano part in measure 111.

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

A frase analisada no exemplo anterior pode ser encontrada de forma parecida nos compassos 136 e 137, sendo antecedidos nos compassos 134 e 135 pela mesma ideia composicional, porém não exatamente a mesma escrita para a parte instrumental. Isso ocorre tanto na partitura original como no arranjo. Esse detalhe pode ser observado no Exemplo musical nº 9:

Exemplo musical nº 9: Trecho com o verso “*Essa Negra Fulô*” atribuído claramente à Sinhá, com modificações nas partes instrumentais. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 136 e 137.

134

Voz

Ah! Foi vo-cê que rou-bou. Ah! Foi vo-cê que rou-bou

Pno.

f

Vc.

136

Voz

Es - sa Ne-gra Fu - lô! O Si-nhô foi a-çoi

Pno.

ff

deciso

Vc.

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

No Exemplo musical nº 10, a expressão conclui a fala do próprio Narrador, que ludicamente lança a premonição de que a Sinhá está prestes a perder seu Sinhô.

Exemplo musical nº 10: Trecho com o verso “Essa Negra Fulô” que conclui a fala do Narrador. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 120 a 123.

10

118

Voz

lô! A vis-ta s'es-cu-re - ceu que nem a Ne-gra Fu - lô → Es - sa Ne-gra Fu - lô!

5

3

ten.

Pno.

pp

122

Voz

Es - sa Ne-gra Fu - lô! Ó Fu- lô... Ó Fu- lô... Ca - dê meu len-ço de ren- das? Ca

3

Pno.

Red.

Vc.

The image shows a musical score for 'Essa Negra Fulô'. It consists of three systems. The first system (measures 118-121) features a vocal line with a five-measure phrase and a three-measure phrase, both marked with 'ten.' (tenuto). The piano accompaniment includes a piano (pp) section. The second system (measures 122-125) continues the vocal line with a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The piano accompaniment includes a 'Red.' (ritardando) marking. The third system (measures 126-129) shows the vocal line continuing with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes a 'Red.' marking. The double bass (Vc.) part is shown at the bottom of the second and third systems.

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

Finalmente, no Exemplo musical nº 11, o narrador traz a constatação do que era inevitável nessa longa história. A expressão é agora emitida após uma fermata, um instante de reflexão sobre o mal feito que acabara de acontecer. No compasso 145, o compositor escreve para o piano a notação “*com expressão*”, e o ritmo conferido a esse instrumento e também à fala do narrador é elaborado utilizando quiálteras, o que enfatiza e prepara o ouvinte para o momento mais dramático da obra, ou seja, o desespero da Sinhá ao constatar que perdeu seu Sinhô para a Negra Fulô.

Exemplo musical nº 11: Trecho com o verso “*Essa Negra Fulô*” que prepara o ouvinte para o momento mais dramático da obra. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 144 a 146. 12

142

Voz

çã. De den-tro de-le pu - lou nu - i - nha a, Ne-gra Fu - lô. Es-sa Ne-gra Fu - lô! Es-sa

Pno.

com expressão

Vc.

146

Voz

Ne-gra Fu-lô! Ó Fu - lô! Ó Fu - lô! Ca-

Pno.

Red.

Vc.

arco

p

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

A análise dessas questões é extremamente importante para se decidir qual tratamento interpretativo pode-se conferir a esses trechos. Nesse caso, a flexibilidade na escolha da interpretação deve ser levada em consideração. Para Jean Sulem (2013): “A necessidade de renovar a leitura do texto se impõe ao intérprete como aquela de renovar as abordagens científicas que se impõe ao pesquisador” (SULEM, 2013)¹⁰⁴. Portanto, a cada vez que se retorna ao estudo de uma obra, novas ideias surgem, dando margens ao enriquecimento ainda maior da mesma. Concorda-se com Sulem, quando o autor afirma que o intérprete deve examinar o texto musical até que todos os seus segredos sejam revelados. Ele precisa

¹⁰⁴ Tradução: Marco Túlio de Paula Pinto.

desenvolver habilidades de identificação com o texto, observando-o e procurando extrair os mínimos detalhes, objetivando compreender toda sua originalidade. Deve possuir o rigor científico e a honestidade intelectual de um pesquisador, tendo em mente servir à obra com “uma interpretação ‘à altura’ de seu conteúdo”. Ainda completando seu pensamento o autor diz: “O pesquisador então percebe este sentimento profundo de obviedade, de evidência, onde todos os elementos de observação tomam o seu lugar como as peças de um quebra-cabeça” (SULEM, 2013)¹⁰⁵.

Resolvidas as questões relativas ao desvendamento do texto poético, o próximo passo é a escolha dos recursos vocais necessários como contribuição e enriquecimento para uma performance coerente dessa obra. Para Ricardo Ballesterio (2015),

As relações entre o texto e a música estão no cerne do gênero canção. Primeiramente, a canção exige do compositor e do intérprete um posicionamento diante do grau de aproximação e afastamento da fala na parte vocal [...] aproximar-se ou afastar-se da fala enquanto se canta é um posicionamento importante que o compositor e o intérprete devem tomar. É uma velha e recorrente questão que se inicia com a própria história da ópera e com o recitativo que, pelo fato de estar localizado entre a fala e o canto, pertence aos dois universos (BALLESTERIO, 2015, p.87 e 93).

Essa Negra Fulô exemplifica nitidamente o posicionamento de Ballesterio (2015). Decidir entre o afastamento ou aproximação da fala é determinante para compor vocalmente as *personae* vocais nesta obra. Sendo o timbre o elemento que caracteriza identidade, personalidade, imprimi-lo de maneiras diferentes na construção de cada personagem, juntamente com os aspectos cênicos, traz riqueza e autenticidade à interpretação. As *personae* poéticas precisam ser claras e evidenciarem a mudança de cada arquétipo. Se o intérprete utilizar um único timbre durante todo o seu discurso e uma só postura cênica/ fisionômica, os personagens deixarão de ter suas qualidades de identificação ressaltadas e provavelmente será negada ao público a oportunidade de obter mais compreensão da narrativa, e ainda, um maior interesse e envolvimento com a obra em si.

Avaliando as bases espectrais para a caracterização de timbre, Maurício Loureiro e Hugo B. de Paula (2006) o associa a dois outros parâmetros do som, intensidade e duração, e comentam:

Variações intencionais de timbre, juntamente com flutuações de intensidade e duração são geralmente usadas pelo instrumentista para conduzir suas intenções expressivas. Embora o timbre possa variar independentemente da intensidade ou da duração, o alto grau de correlação entre timbre e intensidade facilita a amostragem

¹⁰⁵ Tradução: Marco Túlio de Paula Pinto.

de “valores” distintos de timbre para uma mesma nota a partir da especificação da intensidade (LOUREIRO; PAULA, 2006, p.61).

Já R. Murray Schafer (1992) associa o timbre à frequência e amplitude, sendo a amplitude por ele tratada como sendo:

“Som forte - som fraco. Adição da terceira dimensão ao som pela ilusão de perspectiva [...]. Se a amplitude é a perspectiva na música, podemos concluir que o som se movimenta à vontade do compositor, em qualquer lugar, entre o horizonte acústico e os tímpanos do ouvinte” (SCHAFER, 1992, p. 77 e 78).

Objetivando obter-se um resultado timbrístico diferenciado para cada personagem e maior valorização da linguagem textual aliada à melodia é necessário se fazer ajustes vocais que incluem principalmente o parâmetro do som intensidade. Henrique Olival Costa e Marta Assunção de Andrada e Silva (1998) definem esses ajustes da seguinte maneira: “O substrato físico da intensidade é a amplitude de vibração das pregas vocais. Quanto maior a amplitude de sua vibração, maior a intensidade do som produzido” (COSTA; SILVA, 1998, p. 93). A associação desses dois parâmetros garante uma qualidade sonora diferenciada.

Pensa-se que a escrita musical elaborada por Waldemar Henrique direcionada ao personagem Narrador, que é quem introduz e conduz toda a trama tenha sido tratada como um recitativo. Por esse motivo, para obter uma qualidade distintiva dessa linguagem, em que a intensidade sonora varia entre o *piano* e o *mezzo-forte* (a indicação da intensidade na partitura se restringe à parte escrita para o acompanhamento e não ao canto, mas entende-se que deva ser a mesma), a opção por um timbre claro e brilhante parece ser a mais adequada. Esse efeito é conseguido através da modificação do espaço faríngeo e a articulação labial. Costa e Silva (1998) explicam: “A configuração da faringe e boca têm repercussões variadas no timbre da voz. Costuma-se dizer que a faringe é responsável pela musicalidade do som e a boca, pela inteligibilidade” (COSTA; SILVA, 1998, p. 92). Alterando o espaço faríngeo, ou seja, diminuindo-o ou aumentando-o consegue-se produzir sons diferentes. Nesse caso específico, para se criar o estereótipo desse personagem, o espaço faríngeo não precisa ser muito amplo e o som deve ser direcionado para as cavidades mais próximas da região bucal. Sugere-se que a utilização do vibrato¹⁰⁶ seja mínima, criando uma sonoridade mais clara e mais próxima da voz falada natural que a impostação utilizada na técnica do canto lírico.

¹⁰⁶ De acordo com Richard Miller (1996), “O fenômeno do vibrato contribui para a percepção do tom, intensidade e timbre do som vocal. A terminologia subjetiva que descreve a qualidade do tom vocal, como “quente”, “vibrante”, “ressonante”, “maçante”, sem vida “ou” oca”, geralmente se refere à presença ou ausência de vibrato [...]. O vibrato resulta das contrações que se alternam rapidamente nos músculos laríngeos durante a fonação” (MILLER, 1996, p. 182 e 184). “The phenomenon of vibrato contributes to perception of pitch, intensity, and timbre of the vocal sound. Subjective terminology describing the

Já para a composição da personagem Sinhá, o trato deve ser outro. Para obter-se uma amplitude vocal maior exigida pela representatividade e força dessa figura, que vai crescendo em importância e dramaticidade durante a peça, o espaço faríngeo deve ser aumentado e o palato deve estar mais relaxado, utilizando-se o que se denomina som coberto. Os autores Costa e Silva (1998) dão uma explicação que muito clareia o que ocorre. Os autores dizem:

No canto coberto a laringe abaixa-se na região cervical; a epiglote eleva-se e a cavidade faríngea está relaxada e larga com a língua em posição mais anterior e o véu palatino mais solto e menos elevado. Com o maior espaço oferecido para a ressonância acústica, os sons produzidos incorporam uma maior riqueza de harmônicos, ficando mais cheios e pesados. (COSTA; SILVA, 1998, p. 89).

O vibrato nesse caso é bem-vindo para ampliar a sonoridade, mas sem exageros, pois se trata de uma canção brasileira e não de um personagem de ópera.

A personagem Negra Fulô, apesar de não ter uma participação ativa tão intensa na obra, é a que fica no imaginário do intérprete e do ouvinte. Ela é a razão de ser da história e é por causa dela que tudo acontece. Para a criação do timbre dessa personagem, a sugestão desta pesquisadora é que se tenha como resultado uma voz que transmita juventude, desatenção e desprezo pela maneira como era tratada pelos seus senhores. Como tudo no personagem é simples como, texto, melodia, ritmo e harmonia, também o timbre vocal deve transmitir essa simplicidade. A técnica vocal a ser aplicada pode ser praticamente a mesma utilizada para a construção timbrística do personagem Narrador, apenas criando uma diferenciação na intensidade, reduzindo-a, cantando-a em *mezza-voce*, visto que suas árias são duas canções de ninar.

O último personagem, o Sinhô, na verdade não canta, apenas diz uma palavra de exclamação quando se depara com a nudez da Negra Fulô: - *Fulô!!!* Apesar de sua pequena intervenção, o texto o coloca boa parte do tempo também na esfera da imaginação. Trata-se do lado lúdico da história, que leva o espectador a entender realmente o propósito do enredo. Como é um personagem definitivamente masculino, caso o intérprete seja do sexo feminino sugere-se tratar sua fala com um timbre mais escuro. Segundo Costa e Silva, consegue-se esse efeito entubando a voz, ou seja, projetando os lábios para frente, o que provoca o prolongamento do trato vocal. O resultado é um timbre escuro e sem projeção (COSTA e SILVA, 1998, p. 91)

quality of vocal tone, such as “warm”, “vibrant”, “resonant”, “dull”, “lifeless”, or “hollow”, often refers to the presence or absence of vibrato. [...] Vibrato results from the rapidly alternating contractions in the laryngeal muscles during phonation” (Tradução nossa).

Enfim, o timbre é um componente essencial para se distinguir e auxiliar a construção de cada uma dessas *personae* poéticas. Outro detalhe também a ser acrescentado é a expressão cênica, já citada anteriormente. Além das diferenças timbrísticas, sugere-se criar para cada personagem uma postura gestual e fisionômica que caracterize os personagens de maneira tal, que o intérprete, sempre ao fazer alusão a cada um deles no decorrer da obra, evidencie que naquele momento está incorporando determinada *persona*. Pode ser apenas um pequeno detalhe, mas que defina uma diferenciação entre as *personae*. Esse procedimento tornará a narrativa mais interessante e clara aos olhos do espectador.

2.3 - As *personae* vocal-instrumental

O terceiro nível apontado por Cone (1974) para determinar a natureza do protagonista é o vocal-instrumental. É nesse nível que a obra se completa e encontra sua maior razão de ser. Em *Essa Negra Fulô*, na partitura original, escrita para voz e piano, pode-se dizer que o piano, não é meramente um instrumento acompanhador. Ele caminha paralelamente aos outros personagens, submete-se às suas ações e ao mesmo tempo proporciona-lhes a ambientação psicológica necessária para a narrativa, mudando o seu caráter, principalmente rítmico, antecipando ideias, conduzindo a história à medida que cada personagem aparece, como se ele fosse um segundo narrador ou uma quinta *persona*. O compositor cria uma total cumplicidade entre os quatro personagens e esse quinto.

Segundo a pianista paraense Lenora Brito, citada no blog de Riccardo D'Ávila (2009):

As mudanças de andamento de 'tempo' são constantes nessa peça. Importantes pela carga de emoção que cada alteração desse tipo representa, os 'ritardando', 'accelerando', 'comodo', 'deciso', são uma armadilha para o acompanhante, que deve unir sua visão interpretativa à do solista, numa integração resultante de uma realização sincera, construída cuidadosamente (BRITO apud D'ÁVILA, 2009).

No caso do arranjo para voz, violoncelo e piano, as diferenças existentes não comprometem ou descaracterizam a estrutura da parte instrumental pensada originalmente por Waldemar Henrique, mesmo porque o violoncelo, em grande parte da peça, tem o papel de dobrar o piano ou a voz, porém, sua participação traz corpo e confere um colorido diferente a todo o contexto. Portanto, pensa-se que o violoncelo seja uma sexta *persona* que vem somar e dividir o espaço com o piano e, conjuntamente, fundem-se num único objetivo, o de dar moldura e criar ambientações aos quatro personagens que protagonizam a peça.

Alguns exemplos considerados relevantes serão apresentados, a seguir, com o objetivo de mostrar a relação íntima entre a voz e a parte instrumental, criada de forma minuciosa por Waldemar Henrique, que em sua forma original foi cuidadosamente pensada para acompanhar cada personagem. Não obstante, o arranjador de *Essa Negra Fulô* também se esmera por valorizar o trabalho do compositor. Durante toda a peça, a parte destinada às *personae* dos instrumentistas alterna entre uma escrita livre, flexível, de acompanhamento de recitativo, com uma escrita de regularidade rítmica, evocando, por vezes, ritmos de dança, cabendo à *persona* do violoncelo oscilar entre apoiar a *persona* do piano nessa regularidade rítmica e dançante, e ainda caminhar intrinsecamente com a voz.

Para a *persona* do Narrador, cuja escrita vocal, na maioria das vezes possui estrutura de recitativo, o compositor se restringe a escrever poucas notas, poucos acordes, apenas pontuando o necessário, permitindo desta forma que esse personagem tenha liberdade expressiva ao contar sua história. No arranjo, o violoncelo é utilizado com moderação nos trechos destinados à *persona* do Narrador, utilizando o *pizzicato* como recurso idiomático nos momentos de recitativo. Esse recurso, muito bem aqui utilizado, pensa-se ser justamente para que o violoncelo, como foi visto no Capítulo 1 desta tese, por ser um instrumento de grande alcance sonoro, não venha a competir com a voz do Narrador, pois esta é escrita numa região médio-grave e se aproxima da fala.

No Exemplo musical nº 12, a participação do violoncelo, em *pizzicato*, com figuras acrescentadas pelo arranjador:

Exemplo musical nº 12: Trecho com estrutura de recitativo (entre chaves) e uso de *pizzicato* no violoncelo. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 138 a 146.

The musical score for Example 12 consists of three staves: Voice (Voz), Piano (Pno.), and Cello (Vc.). The score is divided into two sections by a double bar line. The first section, starting at measure 136, is in 2/4 time and features a recitative vocal line with lyrics 'Es - sa Ne - gra Fu - lô!'. The piano accompaniment includes a melodic line with a triplet and a bass line with a triplet. The cello part plays a steady eighth-note triplet. The second section, starting at measure 146, is in 2/4 time and features a vocal line with lyrics 'O Si-nhô foi a-çoi'. The piano accompaniment is marked 'deciso' and features a melodic line with a triplet and a bass line with a triplet. The cello part plays a steady eighth-note triplet. A red bracket on the right side of the score indicates the transition between the two sections.

139

Voz

tar, só-zi-nho, a Ne-gra Fu - lô. A ne-gra ti-rou a sa-ia e ti-rou o ca-be-

2no.

Vc.

pizz

3

12

142

Voz

ção. De den-tro de-le pu - lou nu-i-nha a, Ne-gra Fu - lô. Es-sa Ne-gra Fu - lô! Es-sa

2no.

Vc.

3

3

5

3

3

3

com expressão

146

Voz

Ne-gra Fu-lô! Ó Fu - lô! Ó Fu - lô! Ca-

2no.

Vc.

3

6/4

6/4

6/4

arco

p

Porém, em momentos em que o compositor procura dar ritmo e movimento à narrativa, recorre à escrita ritmicamente mais previsível e regular, que traz graça, leveza e ludicidade à história. Nesse arranjo, o violoncelo segue a regularidade rítmica do piano, ao dobrar as figuras escritas para a mão esquerda do piano, trazendo ainda para o contexto uma característica mais jocosa e mais dançante, o que pode ser observado no Exemplo musical nº 13:

Exemplo musical nº 13: Trecho ritmicamente previsível e regular, com o violoncelo dobrando a mão esquerda do piano. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp.97 a 102.

91 **tempo princ**

Voz

rou pe-los fi-gos da fi-guei-ra que o sa - bi-á be-lis - cou..."

Pno.

allarg. p *f*

Vc.

3

98

Voz

Es-sa Ne-gra Fu - lô! Es-sa Ne-gra Fu - lô! Ó Fu

Pno.

Vc.

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

O tratamento dado à parte instrumental e à voz para os trechos em que a Sinhá chama pela Negra Fulô merecem destaque. Sua escrita poderia ser a mesma a cada chamado, todavia, através de uma variedade de elementos melódicos e rítmicos, foram criadas ambientações propícias para cada um desses chamados, permitindo que, através deles, o intérprete e o

ouvinte possam presumir o que a Sinhá dirá em seguida. Mudanças de compasso, tonalidade e indicações de andamento são elementos utilizados pelo compositor na construção de cada ambientação. A título de exemplo, escolheu-se um trecho, onde ocorre o primeiro chamado, abrindo espaço para que a Sinhá comece a designar os afazeres da Negra Fulô. A relação intrínseca entre piano e voz se faz presente na indicação abaixo, em que, curiosamente o instrumento parece agir como se fosse um eco da voz da Sinhá. Nesse trecho, particularmente, não há a participação do violoncelo. Segue-se o Exemplo musical nº 14:

Exemplo musical nº 14: Mudança de compasso, tonalidade e relação intrínseca entre o piano e a voz. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp.17 e 18.

2

14

Voz

lô! Es - sa Ne-gra Fu - lô! Ó Fu

Pno.

cedendo

18

Voz

lô, Ó Fu-lô! (E-ra a fa-la da si-nhá) Vai for-rar a mi-nha

Pno.

mf comodo *p com expressão*

Vc.

p com expressão

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

Logo após esse chamado, há uma pequena intervenção do Narrador, e no compasso 20, o violoncelo aparece pela primeira vez, dobrando a linha da mão esquerda do piano. Como o

trecho anterior é um recitativo, essa aparição é determinante para criar a ambientação proposta nesse arranjo, pois caracteriza a estabilidade rítmica, marca sua presença como a sexta *persona* e destaca a primeira participação da *persona* Sinhá. Daí por diante, até o final da peça, o violoncelo estabelecerá uma espécie de cumplicidade com a Sinhá, e o *cantabile* é o elemento idiomático escolhido para caracterizar essa união. Como foi mencionado no primeiro capítulo desta tese, o violoncelo é o instrumento que mais se aproxima da voz humana (PILGER, 2013, p. 200), e o *cantabile* é o recurso mais apropriado para expressar esse efeito. Nesse trecho, o compasso 21 merece uma atenção especial, pois há uma divergência entre a composição original e o arranjo, que traz uma mudança na harmonia. A primeira nota tocada pela mão esquerda do piano, na escrita de Waldemar Henrique é um si bequadro, caracterizando um acorde maior com a sétima menor e a terça no baixo. Já no arranjo é um Si bemol, formando um acorde menor com a sétima menor e a terça no baixo, o que pode ser observado através da escuta do vídeo existente. O exemplo musical nº 15 é mostrado, a seguir:

Exemplo musical nº 15: Entrada do violoncelo em *cantabile*, caracterizando a estabilidade rítmica. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Destaques para os comp. 20 e 21.

18

Voz

lô, Ó Fu-lô! (E-ra a fa-la da si-nhá) Vai for-rar a mi-nha

Pno.

mf comodo

p com expressão

Vc.

p com expressão

21

Voz
ca - ma, pen - te ar os meus ca - be - los Vem a - ju - dar a ti -

Pno.

Vc.

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

No segundo chamado da Sinhá, tanto o piano quanto o violoncelo imitam a voz. A intenção aqui, como no compasso 18, também é a de soar como se fosse um eco do chamado da Sinhá. Porém, o arranjador, ao escrever para o violoncelo uma nota real e em seguida o seu harmônico, cria um efeito idiomático, que mais uma vez o aproxima da voz. Esse efeito pode ser visto no Exemplo musical nº 16:

Exemplo musical nº 16: Utilização do harmônico no violoncelo como elemento idiomático. Aproximação com a voz. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 39 a 41.

4

38

Voz
lô! Ô Fu - lô... Ô Fu - lô... (E-ra a fa-la da Si

Pno.

Vc.

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

No compasso 51, logo após a Sinhá dizer à Negra Fulô: “vem me catar cafuné”, o arranjador utiliza mais um dos vários elementos idiomáticos que podem ser realizados pelo violoncelo, que Pilger chama de efeitos ou ruídos, fazendo parte da chamada técnica expandida (PILGER, 2013, p. 185). Esse efeito hamônico, nesse momento da peça, soa bem original, como se fossem as unhas da Negra Fulô, ao coçar a cabeça da Sinhá. Esse efeito idiomático encontra-se no Exemplo musical nº 17:

Exemplo musical nº 17: Ruído: elemento idiomático realizado pelo violoncelo. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 51.

The musical score consists of three staves: Voice (Voz), Piano (Pno.), and Cello (Vc.).

System 1 (Measures 48-50):

- Voz:** Starts at measure 48. Lyrics: "a - da. Fu - lô. Vem co-çar mi-nha co - cei - ra vem me ca-tar ca-fu-". There are triplets in measures 49 and 50. A red arrow points to the word "ra" in measure 49.
- Pno.:** Accompanies the voice. Includes a *dim.* marking in measure 50. The right hand has a triplet in measure 50.
- Vc.:** Marked *arco*. Plays a rhythmic pattern in measure 48.

System 2 (Measures 51-53):

- Voz:** Starts at measure 51. Lyrics: "né, vem ba-lan-çar mi-nha re - de, vem...". There are triplets in measures 52 and 53. A *ten.* marking is above measure 51.
- Pno.:** Accompanies the voice. Includes a *pp* marking in measure 51. A quintuplet is marked in measure 52. The right hand has a triplet in measure 53.
- Vc.:** Includes a circled section with the instruction *sul A* and *sul D* in measure 51. A *p* marking is below measure 51.

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

No trecho em que a Sinhá acusa a Negra Fulô, primeiramente nos compassos 107 a 112, que são antecedidos pelo recitativo do Narrador, sem parte instrumental, novamente o

violoncelo, dobrando a mão esquerda do piano, tem uma entrada, dessa vez, bastante dramática, através do recurso do *cantabile*. Entre os compassos 109 e 112, a *persona* do violoncelo forma um par com a *persona* da Sinhá, dobrando-a, acompanhando-a rítmica e melodicamente, como se estivesse sendo seu cúmplice, concordando com ela, ajudando-a a reforçar essa acusação. A participação do violoncelo nessa orquestração torna esse trecho ainda mais dramático e impactante que a escrita para o piano de Waldemar Henrique em sua composição original.

Nesse arranjo, para o piano, no compasso 108 foi acrescentado um arpejo em forma de ornamento, como uma volata, precedendo a acusação, que parecem soar como interrogações. Já no compasso 112 foram mantidos os acordes originais, que enfatizam a dramaticidade do trecho. No Exemplo musical nº 18 pode-se perceber toda essa trama:

Exemplo musical nº 18: Trecho em que o *cantabile* do violoncelo, os dobramentos com a voz, os arpejos e acordes do piano acrescentam ainda mais dramaticidade ao contexto. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 107 a 112.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 103 to 112. The vocal line (Voz) starts at measure 103 with the lyrics "lô, ó Fu - lô! (E - ra a fa - la da Si - nhá cha - man - do a Ne - gra Fu - lô) Ca". The piano part (Pno.) features a triplet of eighth notes in the right hand and a sustained chord in the left hand. The cello part (Vc.) is mostly silent in this system. The second system covers measures 107 to 112. The vocal line (Voz) starts at measure 107 with the lyrics "dê meu fras - co de chei - ro que teu Si - nhô me man - dou". The piano part (Pno.) features a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The cello part (Vc.) features a steady eighth-note accompaniment. A red circle highlights a specific passage in the piano part at the end of measure 112, and a blue box highlights the piano and cello parts from measure 107 to 112.

109

Voz

Ah! Foi vo-cê que rou- bou... Ah! Foi vo-cê que rou-bou.

Pno.

f *stacatto*

Vc.

111

Voz

Es - sa Ne-gra Fu - lô! O Si-nhô foi ver a

Pno.

ff

Vc.

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

Há outro trecho semelhante ao referido no Exemplo musical 18, englobando os compassos 124 a 137, quando a Sinhá dá falta de mais objetos e acusa novamente a Negra Fulô de roubá-los. O violoncelo, mais uma vez em *cantabile*, e seguindo, praticamente quase todo o tempo a linha das figuras centrais escritas nos acordes da mão direita do piano, em textura homofônica, age como se estivesse também interrogando a Negra Fulô, enfatizando mais uma vez a parceria estabelecida com a Sinhá. O leitor pode observar o que ocorre no Exemplo Musical nº 19, onde estão marcadas as semelhanças e a diferença entre as notas escritas para o piano e o violoncelo:

Exemplo musical nº 19: Trecho em cantabile e textura homofônica entre a mão direita do piano e o violoncelo.
Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 107 a 112.

122

Voz

Es-sa Ne-gra Fu - lô! Ó Fu- lô... Ó Fu- lô... Ca - dê meu len-ço de ren-das? Ca

Pno.

Vc.

128

Voz

dê meu bro-che, meu cin-to? Ca - dê meu ter-ço de ou-ro que teu Si-nhô me man-dou?

Pno.

Vc.

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

Já o último chamado da Sinhá, escrito com figuras de maior duração que as anteriores, sendo agora semínimas e mínimas pontuadas, somadas a uma tessitura de maior projeção, soa como um grito desesperado e agora definitivamente histérico, ao perceber o equívoco que cometeu, ao conjurar suas acusações. O compositor, para criar a ambientação propícia e demonstrar todo o rancor do personagem pela Negra Fulô, provoca um adensamento da textura, agrupando como elementos acordes cheios, pesados, o uso amplo dos registros grave e agudo do piano, mudança do modo maior para o menor e o compasso 6/4. Todos esses recursos reunidos garantem o momento de maior dramaticidade da obra.

No próximo exemplo, não há a participação do violoncelo no trecho marcado entre chaves, tendo sido preservada a escrita original de Waldemar Henrique. Porém, a partir do

compasso 150 até o compasso 156, para dar ainda mais dramaticidade à situação, novamente o arranjador utiliza o elemento idiomático do *cantabile* para a aproximação da *persona* do violoncelo com a *persona* da Sinhá, desta vez dobrando integralmente a linha vocal, e, nesse instante, perceptivamente chora com ela, em atitude solidária, expressando toda a mistura de sentimentos que afloram do coração traído desta senhora. Na interpretação do cantor Jorge Fernandes esse choro soa muito verdadeiro, e a escolha do cantor, para imprimir essa impressão, é a de se expressar em portamentos. O violoncelista Iberê Gomes Grosso compra essa ideia, e realiza o trecho também em portamentos, imitando exatamente as entoações do cantor. O que ocorre nesse momento é que se pode ver nitidamente como voz e violoncelo se aproximam timbrística e idiomáticamente.

E, para adensar o final dessa história, entre os compassos 154 e 156, a *persona* do piano também vem demonstrar uma reciprocidade com a *persona* da Sinhá, dobrando, em figuras oitavadas, a parte da voz. Nesse momento, ao juntar voz, violoncelo e piano para executar esse lamento, o arranjador une textura e os recursos idiomáticos dos três instrumentos, frisando, através dos uníssonos, a força expressiva do trio, o que contribui para tornar esse desfecho ainda mais dramático. Uma observação: os elementos agógicos que aparecem nesse trecho foram acrescentados pelo arranjador.

Apresenta-se a seguir, no Exemplo musical nº 20, o desfecho deste último chamado:

Exemplo musical nº 20: Adensamento da textura, somados aos elementos idiomáticos. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 147 e 149.

146

Voz

Ne-gra Fu-lô! Ó Fu - lô! Ó Fu - lô! Ca-

Pno.

147

148

149

Vc.

arco

150

Voz

dê, ca - dê teu Si - nhô, que

Pno.

Vc.

152

Voz

Nos - so Se-nhor me man - dou?

Pno.

Vc.

154

Voz

Ah! Foi vo - cê que rou - bou. Foi vo - cê, Ne

Pno.

Vc.

accel.

156

Voz

gra Fu - lô. Es - sa Ne - gra Fu - lô!

Pno.

rit.

Vc.

rit.

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

A organicidade da escrita instrumental se estende também em relação às partes entoadas pela Negra Fulô nessa longa narração, porém seu destaque é menor que dos outros dois personagens citados acima. Sua interferência no canto acontece apenas duas vezes. Para exemplificar como a *persona* da parte instrumental se concatena com a *persona* da Negra Fulô, serão citados os dois exemplos de sua participação na história. O primeiro trata da historinha que é contada pela Negra Fulô no ato de embalar o sono da Sinhá, que recebe como indicação de tempo um *scherzando*, ou seja, algo alegre, leve, como uma brincadeira. Esse contexto, de regularidade rítmica, une brejeirice e simplicidade, tanto no canto quanto na parte instrumental, propiciando bastante leveza e coerência ao resultado poético-musical. Na confecção desse arranjo, a mão direita do piano passou a ser oitavada e foram escritos para o violoncelo arpejos em *pizzicato*, como se o resultado almejado fosse o de imitar os sons de uma harpa, garantindo ainda mais leveza à atmosfera criada no arranjo original. Parte desse trecho pode ser visto no Exemplo musical nº 21:

Exemplo musical nº 21: Trecho em *scherzando*, unindo brejeirice e simplicidade. O violoncelo imita o som de harpa. Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 61-68.

58 *rit.*

Voz

Es - sa Ne-gra Fu - lô! "E-ra um di-a-u-ma prin

Pno.

allargando

scherzando

Vc.

pizz

mf

63

Voz

ce-sa que vi - vi - a num cas - te-lo, que pi'ssu - i - a um ves - ti - do com os pei - xinho do

Pno.

cedendo

Vc.

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

O arranjador, para a segunda canção de ninar executada pela Negra Fulô, segue os escritos de Waldemar Henrique, porém utiliza o *cantabile* do violoncelo para dobrar e realçar a melodia escrita para a mão esquerda do piano, o que o aproxima idiomáticamente desse instrumento. A parte oitavada do violoncelo funciona como um contracanto que parece querer imitar a voz da Negra Fulô. O realce dessa melodia vem enriquecer um pouco mais esse trecho, todavia não se sobrepõe à singeleza da canção. Vê-se no Exemplo musical nº 22:

Exemplo musical nº 22: Trecho singelo, com dobramento entre o violoncelo e a mão esquerda do piano.
Waldemar Henrique/ Jorge de Lima, *Essa Negra Fulô*. Arr: Leo Peracchi. Comp. 88 a 95. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

86 *rit.*
Voz: ni-nos, Fu lô... "Mi-nha mãe me pen-ti-ou, mi-nha ma-dras-ta m'en-ter -
Pno.
Vc. arco, *p*

91 *tempo primo*
Voz: rou pe-los fi-gos da fi-guei-ra que o sa-bi-á be-lis-cou..."
Pno. *allarg. p* *f*
Vc. *p*

Fonte: Waldemar Henrique – Canções. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano. Transcrição e editoração de Rodrigo Faleiros.

Acredita-se que essa obra seja um exemplo em que as *personae* poético-vocais e as *personae* da parte instrumental se concatenam num casamento perfeito. Pimenta (2015), citando Kimball diz:

Nosso objetivo final como cantores e intérpretes é contar uma história à nossa plateia, é ser e fazer a ponte entre poesia/música e nosso público. Para chegarmos a esse fim, percorremos um longo e amplo caminho de desenvolvimento artístico que engloba técnica vocal, dicção, estudo de línguas, musicalidade, atuação e uma mente observadora (KIMBALL, 2013, p. 24), capaz de interpretar as sutilezas da relação entre texto e música (PIMENTA, 2015, p. 259).

A elaboração de todo esse conjunto resulta em uma obra riquíssima, repleta de elementos a serem desvendados. É um presente tanto para o cantor-intérprete quanto para os

instrumentistas que, ao esmiuçarem e desvendarem juntos toda essa trama, podem ter o prazer de ver o público saborear cada trecho, cada detalhe, se envolvendo cada vez mais com a narrativa poético-musical, aguçando sua curiosidade, levando-o a compreender todo o processo criativo entre compositor e intérprete e assim enxergar a obra como algo a ser fluido plenamente.

CAPÍTULO 3 Análise interpretativa de duas obras originais de compositores brasileiros, para mezzo-soprano, violoncelo e piano, à luz do conceito de *persona*

No capítulo anterior, o conceito de *persona* foi estudado e aplicado à obra *Essa Negra Fulô* de Waldemar Henrique. Diante das conclusões obtidas dessa análise acredita-se que, utilizar esse conceito como uma ferramenta auxiliar na construção de uma concepção interpretativa de obras relacionadas a elementos textuais, seja algo muito útil e eficiente.

Para esta formação em especial, a utilização desse conceito foi fundamental no processo de compreensão do repertório escolhido para um estudo mais aprofundado. Ao se decidir sobre a fundamentação teórica que seria empregada para realizar essas análises, esta pesquisadora encontrou, no estudo sobre *persona*, um caminho profícuo para esse aprofundamento. A forma poética que o conceito permite lidar com os materiais textuais e musicais, iluminam e aguçam a imaginação do intérprete. Durante os ensaios com o trio¹⁰⁷ pôde-se verificar que, os músicos participantes, ao serem esclarecidos sobre a utilização do conceito de *persona*, procuraram interagir com mais interesse e envolvimento com o trabalho textual, apoderando-se, com mais propriedade, de suas *personae* instrumentais dentro das ideias concernentes a cada contexto, determinando e enriquecendo, por conseguinte, as escolhas interpretativas do conjunto. Usufruir da criatividade sugerida pela narrativa poética, permitindo que esta atue prontamente na narrativa musical, orienta os instrumentistas a explorarem ainda mais os recursos interpretativos e idiomáticos de seus instrumentos, e os resultados podem levar a interpretações ainda mais profundas, coerentes e carregadas de intenção.

Dando continuidade à proposta de empregar o conceito de *persona* para fomentar e sustentar as ideias interpretativas que surgiram durante o estudo desse repertório, foi reservado o espaço deste capítulo para analisar, mais detalhadamente, duas das obras brasileiras originais que se encontram no Quadro 7 do Capítulo 1. São elas: *Il Bove* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), com texto de Giosuè Carducci (1835-1907), escrita no início do século XX, em 1916; e *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano* de Estércio Marquez Cunha (n. 1941), composta recentemente, 2014. Ambas percorrem caminhos distintos, afinal, existe uma distância temporal que soma praticamente um século entre elas, mais precisamente, 98 anos. Porém, uma curiosidade é percebida. Há algo em especial que as aproxima, a ambiência

¹⁰⁷ Cabe lembrar que, no decorrer do processo de estudo deste repertório foram formados dois trios. O primeiro, formado por esta pesquisadora, o violoncelista Miguel Bevilacqua e o pianista José Wellington Santos. Esse trio participou dos recitais realizados em 2015 e 2016. Já em 2017, para a preparação dos recitais e gravações finais houve a troca do violoncelista, passando a integrar o trio a violoncelista Nayara Tamarozzi.

campestre criada pelos dois compositores, inspirando-se em versos que falam de paz e pastos verdejantes, sugerindo meditação e contemplação, e ainda, a escolha da voz, do violoncelo e do piano para expressar musicalmente o que lhes sugerem esses poemas.

Assim sendo, a análise que se propõe desenvolver reúne reflexões e discussões consideradas importantes e indispensáveis para a compreensão dessas obras. Busca, através de informações obtidas por meio de vários autores, da experiência de ensaios, recitais e gravações com os músicos participantes desse processo, trazer sugestões que facilitem, ampliem e engrandeam esse universo interpretativo. Aborda assuntos como dados biográficos dos compositores, aspectos históricos, idiomatismo instrumental, a relação entre poesia e música, desvelada através do conceito de *persona*, e as diversas particularidades que brotam da natureza única de cada uma delas.

3.1 **Il Bove**

Villa-Lobos escreveu *Il Bove* poucos anos depois de ter retornado de suas viagens pelo Brasil, que segundo Paulo Renato Guérios, aconteceram entre o período de 1905 e 1912. O autor comenta que, Villa-Lobos, após sua chegada, adquire o *status* de músico “nacional” e acrescenta serem inverossímeis os relatos biográficos a respeito dessas viagens, pois “hoje parece mais plausível que o compositor os criou para que pudesse, legitimamente, evocar para si mesmo o papel do grande músico ‘nacional’, aquele que conhecia todas as manifestações musicais de seu povo” (GUÉRIOS, 2003, p. 86). O autor explica que, nessa época, não constava nos ideais do compositor que sua música manifestasse elementos intencionalmente nacionais, pois “uma pesquisa atenta em seus arquivos revela que essa retórica e esse projeto praticamente não fizeram parte dos planos do compositor até sua ida a Paris em 1923” (*ibid*, p. 88).

Algumas informações históricas relativas a esta composição apresentam disparidades no que diz respeito a dois fatos: a data da composição e a inclusão do violoncelo como parte *obbligato*. Segundo Donatello Grieco, a obra foi escrita em 1915, mas sua primeira audição aconteceu somente no dia 3 de fevereiro de 1917, no Salão Nobre da Associação dos Empregados no Comércio do Rio de Janeiro, tendo como intérprete a cantora Lydia Salgado, acompanhada ao piano por Lucília Villa-Lobos. É interessante observar que o autor não faz menção ao nome do violoncelista participante do trio e ainda, quando relata as obras escritas pelo compositor, não inclui o violoncelo na descrição da instrumentação que se relaciona à

obra, citando apenas que foi composta para voz e piano (GRIECO, 2009, p. 36). No catálogo de obras de Villa-Lobos, descrito no IMSLP (p. online), consta que o violoncelo é *ad libitum* e que a data da composição é 1916. Já o catálogo de obras de Villa-Lobos, encontrado no site do Museu Villa-Lobos (p. online), também aponta 1916 como o ano da composição e indica Alfredo Gomes como o violoncelista intérprete que participou da *première* de *Il Bove*. Pilger, ao comentar resumidamente sobre a peça, cita igualmente essas duas informações (PILGER, 2013, p.159).

Achille Guido Picchi discorre que Villa-Lobos vivia circunstancialmente num período em que os compositores franceses e a ópera italiana estavam em voga no Brasil e que desde a sua primeira apresentação pública em 1915, o compositor já apresentava individualidade e originalidade em suas composições. Acrescenta que, ao realizar um concerto somente com composições de sua própria autoria, o compositor redigiu também as notas de programa nas quais constam, “além de comentários das obras, a característica que se auto atribuía de ‘liberdade de pensamento’, mostrando assim grande afinidade com a vanguarda europeia do momento” (PICCHI, 2010, p. 9). E é nesse contexto que Villa-Lobos começa a despontar, procurando a linguagem que lhe é peculiar.

Algumas obras de Villa-Lobos, compostas nesse período são mencionadas, a seguir, por Guérios. Seu comentário elucidava o contexto em que *Il Bove* está inserida:

As primeiras composições de Villa-Lobos, apresentadas a partir de 1915 no Rio de Janeiro, constituem uma chave fundamental para a compreensão de seus pertencimentos e atitudes: são músicas como as duas primeiras Sinfonias, o Poema Sinfônico, O Naufrágio de Kleonicos, a ópera Izaht, as Danças Características Africanas e a Prole do Bebê. É nesse momento que a própria substância musical, aliada aos pronunciamentos do compositor, torna-se documento etnográfico indispensável à análise. Ao compreendermos os elementos estéticos acionados nas obras, podemos tirar conclusões a respeito das opções que ele fez ao longo de sua trajetória, pois é através dessas obras que ele, em uma linguagem própria, emite sob forma musical um discurso que não deixa por isso de ser social (GUÉRIOS, 2003, p. 87).

É notável, portanto, que *Il Bove* esteja ligada à fase em que Villa-Lobos recebia influência do estilo composicional impressionista francês¹⁰⁸ e dos modismos europeus¹⁰⁹, a começar de sua escolha pela poesia, preferindo optar por um poema em língua estrangeira, ao invés de buscar inspiração na literatura brasileira, como apontavam os defensores nacionalistas. A

¹⁰⁸ Grieco o denomina como um “impressionista à maneira de Fauré e de Debussy” (GRIECO, 2009, p.40).

¹⁰⁹ Segundo Guérios, Villa-Lobos inspirou-se no ideal estético de Wagner, D’Indy, Saint-Saëns e Debussy. (GUÉRIOS, 2003, p.88).

escolha pelo poema de Giosuè Carducci¹¹⁰ (1835-1907) reflete o reconhecimento e notoriedade do poeta, que foi detentor do prêmio Nobel de Literatura em 1906 e destacou-se como a maior figura literária italiana do final do século XIX, possuindo uma forte tendência revolucionária e ideias modernas, inclusive de natureza política. Tinha muita popularidade e é definido por Grieco como:

Polêmico, anticonformista, antiromântico, sua orientação era clássica. Um humanista perfeito. Poeta grave, solene, de um misticismo angustiado. Sua poesia *Il Bove* estava nos recitais dos declamadores. Um escritor pouco inclinado a elogiar, Charles Maurras, chamou-o de ‘o divino Carducci’. Compreende-se que Villa-Lobos tenha querido musicá-lo (GRIECO, 2009, p. 37).

A poética empregada em *Il Bove* revela um conteúdo lírico, descritivo e uma atmosfera contemplativa captada por Villa-Lobos, que constrói, sob esses aspectos, seu discurso composicional estabelecendo uma relação intrínseca entre o texto literário e o texto musical. Na busca de subsídios interpretativos para *Il Bove*, torna-se fundamental apresentar o poema, no original em italiano (Quadro 1) e sua tradução para a língua portuguesa (Quadro 2):

Quadro 1: Giosuè Carducci, *Il Bove*. Poema original em italiano.

Poema original

T'amo, o pio bove; e mite um sentimento
 Di vigore e di pace al cor m'infondi,
 O che solene come um monumento
 Tu guardi i campi liberi e fecondi,
 O che al giogo inchinandoti contento
 L'agil opra de l'uom grave secondi:
 Ei t'esorta e ti punge, e tu co'llento
 Giro de pazienti occhi rispondi.
 Dalla larga narice umida e nera
 Fuma il tuo spirto, e come un inno lieto
 Il muggio nel sereno aer si perde;
 E del grave occhio glauco entro l'austera
 Dolcezza si rispecchia ampio e quieto
 Il divino del pian silenzio verde.

Fonte: Canale del sito Biografieonline.it. *Il Bove*. (Poesia di Carducci): analisi, parafrasi e commento (p. online).

¹¹⁰ (CARDUCCI, 2018, p. online).

Quadro 2: Giosè Carducci, *Il Bove*. Tradução do poema para a língua portuguesa de Sirlene Rossi Mendonça.

Tradução

Eu te amo, oh boi piedoso; emite um sentimento
 De vigor e paz derrama ao meu coração,
 Solene como um monumento
 Você guarda os campos livres e frutíferos,
 Curvando-se ao jugo, feliz.
 O homem sério, diante de uma ação ágil
 Te exorta e te ofende,
 E tu respondes
 Com teu giro lento e olhos pacientes.
 Da vasta narina úmida e negra
 Esfumaça teu espírito, e como um hino feliz
 O mugido no sereno ar se perde,
 E do profundo olho verde-mar, pela doçura austera,
 Reflete amplo e tranquilo o silêncio divino do solo verde.

Fonte: elaborada pela autora

A partitura publicada pela Casa Arthur Napoleão, amarelada pelo tempo, apresenta alguns erros ortográficos na poesia, podendo-se levantar a hipótese de que algumas palavras foram redigidas e gravadas na impressão de maneira incorreta, provavelmente por alguém que desconhecia a língua italiana. A compreensão do texto é ainda dificultada pelo tipo de fonte utilizada na edição¹¹¹. Além dos erros de ortografia, essa partitura apresenta também dubiedades em relação à harmonia, desta vez relacionada à escrita para o piano. Trata-se de uma notação que se encontra no compasso 24, em que a nota *Sol*, que vinha sendo utilizada anteriormente como suspenso, aparece então sem o acidente, modificando toda a ambientação harmônica. No Exemplo musical nº 1 ela já se apresenta retificada:

¹¹¹ Ao final desta tese, no APÊNDICE D, o leitor terá acesso à partitura original e à partitura editada, que traz todas as correções textuais necessárias baseadas no poema mostrado no Quadro I deste capítulo.

Exemplo musical nº 1: Villa-Lobos, *IL Bove*, comp. 24. Retificação na notação.

24

Cto. *O che al gio go_in-chi-nan-do-ti con*

Vc.

Pno. *m.g.*

Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1916. Editoração de Rodrigo Faleiros.

A nota *Sol*, destacada no Exemplo musical nº 1, nesse contexto harmônico pode ser vista como uma nona aumentada, apesar da sétima do acorde não estar incluída, podendo muito bem ser considerado um acorde alterado, ou ainda ser um equívoco da edição. Diante de tal ambiguidade, sugere-se adotar essa alteração, como nos compassos antecedentes. Ainda, no compasso 56, a nota *Mi*, que é escrita na clave de sol, no plano superior para o piano, deveria ser *Mi bemol*, por haver um mesmo campo harmônico nos dois últimos compassos, que pode ser observado, com a correção, no Exemplo musical nº 2:

Exemplo musical nº 2: Villa-Lobos, *IL Bove*, comp. 56. Notação já corrigida.

55

Cto. *E del gra - ve oc - chio glau-co_en-tra l'aus - te - ra dol*

Vc.

Pno. *mf* *m.g.* *sf*

Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1916. Editoração Rodrigo Faleiros.

É pertinente, neste momento, fazer a seguinte indagação: por que Villa-Lobos não corrigiu esses erros, permitindo que a partitura fosse editada desta maneira? Segundo Pilger, “são inúmeras as inconsistências encontradas na bibliografia disponível, inclusive em relatos do próprio Villa-Lobos” (PILGER, 2013, p. 39). Sobre essa questão, Anna Stella Schic afirma que Villa-Lobos não se importava que as partituras tivessem erros, ele dizia que os verdadeiros artistas saberiam tocar da maneira correta:

É preciso ainda aduzir que há vários erros de impressão nas várias edições. Alguns são claramente discerníveis (a menos que alguém confunda o erro com extravagância musical!), mas em outras, realmente seria preciso uma correção. Quando Villa-Lobos me assinalava um erro e me ensinava o que fazer, e eu lhe dizia: 'Mas, Maestro, seria necessário corrigir na partitura' -, ele respondia: 'Não é preciso; os artistas saberão...' (SCHIC, 1987, p. 114).

A obra *Il Bove*, cujo conteúdo de natureza poético-musical reporta-se a figuras metafóricas, exige dos intérpretes um mergulho no decurso criativo. De acordo com L. N. Raaben,

A internalização de uma partitura resulta na projeção pelo intérprete de uma imagem clara do interior da obra. Uma imagem dessa natureza torna-se a base do processo interpretativo. Toda a prática de interpretação é a concretização dessa imagem, isto é, a concretização da imagem que surgiu na consciência do executante. É importante que se dedique muita atenção à criação dessa imagem. Ressalta-se, no entanto, que o surgimento da imagem sonora é primordial no conhecimento da obra musical. A criação interpretativa constitui-se no aprofundamento paulatino na imagem e no desenvolvimento de um número cada vez maior de novos ângulos [...] A criatividade não permite que a obra artística fique enfadonha, repetitiva (RAABEN, 2003, p. 33, 34 e 46)

E é por meio dessa internalização e dessa conscientização que em *Il Bove* acredita-se estar diante de três *personae* distintas, três entidades engendradas por Villa-Lobos a partir da inspiração da poesia de Carducci: o poeta, o boi e o solo verde. Essas *personae* são, respectivamente, distinguidas e caracterizadas pelo compositor através do canto, do violoncelo e do piano, que na composição trilham caminhos diferentes, mas se concatenam no objetivo único de retratar poeticamente a imagem do boi no campo.

Com respeito à interpretação vocal de narrativas poéticas como a que se vê em *Il Bove*, Oliveira e Barrenechea, quando abordam a questão do modo de direcionamento, da comunicação, da importância da atribuição das *personae* diante das decisões interpretativas, citando T. S. Eliot, explicam: “nesse tipo de poesia lírica o narrador está ‘pensando em voz alta’

e o público apenas observa a exteriorização dos sentimentos e as colocações da *persona* poética” (OLIVEIRA E BARRENECHEA, 2008, p. 153 e 154).

Em *Il Bove* atribui-se então ao cantor a *persona* que está ‘falando em voz alta’, traduzindo em linguagem poético-musical o pensamento do próprio poeta que, observando a figura do boi em um ambiente rural, relata os sentimentos que lhes são despertados diante dessa visão. Sabe-se que o boi é um animal tranquilo, pacato, e como explica Antonio Guimarães Neto, “com um potencial enorme de força e explosão, que normalmente vem à tona apenas quando o instigam” (GUIMARÃES NETO, 2016, p. 77). O poeta, todavia, está a observar o boi em sua calma, o qual lhe transmite paz e dirige-se a ele com uma atitude de amor, admiração e respeito por seu vigor, altivez, docilidade e quietude. Logo no início da peça, Villa-Lobos cria uma ambientação arrebatadora, que propicia à *persona* do cantor o clima ideal para que os versos de Carducci sejam interpretados e ganhem ainda maior força expressiva.

Em *Il Bove* é o poema quem dita as diretrizes para todo o contexto composicional. Observa-se, porém, que o tratamento dado por Carducci à poesia é impessoal, podendo ser declamado tanto por uma voz feminina quanto masculina, indiferentemente, e o mesmo tratamento é cedido por Villa-Lobos, que na partitura não define o tipo de voz para executá-la. Portanto, diante desse fato, acredita-se que um dos fatores que podem levar o intérprete a decidir encarnar essa *persona* é fazer uma análise sobre a tessitura empregada por Villa-Lobos, que por se estender do *Re 3* ao *Mi 4* pode parecer confortável, mas na verdade não é. A sustentação da tessitura, tanto nos agudos quanto nos graves, em consequência do direcionamento da textura composicional utilizada pelo compositor na junção dos três instrumentos exige do cantor domínio técnico nesses dois registros, o que pode vir a servir de parâmetro para sua escolha em interpretá-la. O *mezzo-soprano* é um tipo de voz que pode se adaptar bem a essa tessitura, vindo a ser esta uma das razões pelas quais esta obra foi escolhida como objeto de análise mais detalhada neste capítulo.

A poesia, por ser na língua italiana, somada à condução fraseológica que Villa-Lobos emprega no tratamento da voz e a todo o tecido sonoro resultante do conjunto, direcionam o cantor a utilizar uma impostação mais operística, visando uma projeção vocal com maior amplitude. Entretanto, deve-se refletir cuidadosamente quanto ao uso do *vibrato*. Raaben diz:

O *vibrato* é um meio expressivo-musical, e deve ser trabalhado coordenando o seu caráter ao conteúdo e estilo da música interpretada. Para atender a essas exigências artísticas, o intérprete deve saber usar os vários modos de vibrato, e dominá-lo nas suas múltiplas variantes. O seu domínio amplo tem um valor específico no trabalho em conjunto, no qual os intérpretes precisam conquistar uma unidade absoluta (RAABEN, 2003, p. 141).

Nesta obra, Villa-Lobos optou por escrever, para a voz, as terminações das frases com notas de longa duração, que sugerem o efeito contemplativo, sendo imprescindível sustentá-las ao máximo e assim preencher os espaços. E é justamente nessas terminações onde está o maior desafio para o cantor, o de possuir o domínio ao qual se refere Raaben e a necessidade premente do equilíbrio de seu *vibrato*, que também está ligado à questão da intensidade sonora a ser utilizada. Alternar entre aumentar e diminuir a pressão do ar, aumentando ou diminuindo o volume, e ainda o distribuindo de maneira otimizada, tende a ser a solução mais adequada para se conseguir chegar ao final das frases. Agindo desta maneira, não se necessitará antecipar o seu corte e conseqüentemente resultará em um melhor acabamento. Durante toda a peça, a maior dificuldade desse controle encontra-se na articulação e sustentação da última palavra do poema, 'verde', que compreende os compassos 62 a 65, marcados no Exemplo musical nº 3, a seguir:

Exemplo musical nº 3: Villa-Lobos, *IL Bove*, comp. 62 a 65. Trecho onde é necessário haver muito controle da pressão do ar.

61

Cto. vi - no del pian si - len - zio ver - - - -

Vc. *sf* *m.g.*

Pno. *poco - - rall.* *a tempo*

ff *ff*

63

Cto. - - - de

Vc. *sf*

Pno. *morrendo*

Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1916. Editoração Rodrigo Faleiros.

Já o violoncelo, o instrumento escolhido pelo compositor para assumir a *persona* de quem dá o título ao poema, o boi, se apresenta como um elemento de destaque, impondo sua presença constantemente no discurso musical. Esse boi, observado pelo poeta, e captado por Villa-Lobos, naquele momento, encarna uma *persona* imponente, porém calma, passiva diante do homem. Sua atitude é a de liderar seu espaço, porém admite interagir humildemente tanto com o ambiente em que se encontra como à pessoa que o está a observar, mantendo-se ligado a ambos por movimentos contrapontísticos. Um exemplo dessa ligação entre o violoncelo e o piano encontra-se nos compassos 22 e 23, em que o violoncelo dobra as quiálteras de mínimas com o piano. Pensa-se que, nesse trecho, a *persona* do violoncelo se alia à *persona* do piano para reforçar o que a *persona* do poeta está dizendo: “Tu guardi campi liberi e fecondi”. É como se o boi estivesse ocupando sua posição de guardião do campo verde pisando solenemente sobre ele e ainda pensasse: sim, estou aqui para proteger este espaço (Exemplo musical nº 4):

Exemplo musical nº 4: Villa-Lobos, *IL Bove*, comp. 22 e 23. Diálogo entre o violoncelo e o piano.

21

Cto.
Tu gar-di i cam - pi li - be - ri e fe - con - - - di,

Vc.

Pno.

Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1916. Editoração Rodrigo Faleiros.

Já um exemplo em que o violoncelo se integra com a voz encontra-se no trecho em que o poeta diz: “Da la larga narice umida e nera fuma il tuo spirto”. Nos compassos 47 a 49, há dobramentos de notas do violoncelo com a voz, marcados no Exemplo musical nº 5, a seguir. Esses dobramentos acontecem justamente no momento em que a *persona* do poeta vê o espírito do boi se esfumando através de sua respiração. A sensibilidade do poeta é marcante nesta frase, sendo capaz de enxergar no boi sentimentos elevados, místicos. Crê-se que Villa-Lobos reforça a melodia da *persona* do boi na voz da *persona* do poeta, visando uma identificação profunda de reciprocidade entre ambos.

Exemplo musical nº 5: Villa-Lobos, *IL Bove*, comp. 47 a 49. Integração entre o violoncelo e a voz.

45

Cto.
Dal-la lar-ga-na - ri - ce u - mi-da e ne - ra Fu-ma il tu-o s-

Vc.

Pno.

48 *rit.*

Cto. pir - - - to, e co - me un in - no lie - to il mug-ghi-o nel se

Vc.

Pno. *rit.*

Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1916. Editoração Rodrigo Faleiros.

O violoncelista, ao assumir essa figura tão importante dentro desse conteúdo composicional, deve tomar todo o cuidado para que sua *persona* não assuma uma posição de liderança durante toda a narrativa musical, pois pode correr o risco de que seu instrumento sobreponha à voz.

Tratando sobre a questão da dinâmica, Raaben fala da “responsabilidade de se igualar a sonoridade relativa ao conjunto” e explica que “o termo igualar deve ser entendido como uma certa graduação da força sonora entre a melodia e o acompanhamento” (RAABEN, 2003, p. 111). O trecho exibido no Exemplo musical nº 6, demonstra aonde deve-se tomar esse cuidado em *Il Bove* e aplicar o que Raaben instrui.

Exemplo musical nº 6: Villa-Lobos, *IL Bove*, comp. 49 a 56. Trecho aonde deve-se ter cuidado com a equalização sonora.

48 *rit.*

Cto. pir - - - to, e co - me un in - no lie - to il mug-ghi-o nel se

Vc.

Pno. *rit.*

52

Cto. re - no a - er si per - de

Vc.

Pno.

55

Cto. E del gra - ve oc - chio glau-co en-tra l'aus - te - ra dol

Vc. *sf* *m.g.*

Pno. *mf* *mf*

Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1916. Editoração Rodrigo Faleiros.

A atenção aqui deve se dirigir principalmente aos momentos em que a voz assume os registros graves, pois o violoncelo, em função de seu registro explorado nesses trechos, acaba por criar uma atmosfera propícia à instabilidade sonora. Essa sonoridade, aliada à textura densa do piano pode dificultar a escuta da voz e desfocar a atenção ao texto. O equilíbrio almejado pode estar na escolha de uma dinâmica adequada a essas circunstâncias. Pensa-se, portanto, que o cantor deva explorar muito bem a ressonância e a projeção de sua voz, enquanto o violoncelista e o pianista devam estar atentos e diminuir o volume sonoro de seus instrumentos.

Ainda em relação à dinâmica importa ressaltar que, nesta peça, Villa-Lobos escreveu poucos sinais de intensidade, detendo-se mais à parte destinada ao violoncelo. Entende-se que o compositor tenha se expressado desta forma para que o violoncelista intérprete pudesse alcançar, seguindo sua orientação, o efeito sonoro que imita o mugido do boi. A economia de

detalhes expressivos em relação à peça, de maneira geral, acaba por deixar os intérpretes livres para dosar a intensidade sonora da forma como acharem mais conveniente. Porém, ao realizar suas escolhas, os instrumentistas precisam se basear em outras informações despertadas pela compreensão da estrutura da peça.

Faz-se necessário, aqui, mencionar que a atenção que Villa-Lobos dá à parte do violoncelo revela uma relação próxima do compositor com este instrumento. *Il Bove* é a única obra camerística escrita por Villa-Lobos para essa formação e através dela fica evidente sua proximidade e conhecimento do violoncelo. Pilger ressalta:

É importante frisar que, por ter sido violoncelista, e portanto, conhecedor das possibilidades técnicas do instrumento, ele teve todas as credenciais não só para usar bem os seus recursos idiomáticos mas também para extrapolar as barreiras do que então se considerava aceitável e possível, contribuindo para uma real expansão da técnica violoncelística (PILGER, 2013, p. 38).

Fica claro, portanto, o apreço que o compositor tinha por esse instrumento, e nesta obra, especificamente, dedica-lhe um tratamento idiomático particular. O violoncelo foi o instrumento com o qual Villa-Lobos iniciou-se musicalmente, e segundo Pilger “foi seu ganhão por muito tempo, pois tocou profissionalmente até a década de 30”. E o autor completa: “Apesar de não haver mais nenhum registro de Villa-Lobos se apresentando como violoncelista após 1932, [...] sua experiência como violoncelista o acompanhou por toda a vida. (PILGER, 2013, p. 75 e 86). Há discussões sobre o desempenho técnico de Villa-Lobos como instrumentista e sobre isto Pilger diz:

No entanto, o mais importante é que ele conhecia bem o violoncelo, aspecto que se refletiu de maneira favorável em sua obra [...]. No caso específico de Villa-Lobos podemos afirmar que ele trouxe contribuições importantíssimas à consolidação do idiomatismo do violoncelo (Idem, p.82 e 169).

A genialidade do compositor, associada à sua familiaridade com o violoncelo está presente logo no início da obra e, de acordo com Pilger, “...nessa peça, surpreendentemente, Villa-Lobos escreve para o violoncelo passagens que lembram mugidos de um boi, criando um efeito cacofônico e descritivo” (PILGER, 2013, p.159). Essa impressão é obtida por meio de notas ornamentais de figuração rápida com efeito de *glissando* e notas cromáticas, motivo recorrente ao longo da peça. No Exemplo musical nº 7, isso pode ser observado.

Exemplo musical nº 7: Villa-Lobos, *Il Bove*, comp.1 a 4. Motivo com efeito descritivo do mugido do boi.

Il Bove (O Boi)

Rio, 1916
H. VILLA-LOBOS

Andante calmo

Canto

Violoncello

Piano

Andante calmo

sf

m.g.

sf

rall.

Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1916. Editoração Rodrigo Faleiros

Presumivelmente, Villa-Lobos afeiçoou-se a esse efeito descritivo do mugido do boi, pois o reutilizou dez anos depois, em 1926, ao compor a *Prole do Bebê nº 2*, um ciclo de nove peças para piano solo, com títulos que abordam o universo infantil. Nessa obra, o compositor atribui aos títulos nomes de animais no diminutivo e descreve os bichinhos utilizando vários recursos idiomáticos do instrumento. Guimarães Neto analisou em sua dissertação de mestrado duas das peças que compõem essa coletânea, sendo elas *O Boisinho de Chumbo* e *O Lobozinho de Vidro*, e nesse trabalho identifica esse motivo, que ele chama de “ostinato cromático” (GUIMARÃES NETO, 2016, p. 81). É notável que, para retratar o mugido do boi, Villa-Lobos transpõe para o contexto pianístico de *O Boisinho de Chumbo*, o mesmo motivo cromático apresentado pelo violoncelo em *Il Bove*, demonstrado no Exemplo musical nº 8, a seguir:

Exemplo Musical nº 8: Villa-Lobos, *O Bozinho de Chumbo*. Comp. 13 a 16. *Ostinato* cromático.

The image shows a musical score for Villa-Lobos' 'O Bozinho de Chumbo', measures 13 to 16. The score is in 3/4 time and features a chromatic ostinato in the piano part. The piano part is circled in red, and the violin part is circled in red. The score includes markings such as 'Tempo Iº', 'p et très lié', 'p', 'gliss.', 'cresc.', 'pouco', and 'a'.

Fonte: Ed. Max Eschig, 1927 (GUIMARÃES NETO, 2016, p. 81).

Várias são as diferenças entre o resultado sonoro dessas duas obras, porém pensa-se que a maior delas é que em *Il Bove* Villa-Lobos se inspira nas palavras do texto poético, que retrata a figura de um boi austero, imponente, porém dócil, e conta, para construir a obra, com o auxílio da voz, do violoncelo e do piano, que corroboram concomitantemente essa construção. As possibilidades técnicas e timbrísticas do violoncelo são ideais para caracterizar o efeito do mugido do boi, e permitem criar uma semelhança impressionante com a sonoridade real emitida pelo animal, que é reconhecida imediatamente pelo público ao soar dos primeiros compassos. Porém, em *O Bozinho de Chumbo*, sem possuir o texto para se expressar, o compositor escolhe o piano para reproduzir o efeito descritivo criado em sua obra anterior. Por também saber explorar muito bem o idiomatismo do piano¹¹², acrescenta ainda outros efeitos para descrever o animal. No entanto, nesse contexto, acredita-se que Villa-Lobos procura ressaltar outras facetas da personalidade bovina, descrevendo um animal mais bravo, forte e pesado (de chumbo). Guimarães Neto explica que, “apesar de normalmente dóceis, bois atacam quando se sentem ameaçados com algum perigo. Antes de atacar, eles dão um aviso de que estão prontos para fazê-lo, raspando a pata na terra” (GUIMARÃES NETO, 2016, p. 77). Esse autor, então,

¹¹² De acordo com Guimarães Neto, “o compositor foi muito proficiente nas obras pianísticas e sua produção para piano se estendeu por cinquenta anos de sua vida. Como instrumentista, ele não dominava o piano tal qual o violoncelo e o violão, mas conhecia perfeitamente seus limites e possibilidades, bem como suas peculiaridades da escrita” (GUIMARÃES NETO, 2016, p. 18).

mostra exemplos de como Villa-Lobos tratou essa particularidade do boi, que aparece em vários trechos da peça.

Ao ouvir *O Boisinho de Chumbo*, tem-se a impressão que a peça possui certo tom agressivo, o que não acontece em *Il Bove*, que evoca uma atmosfera pastoral. Pensa-se também que o motivo utilizado pelo compositor em *O Boisinho de Chumbo* não seja tão perceptível ao ouvinte como o é em *Il Bove*, pois o desenho cromático no piano não produz o mesmo efeito que no violoncelo, realizado em forma de *glissando*. Vale ressaltar ainda que a escrita villalobiana em *O Boisinho de Chumbo*, tendo sido composta 10 anos depois de *Il Bove*, apresenta outras influências estilísticas. O resultado sonoro de cada peça é bem distinto, porém remete a uma mesma ideia numa releitura do próprio compositor, que revisita seu material composicional, dando organicidade ao seu universo criativo. Essa organicidade se mostra evidente em mais de uma peça da *Prole do Bebê nº 2*. De acordo com Guimarães Neto, “o mesmo motivo é aproveitado no *Lobosinho [de Vidro]*” (GUIMARÃES NETO, 2016, p.36), o que sugere um confronto entre os dois animais, (Idem, p. 104), como pode ser observado no Exemplo musical nº 9:

Exemplo musical nº 9 - Villa-Lobos, *O Lobosinho de Vidro*. Comp. 116 a 118. Reaproveitamento do motivo cromático do *Boisinho de Chumbo*.

Fonte: Ed. Max Eschig, 1927 (GUIMARÃES NETO, 2016, p. 36).

A reutilização de um motivo tão contundente para a identificação do violoncelo com a figura do boi confirma a busca de Villa-Lobos pela organicidade em seu processo composicional, processo esse considerado erroneamente por alguns como puramente intuitivo. De acordo com Pilger, “muito se especula a respeito de Villa-Lobos estar ou não consciente do que fazia ao compor sua música, mas Bocchino (2009) afirma que tudo era premeditado” (PILGER, 2013, p. 173).

Por fim, segue-se para a discussão sobre o papel do terceiro componente dessa formação camerística. Por meio do tratamento idiomático que Villa-Lobos atribui à obra fica claro que

tudo apoio harmônico e direção temporal são realizados pela *persona* do piano, exercendo a função de um *ostinato* calmo e monótono, que metaforicamente pode representar o chão, o tapete verde que retrata o ambiente bucólico sobre o qual o boi se mantém altivamente de pé. Por essa perspectiva, ele é a *persona* sólida, firme, que está ali para servir de alimento e habitat para o boi. Por sua própria natureza está associado a uma atmosfera transmissora de paz, cuja função é manter-se ali, ser o sustentáculo para que a *persona* do boi se sustente e exerça toda sua magnitude, e a *persona* do poeta, encontre nessa parceria, o motivo para tal reflexão. É a *persona* do piano que mantém o controle da situação na performance, preenchendo os espaços, registrando sua presença ininterruptamente durante toda a ocorrência do discurso poético-musical.

Villa-Lobos não somente procurou ilustrar o solo verde na *persona* do piano, como também o enriqueceu acrescentando mais um elemento à descrição dessa paisagem. Como se pode ver no Exemplo musical nº 10, para criar uma ambientação ainda mais campestre, o compositor foi buscar no canto da araponga¹¹³ uma inspiração a mais para ser utilizada como efeito timbrístico. A repetição intermitente das notas escritas no plano superior da clave de sol e que devem ser executadas pela mão esquerda, trazem à memória essa relação. Para exemplificar a ocorrência desse efeito escolheu-se o trecho que compreende os compassos 5 a 8.

Exemplo musical nº 10: Villa-Lobos, *IL Bove*. Comp. 5 a 8. Efeito timbrístico do canto da Araponga.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Soprano (Cto.) with the lyrics 'T'a - mo , o pi - o bo - - ve e -'. The middle staff is for the Violoncello (Vc.) and the bottom staff is for the Piano (Pno.). The Pno. staff shows a complex texture with chords and a specific melodic line in the right hand, which is highlighted with red arrows and labeled 'm.g.' (mão esquerda). The Vc. staff has a melodic line with a forte (sf) dynamic marking.

Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1916. Editoração Rodrigo Faleiros.

¹¹³ Também chamada de guiraponga, uiraponga, ferreiro e ferrador. Araponga é nome indígena e vem de ara (ave) e ponga (soar). Seu canto é um estridente grito agudo e metálico (“Tééin”), lembrando o som de um ferreiro batendo o martelo em uma bigorna. Geralmente uma nota é cantada a cada 10 segundos, mas pode “engatar” uma sequência de dezenas de notas por vários segundos. Seu canto é muito potente, podendo ser ouvido por centenas de metros (p. online: disponível em: <<http://www.wikiaves.com.br/araponga>> Acesso em: 29 maio 2018).

O que se poderá observar no Exemplo musical nº 11 é que, da mesma forma que Villa-Lobos reutilizou, anos depois, o motivo do mugido do boi em o *Boisinho de chumbo* e o *Lobosinho de vidro*, também recorreu a esse procedimento em relação ao efeito do canto da araponga ao compor as *Bachianas Brasileiras nº 4*¹¹⁴, escrita inicialmente para piano solo, recebendo posteriormente nova roupagem, em uma versão para orquestra. A imagem desse canto se esboça claramente no segundo movimento, ao qual denominou como *Coral (Canto do Sertão)*. De acordo com Regina Célia Rocha Felice, “o canto da Araponga, de fato, caracteriza-se pela articulação em *martellato* de uma nota curta e aguda em *ostinato*, bastante semelhante à figura exposta por Villa-Lobos” (FELICE, 2016, p.57).

Exemplo musical nº 11. Villa-Lobos, *Coral - Bachianas Brasileiras nº 4* - Efeito do canto da Araponga.



Fonte: New York: G. Ricord & Co.1953 (FELICE, 2016, p.57).

Fica evidente que Villa-Lobos mais uma vez revisitou *Il Bove* e trouxe para o *Canto do Sertão*¹¹⁵ esse pássaro originário do nordeste brasileiro, que possui um canto marcante, pungente. Nessas duas obras o piano foi o instrumento escolhido pelo compositor para produzir esse efeito timbrístico, servindo-se de seus recursos idiomáticos, que possibilitam a criação dessa imagem sonora¹¹⁶. A utilização desse material em contextos distintos, em fases diferentes

¹¹⁴ De acordo com Pilger “as *Bachianas Brasileiras* formam um ciclo de nove composições escritas entre 1930 e 1945, para diversas formações (PILGER, 2013, p. 103). No catálogo de obras do acervo do Museu Villa-Lobos, constam as seguintes datas de composição referentes às *Bachianas Brasileiras nº 4*: *Prelúdio (Introdução)* – 1941, *Coral (Canto do Sertão)* – 1941, *Ária (Cantiga)* – 1935, *Dança (Miudinho)* – 1930. A versão original para piano de *Canto do Sertão* foi dedicada a José Vieira Brandão. A *première* das *Bachianas Brasileiras nº 4* na versão orquestral foi em 15/07/42, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, executada pela Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal, sob a regência de Heitor Villa-Lobos (MUSEU VILLA-LOBOS, p. online).

¹¹⁵ No período em que compôs o ciclo das *Bachianas Brasileiras*, Villa-Lobos “assume uma postura de retorno ao barroco” (PILGER, 2013, p.103). De acordo com Felice, “O ‘retorno a Bach’ não foi uma invenção isolada de Villa-Lobos ao criar as *Bachianas Brasileiras*. O fato deste retorno ao mestre alemão já coloca Villa-Lobos em consonância com os compositores europeus contemporâneos a ele, evidenciando que Villa-Lobos não era um compositor intuitivo, puramente nacionalista, desligado das tendências estéticas mundiais” (FELICE, 2016, p. 28). Ao adotar esses procedimentos em sua escrita, no caso específico do segundo movimento da *Bachianas Brasileiras nº 4*, para miscigenar o estilo europeu ao brasileiro, o canto da araponga foi então o elemento pensado pelo compositor para introduzir a brasilidade dentro do conteúdo composicional de *Canto do Sertão*.

¹¹⁶ No arranjo orquestral, para o qual Villa-Lobos necessitou de uma sonoridade com alcance ainda mais penetrante, para surtir o efeito almejado criou uma série de combinações timbrísticas, utilizando instrumentos como o piccolo, a flauta, o oboé, o clarinete, o trombone, a celesta e o xilofone, agrupando-os, nas várias sessões, em diferentes disposições. Por vezes usou dois, três e até mesmo todos simultaneamente, nos momentos em que desejou destacar e intensificar ainda mais o efeito sonoro do canto da araponga.

de sua vida, novamente revalida que Villa-Lobos não escrevia somente apoiado na intuição e mantinha sim a consciência sobre sua realização composicional.

Estabelecidos os papéis de cada *persona* torna-se mais clara a tomada de algumas decisões interpretativas para a execução desta obra. O equilíbrio sonoro, atingido por meio das decisões de dinâmica devem levar em consideração os trechos de adensamento da textura e de utilização de registros nos quais os instrumentos e a voz projetam em maior ou menor volume. A atenção dos intérpretes também deve estar voltada ao estabelecimento de um andamento coerente com a escrita e a projeção do poema, no intuito de permitir a dicção clara e a inflexão condizente com o sentido do texto. Segundo Raaben, “existe uma responsabilidade na determinação do tempo, e a sua definição não deve ser baseada nos primeiros compassos da peça” (RAABEN, 2003, p. 100). Em *Il Bove*, especificamente, o andamento *andante calmo* deve sugerir um tempo que reflita um cenário onde paira a quietude, porém precisa ser justo e possibilitar ao cantor executar as longas frases exercendo seu controle respiratório com tranquilidade. Portanto, o pianista, no início da peça deve prever a dificuldade que o cantor enfrenta ao final de cada frase. Um andamento um pouco mais lento que o estabelecido nos ensaios pode dificultar muito o desempenho do cantor.

A obra apresenta também alguns desafios que se caracterizam pela instabilidade rítmica logo de início e, em determinados trechos, essa instabilidade e complexidade podem dificultar a sincronia das partes. Raaben enfatiza:

Atentemos para o fato de que a união do movimento rítmico em torno de pontos de apoio tem sempre como base o conteúdo artístico. O caráter desses grupos rítmicos com os pontos de apoio define-se pela sua expressão artística. Por isso, ao se trabalhar a parte rítmica, é preciso partir da análise de atrações melódicas aos pontos de apoio, descobrindo o seu significado artístico-expressivo (RAABEN, 2003, p. 81).

Dois trechos do discurso musical da peça chamam a atenção para esse fato. O compositor usa, para formar a textura desejada, uma estrutura que organiza a combinação de quiálteras de mínimas, entremeadas com colcheias, para o violoncelo e o piano. No primeiro trecho a ser observado, nos compassos 17 a 19, percebe-se que a voz se equipara ritmicamente e harmonicamente à escrita do piano, devendo se apoiar nesse instrumento, enquanto o violoncelo impõe-se rítmica e melodicamente de maneira distinta, buscando seu espaço e interferindo entre a voz do poeta e o campo verde, momento esse em que o poeta diz: “O que solene come um monumento”. As notas cromáticas e o *glissando* do violoncelo têm um efeito impactante sobre esse excerto, causando não só uma instabilidade rítmica, mas também harmônica. No Exemplo musical nº 12, a seguir, as figuras destacadas em verde são os pontos de apoio e equilíbrio dos

três instrumentos. Pensa-se ainda que, a prosódia do texto, respeitada por Villa-Lobos e destacada no exemplo com círculos em azul possa ser também mais um ponto de suporte para a execução desses compassos. Esse é um momento em que a escrita villalobiana une os três instrumentos de forma muito peculiar, para mostrar que as três *personae*, mesmo distintas, estão ligadas no objetivo de transmitir a ideia do poeta, que exalta a figura austera e imponente do boi, como se ele fosse um monumento.

Exemplo musical nº 12: Villa-Lobos, *IL Bove*. Comp. 17 a 19. Trecho de instabilidade rítmica e harmônica.

The image shows a musical score for three instruments: Cto. (Cello), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). The score is for measures 17 to 19 of Villa-Lobos' *IL Bove*. The Cto. part has lyrics: "O che so le - ne co-me un mo-numen - - to". The Vc. part has a "gliss." marking. The Pno. part has a "sf" marking. Annotations include green boxes around specific notes in the Cto. and Pno. parts, blue circles around notes in the Cto. part, and a red box around the Vc. part. A red bracket spans across the three staves from measure 17 to 19.

Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1916. Editoração Rodrigo Faleiros.

No Exemplo musical nº 13, o outro trecho que apresenta instabilidade rítmica, encontra-se nos compassos 22 e 23. Esse trecho já foi comentado anteriormente nesse capítulo, na página 128, porém com outro enfoque. O objetivo agora é mostrar que o violoncelo e o piano devem buscar a igualdade rítmica, apoiando-se nas quiálteras que têm em comum, para fornecerem um equilíbrio maior à voz. Esta, por sua vez, em função das notas ligadas e de duração irregulares, precisa se ajustar ao contexto redobrando sua atenção à contagem dos tempos. Para Raaben, “a arte exige ordem, disciplina, exatidão e acabamento” (RAABEN, 2003, p. 103). Mantendo a contagem dos tempos, sem abandonar a expressividade poético-musical, garante-se o que Raaben recomenda.

Exemplo musical nº 13: Villa-Lobos, *Il Bove*. Comp. 22 e 23. Trecho que exige atenção à contagem dos tempos.

The musical score consists of three staves: Cto. (Cello), Vc. (Violoncello), and Pno. (Piano). The Cto. staff has a treble clef and the lyrics 'Tu gar-di i cam - pi li-be-ri e fe- con - - - - di,'. The Vc. staff has a bass clef and contains triplets. The Pno. staff has a grand staff (treble and bass clefs) and also contains triplets. Red brackets are drawn across the staves to highlight specific measures, indicating a complex rhythmic structure that requires careful counting.

Fonte: Casa Arthur Napoleão, 1916. Editoração Rodrigo Faleiros.

Villa-Lobos parece criar intencionalmente essa instabilidade para demonstrar a natureza única dessas *personae* dentro do universo poético de *Il Bove*, mas que juntas descrevem fluidamente o cenário retratado no poema. *Il Bove* é uma obra pouco conhecida, mas carrega qualidades do universo villalobiano que a faz merecedora de olhares mais atentos por parte de intérpretes e pesquisadores. Acrescenta-se que, diante de uma obra com tamanha riqueza de informações e resultados sonoros tão interessantes, seja uma pena que o compositor não tenha explorado mais sua escrita para essa formação instrumental. Porém, pelo fato de ser única, isso faz com que ela seja muito especial.

3.2 Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano

Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano, escrita em março de 2014 pelo compositor goiano Estércio Marquez Cunha, nascido na cidade de Goiatuba-GO, no ano de 1941, foi dedicada a esta pesquisadora, no desejo de contribuir para a ampliação do repertório do objeto desta pesquisa. O título, simples e direto, segue um padrão usado por Cunha, que tem por tradição nomear grande parte de suas composições como “Música” ou “Movimento”, acrescentando em seguida a formação instrumental para a qual está escrevendo, como observam Garcia e Barrenechea (2002), Garcia (2002) e Carvalho (2012). A palavra “Música” é ainda mais frequente, como pode ser visto nestes exemplos: *Música para soprano, flauta e violão n.*

2 (1984), *Música para Piano n. 53* (2001), *Música para Voz Clarineta e Piano* (2012), dentre muitos outros.

Aproveita-se esse espaço para uma breve apresentação de sua trajetória. Breve, porque o intuito aqui não é traçar uma biografia completa do compositor, pois isso já foi feito por outros autores, porém considera-se que alguns dados sejam fundamentais para que o leitor tenha melhor compreensão dessa obra. Vieira afirma que, “Estércio M. Cunha é o compositor de maior expressão no cenário goiano” (VIEIRA, 2013, p.28) e Leonardo Victor de Carvalho ressalta que Cunha “tem suas obras catalogadas, editadas, interpretadas e gravadas por vários músicos na cidade, tem sido objeto de estudos de monografias e dissertações de mestrado” (CARVALHO, 2012, p. 23).

Cunha realizou seu curso de graduação em Composição no Conservatório Brasileiro de Música (1968), fez mestrado em Composição pela Oklahoma City University (1980) e o doutorado em Artes Musicais pela University of Oklahoma (1982). Exerceu atividades docentes e artísticas na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, aposentando-se em 1995, porém manteve o vínculo e continua a colaborar com esta instituição. Possui obras representativas para diversas formações instrumentais, incluindo instrumentos solistas, conjuntos de câmara, coro, orquestra e música-teatro (CUNHA, s. d., p. online). Em relação ao seu estilo composicional, conforme apontam Nilsea Maioli Garcia e Lúcia Barrenechea, “predomina um caráter intimista e intenso, traduzido pelo aspecto sonoro e rítmico, com preferência pelo colorido proporcionado pela dinâmica entre *piano* e *pianíssimo* e andamento lento” (GARCIA; BARRENECHEA, 2002, p.17).

Estércio Marquez Cunha é um compositor em plena atividade criativa e sua produção perpassa várias décadas do século XX, assim como o século presente. Hans Joachim Koellreutter, ao se expressar sobre a música do século XX, diz que esta se encontra “num período da história em que a composição musical requer novos princípios de ordem diante de um novo material sonoro praticamente inexaurível” (KOELLREUTTER, 1986, prefácio). Para esse autor, na composição musical, o Contraponto e a Harmonia não devem ser considerados como critérios absolutos, portanto não havendo mais valores restritos ou que possam ser incontestáveis. O teórico diz: “O valor da obra-de-arte, em última análise, transcende esses recursos e independe das regras e normas às quais obedece” (KOELLREUTTER, idem). O pensamento de Koellreutter continua a valer para o cenário composicional apresentado no século XXI, contexto temporal ao qual pertence *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*. Já em relação ao perfil do compositor da atualidade, Liduíno Pitombeira se expressa:

Um compositor do século XXI tem à sua disposição uma gama variada de materiais, alguns deles fornecidos pela teoria analítica: as classes de alturas, os contornos, os ritmos, as sonoridades estruturais etc. Mesmo obras de natureza móvel, que se constroem a cada performance, podem utilizar esses materiais como tijolos básicos de construção (PITOMBEIRA, 2015, p. 63).

Diante dos comentários desses dois últimos autores citados, acredita-se que a quantidade de ferramentas sonoras às quais os compositores têm acesso na contemporaneidade possibilita-os utilizá-las da maneira como melhor lhes convir, em conformidade com sua criatividade e senso estético. Cunha possui uma linguagem composicional bastante peculiar e, nesta obra, como se verá adiante, cerca-se de um leque de elementos musicais para produzir o material que nela se evidencia e apresenta características distintas de seu estilo de escrita.

O compositor diz receber influências de alguns compositores, pelos quais exerce um fascínio, sendo eles: Brahms, Stravinsky, Schönberg, Lorenzo Fernandez e Villa-Lobos, e ainda influências pessoais, às quais ele chama de “influências da vida” (CUNHA apud GARCIA, 2002, p. 90). Em sua busca costuma usar técnicas composicionais diversificadas, porém se orienta em direção ao distanciamento da previsibilidade da linguagem tonal. Garcia então comenta:

Citado pelo musicólogo José Maria Neves em seu livro *Música Contemporânea Brasileira*, Estércio Marquez Cunha pertence a um grupo de compositores que, eventualmente, liberados das influências nacionalistas e neoclássicas, produzem obras que correspondem às tendências da música contemporânea, adotando uma postura experimental na música brasileira, sem abandonar o conhecimento de regras tradicionais de composição. Estércio emprega inúmeros processos de estruturação, adequando-os à sua própria expressão (GARCIA, 2002, p. 42).

Na análise realizada sobre *Il Bove*, em páginas anteriores deste capítulo, viu-se sobre a relação especial que Villa-Lobos mantinha com o violoncelo e como isso influenciou sua escrita composicional. Cunha, por outro lado, possui essa relação estreita e afetuosa com o piano. Garcia e Barrenechea comentam sobre essa influência na citação a seguir:

O piano é um veículo de expressão que ocupa lugar proeminente na obra de Estércio Marquez Cunha. Além de explorá-lo em composições solo e de câmara nas mais diversas combinações de instrumentos, o compositor também produziu obras para piano a quatro mãos e uma peça para piano e orquestra [...]. Tal volume de composições para este instrumento se deve ao fato de o piano ser seu instrumento principal e à afinidade natural que o compositor revela sentir em relação a ele. Estércio afirma que, por ser seu instrumento principal, o piano acaba por influenciar intensamente seu processo composicional, embora considere os outros instrumentos, assim como a voz, veículos de expressão musical tão importantes quanto o piano (GARCIA; BARRENECHEA, 2002, p. 8).

Vê-se, portanto, como o vínculo desses dois compositores com seus instrumentos de preferência possui interferência considerável nas suas escolhas em relação à instrumentação utilizada em seus trabalhos composicionais e ainda na maneira particular de lidar com os recursos idiomáticos desses instrumentos.

Além da influência do piano nas obras de Cunha, uma das características marcantes em seus processos criativos está relatada em uma entrevista concedida a Carvalho: “Eu nunca faço música pra depois colocar o texto” (CUNHA apud CARVALHO, 2012, p. 113). É na musicalidade das palavras e dos versos que surgem suas ideias composicionais e sua intenção é sempre a de valorizar o texto, “ou então não precisaria do mesmo” (Idem). Em dezembro de 2014, no intuito de buscar mais informações sobre a peça abordada neste capítulo foi realizada uma entrevista informal com Cunha. Esse encontro foi de suma importância e contribuiu para que houvesse maior aprofundamento e compreensão da linguagem estrutural que o compositor utilizou para essa criação, que aliada posteriormente ao conceito de *persona*, possibilitou a essa pesquisadora realizar a concepção interpretativa que se inicia a partir de então. Observa-se que o encaminhamento do trabalho analítico seguirá uma organização diferente da adotada para a análise das obras anteriores, pois pretende-se valorizar a intenção poética do formato temporal estabelecido por Cunha.

Para o compositor, “fala e música tem a mesma origem” (CUNHA, 2014). O texto escolhido para *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano* é de sua autoria, sendo o fio condutor de toda a trama musical. Cunha diz que “o texto se expressa por si só” (Idem). Maduro, profundo, fala do tempo, do silêncio e da espera, de momentos solitários, mas também da transformação da desesperança em esperança, das soluções que só o tempo pode nos proporcionar. Apresenta-se no Quadro 3, a seguir, o texto utilizado na obra:

Quadro 3 – Texto utilizado na obra *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*.

Sol solitário, céu cinza....
 Nem brisa, nem som.
 Trinca-se a têmpera da terra...
 Cio seco, sem semente.
 Tempo-silêncio espera....
 Na fenda profunda,
 Verde de musgo,
 Nasce água cristalina.
 Vida escorre para o vale.
 Tempo-silêncio espera....
 No vale verde, paz,
 Um rio silencioso,
 Pássaros em revoada,
 Árvores e pasto renovado.
 O tempo tece sua rede
 Com a linha do horizonte.
 Tempo-silêncio,
 Fonte fecunda de soluções.

Fonte: Partitura original. Estércio Marquez Cunha - *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*.

O tema abordado por Cunha, que enfatiza a reflexão sobre o tempo, encontra-se presente há muito em seus pensamentos e isso se reflete não somente nesta peça, mas em sua obra de maneira geral. Em uma entrevista concedida à Garcia (2002), o compositor se expressa:

Eu acho a questão do tempo...o tempo tem forma... da periodicidade e da não periodicidade do tempo, tudo é fantástico, não só o tempo de música, mas em termo de vida realmente. Eu acho que o meu tempo, o tempo do cerrado, é um tempo solidão. Eu acho que o ser humano é um ser solitário mesmo (CUNHA apud GARCIA, 2002, p. 88)

Diante o tratamento que Cunha dá à trama musical-textual, já observadas em seu estilo composicional, percebe-se sua preocupação e cuidado em seguir a prosódia correta das palavras, em que o ritmo gerado pelas suas inflexões é o elemento gerador do sentido

fraseológico e dá origem à construção em que a peça se estrutura. Coerência entre texto e música encontra-se aqui presente, onde melodia e harmonia ambientam concordantemente os versos.

O compositor, além de ter como guia a narrativa textual, para descrever o ambiente e a ideia da atuação do tempo sobre a vida, utiliza-se de todos os elementos citados por Ricardo Ballesterro, que diz: “as mudanças de caráter emocional, temporal ou psicológico de *personae* podem ser sugeridas através de mudanças na tonalidade, modo, tempo, textura harmônica, ritmos, dinâmicas, registros e desenhos motivicos” (BALLESTERO, 2012, p. 192 e 193). Cunha, portanto, ao abordar todos esses aspectos, abre espaço para que os intérpretes possam extrair ainda mais detalhes que permitam a edificação das *personae* envolvidas. A peça é caracterizada pela busca da imprevisibilidade harmônica e tonal. Com seu caráter modal e incursões pelo modo maior e menor, o compositor flutua em tonalidades, dando-lhe assim, um encaminhamento tonal, mas não previsível.

Nesta obra, assim como em *Il Bove*, é a *persona* do poeta que está falando em voz alta, realizando uma autorreflexão sobre a interferência do tempo em situações circunstanciais da existência, associando-a à visão de um cenário que vai aos poucos se transformando. Cunha utiliza, metaforicamente, as *personae* do violoncelo e do piano para demonstrar que o ciclo da vida se renova ao passar pelas mudanças das estações, e durante a narrativa seus papéis vão se adaptando, de acordo com essas mudanças.

A peça se inicia com o violoncelo e o piano, que retratam, pelo tratamento idiomático e o tipo de textura explorado pelo compositor, uma ambientação árida. Para criar essa ambientação o compositor utiliza o andamento lento, sensivelmente adequado para dar o sentido de que as soluções existem, mas é preciso ter paciência e saber esperar: “tempo-silêncio espera” (CUNHA, 2014). A indicação de andamento sugerindo que a semínima se aproxime de 40 bpm é essencial para o estabelecimento da atmosfera que Cunha deseja caracterizar. Por sinal, pode-se dizer que o andamento lento seja uma presença constante no universo das obras de Cunha, baseando-se no consenso entre os autores aqui pesquisados. Observações como as de Garcia e Barrenechea, por exemplo, que abordam aspectos interpretativos de sua obra para piano, sustentam essa argumentação. As autoras dizem: “Outra característica importante na sua obra para piano solo é o andamento, na qual, quantitativamente, destaca-se o andamento lento; em alguns momentos, é exageradamente muito lento” (GARCIA; BARRENECHEA, 2002, p 14). O próprio compositor, quando questionado por Garcia sobre sua preferência por andamentos lentos, disse: “ Eu gosto mesmo do muito lento. [...] Nesse lento a gente tem a sensação de tempo e espaço” (CUNHA apud GARCIA, 2002, p.88).

As pausas, conforme também é observado pelas autoras, têm um significado estético singular para Cunha, sendo traduzidas pelo silêncio, “um dos elementos mais significativos para a compreensão da linguagem composicional de Estércio” (GARCIA; BARRENECHEA, 2002, p. 14). Para Cunha, “não é a pausa que é silêncio em música, silêncio em música é uma coisa muito mais profunda” (CUNHA apud GARCIA; BARRENECHEA, 2002, p. 14). Pausas e fermatas são elementos determinantes, bastante utilizados nesta composição, cuja função é levar os intérpretes e os ouvintes a experimentarem a sensação de profundidade do silêncio e da espera, tratados no texto. Do compasso 1 ao 25, especificamente, as pausas contribuem para ilustrar como o tempo parece caminhar devagar quando se está frente à tristeza e à falta de esperança. Percebe-se então que, a *persona* do violoncelo e a *persona* do piano são incumbidas de demonstrar a sequeidão do cerrado, onde a terra trinca por falta de chuva, sendo essa uma característica bem marcante do clima do Centro-Oeste onde o compositor vive. Cunha reflete: “A paisagem nossa aqui, que é tão maravilhosa, da qual eu gosto tanto, é árida, ela é seca, ela é dramática... nessa coisa o silêncio está muito presente” (CUNHA apud GARCIA, 2002, p.88).

Sobre a questão do tema abordado, um fato curioso deve ser observado. Examinando a composição *Música para Soprano, Flauta e Violão n. 2*, escrita em 1984, percebe-se que o compositor usou em *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*, uma temática parecida. A primeira traz as palavras “sol, solidário, solitário, solidão, silêncio”, se passa na roça, em tempos de seca, apresentando um cenário triste, onde há grito e morte. Os textos de ambas se referem à solidão e ao silêncio, porém as histórias têm encaminhamentos e desfechos diferentes. Carvalho traz as palavras do próprio compositor:

Na roça, ou em qualquer lugar do cerrado, você tem o silêncio e, se você observar, pode existir um paralelo entre a secura do sol, e a secura das pessoas. Em relação a isso, a solidão das pessoas no trabalhar na roça, martelando aquilo, leva a gente a enxergar essa coisa da própria vida, da existência das pessoas, e nisso tudo, a nossa própria existência, às vezes muito solitária (CUNHA in CARVALHO, 2012, p. 118).

Como se pode ver, na peça escrita em 1984, o compositor já trazia a ideia de comparação ambiental-climática com a vida. Por meio do Exemplo musical nº 14, a seguir, e posteriormente nos exemplos seguintes, pode-se verificar que a escrita musical de ambas também apresenta uma forma estrutural semelhante, principalmente no que tange à parte da voz. Nota-se, portanto, que, assim como Villa-Lobos reutilizou materiais de *Il Bove* em outras composições, não diferentemente Cunha adota também esse procedimento, revelando uma recorrência de determinados elementos de seu processo criativo.

Exemplo musical nº 14 – Estércio Marquez Cunha – *Música para Soprano, Flauta e Violão nº 2* – Temática: solidão. Andamento lento, pausas e escrita para voz semelhante à da peça *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*.

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Soprano, Flute, and Guitar. The tempo is marked 'LENTO' (circled in blue). The Soprano part has lyrics: 'SO-LI-DÁ-RIO SO-LI-DÁ-RIO'. The score includes dynamics like 'pp' and 'RALL...'. A red box highlights a section of the Soprano part.

Fonte: Partitura original manuscrita (CARVALHO, 2012, p. 120).

Voltando à análise de *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*, nos compassos de 1 a 18, encontram-se os motivos sobre os quais a peça será desenvolvida. Os quatro primeiros compassos, mostrados no Exemplo musical nº 15 a seguir, situam o ouvinte, de imediato, à proposta climática sugerida. Para criar esse efeito, Cunha busca nas técnicas expandidas as sonoridades para o violoncelo, que são extraídas através do tipo de fricção do arco nas cordas, indicadas para serem tocadas depois do cavalete, produzindo ruídos que soam arranhados, secos. O piano contribui para a construção desse cenário, com intervenções de figuras de curta duração, tocadas em uma região aguda. Possuindo indicações de intensidade *forte* e *mezzo-forte*, aliados a estruturas dissonantes, gera uma atmosfera sonora que também transmite dureza, sequidão e soa como se fosse um clamor da terra.

Exemplo musical nº 15. Estércio Marquez Cunha – *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*. Comp. 1 a 4. As *personae* do violoncelo e do piano ilustrando o ambiente árido do cerrado.

Score

Para Joana Christina Azevêdo

Música para Mezzo-Soprano, Violoncelo e Piano

Estércio Marquez Cunha
Goiânia, março de 2014

Voz

Cello

Piano

Fonte: Partitura original manuscrita. Editoração: Wdemberg Silva.

Esse início da peça é todo construído com trítonos sobrepostos na parte do piano e do violoncelo. Cunha se apodera desse material e o explora como motivo recorrente no decorrer da obra. Segundo ele, “o objetivo é o de criar um ambiente timbrístico” (CUNHA, 2014). O compositor define sua intenção dizendo: “o trítono foi pensado, além de ser uma entidade, como elemento melódico e integrado em blocos de harmonia” (Idem). Outro ponto merecedor da atenção dos intérpretes é que em sua obra Cunha não costuma usar armadura de clave, colocando os acidentes nas próprias notas. Segundo Vieira, “cada nota ter seu próprio acidente pode ser um dos fatores escolhidos pelo compositor para desenvolver suas ideias composicionais quanto à estruturação harmônica no pensamento pós-tonal” (VIEIRA, 2013, p.54).

Observa-se uma preferência pelo uso de quiálteras e polirritmia em diversas obras do compositor. Nesta peça, as quiálteras aparecem primeiramente no compasso 4 (Exemplo musical nº 15), na *persona* do piano e a partir de então, recorrentemente no seu desenvolvimento. O compositor então define o que o leva a utilizar essas células rítmicas com frequência dizendo: “Todos esses ritmos, a polirritmia, a quiáltera, dão sempre para mim a sensação de coisa sensual, porque elas são fluidas, dengosas, amolecidas...” (CUNHA apud Garcia, 2002, p. 89).

O Exemplo musical nº16, que dá continuidade a esses quatro primeiros compassos, contém uma série de detalhes que devem ser observados com cuidado. A *persona* do piano

apresenta, no compasso 6, no registro médio do instrumento, um material que produz uma sonoridade diferente das anteriores. Na mão esquerda há um acorde de quartas sobrepostas, resolvendo-se provisoriamente por graus conjuntos em meio a uma polirritmia, porém, logo em seguida o compositor procura fugir da consonância, sendo esta uma atitude que corresponde à sua proposta composicional.

Já na mão direita, uma estrutura melódica em quiálteras é organizada em forma de arpejo, incluindo um intervalo de segunda menor seguido por um salto ascendente¹¹⁷. Durante a peça, Cunha utiliza não somente essa estrutura intervalar, mas também outra semelhante, como uma segunda menor e um salto descendente. Essas duas disposições intervalares são distribuídas em várias situações nas partes da voz e do violoncelo, porém o compositor usa o motivo do salto ascendente para o piano somente na primeira página. É com esse motivo que o compositor anuncia a presença da *persona* do poeta, que entra em cena com a voz em *boca chiusa*. Pense-se que, com esse efeito vocal, aliado às indicações dos sinais de intensidade, o compositor almeje que a interpretação da cantora exprima um gemido diante a devastada visão, correlacionando-se à dor de sua solidão. Utilizar-se da expressão fisionômica aqui e durante toda a peça, em que a *persona* do poeta atravessa por pensamentos transformadores é muito importante e pode contribuir consideravelmente para o enriquecimento da interpretação.

No compasso nº 7, o intervalo escolhido pelo compositor para apresentar a voz do poeta também é um trítone, seguido, no compasso nº 8, de um intervalo de 2ª menor. No compasso 8, o violoncelo, executando outro tipo de efeito idiomático, o harmônico, entra no terceiro tempo timbrando a nota *si bemol* com a voz, unindo-se ao poeta, e em seguida, no compasso 9, o piano vem juntar-se a eles. E é no compasso 9 que as três *personae* se veem ligadas pela primeira vez, através desse uníssono, em que se requer apurar a afinação e o resultado timbrístico. De acordo com Cunha (2014), a utilização desses uníssonos exerce aqui e durante toda a peça, a função de mascarar as entradas de cada instrumento, fundindo os timbres. Esse mascaramento se evidencia também nos compassos 11, 12, 13 e 15, no encontro do violoncelo com a voz.

Desse momento em diante, as *personae* do violoncelo e do piano passam a interagir com o pensamento da *persona* do poeta que, após abandonar seu gemido passa a descrever o sentimento de solidão e tristeza que o assolam. A extensão vocal da peça compreende o dó 3 ao fá 4. Percebe-se a preocupação do compositor em garantir que a tessitura nas partes cantadas

¹¹⁷ Cunha aprecia utilizar intervalos de segundas, quartas e sétimas. De acordo com Garcia, “estes intervalos se tornam um recurso de construção melódica e também como elemento de construção de densidades sonoras verticais” (GARCIA, 2002, p.54).

facilitem a compreensão do texto. O mezzo-soprano, a partir de então deve se preocupar com a clareza da dicção, procurando valorizar e articular bem cada palavra. A importância do texto é crucial em Cunha, portanto merece esse cuidado.

Exemplo musical nº 16. Estércio Marquez Cunha – *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*. Comp. 6 a 17. Trecho que prepara a entrada da *persona* do poeta e o encontro em uníssono das *personae*.

The musical score consists of three staves: Voice (Voz), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.).

- System 1 (Measures 6-11):**
 - Voz:** Starts with a rest, then a triplet of notes marked 'Chiusa' (circled in blue). Dynamics: *pp*, *mf*, *pp*, *p*, *pp*.
 - Vc.:** Starts with a rest, then a triplet of notes. Dynamics: *p*.
 - Pno.:** Starts with a triplet of notes. Dynamics: *mf*, *mf*, *p*.
- System 2 (Measures 12-17):**
 - Voz:** Lyrics: "Sol so - li - tá - rio, céu cin - za Nem bri - sa nem". Dynamics: *pp*. A red box labeled "Sussurro" is placed over the final notes.
 - Vc.:** Dynamics: *p*.
 - Pno.:** Dynamics: *f*, *mf*. A marking "8va-1" is present.

Fonte: Partitura original manuscrita. Edição: Wdemberg Silva.

É ainda no compasso 16 do Exemplo musical nº 17, cuja indicação está marcada em vermelho, que aparece o *Sprechgesang*, já mencionado em nota de rodapé no Capítulo 2, p. 63. A palavra recitada é mais um dos recursos expressivos que Cunha aprecia utilizar. Em forma de sussurro e textos declamados, são apresentados nesse início e depois já quase ao final da peça. Na parte sussurrada, que pode ser vista nos últimos compassos desse exemplo, sugere-se que o cantor se preocupe com a projeção do som, e ao invés de emití-lo apenas permitindo o escapamento do ar, como seria a forma natural de se produzir um sussurro, simultaneamente adicione um volume de voz bem mais suave que o dos textos seguintes, onde o compositor escreve “fala”. Esse zelo é para que o ouvinte mantenha a conexão com o texto, tão importante

para a compreensão da obra, porém a distinção entre o texto sussurrado e o falado deve ser mantida. Esse é um momento de alta introspecção da *persona* do poeta.

Após o trecho sussurrado, nos compassos 21 e 22, o piano repete o mesmo material apresentado nos compassos 3 e 4 e isto pode ser verificado no Exemplo musical nº 15. O ritmo escrito na mão direita replica o da frase “Trinca-se a têmpera da terra”. Isso se confirma quando a *persona* do poeta recita o texto, apresentando-o juntamente com a *persona* do piano. Pense-se ser a terra reforçando o que o poeta diz. Nesse trecho deve-se também haver atenção para que a fala se encaixe perfeitamente na métrica do piano. Cantor e pianista precisam manter aqui uma cumplicidade, conseguida através do contato visual.

Exemplo musica nº 17. Estércio Marquez Cunha – *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*. Comp. 21 e 22. Trecho em que a *persona* do piano reforça o pensamento da *persona* do poeta. Voz em *Sprechgesange*.

Fonte: Partitura original manuscrita. Editoração: Wdemberg Silva.

O Exemplo musical nº 18, a seguir, apresentará três sessões distintas. Primeiramente, nos compassos 23 a 25, em que a voz se une agora ao violoncelo. O mesmo objetivo para transmitir a secura da terra é apresentado pelo violoncelo, que assim como o piano, já tem esse material exibido no início da peça, no compasso 5, e contribui agora para enfatizar as palavras do poeta: “Cio seco, sem semente”. Nesse trecho deve haver a mesma cumplicidade visual entre a voz e violoncelo, sugerida para o piano e a voz no exemplo anterior.

Em seguida inicia-se uma nova sessão, que abrange do compasso 26 a 32, em que o andamento é substituído pela indicação de “*um pouco mais movido*”. A partir de então a peça transitará entre o andamento inicial (semínima mais ou menos 40 bpm), que ocorrerá sempre que o texto se remeter aos momentos de reflexão sobre a espera, e os momentos que sugerem as transformações climáticas e vivenciais (semínima mais ou menos 52 bpm). Nesta sessão, as

personae do piano e do violoncelo estão encarregadas de demonstrar que a natureza começa a receber algum estímulo. É o tempo que começa a mudar, gerando contraste e expectativa, dando vazão a um broto de esperança. Para demonstrar essa mudança, a mão esquerda do piano segue um padrão com regularidade rítmica, exibindo quiálteras¹¹⁸ no primeiro tempo de cada compasso, trazendo movimentação a esse trecho, enquanto o violoncelo, explorando mais um de seus recursos idiomáticos, o *cantabile*, apresenta um material melódico que será explorado mais amplamente no decorrer da peça.

Ao final da sessão, no compasso 32, a *persona* do piano se expressa como se fosse uma badalada grave de um relógio que ecoa no tempo. Cunha, nesse momento, provoca um distanciamento da *persona* do piano das outras duas, criando um efeito de espaço sonoro. A nota *lá* grave, sob a indicação de uma *fermata* e com o sinal de intensidade em *pianíssimo*, produz esse resultado, preparando a entrada reflexiva da *persona* do poeta: “Tempo-silêncio espera”. Em seguida, as notas graves tocadas pelo piano continuam a dar a ideia das batidas de um relógio distante, enquanto a *persona* do violoncelo se harmoniza com a voz do poeta, unindo-se a ele nessa reflexão. Esse trecho reaparece exatamente igual nos compassos 68 a 72.

Exemplo musical nº 18. Estércio Marquez Cunha – *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*. Comp. 23 a 36. Trecho em que o violoncelo enfatiza as palavras do poeta com ataques secos, exposição da nova sessão de regularidade rítmica entre o violoncelo e o piano, e efeito de espaço sonoro.

The musical score consists of three staves: Voz (Mezzo-soprano), Vc. (Cello), and Pno. (Piano). The lyrics are "Cio sê-co sem se - men-te." The piano part has a tempo marking "um pouco mais movido" with a metronome icon and "+ 52". The cello part has a "normal" marking with a red box and arrow. The piano part has an "8va-" marking and a "p" dynamic marking. A blue box highlights a triplet in the piano part.

¹¹⁸ Nesta peça, especificamente nos trechos em que se sugere que a semínima seja mais ou menos 52 bpm, onde os compassos são ternários, o compositor estabelece dois padrões de regularidade rítmica para o piano. Um para a mão esquerda, com quiálteras no 1º tempo, em seguida uma mínima, e outro na mão direita, somente com quiálteras, com uma pausa de colcheia nos primeiros tempos de cada compasso.

28

Voz

28

Vc.

28

Pno.

34

Voz

34

Vc.

34

Pno.

♩ ± 40

p Tem-po - si -

♩ ± 40

pp

♩ ± 52

mf

♩ ± 52

lên-cio es - pe-ra...

Fonte: Partitura original manuscrita. Editoração: Wdemberg Silva.

Durante a entrevista, o compositor comentou sobre a maneira como gostaria que fossem tocadas as quiálteras escritas para o piano nos trechos em que a semínima se encontra mais ou menos a 52 bpm. Chamou a atenção para o aspecto interpretativo, em que se corre o risco de equivocadamente acentuar o segundo tempo do compasso e não a primeira nota de cada quiáltera. “Isso dá um encaminhamento completamente diferente à interpretação. O texto tem sempre um acento tético e essas quiálteras, acentuadas no primeiro tempo, se remetem ao acento do texto” (CUNHA, 2014).

As frases esboçadas pelo violoncelo originam-se no material escrito para a voz. Nos compassos 37 a 48, como se pode ver no Exemplo musical nº 19, logo a seguir, o compositor, ao antecipar na parte do violoncelo a melodia que será executada pela voz logo após esse trecho, estabelece uma aproximação idiomática entre ambos. Isso demonstra a grande importância da *persona* do violoncelo na formação desse trio. O trítone aparece novamente no início da frase.

Já a *persona* do piano, em quiálteras na mão direita, assume o caminhar transitório do tempo e juntamente com a *persona* do violoncelo demonstram que a paisagem começa a passar por um momento de transição. Esse trecho, harmonicamente, aproxima-se mais de uma atmosfera tonal, porém não estabelece uma previsibilidade. Cunha diz utilizar-se de um procedimento clássico para se modular para tons distantes, segundo ele, muito explorado pelos compositores românticos. “Esse procedimento é o de manter pelo menos uma nota em comum, ou também uma nota enarmônica, para estabelecer as relações entre os acordes e as modulações” (CUNHA, 2014). Ao final da sessão, ressurgem a *persona* do poeta, se unindo às *personae* que simbolizam o tempo, e a intenção do compositor em misturar os timbres dos três instrumentos se evidencia, por meio de um bloco sonoro. Como intérprete, essa pesquisadora entende que, as indicações de *boca chiusa*, aqui, assim como nos demais trechos determinados pelo compositor, se direcionam a mostrar os momentos em que ocorrem as reflexões existenciais profundas da *persona* do poeta.

Exemplo musical nº 19. Estércio Marquez Cunha – *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*. Comp. 37 a 50. Trecho em que o violoncelo antecipa a melodia da voz, o piano caminha em quiálteras, a harmonia se aproxima da tonalidade e ao final da página, aproximação timbrística dos três instrumentos que se unem à reflexão da *persona* do poeta.

The musical score consists of three staves: Voice (Voz), Cello (Vc.), and Piano (Pno.).

- Measures 34-39:** The vocal line has the lyrics "lên-cio es - pe-ra...". The cello and piano play in 3/4 time.
- Measure 40:** The time signature changes to 3/4. The cello plays a melodic line that anticipates the vocal melody. The piano continues with a triplet accompaniment.
- Measures 41-50:** The piano accompaniment continues with a consistent triplet pattern in the right hand, while the cello and voice parts remain relatively static.

Annotations in the score include a red bracket indicating the time signature change, a yellow box around the cello's melodic phrase in measure 40, and a blue box around the piano's triplet accompaniment in measures 40-50.

Fonte: Partitura original manuscrita. Editoração: Wdemberg Silva.

Na próxima sessão, apresentada no Exemplo musical nº 20, o trítono, já explorado em diversas situações até então, anuncia a frase melódica escrita para a voz (compassos 51 e 52) e cada vez mais se reafirma como elemento estrutural da peça. As palavras do texto, emitidas pela *persona* do poeta, se remetem à transformação renovadora da natureza, que após ter recebido um estímulo é agora capaz de se recriar, se reinventar. Extraordinariamente, o período de solidão e introspecção vivido pelo poeta até então recebe a força interior e a energia que o faz renascer para a vida. Chama-se aqui a atenção para a dinâmica indicada na partitura. Os sinais de intensidade predominantes nas obras de Cunha são o *piano* e o *pianíssimo*, porém nesta peça a dinâmica apresenta algumas variações. O compositor também usa as intensidades de *mezzo-forte* quando há melodias que se deve valorizar, e quando sua intenção é mostrar o apelo da natureza que se encontra em sofrimento, como é o caso dos primeiros acordes escritos para o piano no início da peça, em que aparece o sinal de intensidade *forte* (ver Exemplo musical nº 15, p.147). Este sinal também surge nos compassos 59 a 61 na frase “Vida escorre para o vale”. É notável seu objetivo de destacar a palavra “vida” e também de orientar o cantor a produzir uma forte emoção ao pronunciá-la. É onde se encontra o auge da composição, o momento do renascimento. Nesse trecho a trama musical entrelaça as três *personae* numa relação contrapontística e textural, “trazendo à obra dramaticidade e uma certa imprevisibilidade” (CUNHA, 2014). A *persona* do piano retoma semelhantemente o padrão de quiálteras na mão esquerda, apresentado no Exemplo musical nº 18 (p. 151 e 152), e essas três *personae*, juntas, trabalham no sentido de exprimir o sentimento de renovação.

Exemplo musical nº 20. Estêrcio Marquez Cunha – *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*. Comp. 51 a 61. Trecho em que a trama musical entrelaça as três *personae* numa relação contrapontística, reaparecimento do trítono na voz e destaque com sinal de intensidade *forte* para a frase: “Vida escorre para o vale”.

The image displays a musical score for three instruments: Mezzo-soprano (Voz), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, measures 51-56 and 57-61. The lyrics are: "Na fenda pro-fun-da Verde de mus-go, Nas - ce á-gua cris-ta - li - na. Vi-da es - cor-re para o va - le." The first system (measures 51-56) features a mezzo-soprano line with a yellow circle around the notes for "Na fenda", a cello line, and a piano line with a red arrow pointing to a tritone interval. The second system (measures 57-61) features a mezzo-soprano line with a green box around the word "Vi-da" and a red circle around the dynamic marking "f", a cello line, and a piano line. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f, p), articulation (accents), and phrasing slurs.

Fonte: Partitura original manuscrita. Editoração: Wdemberg Silva.

Ainda na mesma sessão, mostrada no Exemplo musical nº 21, a seguir, entre os compassos 62 e 67, a *persona* do poeta, após abrir-se para a vida, retorna à sua introspecção entoando uma melodia em *boca chiusa*, desta vez com um espírito bem mais alegre que o apresentado no início da peça. No entanto, a dinâmica em *piano* e *pianíssimo* deixa claro se tratar de um sentimento ainda contido, porém alimentado por certa expectativa. Nesses compassos, a *persona* do poeta mantém uma conversa mais adensada contrapontisticamente com a *persona* do violoncelo. O compositor utiliza, entre os dois instrumentos, efeitos do contraponto imitativo. Foi comentado, anteriormente, sobre dois motivos utilizados pelo compositor no início da peça, aquelas estruturas melódicas que se dispõem em intervalos de segunda menor seguidos de saltos ora ascendentes ora descendentes. A título de exemplo, dentro desse contexto pode-se ver a reutilização desse material nos compassos 62, 63, 66 e 67,

entre as *personae* da voz e do violoncelo. Já a *persona* do piano, aqui, além de apresentar uma sustentação mais harmônica, contribui para preencher os espaços, ajudando a criar uma trama mais acirrada da textura.

Nos compassos 68 a 72 reaparece o trecho que intermedia a próxima sessão: “Tempo-silêncio espera”, exatamente igual ao que ocorre nos compassos 32 a 36 (Exemplo musical nº 18, p. 152). Pensa-se que o compositor enfatiza essa ideia querendo dizer: é preciso esperar ainda um pouco mais para que as mudanças se instalem e tragam novas perspectivas.

Exemplo musical nº 21. Estércio Marquez Cunha – *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*. Comp. 62 a 72. Trecho em que há adensamento contrapontístico entre a voz e o violoncelo, dinâmica sugerindo introspecção, procedimento na escrita da voz e do violoncelo – segunda menor e salto ascendente, e momento reflexivo que intermedia as sessões.

The image displays a musical score for three instruments: Voice (Voz), Cello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, measures 62-66 and 67-72. In the first system, measure 62 is marked with a red arrow and the word "Chiusa". The Voz staff has a triplet of notes circled in green. The Vc. staff has a triplet of notes circled in green. The Pno. staff has a triplet of notes circled in green. In the second system, measures 67-72 are marked with a red bracket and the lyrics "Tem-po - si - lên - cio es - pe - ra". The Voz staff has a triplet of notes circled in green. The Vc. staff has a triplet of notes circled in green. The Pno. staff has a triplet of notes circled in green. The score includes dynamic markings like "p" and "pp", and articulation like "8va-7". A blue bracket groups measures 62-66, and a red bracket groups measures 67-72.

Fonte: Partitura original manuscrita. Editoração: Wdemberg Silva.

No próximo trecho, apresentado no Exemplo musical nº 22, Cunha reutiliza, de maneira semelhante, os elementos de escrita aplicados nos compassos 37 a 51 (Exemplo musical n. 17),

com a mesma finalidade. E mais uma vez as *personae* do violoncelo e do piano se unem, sendo a passagem do tempo e suas transmutações, desta vez apontando para a concretização do que foi expectativa que se torna agora realidade. Nota-se que esse trecho é mais curto que o anterior, indo do compasso 73 a 79, sugerindo um espaço de espera menor para o que está para acontecer. Nos compassos 80 a 85 a *persona* do poeta ainda conversa consigo mesma, apoiada pela ação intrínseca das *personae* que representam o tempo. No compasso 83, o compositor reforça essa ação de efeito timbrístico no mascaramento dos uníssonos, em um bloco semelhante ao já exposto anteriormente.

Exemplo musical nº 22. Estércio Marquez Cunha – *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*. Comp. 73 a 85. Utilização semelhante do material empregado aos compassos 37 a 51. Trecho mais curto. No comp.83, efeito timbrístico do mascaramento dos uníssonos.

The musical score consists of three staves: Voice (Voz), Cello (Vc.), and Piano (Pno.).
 - **Measures 73-79:** A red bracket spans these measures. The tempo is marked as $\text{♩} = 52$. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.
 - **Measures 80-85:** A blue bracket spans these measures. The tempo is marked as $\text{♩} = 40$. The piano part features block chords in the right hand and single notes in the left hand.
 - **Measure 83:** A red arrow points to the word "Chiusa" above the voice staff.
 - **Measures 83-85:** A green box highlights a block of unison notes in the piano part, where the right and left hands play the same notes together.

Fonte: Partitura original manuscrita. Editoração: Wdemberg Silva.

Aproximando-se o final da peça, dessa nova sessão emana a concretização da esperança, trecho que compreende os compassos 85 a 94, mostrado no Exemplo musical nº 23. A harmonia

volta-se mais para a consonância (o último acorde é um fá maior), transmitindo a sensação de que um caminho se abriu. O texto emitido pela *persona* do poeta expõe uma natureza completamente renovada e seu espírito, após ter passado por todo sofrimento que o levou a momentos profundos de reflexão, agora contempla a paz. Nota-se que o compositor utilizou, para iniciar a frase da voz, a combinação sequencial do trítone e do motivo melódico intervalar de segunda menor e salto descendente. A escrita composicional nesse trecho se assemelha à dos compassos 51 a 61 (Exemplo musical nº 18), exibindo a mesma proposta anterior no entrelaçamento das três *personae*.

Exemplo musical nº 23. Estércio Marquez Cunha – *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*. Comp. 85 a 94. Trecho de escrita semelhante aos comp. 51 a 61. A natureza se renova e o espírito do poeta encontra a paz.

The musical score consists of three systems. The first system (measures 84-88) features a vocal line starting at measure 85 with the lyrics "No va-le ver-de, paz, Um ri-o si-len-". A yellow box highlights the vocal entry at measure 85, and a purple oval highlights the tritone interval between measures 85 and 86. The cello line (Vc.) and piano accompaniment (Pno.) are also shown. The second system (measures 89-94) continues the vocal line with the lyrics "cioso, pas sa ros em re-vo - a-da Árvo-res — e pas-to re-no - vado." A green oval highlights the piano accompaniment in measure 94.

Fonte: Partitura original manuscrita. Editoração: Wdemberg Silva.

O Exemplo musical nº 24, a seguir, mostra que Cunha, após encerrar o texto sobre o resultado feliz dessa longa espera, volta-se para o pensamento íntimo do poeta. No compasso

98 o violoncelo sai provisoriamente de cena e sob a cama harmônica sustentada por um acorde consonante de fá maior, (já anunciado na finalização da sessão precedente) escrito para o piano, nos compassos 99 e 100, a voz da *persona* do poeta soa livremente, esperançosa, pronunciando a frase: “O tempo tece sua rede com a linha do Horizonte”. Essa frase soa como um agradecimento ao pacto que o tempo estabelece com a vida, remetendo-se ao nascer e o pôr do sol, dia após dia. Logo após, o relógio, representado pela *persona* do piano badala pela última vez e juntamente com a *persona* do violoncelo amparam harmonicamente a *persona* do poeta, que ao dizer: “Tempo-silêncio, fonte fecunda de soluções” transmite ao ouvinte a certeza de que a espera valeu a pena. Observa-se que a peça só se encerra após um compasso de pausas, ou seja, o silêncio, tão empregado e valorizado por Cunha. Explicando sobre sua percepção sobre o tempo, o compositor diz enxergá-lo em um grito, numa concordância ou até mesmo um xingamento, “dependendo da maneira como ele é colocado” (CUNHA apud GARCIA, 2002, p. 90). Nesse último compasso dessa obra entende-se, por essa explicação, de que Cunha o utiliza para demonstrar que há uma conformidade desse silêncio em relação à reflexão da *persona* do poeta.

Depois de transitar entre modalidade, tonalidade, modulações, uníssonos, acordes consonantes, dissonantes, contrapontos, texturas, ou seja, todos os elementos construídos arquitetonicamente para esboçar suas ideias, o compositor conclui a peça com um acorde perfeito maior, Do Maior, como se na simplicidade desse acorde se resumisse toda a complexidade da obra. Pensa-se que esse acorde seja símbolo de luz e esperança, fechando uma ideia adornada de propósitos e concordâncias.

Exemplo musical nº 24. Estércio Marquez Cunha – *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*. Comp. 95 a 107. Trecho que apresenta a cama harmônica do piano para a fala do poeta, as badaladas do relógio, acorde perfeito maior no final e pausa no último compasso.

The image displays a musical score for three instruments: Voice (Voz), Cello (Vc.), and Piano (Pno.). The score is divided into measures, with measure 95 marked at the beginning. The voice part (Voz) is written in a treble clef and includes a blue box labeled "Fala" above it. The cello part (Vc.) is written in a bass clef. The piano part (Pno.) is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features complex harmonic structures, including triplets and a final chord. A red arrow points to the right with the text "O tempo".

99 $\text{♩} \pm 40$

Voz

tece sua rede com a linha do horizonte *p* Tem - po - si - lên - cio fon - te - fe -

Violoncelo

p

Piano

pp

103

Voz

cun - da - - de - so - lu - ções

Vc.

Pno.

Fonte: Partitura original manuscrita. Editoração: Wdemberg Silva.

Nesta obra o compositor consegue unir texto, música e linguagem instrumental numa trama sonora de grande organicidade. A cada instrumento é dado espaço para exercer sua autonomia e autenticidade, mas ao mesmo tempo manter entre eles um diálogo franco e coeso. Esse resultado advém da gama de recursos que Cunha manuseia com propriedade. A roupagem que o compositor confere à obra denota coerência, que se revela através de sua preocupação em lidar com as expressões idiomáticas e tecidos texturais provenientes da combinação desta formação, permitindo assim que a emoção se propague por meio de suas *personae*.

De acordo com Garcia,

Estércio acredita que se deva buscar, acima de tudo, o fluir do discurso sonoro no tempo, e a busca desse fluir o leva, num nível quase intuitivo, a explorar gestos musicais específicos, que se fundem numa linguagem extremamente pessoal e inconfundível (GARCIA, 2002, p.76).

Percebe-se que a intenção do compositor, com esta peça, não foi a de criar algo virtuosístico e sim, transmitir uma mensagem à qual os intérpretes precisam estar amadurecidos para compreender sua profundidade. Acima de tudo, e a despeito de qualquer dificuldade técnica, chama à atenção as variadas sutilezas de sua escrita para essa formação camerística.

Ao refletir sobre o processo de construção de uma interpretação fundamentada no conceito de *persona*, pode-se chegar a decisões bem efetivas num repertório que envolve voz e, conseqüentemente, texto. A formação camerística de mezzo-soprano, violoncelo e piano, objeto de pesquisa desse trabalho, foi explorada por Heitor Villa-Lobos e Estércio Marquez Cunha de maneira que o texto e seu significado fluíssem através da atuação de cada *persona*. *Il Bove* e *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano* são as únicas obras compostas por Villa-Lobos e Cunha para essa formação camerística e por esse motivo devem despertar um olhar mais atento dos intérpretes interessados na música de câmara vocal brasileira.

CONCLUSÃO

A pesquisa sobre *A voz feminina na Música de Câmara Brasileira: estudo de repertório para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*, apresentou uma investigação que desenvolveu, observou e analisou a prática de um repertório, e obteve como resultado, o entendimento de vários aspectos. O Capítulo 1, fundamentado em importantes autores, se propôs a abordar o universo da música de câmara, trazendo à discussão definições sobre o termo, bem como as várias funções que esta vem exercendo no decorrer da história da música, vindo ainda a efetuar questões relativas à prática camerística. Comentou sobre a música de câmara dos séculos XX e XXI e as novas vertentes para as quais ela aponta. Abordou a música de câmara e suas peculiaridades, do grau de refinamento e transparência exigidos para sua execução, dos cuidados em relação à sonoridade, às questões agógicas, à afinação e ao amálgama de timbres, assim como da divisão de trabalho entre os intérpretes. Em relação à formação camerística de mezzo-soprano, violoncelo e piano, o foco principal dessa pesquisa, foram comentados aspectos importantes sobre as funções de cada um dos três instrumentos envolvidos e do trio como um todo, e foram relatadas as impressões resultantes da experiência referente ao trio formado para a prática de algumas peças encontradas durante esse processo. Foi ainda apresentado um levantamento das obras estrangeiras e brasileiras para a formação desse trio, que foram encontradas durante essa investigação. Com o objetivo de contribuir com os intérpretes que possam ter interesse nesse repertório, optou-se por listar não apenas as obras escritas para mezzo-soprano, mas também as que foram pensadas para canto ou voz não específica. Primeiramente, após a listagem das obras estrangeiras foram realizados breves comentários, apenas sobre as peças originais compostas para a formação abordada nessa pesquisa, incluindo dados dos compositores e informações consideradas importantes sobre as mesmas. Em seguida foram listadas as obras dos compositores brasileiros, e estas, por ser o motivo principal deste trabalho, receberam comentários mais detalhados, incluindo também os dados biográficos dos poetas.

No Capítulo 2 foram abordadas discussões fundamentadas no conceito de *persona*, com o intuito de recolher subsídios para a construção de uma concepção interpretativa das obras que foram objetos de estudo desta pesquisa. Primeiramente, o conceito de *persona* foi esclarecido, a fim de proporcionar ao leitor a compreensão do termo e sua aplicabilidade ao que diz respeito ao *eu lírico*. Ao se realizar uma analogia entre ator-*persona* e cantor-*persona* verificou-se que, tanto para o ator quanto para o cantor é fundamental penetrar no mundo dos personagens

vivididos em cada obra, no universo do *como se*, tratado por Iser (1996), para consolidar a construção dos arquétipos. Viu-se que é imperativo buscar no corpo, voz, emoções, experiências pessoais e memórias afetivas as contribuições genuínas para auxiliar as interpretações, sendo necessário estabelecer sempre uma aliança com o imaginário. Nesse sentido, todo esse processo de criação jamais poderá ser desvinculado de seu *self*. Esse capítulo foi, então, dividido em três partes: “a *persona* do cantor”, “as *personae* criadas pelo cantor” e “as *personae* vocal-instrumental”. Utilizando o conceito para exemplificar as *personae* poéticas criadas pelo cantor, foi realizada uma breve comparação entre a obra secular *Erlkönig*, de Schubert/Goethe, analisada por Cone (1974) e a canção de câmara brasileira *Essa Negra Fulô*, composta por Waldemar Henrique/Jorge de Lima. As duas obras demandam força expressiva, criatividade, definições timbrísticas e cênicas para a composição dos personagens envolvidos. Tomando como exemplo a transcrição do arranjo de *Essa Negra Fulô*, para voz, violoncelo e piano, elaborado por Leo Peracchi, foram trazidas à discussão questões abordadas por Cone sobre a natureza das *personae* poética, vocal e vocal-instrumental. A partir desse estudo, empregou-se esse conceito à análise dessa obra, com o objetivo de construir uma concepção interpretativa da mesma. Certificou-se que, a tarefa do cantor, além de incorporar os personagens poéticos, é também interagir de maneira intrínseca com o(s) instrumento(s) que colabora(m) com ele, consciente do quão determinante é agregá-lo(s) como *persona(e)* inerente(s) na construção interpretativa de uma obra musical, observando como essa interligação corrobora a criação poética das *personae* que ele representa. Em *Essa Negra Fulô* isso se evidencia, pois na composição dessa obra, o tratamento adotado por Waldemar Henrique é o de estabelecer entre o cantor e o pianista um elo de cumplicidade e generosidade que perpassa toda a narrativa, deixando transparecer que, não só a *persona* do cantor conta a história, mas a *persona* do piano também. No caso do arranjo analisado concluiu-se que, ao se integrar o violoncelo ao contexto original, criou-se mais uma *persona*, que em momento algum apresenta comprometimento ou descaracterização no resultado pensado pelo compositor na canção original, muito pelo contrário, piano e violoncelo se somam e compartilham o espaço sonoro com o único objetivo, o de criar a ambientação propícia para a narração da história.

Já no Capítulo 3 foram analisadas, também sob o apoio do conceito de *persona* e na visão do cantor-intérprete, as obras *Il Bove* de Heitor Villa-Lobos e *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano* de Estércio Marquez Cunha. O olhar analítico-interpretativo que se propôs lançar sobre *Il Bove*, se deu à luz de informações bibliográficas e dados históricos, fontes de orientação e fundamentação da linguagem utilizada pelo compositor na época em que a concebeu. Foram feitas correções de edição na partitura, analisadas questões de idiomatismo

relacionadas à escrita villalobiana para esse trio e ainda, reflexões sobre as *personae* vocal e instrumental, individualmente e em conjunto. Pretendeu-se com esse estudo recolher subsídios que vieram contribuir para a construção de uma concepção interpretativa dessa obra, que é pouco conhecida e raramente executada. Como resultado das discussões levantadas, concluiu-se que alguns aspectos, como equilíbrio sonoro e andamento são essenciais como ponto de partida para definir a concepção da obra. Em *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*, obra ainda inédita, utilizou-se uma estrutura analítica um pouco diferente da abordada em *Il Bove* e *Essa Negra Fulô*. A natureza do texto e o tipo de escrita empregada foram os condutores para o encaminhamento da análise. Traçou-se um breve currículo do compositor e por meio de uma entrevista informal com o mesmo, pôde-se destacar peculiaridades de sua técnica composicional, inconfundível. Nesta obra foram encontradas características marcantes que são inerentes às obras de Cunha como, a relação intrínseca estabelecida entre texto e música; o silêncio que traduz busca interior e profundidade; os efeitos timbrísticos utilizados na exploração idiomática da voz, do violoncelo e do piano, permitindo uma aproximação entre as três *personae*; estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas que geram independência e autenticidade aos instrumentos e ao mesmo tempo sua indissociabilidade, conferindo à obra um estilo que transita entre o tonal e o modal, intencionando a imprevisibilidade. Observou-se nesse estudo que, apesar dessas duas obras seguirem estruturas e traços composicionais diferentes, estando espacialmente separadas por praticamente um século, os compositores optaram por temas que se remetem à ambientação campestre, à textos meditativos e contemplativos. No estudo dessas duas composições encontrou-se, ainda, organicidade e coerência por parte de Villa-Lobos e Cunha em relação à escrita composicional, constatando-se que há, intencionalmente, um reaproveitamento de material motivico de algumas de suas obras. Chamou-se a atenção para uma particularidade: *Il Bove* e *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano* são as únicas obras escritas por Villa-Lobos e Cunha para essa formação camerística.

Finalizando, no que se refere às obras do gênero canção, pesquisas que abordam metodologias para orientar questões interpretativas ainda são escassas. Acredita-se que o conceito de *persona* seja uma ferramenta muito útil e pertinente para a construção da interpretação de obras que envolvam a voz e um texto musical, como o foi para as análises realizadas dessas três obras. Utilizar esse conceito na preparação de suas *personae* possibilita ao cantor-intérprete penetrar no mundo da imaginação e acabar por fazê-lo se tornar algo substancial, o que pode contribuir para a construção de performances profundas e coerentes.

Esse estudo permitiu a esta pesquisadora, além da familiarização com o conceito de *persona*, manter contatos com os compositores vivos, o que foi de extrema importância, encontrar e se aproximar de um repertório pouco conhecido e explorado, e ainda, usufruir da experiência de interpretar obras escritas para uma formação camerística de ricas possibilidades, cujo resultado sonoro, musical, timbrístico e idiomático é relevante e inspirador. Pretendeu-se, com esta pesquisa, ampliar a prática da performance camerística com essa formação específica e aumentar a discussão artístico/científica sobre a interpretação vocal na música de câmara. Espera-se que os resultados obtidos promovam uma maior produção de repertório para essa formação, merecedora de mais atenção por parte dos compositores, intérpretes e pesquisadores que se dedicam à divulgação e valorização da música de câmara vocal brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Silvana Rodrigues. *Trio T 12 (1960) de Breno Blauth e Trio (1973) de Cláudio Santoro: um estudo sobre duas concepções de música de câmara brasileira*. 2003. Artigo (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia.

ANTUNES, Jorge. Disponível em: <<http://jorgeantunes.com.br/>>. Acesso em: 03 out. 2017.

_____. Encarte do CD *JORGE ANTUNES e o GeMUnB*, p. 12. Editora Universidade de Brasília. CD 350010. 2002.

BALLESTERO, Ricardo. O conceito de persona e suas representações instrumentais em três canções de Heitor Villa-Lobos. *2º Simpósio Villa-Lobos. Perspectivas analíticas para a música de Villa-Lobos*. Mesa 6 - As canções de Villa. São Paulo. 2012. ECA/USP, p. 191 a 200.

_____. A canção brasileira e a pluralidade nas relações texto-música. In: COELHO, João Marcos, org. *Cem anos de música no Brasil: 1912-2012*. 1ª Ed. São Paulo: Andreato Comunicação e Cultura, 2015, p. 87 a 97.

BARON, John Herschel. *Intimate Music: A History of the idea do chamber music*. ML 1100. B36, 1998.

BEZERRA, Jurandyr. Disponível em: <<http://www.ieb.usp.br/edicao-da-poesia-completa-de-jurandyr-bezerra-e-organizacao-dos-manuscritos-poeta/>>. Acesso em: 04 out. 2017.

BEZERRA, Rafael. Disponível em: <<https://www.rafaelbezerra.com/>>. Acesso em: 03 out. 2017.

_____. *Home Page*. Disponível em: <<https://www.rafaelbezerra.com/>>. Acesso em: 10 nov. 2017.

BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<https://www.bn.gov.br/explore/acervos>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

BIZZOTTO, Bruna Valdez; FORTIM, Ivelise. *Manifestações da Persona e Sombra em perfis fakes*. FACHS-PUC-SP, Available from: Ivelise Fortim. Acesso em: 07 abril 2016.

BLOG DO JRM. *Definição de Self*. Por: José Roberto Marques | Blog | 20 de abril de 2018. Disponível em: <<http://www.jrmcoaching.com.br/blog/definicao-de-self/#>>. Acesso em: 19 jun. 2018.

BRITO, Amanda Ramalho de Freitas; MOUSINHO, Luiz Antônio. *Signo Lírico: A mulher negra através de Léopold Senghor e Jorge de Lima*. Recebido em 09/02/2012 e aprovado em 28/04/2012. Disponível em: <<file:///C:/Users/documentos/Downloads/13769-21802-1-PB.pdf>>. Acesso em: julho 2015.

BOADELLA, David. *Correntes da Vida: uma introdução à biossíntese*. São Paulo, Summus Editorial Ltda, 3ª Edição, 1992.

CARDUCCI, Giosuè. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1906/carducci-bio.html> Acesso em: 21 jun. 2018.

_____. Il Bove. (Poesia di Carducci): analisi, parafrasi e commento. *Canale del sito Biografieonline.it*. Disponível em: <<https://cultura.biografieonline.it/il-bove-carducci/>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

CARVALHO, Leonardo Victor. *A obra vocal de Estércio Marquez Cunha: especificidades da música e memória musical no cenário goianiense*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia.

CASTRO, Luciana Monteiro de.; BORGHOFF, Margarida Maria.; PÁDUA; Mônica Pedrosa de. Em defesa da canção de câmara brasileira. *PER MUSI: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte, v 8, jul – dez - 2003, pág. 74-83.

CATÁLOGO FUNARTE. Disponível em: <http://cedoc.funarte.gov.br/sophia_web/>. Acesso em: 01 nov. 2017.

CDMC UNICAMP. Disponível em: <<http://www.ciddic.unicamp.br/>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

CERVO, Dimitri. *Home Page*. Disponível em: <<http://dimitricervo.com.br/#!/biografia/>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

CHALKIST, Craig. *Glossary of Jungian Terms*. Disponível em: <<http://www.terrapsych.com/jungdefs.html>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

CONDE, Laura.; NUNES, Jorge Armando.; ANTUNES, Mariuga Lisbôa. Trio em Lá pis (11min 32s). Jorge Antunes. In: *Jorge Antunes e o GeMUnB*. Brasília, UNB discos. 2002. 1 CD. Ca. 69min 05s.

CONE, Edward. *The composer's voice*. Berkeley: University of California Press, 1974.

COSTA, Henrique Olival.; SILVA, Marta Assumpção de Andrada e. *Voz cantada: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica*. São Paulo: Editora Lovise, 1998.

CUNHA, Estércio Marquez. *Música Brasilis*. Disponível em: <<http://musicabrasilis.org.br/compositores/estercio-marquez-cunha>>. Acesso em: 21 jun. 2018.

_____. *Conversa informal com a pesquisadora*. Local: casa do compositor. Goiânia, dezembro de 2014.

_____. Disponível em: <<https://www.escavador.com/sobre/1211930/estercio-marquez-cunha>> Acesso em: 03 abr. 2018.

DACAPO. *Jacob Fabricius*. Disponível em: <<http://www.dacapo-records.dk/kunstnere/jakob-fabricius>>. Acesso em 21 set. 2017.

D'ÁVILA, Riccardo. *Essa Negra Fulô: Análise* (2009). Disponível em: <<http://informativocaccini.blogspot.com.br/2009/04/essa-negra-fulo-analise.html>>. Acesso em: 11 jan. 2017.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA [em linha], 2008-2013. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/>>.

_____. Disponível em: <<http://www.arkivmusic.com/classical/Name/Alphons-Diepenbrock/Composer/3052-1>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

EMMONS, Shirlee.; SONNTAG, Satanley. *The Art of the Song Recital*. Schirmer Books. A Division of Macmillan Publishing Co., Inc. New York. Collier Macmillan Publishers. London, 1979.

ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA. *Sprechstimme*. Disponível em: <<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/561251/Sprechstimme>>. Acesso em: 26 jun. 2018.

FAITANIM, Paulo. A Acepção teológica de pessoa em Tomás de Aquino. (UFF) ISSN 1808-5733. *Aquinate*, n° 3, 2006, p. 47-58.

FARIA, Cyndi Folly. *Relações entre viola erudita e canto lírico: aproximações interpretativas históricas aplicadas ao repertório do instrumento*. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia.

FELICE, Regina Célia Rocha. *Referenciais neoclássicos e originalidade nas Bachianas Brasileiras n° 4 de Heitor Villa-Lobos*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP-SP. São Paulo.

FERNANDES, Jorge. Disponível em: <<https://cifrantiga2.blogspot.com.br/2006/10/jorge-fernandes.html>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

FRANK, Bridge. *Where is it that our soul doth go*. Disponível em: <<http://www.sheetmusicplus.com/title/frank-bridge-three-songs-sheet-music/18977645>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

FUKUDA, Margarida Tomaki. *Análise e performance do Trio em Sol Menor de de Francisco Braga*. 2009. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.

GARCIA, Nilsea Maioli. *A música para piano de Estércio Marquez Cunha: estudo de uma linguagem musical*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia.

_____, BARRENECHEA, Lúcia. A obra pianística de Estércio Marquez Cunha. In: *Música Hodie*. Volume II, n° ½. 2002, p. 8-18. Goiânia.

GOMES, Carlos Magno. Mulher negra no modernismo. (UFS) *Revista Fórum Identidades* Ano 3, Volume 6 | jul-dez de 2009, pag. 86 e 87. Disponível em:

<http://200.17.141.110/periodicos/revista_forum_identidades/revistas/ARQ_FORUM_IND_6/DOSSIE_FORUM6_06.pdf>. Acesso em: jul. 2015.

GOMES, Iberê. Disponível em: <<http://www.oexplorador.com.br/ibere-gomes-grosso-considerado-um-dos-maiores-violoncelistas-brasileiros/>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

GONÇALVES, Marina Machado. *A influência do Ensaio sobre a música brasileira de Mário de Andrade no ciclo Poemas da Negra de Camargo Guarnieri*. 2004. Artigo (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia.

GROVERMANN, Celina Garcia Delmonaco Tarragò. *O Cancioneiro Gaúcho de Ernani Braga: um estudo para o Bicentenário de Porto Alegre em 1940*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

GUIMARÃES NETO, Antônio. *O Boishinho de Chumbo e o Lobosinho de Vidro de Heitor Villa-Lobos: uma análise do uso da metáfora como elemento de construção da interpretação musical*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro.

GULLAR, Ferreira. Disponível em: <<http://educacao.globo.com/literatura/assunto/autores/ferreira-gullar.html>>. Acesso em 04 nov. 2017.

HAO, Zou. *Automne*. 2015. Mezzo-soprano, cello e piano. Disponível em: <<https://www.zouhaocomposer.com/scores>>. Acesso em 01 nov. 2017.

HEGGIE, Jake. *Before the Storm*. 1998. Mezzo-soprano, cello e piano. Disponível em: <<https://jakeheggie.com/before-the-storm-1998/>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

HINSON, Maurice. *The Piano in Chamber Ensemble: An Annotated Guide*. Indiana University Press. Bloomington & Indianapolis, USA. First Paperback Edition, 1996.

HOFMEYR, Hendrik. *Quiete: da Tre liriche in stile antico*. Opus 5C. 1982-1988. Medium voice, cello e piano. Disponível em: <<http://www.sheetmusicplus.com/title/quiete-da-tre-liriche-in-stile-antico-per-voce-media-violoncello-e-pianoforte-opus-5c-sheet-music/20229908>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

HUFFORD, Bob. *Find a Grave*. Pauline Garcia Viardot.. Disponível em: <<https://www.findagrave.com/cgi-bin/fg.cgi?page=gr&GRid=28743520>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Category:For_voice,_cello,_piano>. Acesso em: 21 set. 2017.

ISER, Wolfgang. *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional*, trad. Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro. Editora EDUERJ, 2013.

JUNG, Carl. *Tipos Psicológicos*. São Paulo. Editora Zahar, 1967.

KAPLAN, José Alberto. *Catálogo de Obras*. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/56174352/Catalogo-de-Obras-de-Jose-Alberto-Kaplan>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

KENLON, Willian. *Die Blinde, Op. 33*. Disponível em: <<http://www.williamkenlon.com/listen.html#>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

LIMA, Jorge de. *Essa Negra Fulô*. Disponível em: <<http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/jorge-de-lima-essa-negra-fulo>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

LIRA, Elizete Felix de. *Nepomuceno e o canto vernacular: um novo caminho para a canção de câmara brasileira*. 2013. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa. Disponível em: <[file:///C:/Users/documentos/Downloads/arquivototal%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/documentos/Downloads/arquivototal%20(1).pdf)> Acesso em: 14 jun 2018.

LOESSER, Arthur. *Men, women and pianos: a social history*. Dover. New York, 1982.

LOUREIRO, Maurício A.; PAULA, Hugo B. de. Timbre de um instrumento musical. *PER MUSI*, Belo Horizonte, n. 14, 2006, p. 57-81.

MAHLE, Ernst - *Catálogo de Obras*. Publicado em: 8 nov 2011. Disponível em: <https://issuu.com/daruich/docs/ernst_mahle_-_cat_logo_de_obras>. Acesso em: 30 nov. 2017.

MAINHARD, Veruschka Bluhm. *Canções de Oscar Lorenzo Fernandez*. 2014. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11197?show=full>> Acesso em: 13 jun. 2018.

MALMASSON, Jean-Yves. *Trois Poèmes de Charles Baudelaire*. Catalogue of Works. 1984, arr. 2001. Medium voice, cello e piano. Disponível em: <<http://jymalmasson.fr/catalogueeng.html>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

MARQUES, José Roberto. Definição de Self. *Blog do JRM*. Disponível em: <<http://www.jrmcoaching.com.br/blog/definicao-de-self/#>>. Acesso em: 05 jan. 2017.

MARX, Joseph. Disponível em: <<http://www.joseph-marx.org/en/biography.html#biography>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

MARX, Klaus. Violoncelo. In: *The New Grove: Dictionary of Music e Musicians*. Volume 19. Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 1980.

MEMORY OF THE NETHERLANDS. *Alphons Diepenbrock*. Disponível em: <<http://www.geheugenvannederland.nl/en/geheugen/pages/collectie/Muziekmanuscripten+van+Alphons+Diepenbrock+%281862-1921%29%2C+componist>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

MENDES, Doriana. *Versatilidade do Intérprete Contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena*. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MILLER, Richard. *The structure of singing: system and art in vocal technique*. Schirmer Books. An imprint of Simon & Schuster Macmillan. New York, 1996.

MILONE, Regina. *Persona*. Disponível em: <<http://reginamilone.blogspot.com.br/2007/11/persona.html>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

MIRANDA, Ronaldo. *Biografia*. Disponível em: <<http://www.ronaldomiranda.com/biografia/index.html>>. Acesso em: 03 set. 2017.

_____. *Joana Azevedo* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <joanamaestrina@gmail.com> nos dias 04, 08 e 10 de outubro de 2017.

MOREIRA, Virgínia. *Da Máscara à pessoa: a concepção trágica de homem*. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza. V.XXV, N. (1/2), 1994, p. 21-31.

NAN, Sheli. *The Last Gesture*. [s.d.]. Mezzo-soprano ou alto, cello e piano. Disponível em: <<https://www.shelinan.com/>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

NONNO, Joaquim Inácio de. *Nacionalismo, Enculturação e Estética: uma leitura dos ciclos Drummondiana e Sumidouro de Cesar Guerra-Peixe*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

_____. *De Petrópolis a Pasárgada. O cancionero de Guerra-Peixe: contextualização, processo criativo e análise*. 2012. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas.

OLIVEIRA, Gisele Pires de. *Quatro líricas (1938) de Francisco Mignone com texto de Manuel Bandeira: música, poesia e performance*. 2005. Artigo. (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

_____,; BARRENECHEA, Lúcia. “Cantiga” (1938) de Francisco Mignone com texto de Manuel Bandeira: música, poesia e performance. In: *Palavra Cantada: Ensaios sobre Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro. Viveiro de Castro, 2008, p. 146 a 160.

PERACCHI, Leo. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://dicionariompb.com.br/leo-peracchi/dados-artisticos>>. Acesso em: 20 nov. 2017.

PERDIGÃO, Thiago. *Joana Azevedo* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <joanamaestrina@gmail.com> no dia 13 de março de 2017.

PEREIRA, Valdenora Maria de S. *Três peças de câmara para voz solista e instrumentos de Lindemberg Cardoso: uma abordagem histórico-analítica*. 2005. Dissertação (Mestrado em

Música) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia.

PERSONA - *teatro para comunicação*. Disponível em: <<http://teatroparacomunicacao.blogspot.com/search?updated-max=2010-02-13T05:21:00-08:00&max-results=7>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

PICCHI, Achille Guido. *As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação da UNICAMP. Campinas.

PILGER, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos – O violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: Editora CVR, 2013.

PIMENTA, Josani Keunecke. *As canções de Camargo Guarnieri e Suzana de Campos: um estudo para a interpretação (Volume 1)*. 2015. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação da Universidade de São Paulo - USP. São Paulo.

PITOMBEIRA, Liduíno. *Home Page*. Disponível em: <<http://www.pitombeira.com/>> Acesso em 15 jun. 2018.

_____. A produção de teoria composicional no Brasil. In: O pensamento musical criativo: teoria, análise e os desafios interpretativos da atualidade. *Série congressos da Tema. Parte II – Teorias do compor: a contemporaneidade brasileira*. Organizadora: Ilza Nogueira. Salvador, UFBA, 2015.

_____. *Joana Azevedo* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida via Messenger em 17 jun. 2018.

QUINTANA, Mário. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/mario_quintana/>. Acesso em 29 set. 2017.

RAABEN, L.N. *O Quarteto de Cordas: teoria e prática*. Tradução: Eugen Ranevsky. Rio de Janeiro. Editora UFRJ, 2003.

RADICE, Mark A. *Chamber Music: an essential history*. Michigan, 2012.

RIPPER, João Guilherme. *Home Page*. Disponível em: <<http://www.joaoripper.com.br/site/?cat=4>>. Acesso em: 06 nov. 2017.

RODRIGUES, Antônio. Disponível em: <http://www.movimento.com/2017/07/leonardo-hilsdorf-e-filarmonica-de-mg/>>. Acesso em: 03 out. 2017.

ROREM, Ned. *Last poems of Wallace Stevens*. Disponível em: <<https://www.sheetmusicplus.com/title/last-poems-of-wallace-stevens-sheet-music/4165549>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

ROWEN, Ruth Halle. *Early Chamber Music*. King's Crown Press, Columbia University Press: New York. 1949.

SALLES, Filipe. *Música de Câmara*. Copyright©2002. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/filipe/chamber.htm>>. Acesso em: 09 jul. 2017.

SALLES, Vicente. A Obra de Waldemar Henrique. In: *WALDEMAR HENRIQUE, CANÇÕES*. Belém: Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 9-20.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo, Fundação Editora da UNESP (FEU), 1992.

SCHIC, Anna Stella. *Villa-Lobos: O Índio Branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

SENN NETO, Caio Nelson. *Textura musical: forma e metáfora*. 2007. Dissertação (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro.

SESC PARTITURAS. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/portal/site/SescPartituras/home/inicio>>. Acesso em: 26 set. 2017.

SHEETMUSICPLUS. Disponível em: <www.sheetmusicplus.com>. Acesso em: 21 set. 2017.

SILVA, Luiz Fernando Pereira da. *Joana Azevedo* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <joanamaestrina@gmail.com>, em 10 nov. 2017.

SIQUEIRA, José. *Catálogo de obras*. <http://www.geocities.jp/latinamericapiano/e_siqueira/e_siqueiraintro.html>. Acesso em: 01 nov. 2017.

ST. CLAIR, Richard. Disponível em: <<http://web.mit.edu/stclair/www/music.html>>. Acesso em: 14 jun. 2018.

SULEM, Jean. *Recherche scientifique et interprétation musicale*. La Revue du Conservatoire [En ligne], Actualité de la recherche au Conservatoire, Le premier numéro, La revue du Conservatoire, mis à jour le, 27/01/2013, URL. Tradução: Marco Túlio de Paula Pinto. Disponível em: <<http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=550>>. Acesso em: jul. 2015.

SYLVESTRE, Maria Luiza M.. *Música de câmara brasileira contemporânea: A voz em formações sem piano*. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia.

TEIXEIRA, Augusto.; SILVA, Felipe Andrade.; SOUSA, Jorge Santos. Considerações sobre o trabalho. In: *WALDEMAR.HENRIQUE, CANÇÕES*. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 23-27.

TILMOUTH, Michael. Chamber music. In: *The new grove dictionary of music and musicians*. Volume 4. Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 1980.

TULIO, Eduardo Fraga. *O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzetta: análise, edição e performance de obras*

selecionadas. 2005. Artigo (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. Goiânia.

VICTORIO, Roberto. *Catálogo de obras*. Disponível em: <<http://www.robertovictorio.com.br/catalogo/>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

VIEIRA, Adriana Lemes Dias. *O piano nos trios de Estêrcio Marquez Cunha*. 2013. Artigo (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás. Goiânia.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Catálogo de obras*. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Heitor_Villa-Lobos> Acesso em: 21 jun. 2018.

_____. *Catálogo de obras. Museu Villa-lobos*. Disponível em: <http://museuvillalobos.org.br/ingles/bancodad/VLSO_1.0.pdf>. Acesso em: 03 jun. 2018.

PARTITURAS DOS APÊNDICES

ANTUNES, Jorge. *Trio em La Pis*. Editions Salabert. 1973. 3 páginas. Voz, violoncelo e piano.

BEZERRA, Rafael Soares. *Cântico para todas as manhãs*. Editor: Rafael Bezerra, 2014. 8 páginas. Mezzo-soprano, violoncelo e piano.

BRIDGE, Frank. *Die Blinde*. Op. 33. 2012. Adapt: Mezzo-soprano, violoncelo e piano. Disponível em: <<http://www.sheetmusicplus.com/title/frank-bridge-three-songs-sheet-music/18977645>>. Acesso em: 03 nov. 2017.

CERVO, Dimitri.; GULLAR, Ferreira. *Uma Voz*. Edição: Dimitri Cervo, 2015. 7 páginas. Mezzo-soprano, violoncelo e piano.

CUNHA, Estêrcio Marquez. *Música para Mezzo-soprano, Violoncelo e Piano*. Editor: Wdemberg Silva, 2014. 7 páginas. Mezzo-soprano, violoncelo e piano.

DELANNO, Cris.; MOREIRA, Alex.; ALIEN, Gustavo Black. *Valsa com o Poeta*. Editada por Cris Delanno, 2016. 3 páginas. Mezzo-soprano, violoncelo e piano.

DIEPENBROCK, Alphons. *Berceuse*. 1912. 9 páginas. Mezzo-soprano, violoncelo e piano. Disponível em: <<http://resources.huygens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn1/diepenbrock>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

FABRICIUS, Jacob. *Sainte Cécile*. [s.d]. Editada por Rodrigo Faleiros. 6 páginas. Mezzo-soprano, violoncelo e piano.

_____. *Souvenir*. 1911. 5 páginas. Mezzo-soprano, violoncelo e piano. Disponível em: <http://imslp.org/wiki/Category:For_voice,_cello,_piano>. Acesso em 21 set. 2017.

HENRIQUE, Waldemar; LIMA, Jorge de. *Essa Negra Fulô* (1935). In: WALDEMAR HENRIQUE, *CANÇÕES*. Belém. Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 113-125. Voz e piano.

_____. *Essa Negra Fulô*. Editada e transcrita por Rodrigo Faleiros, Editora Wagging Tail, 2017. 13 páginas. Voz, violoncelo e piano.

MARX, Joseph. *4 Lieder N° 2 – Adagio*. 1916. 7 páginas. Mezzo-soprano ou barítono, violoncelo e piano. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/4_Lieder_\(Marx%2C_Joseph\)](http://imslp.org/wiki/4_Lieder_(Marx%2C_Joseph))>. Acesso em: 26 jun. 2018.

MIRANDA, Ronaldo. *Cal Vima*. Cópia original de Ronaldo Miranda, 2001. 22 páginas. Soprano, violoncelo e piano.

PERDIGÃO, Thiago. *O inominado*. Op. 48. Editada por: Thiago Perdigão, 2017. 9 páginas. Mezzo-soprano, violoncelo e piano.

RIPPER, João Guilherme.; QUINTANA, Mário. *Cecília*. Editor: s.n., 1992. 23 páginas. Mezzo-soprano, violoncelo e piano.

SILVA, Luiz Fernando Pereira da.; TAIM, Carlos. *Bailarina I e Bailarina II*. Editada por: Luiz Fernando Pereira da Silva, 2016. 14 páginas. Mezzo-soprano, violoncelo e piano.

ST. CLAIR, Richard. *The Land of Peace and Bliss*. 2005-2009. 38 páginas. Mezzo-soprano, violoncelo e piano. <[http://imslp.org/wiki/The_Land_of_Peace_and_Bliss_\(St._Clair%2C_Richard\)](http://imslp.org/wiki/The_Land_of_Peace_and_Bliss_(St._Clair%2C_Richard))>. Acesso em: 26 jun. 2018.

VELÁSQUEZ, Glauco. *Chanson d'amour*. Editado por [www.superpartituras](http://www.superpartituras.com), 1906. 5 páginas. Canto, violoncelo e piano.

VIARDOT, Pauline Garcia. *Die Sterne (The Stars)*, VWV 1059. 1865. Editada por Rodrigo Faleiros. 2018. 7 páginas. Mezzo-soprano, violoncelo e piano.

VILLA-LOBOS, Heitor; CARDUCCI, Giosuè. *Il Bove*. Partitura original. Editora: Casa Arthur Napoleão, 1916. 7 páginas. Canto, violoncelo e piano.

VILLA-LOBOS, Heitor; CARDUCCI, Giosuè. *Il Bove*. Editada por Rodrigo Faleiros. 2018. 7 páginas. Canto, violoncelo e piano.

VIDEOS

AZEVEDO, Joana.; BARRENECHEA, Lúcia. *Waldemar Henrique - Essa Negra Fulô e Cobra Grande*. Veiculado em: 27 nov. 2011. Duração: 8m38s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZJ3WUdz2wbU>>. Acesso em: 15 dez. 2016.

BICALHO, Papoula. *A criação a partir de si mesmo*. Veiculado em: 27 out. 2015. Duração: 11m04s. Disponível em: <<https://vimeo.com/143703598>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

_____. *Objeto Imaginário*. Veiculado em: 26 out. 2015. Duração: 9m59s. Disponível em: <<https://vimeo.com/143683628>>. Acesso em: 16 nov. 2016.

CARDOSO, Maria Helena Coelho. *Waldemar Henrique – ESSA NEGRA FULÔ - Waldemar Henrique e J. de Lima*. Veiculado em: 19 fev. 2015. Duração: 7m43s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ngKXY2pKiZU>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

CAYMMI, Dorival. *ESSA NÊGA FULÔ - jongo de Oswaldo Santiago e Jorge de Lima - gravação de 1941*. Veiculado em: 8 jun. 2015. Duração: 2m29s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nYoSuyC0HHc>>. Acesso em: 18 fev. 2017.

DIAS, Rogério.; DUBROWN, Fagner.; LIMA, Jorge De Lima. *Nega Fulô*. Veiculado em: 10 ago. 2012. Duração: 7m33s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xs_tLGrYbE4>. Acesso em: 25 jun. 2018.

ESSA NÊGA FULO - *Jorge de Lima*. Veiculado em: 13 abr. 2012. Duração: 6m56s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ALzzC1qnyPM>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

ESSA NEGRA FULÔ. Veiculado em: 1º dez. 2014. Duração: 6m21s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_mA18FtR_IU>. Acesso em: 14 mar. 2017.

ESSA NÊGA FULÔ. Veiculado em: 4 jun. 2011. Duração: 6m04s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DTMOKsMW5bQ>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

ESSA NEGRA FULÔ - *Waldemar Henrique*. Veiculado em: 8 dez. 2015. Duração: 6m47s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jqFc7HtylEk>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

ESSA NEGRA FULO - *poema de JORGE DE LIMA voz de JOAQUIM SUSTELO*. Veiculado em: 6 jun. 2012. Duração: 5h34s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9QW4GreMXT4>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

FERNANDES, Jorge. *Essa Negra Fulô*. Waldemar Henrique/Jorge de Lima. Veiculado em: 25 dez. 2012. Duração: 6m04s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7W_39dFystc>. Acesso em: 25 jun. 2018.

FERNANDES, Jorge. *ESSA NEGRA FULÔ - Valdemar Henrique - Poema de Jorge de Lima*. Veiculado em: 25 dez. 2012. Duração: 6m04s. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7W_39dFystc>. Acesso em: 14 mar. 2017.

LOBO, Leila. *"Essa Negra Fulô" de Jorge de Lima*. Veiculado em: 19 out. 2015. Duração: 3m36s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Gvh2yIS1BFM>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

SANTIAGO, Oswaldo. *Essa Nêga Fulô*. Gravação de Dorival Caymmi. Veiculado em: 08 jun. 2015. Duração: 2m29s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nYoSuyC0HHc>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

ANEXO

Produto artístico. Gravações no YouTube:

Waldemar Henrique/Jorge de Lima - *Essa Negra Fulô*. Arranjo: Leo Peracchi. Veiculado por Joana Azevedo em 07 set. 2018. Duração: 6m49s. Disponível em: <<https://youtu.be/4J6g-D1NsVQ>>.

Villa-Lobos/Carducci - *Il Bove*. Veiculado por Joana Azevedo em 07 set. 2018. Duração: 4m36s. Disponível em: <<https://youtu.be/qVIa4ewpiWU>>.

Estércio Marquez Cunha – *Música para Mezzo-soprano*, violoncelo e Piano. Veiculado por Joana Azevedo em 07 set. 2018. Duração: 6m40s. Disponível em: <<https://youtu.be/1y3XWKsvlbM>>.

APÊNDICE A

N°12 DIE STERNE

Worte v. A. FETH

Andante mosso ♩=76

Canto

Violoncello

Piano

Cto.

Vc.

Pno.

Cto.

Vc.

Pno.

3

5

p

f

4

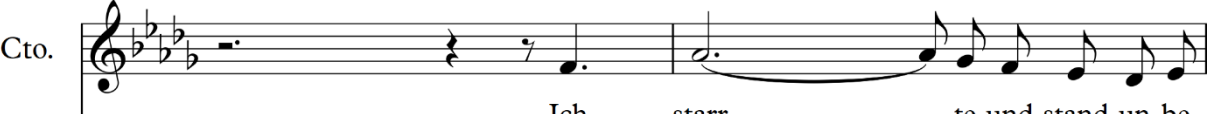
4

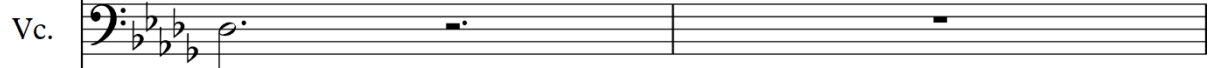
Red. *


N° 12 - Die Sterne (Worte v. A. FETH)

2

7


Cto. 


Vc. 

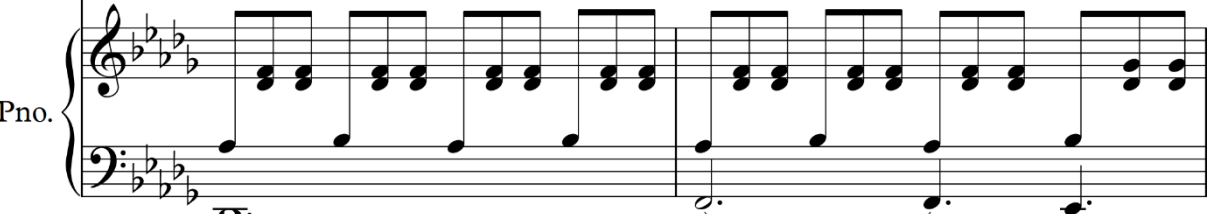
Pno. 

Ich starr - te und stand un-be-

9


Cto. 

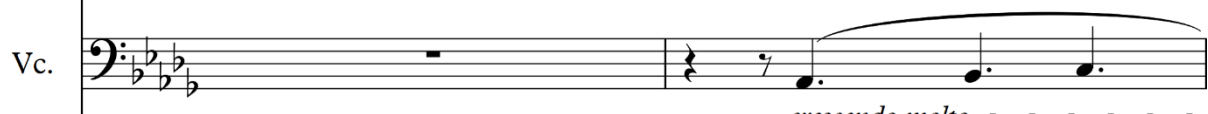
Vc. 


Pno. 

weg - lich, DenBlick zu den Ster-nen ge-

11

Cto. 

Vc. 

Pno. 

wandt; Und da zwi-schen mir und den

crescendo

crescendo molto

crescendo

N° 12 - Die Sterne (Worte v. A. FETH)

3

13

Cto. *Ster - nen Sich wob ein ver-trau-li-ches*

Vc.

Pno.

15

Cto. *Band Sich wob ein ver -*

Vc.

Pno. *mf*

17

Cto. *trau - li - chesBand.*

Vc. *a tempo*

Pno. *p*

N° 12 - Die Sterne (Worte v. A. FETH)

4

19

Cto.

Vc.

Pno.

21

Cto.

Vc.

Pno.

pp Tremolo

23

Cto.

Vc.

Pno.

Ich starr_____te und stand un-be-

Ped. *

N° 12 - Die Sterne (Worte v. A. FETH)

5

25

Cto. weg - lich Den Blick zu den Ster-nen ge-

Vc. Pizz.

Pno. Ped. * Ped. *

27

Cto. wandt; Und da zwi-schen mir und den

Vc.

Pno. *p* Ped. * Ped. *

29

Cto. Ster - nen Sich wob ein ver-trau-li-ches

Vc. Arco Pizz.

Pno. *p* Ped. * Ped. *

N° 12 - Die Sterne (Worte v. A. FETH)

6

31

Cto. Band. Ich dach - te...

Vc. Arco

Pno. Ped. *

33

Cto. weiss-nicht wa-sich

Vc. con anima

Pno. *f* *p* Ped. *

35

Cto. dach - te...

Vc.

Pno. *p* Ped. *

N° 12 - Die Sterne (Worte v. A. FETH)

7

37

Cto. Fern klang's wie ein se - li-ger

Vc.

Pno. *p*

39

Cto. Chor Leis beb - ten die gol - de nen

Vc.

Pno. *p*

41

Cto. Ster - ne Nun lieb ich sie mehr als zu -

Vc.

Pno. *p* *cres - cen - do*

Ped. * *Ped.* *

Ped. * *Ped.* *

N° 12 - Die Sterne (Worte v. A. FETH)

8

43

Cto. *rall..*

Vc.

Pno. *f*

vor! Nun lieb ich nun lieb ich sie mehr als zu-

46

Cto.

Vc.

Pno. *p*

vor! Nun

48

Cto. *rall.*

Vc.

Pno. *p*

lieb ich sie mehr als zu -

N° 12 - Die Sterne (Worte v. A. FETH)

9

50

Cto.

Vc.

Pno.

vor. DieSter - ne, den se-li-gen Chor.

diminuendo *morendo*

Ped. * Ped. *

The musical score is written for three parts: Canto (Cto.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The Canto part begins with a vocal line starting on a whole note, followed by a series of eighth notes. The lyrics are 'vor. DieSter - ne, den se-li-gen Chor.' The Violoncello part provides a harmonic accompaniment with a melodic line that includes a long note with a fermata. The Piano part features a rhythmic accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Performance markings include 'diminuendo' and 'morendo' for the Violoncello, and 'Ped.' and '*' for the Piano.

Violoncello

N°12 DIE STERNE

Worte v. A. FETH

Andante mosso $\text{♩} = 76$

p

f 4 4

crescendo molto

f 4 4 *rit.* *a tempo*

f *con anima*

p 4

V.S.

N° 12 - Die Sterne (Worte v. A. FETH)

2

Violoncello

44

rall.

4

p

48

rall.

50

diminuendo - - - - - *morendo*

Detailed description: This is a musical score for a cello, consisting of three staves. The first staff (measures 44-47) is in 3/4 time and features a melodic line with a 'rall.' (ritardando) marking and a 'p' (piano) dynamic. It includes two groups of four notes marked with a '4' below them. The second staff (measures 48-49) continues the melodic line with another 'rall.' marking. The third staff (measures 50) shows a long, sweeping melodic line with 'diminuendo' and 'morendo' markings, ending with a fermata. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4.

Sainte Cécile

JAKOB FABRICIUS

Andantino Festivo

Voz *f* A Rome quand du Christ ce-le-

Violoncello *f*

Piano *f*

5

Voz brant la doc - tri - ne Elle a u-nis-sait sa-voix au lu - the har-mo-ni-

Vc.

Pno.

9

Voz eux Les chré-tien l'ap-pe-laient Cé - cile la Di

Vc.

Pno.

Sainte Cécile (Jakob Fabricius)

2

13

Voz

vi - - ne. *p* On dit

Vc.

p

Pno.

p

19

Voz

mê - me qu'i-mus par les ac-cents ori cux Qui tel un

Vc.

Pno.

23

Voz

en-cens pur s'en vo-la-ient de sa - ly - re *un poco rit.*

Vc.

p *un poco rit.*

Pno.

Sainte Cécile (Jakob Fabricius)

3

poco rit. e marc.

27

Voz

Sur les con-fins du Ciel les An - ges a bai- sant E - ra

Vc.

Pno.

f

31

Voz

cè-rent sur le front de la Vur - ge Mar - ty - re A - vec des neu-mes

Vc.

Pno.

35

Voz

d'es un nim-be i-blouis-sant Et quand elle par - til pour le

Vc.

Pno.

p

Moderato quasi Allegretto

Sainte Cécile (Jakob Fabricius)

4

41

Voz

de - vin se soir, Cé - cile a - vant d'en - frie dans la ce - les - te

Vc.

Pno.

46

Voz

cour sou - ri - ent i - gres - sa no - ble mu - ni - fi - cen - se

Vc.

Pno.

51

cresc.

Voz

De sa cou - ron - ne d'or a c'ho - re - zon im -

Vc.

cresc.

Pno.

cresc.

Sainte Cécile (Jakob Fabricius)

54 *f*

Voz
meu - se le yeux har - mo - ni - eux les

Vc.

Pno. *f*

57

Voz
yeux har - mo - ni - eux.

Vc.

Pno. *p*

62 **Andantino** *p*

Voz
Lig - nans a l'un-ni- vers un Art plein de ten - dres-se le

Vc.

Pno. **Andantino**

Sainte Cécile (Jakob Fabricius)

6

69

Voz

seul qui nous con-sole aux l'heu - re de la tris - tes - se Le

Vc.

Pno.

75

Voz

seul qui vient des cieux.

Vc.

Pno.

mf rit e smorzando al Fine

mf

Sainte Cécile

Violoncello

JAKOB FABRICIUS

Andantino Festivo

2 *f*

Musical notation for measures 2-6. Measure 2 has a fermata. The key signature changes from one flat to one sharp. The dynamic is *f*.

7

Musical notation for measures 7-10. The dynamic is *f*.

11

Musical notation for measures 11-15. The dynamic is *f*.

16 ϕ *p*

16 ϕ *p*
Musical notation for measures 16-22. Measure 16 has a fermata. The key signature changes to two sharps. The dynamic is *p*.

23 *un poco rit.* *p*

23 *un poco rit.* *p*
Musical notation for measures 23-28. The dynamic is *p*.

29 *poco rit. e marc.* *f*

29 *poco rit. e marc.* *f*
Musical notation for measures 29-35. The dynamic is *f*.

36 **Moderato quasi Allegretto** *p*

36 **Moderato quasi Allegretto** *p*
Musical notation for measures 36-43. The dynamic is *p*.

44

Musical notation for measures 44-50. The dynamic is *f*.

51 *cresc.* *f*

51 *cresc.* *f*
Musical notation for measures 51-55. The dynamic is *f*.

56

Musical notation for measures 56-60. The dynamic is *f*.

Sainte Cécile (Jakob Fabricius)

Violoncello

2

Andantino

72



SOUVENIR

POÉSIE DE

MARCELINE DESBORDES-VALMORE.

COMPOSÉ

POUR

MEZZO-SOPRANO E VIOLONCELLE

AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

PAR

JAKOB FABRICIUS.

EIGENTHUM DES VERLEGERS FÜR ALLE LÄNDER. — PROPRIÉTÉ POUR TOUS PAYS.
AUFFÜHRUNGSRECHT VORBEHALTEN. — DROITS DE REPRÉSENTATION RÉSERVÉS.

KJØBENHAVN & LEIPZIG.

WILHELM HANSEN, MUSIK-FORLAG.

KRISTIANIA. NORSK MUSIK-FORLAG.

(BRØDRENE HALS-WARMUTH-WILHELM HANSEN.)

PARIS.

Dépôtaires exclusifs pour la France
ROUART LEROLLE et C^{ie}
18 Boulevard de Strasbourg.

BRUXELLES.

Dépôtaires exclusifs pour la Belgique
J. B. KATTO
46-48 rue de l'Ecuyer.

SOUVENIR.

3

Lento doloroso. Jakob Fabricius.

Mezzo-Sopran.

Violoncello.
p espressivo

Pianoforte.

p *cresc.*

Quand — il pâ - lit un soir et que sa

p *mf* *p*

p^{II}

cresc. *f* *dim.* *p*

voix tremblante s'éteignit tout-à-coup dans un mot com-men - cé;

cresc. *f* *dim.* *p*

cresc. *f* *dim.* *p*

14792

4

p

quand ses yeux, sou-le - vant_ leur pau - piè - re brû - lan - - te,

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and contains the lyrics 'quand ses yeux, sou-le - vant_ leur pau - piè - re brû - lan - - te,'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

mf

me blessèrent d'un mal, dont je le erus bles - sé;

f

cresc. *f* *dim.*

The second system continues the vocal line with the lyrics 'me blessèrent d'un mal, dont je le erus bles - sé;'. The piano accompaniment includes a *cresc.* (crescendo) marking, a *f* (forte) dynamic, and a *dim.* (diminuendo) marking. The piano part features a rhythmic pattern of chords.

p dolce

quand ses traits plus touchants éclai - rés d'une flamme qui ne sé - teint ja -

p

p

The third system features the vocal line with the lyrics 'quand ses traits plus touchants éclai - rés d'une flamme qui ne sé - teint ja -'. The piano accompaniment is marked *p* (piano) and *dolce* (softly). The piano part continues with a rhythmic pattern of chords.

Agitato.

mais, ja - mais! S'im-pri-mè - rent vi-

pp rit. *f*

portamento *f* II

vants dans le fond de mon â - me: Il n'ai-

rit. *rit.*

rit.

Lento.

mait pas, j'ai - mais!

p *pp*

pp III *morendo*

p *pp* *morendo*

SOUVENIR.

MEZZO-SOPRAN.

Jakob Fabricius.

Lento doloroso.

5 *Piano.* *p* *<* *>*

Quand il pâ - lit un

cresc. *f* *dim.* *>*

soir et que sa voix tremblan - te s'é - teig nit tout - à - coup dans un mot com - men -

p *2* *p*

cé; quand ses yeux, sou - le - vant leur pau - piè - re brû - lan -

mf *1*

te; me blessèrent d'un mal, dont je le crus bles - sé;

p dolce

quand ses traits plus tou - chants, é - clai - rés d'une flamme qui ne s'é - teint ja -

1 *pp rit.* *f* *Agitato.*

mais, ja - mais! S'im - pri - mèrent vi - vants dans le

rit. *1* *Lento.* *p* *pp* *4*

fond de mon â - me: Il n'ai - mait pas, j'ai - mais!

Desbordes-Valmore.

SOUVENIR.

VIOLONCELLO.

Jakob Fabricius.

Lento doloroso.

p espressivo

p II *cresc.* *f*

p

f

p II

Agitato.

pp rit. *portamento* *f II*

rit.

Lento. *pp III* *morendo*

A
JULIE HEKKING
BERCEUSE
POUR CHANT, VIOLONCELLE
ET PIANO
POÈME DE
CHARLES VAN LERBERGHE
MUSIQUE DE
A. DIEPENBROCK

Tous droits réservés.

Publié par le
"ALPHONS DIEPENBROCK-FONDS"
chez
G ALSBACH & C^{ie} AMSTERDAM
EDITIONS MAURICE SENART — PARIS
(Dépositaires pour la France)

Paris 1946

SOLE AGENTS:
C. F. PETERS CORPORATION
373 FOURTH AVE., NEW YORK 16, N.Y.

Le Seigneur a dit à son enfant :
Va, par le clair jardin innocent
Des anges, où brillent les pommes et les roses.
Il est à toi. C'est ton royaume.
Mais ne cueille des choses que la fleur ;
Laisse le fruit aux branches,
N'approfondis pas le bonheur.
Ne cherche pas à connaître
Le secret de la terre
Et l'énigme des êtres.
N'écoute pas la voix qui t'attire
Au fond de l'ombre, la voix qui tente,
La voix du serpent, ou la voix des sirènes,
Et celle des colombes ardentes
Aux bosquets sombres de l'Amour.
Reste ignorante
Ne pense pas ; chante.
Toute science est vaine,
N'aime que la beauté,
Et qu'elle soit pour toi toute la vérité.

CH. v. LERBERGHE.
(La Chanson d'Ève)

N. B. — Une adaptation par l'auteur pour chant et piano (sans violoncelle), est publiée par M. A. A. Noels, La Haye.

a JULIE HEKKING

BERCEUSE

d'après un poème de CHARLES VAN LERBERGHE.

A. DIEPENBROCK

1912

CHANT
Mezzo-Soprano

VIOLONCELLE

PIANO

Andante grazioso

con sordino
p

Andante grazioso
p

pp *riten.* *a Tempo*

Le Sei-gneur a dit a son en - fant: —

pizz.
p < poco riten.

arco
p dolce

riten. **1** *a Tempo*
pp

Va, par le clair jar - din in - no - cent Des an - ges, ou brillent les

pommes et les ro - ses. Il est à toi. — C'est ton roy - au -

- me.

più sempre dolce

Più mosso

p

A. D. F. 8.

4

sempre dolce

Mais ne cueille des cho - ses que la fleur; — Lais - se le fruit aux

dolce

rit. **a Tempo**

bran - ches, N'ap - pro - fon - dis pas le — bon - heur. —

p espr.

rit. **a Tempo** **3**

p

Ne cherche pas à con - naî - tre Le secret de la terre Et l'é -

espress. *chiar.*

espress.

pp
 nig me des ê_ tres. N'é_ cou_ te pas la voix qui t'attire Au fond de l'om_ bre, la

mf **4** *mf* *piu. sf* *pp* *espress.* *fp* *m. d.* *sf* *pp*

voix qui ten_ te, La voix du ser_ pent, ou la voix des si_ re_ nes, Et

p *arco* *espress. più f* **5** *pp* *1000 string.* *m. g.*

cel_ le des co_ lom_ bes ar_ den_ tes Aux bos_

tr *p* *dolce*

6

rall.
 _quets sombres de l'A - mour.

*ôtes la
 souveraine.* *dolce*

rall. **6** *pp*

dolce
 Reste i - gno - ran - te, Ne pen - se pas;

express.

dolce
 chan - - - te, chan -

7 *pp*

te. Tou - te sci - en - ce est vai - ne,

tr

Pizz. *mf* *Arco* *espress.*

sempre dolce

N'ai - me que la beau - te. Et

p

qu'el - le soit pour toi tou - te la ve - ri - te.

p

Reste i - gno - ran - te, Ne pen - se pas; Chan -

espress.

rit. poco a Tempo *pp* *più dolce e rall. poco a poco*

- te. N'ai - me que la beau - té Et

più dolce

rit. poco a Tempo **10** *pp*

en fredonnant *pp*

qu'el - le soit pour toi tou - te la vé - ri - té

bis. *pp*

11 *pp*

ossia rit.

con sordino

Come prima arco dolce molto teneramente

rit.

12

pizz.

p

pp

rall.

pp

K 1804

Detailed description: This is a page of musical notation for a violin and piano piece. It features four systems of staves. The first system includes a violin staff with a melodic line marked 'ossia rit.' and a piano staff with accompaniment marked 'con sordino'. The second system continues the piano accompaniment with a 'rit.' marking and a boxed measure number '12'. The third system shows the piano accompaniment with dynamic markings 'pizz.', 'p', and 'pp'. The fourth system concludes with a 'rall.' marking and 'pp' dynamics. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piece number 'K 1804' is noted at the bottom right.

à JULIE HEKKING

BERCEUSE

VIOLONCELLE SOLO

A. DIEPENBROCK

(1912-18)

Andante grazioso
(con sordino)

p espress. molto dolce e teneramente

pizz.

p < poco riten. Le Sei-

rit. **1** *arco*

p dolce *dim.*

2 *più mosso*

Il est à toi C'est ton roy - au *più f sempre dolce*

3 *riten.*

Lais-se le fruit aux branches, N'approfon-dis pas le bon -

4 *a Tempo* *espr.*

p espress.

4 *cresc.* *sf* *mf pizz*

5 *arco* *espress. più f* *tr* *p*

(*) Se joue avec accomp^l d'orchestre.

Propriété du (Eigendom 1/4)

Alphons. Diepenbrock-Fonds. (1922)

A.D.F 7-8

Tous droits d'exécution, de reproduction et d'arrang^{ts} réservés pour tous pays.

VIOLONCELLE

rall. **6** *dolce* (ôtez la sourdine.)

espress.

7 *pizz.* *arco* *espress.* *mf.*

8 *dolce*

9 *rit. poco* *espress.*

a Tempo **10** *più dolce*

11 *pizz.* *rit.* *pp* (con sordino)

12 *arco* *come prima* *dolce* *molto teneramente*

pizz. *p* *pp*

(*) Se joue avec l'accomp^t d'orchestre.

2

Adagio.

(Anton Wildgans.)

Joseph Marx.

Adagio.

Gesang.

Violoncell.

Klavier.

mp weich *poco cresc.*

etwas steigend *cresc.* *mf*

breiter *f* *mp* *sart* *rubato*

mp
Al - les Tag-ver - lan - gen ist zur Ruh gegan - gen

ruhig
p *mp*

poco rit. *poco cresc.*
ro - senrot im Rohr_ aus den Bir - ken - zweigen, wo er still ge - han - gen, bleich.

sempre legato rit. e decresc. *mp weich* *mp* *cresc.*

1 *steigernd im Ausdruck*
cresc. e rit.
_ und netz - gefan - gen hebt_ im sanft - sten Rei - gensich der

1 *cresc. e rit.* *sempre legato* *cresc. e rit.*

4

Breit.

Mond em - por.

Breit.

f

mf

rubato

mp rubato

mf

rit.

cresc.

decresc. e rit.

3 accel.

2 *a tempo (ruhig fließend)* *rit. e decresc.*

mp

Lei - se wei - ße Sei - den klei - den jetzt die Wei - den,

pp *cresc.* *rit. e decresc.*

p zart *mp* *cresc.* *rit. e decresc.*

molto rit. *a tempo (gut rhythmisch)*

schlä - fernd schürft der Bach. Scho - ber auf den Wie - sen

p *p*

molto rit. *a tempo (gut rhythmisch)*

pp *mp* *mp*

pp

poco rit. **3** *a tempo*
leise

hocken wie die Rie - sen. Und die dun - keln Hun - de

poco rit. *pizz.*

mp *p*

3 *a tempo*

mp poco rit. e decresc. *pp* *mp legato*

6

ruh - los in der Run - - de

p

(fast gesprochen)

wan - dern wach. -

pp *decresc. e rit.*

cresc. *decresc. e rit.*

4

a tempo *arco* *mp* *cresc.* *mf*

4 *a tempo* *mp* *cresc.*

steigernd

mf

mf

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata. The middle staff is a piano accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff is a piano accompaniment with a more active melodic line. The tempo marking 'steigernd' is placed above the vocal line, and dynamic markings 'mf' are present in the piano parts.

f

mp sempre legato

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata. The middle staff is a piano accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff is a piano accompaniment with a more active melodic line. The dynamic marking 'f' is placed above the piano part, and 'mp sempre legato' is placed below the piano part.

langsamer werden

mp

p

decresc. e rit.

pp

pizz.

pp

pp

Calz.

Calz.

Komponiert 1916

This system contains three staves. The top staff is a vocal line with a melodic line and a fermata. The middle staff is a piano accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff is a piano accompaniment with a more active melodic line. The tempo marking 'langsamer werden' is placed above the vocal line. Dynamic markings 'mp', 'p', and 'pp' are used throughout. Performance instructions 'pizz.' and 'Calz.' are also present.

Adagio.

(Anton Wildgans.)

Violoncell.

Joseph Marx.

Adagio. 10

ro - sen - rot im Rohr

p

cresc.

cresc. e rit.

breit

mf

mp

mf

rubato

rit.

a tempo (ruhig fließend)

pp

cresc.

mp

rit.

molto rit.

a tempo (gut rhythmisch)

p

ppoo rit.

p

mp

pizz.

pp

decresc. e rit.

mp

cresc.

steigernd

mf

mf

langsamer werden

f

mp

p

decresc. e rit.

pp

pizz.

The Land of Peace and Bliss: A Musical Mandala

For Mezzo-Soprano
with Cello and Piano Accompaniment

Music by Richard St. Clair
(2005-2009)

Poem by Vasubandhu (4th cent. India)

Translated by Hisao Inagaki

Verses from Vasubandhu's Discourse on the Pure Land (Jodoron)
Translated from the Chinese by Hisao Inagaki (Used with Permission)

O World-Honored One, with singleness of mind, I
Take refuge in the Tathagata of Unhindered Light
Shining throughout the Ten Directions,
And aspire to be born in the Land of Peace and Bliss. (1)

Depending on the sutras' exposition
Of the manifestation of true merit,
I compose verses of aspiration in condensed form,
Thereby conforming to the Buddha Dharma. (2)

When I contemplate the nature of that Land,
I find that it surpasses all states of existence in the three worlds.
It is ultimately like space,
Vast and without bounds. (3)

Out of the Great Compassion inherent in the Right Path
And from the root of supramundane good has it arisen.
It is completely radiant with pure light,
Like a mirror or the sun or moon. (4)

It is composed of rare jewels,
And endowed with exquisite adornments.
Its pure and blazing light is brilliant
And serene, illuminating the whole world. (5)

Jewelled ornaments, pliant and soft like grasses,
Bend to right and left. They produce delightful
Sensations in one who touches them, surpassing
The sensations produced when kacilindika grass is stroked. (6)

A myriad varieties of jewelled blossoms
Are scattered profusely among the ponds, streams, and springs.
When a soft breeze moves the flowers and leaves,
Reflections of light interweave and shimmer in all directions. (7)

The palaces and various towers
Command unobstructed views in the ten directions.
There are trees displaying many colors,
All surrounded by railings of precious gems. (8)

Nets strung with innumerable jewels
Hang across the sky.
When bells of various kinds ring out,
They proclaim the message of the excellent Dharma. (9)

Magnificent flowers and robes rain down,
And numerous varieties of incense pervade everywhere.
The Buddha's wisdom is pure and brilliant like the sun;
It dispels the darkness of the world's ignorance. (10)

The sacred name enlightens people far and wide;
It is subtle and wonderful and is heard everywhere in the ten
directions.
[The Land] is firmly upheld by Amida,
The Enlightened One, the Dharma-King. (11)

The hosts of sages in the likeness of pure flowers surrounding the
Tathagata
Are born there, transformed from within the Flower of
Enlightenment.
They enjoy the taste of the Buddhist Dharma,
Taking meditation and Samadhi as food. (12)

Forever free from bodily and mental afflictions,
They always enjoy pleasure, without interruption.
In this realm of the Goodness of the Mahayana
[All beings are] equal, and not [even] the names of unworthy beings
are found there. (13)

Women, deformed and deficient persons and
[Those having] the seeds of the Two Vehicles are not born here.
Whatever aspirations sentient beings may have,
They will all be fulfilled. (14)

For this reason I aspire to be born
In Amida Buddha's Land.
[He is seated] on the pedestal of an excellent, pure lotus flower
Adorned with innumerable great treasures. (15)

His physical marks of excellence shine for one fathom;
His form is incomparably superior to that of any other beings.
The wondrous voice of the Tathagata like that of Brahma
Is heard throughout the ten directions. (16)

Like earth, water, fire, wind
And space, [he] has no discriminative thoughts.
Heavenly and human beings, unshakable [in their spiritual
attainments],
Are born out of the ocean of pure wisdom. (17)

Like Sumeru, the king of mountains,
[Amida is] supreme, wonderful and unequalled.
Heavenly beings and valiant men
Worship, circumambulate round him and look up to him adoringly. (18)

When I observe the Buddha's Primal Vow-Power,
I find that those who meet with it do not pass by in vain.
They are enabled to gain quickly
The great sea of the treasure of merit. (19)

The Land of Peace and Bliss is pure and serene;
[The Buddha] always turns the undefiled wheel [of the Dharma].
Transformed Buddhas and Bodhisattvas [illumine the whole world]
like the sun,
[While remaining motionless] like Mt. Sumeru. (20)

The pure, glorious light [of the Bodhisattvas],
In a flash of thought and simultaneously,
Illumines each and every Buddha's assembly
And gives benefit to multitudes of beings. (21)

They manifest heavenly musical instruments, flowers, robes,
Fine incense, and so forth, with which they worship the Buddhas;
They praise and extol the merits of the Buddhas
Without discriminative thoughts. (22)

If there is any world in the universe
Without the treasure of merit of the Buddha Dharma,
I resolve to be born there
And to preach the Dharma like a Buddha. (23)

I have written this discourse and composed verses
With the wish to see Amida Buddha
And, together with all sentient beings,
Be born in the Land of Peace and Bliss. (24)

The Land of Peace and Bliss

Dur: 20:00

A Musical Mandala for Mezzo-Soprano, Cello, and Piano

Moderato (♩ = 54)

Richard St. Clair

Mezzo-Soprano

mp O World - Hon-ored One, with sin-gle-ness of mind,

Solo Cello

mp

Piano

mf

M-S

S.Vlc.

Pno.

8va

M-S

I take re-fuge in the Ta-that-ga-ta of Un-hin-dered Light

S.Vlc.

Pno.

2

The Land of Peace and Bliss

16

M-S
shin - ing through - out the ten - di - rec - tions, and as -

S.Vlc.
16

Pno.
16

21

M-S
pire to be born in the land of peace and bliss.

S.Vlc.
21

Pno.
21

26

M-S
rit. De - pen - ding on the sut - ra's ex - pos - i - tion of the

S.Vlc.
rit. pizz.

Pno.
rit.

The Land of Peace and Bliss

3

32

M-S

man - i - fes - ta - tion of true mer - it I com - pose vers - es of as - pir - a - tion in con

S.Vlc.

Pno.

36

M-S

densed form, there-by con-form-ing to the Bud - dha Dhar - ma.

S.Vlc.

Pno.

41

M-S

arco When I con-tem-plate the na - ture

S.Vlc.

Pno.

4 The Land of Peace and Bliss

46

M-S

of that land, I find that it sur-pas - ses all states of ex-is - tence in the three worlds.

S.Vlc.

Pno.

50

M-S

It is ul - ti-mate - ly like space, vast and with-out bounds.

S.Vlc.

Pno.

53

M-S

Out of the Great Com -

S.Vlc.

Pno.

Con moto ♩ = 58

The Land of Peace and Bliss

5

57

M-S

pas - sion in - her - ent in the Right Path And

57

S.Vlc.

mf

57

Pno.

3 3

60

M-S

from the root of sup - ra-mun-dane good has it a - ris - en.

60

S.Vlc.

60

Pno.

64

M-S

It is com-plete - ly rad - i-ant with pure light,

64

S.Vlc.

64

Pno.

(use r.h. - l.h.)

6

The Land of Peace and Bliss

69

M-S

S.Vlc.

Pno.

like a mir -

72

M-S

S.Vlc.

Pno.

ror or the sun or moon.

(use r.h. - l.h.)

75

M-S

S.Vlc.

Pno.

8va

8va

*

The musical score is arranged in three systems. Each system contains three staves: M-S (Mezzo-Soprano), S.Vlc. (Solo Violin), and Pno. (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 69-71) features the vocal line with lyrics 'like a mir -', a violin line with a steady eighth-note accompaniment, and a piano line with a similar eighth-note accompaniment. The second system (measures 72-74) continues the vocal line with lyrics 'ror or the sun or moon.', the violin line, and the piano line, which includes a section marked '(use r.h. - l.h.)' and a 'Ped.' (pedal) marking. The third system (measures 75-78) shows the vocal line with a long note, the violin line with a melodic line, and the piano line with a melodic line marked with '8va' (octave up) and a '*' at the end.

The Land of Peace and Bliss

7

81 *mp* *misterioso*

M-S It is com - posed of rare jew - els and en - dowed with ex - qui - site a -

S.Vlc. *pizz.* *p* *arco*

Pno. *p*

85

M-S dorn - - - - - ments. Its pure and

S.Vlc. *pizz.*

Pno.

87

M-S blaz - ing light is bril - liant and ser -

S.Vlc.

Pno.

8

The Land of Peace and Bliss

89

M-S
ene, il - lu - mmi - na-ting the whole world.

S.Vlc.

Pno.

93

M-S
jew - elled or-na-ments pli - ant and soft like gras - ses bend to right and left, right and left.

S.Vlc.

Pno.

98

M-S
They pro-duce de - light - ful sen-sa - tions de - light - ful sen - sa - tions

S.Vlc.

Pno.

Detailed description of the musical score: The score is for three parts: M-S (Mezzo-Soprano), S.Vlc. (Solo Violin), and Pno. (Piano). It is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into three systems. The first system (measures 89-92) features the M-S line with lyrics 'ene, il - lu - mmi - na-ting the whole world.', a S.Vlc. line with a tremolo, and a Pno. line with a tremolo. The second system (measures 93-97) features the M-S line with lyrics 'jew - elled or-na-ments pli - ant and soft like gras - ses bend to right and left, right and left.', a S.Vlc. line with a tremolo, and a Pno. line with a tremolo. The third system (measures 98-102) features the M-S line with lyrics 'They pro-duce de - light - ful sen-sa - tions de - light - ful sen - sa - tions', a S.Vlc. line with a tremolo, and a Pno. line with a tremolo.

The Land of Peace and Bliss

9

101

M-S
in one who touch - es them, sur - pas - sing the sen - sa - tions pro - duced when ka - ci -

S.Vlc.
101

Pno.
101

104

M-S
lin - di - ka grass is stroked.

S.Vlc.
104

Pno.
104

Energico, con spirito ♩ = 62

M-S
107

S.Vlc.
107 pizz.

Pno.
107

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 101-103) features a vocal line (M-S) with lyrics, a solo viola (S.Vlc.) line, and a piano (Pno.) accompaniment. The piano part includes a tremolo effect and a 'Ped.' (pedal) marking. The second system (measures 104-106) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 107-110) is marked 'Energico, con spirito' with a tempo of ♩ = 62. It features a vocal line with rests, a solo viola line with 'pizz.' (pizzicato) markings, and a piano accompaniment with sixteenth-note patterns and '6' (sixteenth) markings.

10 The Land of Peace and Bliss

112

M-S

S.Vlc.

Pno.

A my-ri-ad var - i - e - ties of jew - elled blos - soms are scat - tered pro -

116

M-S

S.Vlc.

Pno.

fuse - ly a - mong the ponds, streams and springs.

119

M-S

S.Vlc.

Pno.

When a soft breeze moves the flow - ers and leaves

arco

The Land of Peace and Bliss

11

123

M-S

re - flec - tions of light in - ter - weave and shim - mer in

S.Vlc.

Pno.

(8^{va})

127

M-S

all di - rec - tions.

S.Vlc.

Pno.

135

M-S

Sostenuto ♩ = 68

S.Vlc.

Pno.

12

The Land of Peace and Bliss

140

M-S

The pal - a - ces and var - ious tow - ers com - mand

S.Vlc.

140

Pno.

142

M-S

un - ob - struc - ted views in the ten di - rec - tions.

S.Vlc.

142

Pno.

144

M-S

There are trees dis - play - ing man - y col - ors,

S.Vlc.

144

Pno.

The musical score is arranged in three systems. Each system contains three staves: M-S (Mezzo-Soprano), S.Vlc. (Solo Violin), and Pno. (Piano). The key signature is B-flat major (two flats). The first system (measures 140-141) features the vocal line with lyrics 'The pal - a - ces and var - ious tow - ers com - mand'. The S.Vlc. and Pno. parts consist of triplet patterns. The second system (measures 142-143) has lyrics 'un - ob - struc - ted views in the ten di - rec - tions.'. The third system (measures 144-145) has lyrics 'There are trees dis - play - ing man - y col - ors,'. The Pno. part in the third system has a more active bass line with eighth notes.

The Land of Peace and Bliss

13

146

M-S

all sur - roun - ded by rail - ings of pre - cious gems.

S.Vlc.

Pno.

147

M-S

rit.

Allegretto ♩ = 120

S.Vlc.

rit.

pizz.

Pno.

rit.

8^{va}

8^{va}

153

M-S

Nets strung with in - nu - mera-ble jew - els hang a -

S.Vlc.

Pno.

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

14

The Land of Peace and Bliss

160

M-S

cross the sky. When bells of var - i - ous kinds ring out, they pro - claim the

S.Vlc.

Pno.

8^{va} (use r.h. - l.h.)

Con moto ♩ = 100

168

M-S

mes - sage of the ex - cel - lent Dhar - ma. Mag - nni - fi - cent flow - ers and robes rain

S.Vlc.

Pno.

174

M-S

down, rain down, rain down, and

S.Vlc.

Pno.

arco

The Land of Peace and Bliss

15

178

M-S

nu - mer - ous va - ri - e - ties of in - cense per - vade ev - ery - where. The Bud - dha's

S.Vlc.

178

Pno.

182

M-S

wis - dom is pure and bril - liant; like the sun it dis - pels the dark - ness of the

S.Vlc.

182

Pno.

186

M-S

world's ig - nor - ance.

S.Vlc.

186

Pno.

8^{va}

8^{vb}

rit.

rit.

16

The Land of Peace and Bliss

191 **Poco andante** ♩ = 80

M-S
The sac - red name en - light - ens

S.Vlc.

Pno. *mp*

195

M-S
peo-ple far and wide. It is sub - tle and won - der-ful and is heard ev-ery-

S.Vlc.

Pno.

199

M-S
where in the ten di - rec - tions.

S.Vlc.

Pno.

The musical score is arranged in three systems. Each system contains three staves: M-S (Mezzo-Soprano), S.Vlc. (Solo Violin), and Pno. (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is 'Poco andante' with a metronome marking of ♩ = 80. The first system (measures 191-194) features the vocal line with lyrics 'The sac - red name en - light - ens'. The piano accompaniment includes a melodic line in the right hand and a harmonic line in the left hand. The second system (measures 195-198) continues the vocal line with lyrics 'peo-ple far and wide. It is sub - tle and won - der-ful and is heard ev-ery-'. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns. The third system (measures 199-202) concludes the vocal line with lyrics 'where in the ten di - rec - tions.'. The piano accompaniment provides a steady harmonic support.

The Land of Peace and Bliss

17

203

M-S

The land is firm - ly up - held by A - mi - da the en - light - ened one, the

S.Vlc.

203

Pno.

(use r.h. - l.h.)

207

M-S

Dhar - ma King, the Dhar - ma King, the Dhar - ma King.

S.Vlc.

207

Pno.

212

Moderato ♩ = 48

M-S

The hosts of sa - ges in the like ness of pure flow - ers sur -

S.Vlc.

212

Pno.

18

The Land of Peace and Bliss

216

M-S

roun-ding the Ta-tha - ga-ta are born there trans - formed trans-formed from with -

S.Vlc.

216

Pno.

219

M-S

in the flow - er of En-light - en-ment. They en - joy the

S.Vlc.

219

Pno.

223

M-S

taste of the Bud - dhist Dhar - ma, Tak - ing med - i - ta - tion and sa - mad - hi as

S.Vlc.

223

Pno.

The musical score is arranged in three systems. Each system contains three staves: M-S (Melody and Soprano), S.Vlc. (Violin), and Pno. (Piano). The first system (measures 216-218) features a vocal line with lyrics 'roun-ding the Ta-tha - ga-ta are born there trans - formed trans-formed from with -'. The second system (measures 219-222) continues with 'in the flow - er of En-light - en-ment. They en - joy the'. The third system (measures 223-226) concludes with 'taste of the Bud - dhist Dhar - ma, Tak - ing med - i - ta - tion and sa - mad - hi as'. The piano accompaniment consists of arpeggiated chords and rhythmic patterns in both hands. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

227

M-S

food,

S.Vlc.

Pno.

231

M-S

for - ev - - - er free from

S.Vlc.

Pno.

234

M-S

bod - i - ly and men - tal af - lic - tions.

S.Vlc.

Pno.

20

The Land of Peace and Bliss

237

M-S

S.Vlc.

Pno.

242

M-S

S.Vlc.

Pno.

246

M-S

S.Vlc.

Pno.

They al - ways en - joy _____ plea - sure with - out _____ in - ter - rup - tion. In this

realm of the good - ness of _____ the Ma - ha - ya - na

8^{va}

8^{va}

Detailed description of the musical score: The score is divided into three systems. The first system (measures 237-241) shows the vocal line (M-S) with a whole rest, the solo violin (S.Vlc.) with a melodic line, and the piano (Pno.) with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 242-245) includes lyrics: 'They al - ways en - joy _____ plea - sure with - out _____ in - ter - rup - tion. In this'. The piano part features an 8va marking. The third system (measures 246-249) includes lyrics: 'realm of the good - ness of _____ the Ma - ha - ya - na'. The piano part again features an 8va marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

250

M-S

all be-ings are e-qual and not e-ven the names of un-wor-thy

S.Vlc.

Pno.

255

M-S

be-ings are found there What ev-er as - pir-a - tions sen-ti-ent be-ings may have they will

S.Vlc.

Pno.

261

M-S

all be ful-filled.

S.Vlc.

Pno.

Ad.

22

The Land of Peace and Bliss

Moderato ♩ = 92

M-S
268 For this rea - son I as - pire to be born in A -

S.Vlc.
268

Pno.
268

M-S
272 mi - da — Bud - dha's land. He is seat - ed on the

S.Vlc.
272

Pno.
272

M-S
275 ped - es - tal of an ex - cel - lent — pure — lo - tus flow - er — a - dorned —

S.Vlc.
275

Pno.
275

The musical score is arranged in three systems. Each system contains three staves: M-S (Mezzo-Soprano), S.Vlc. (Solo Violin), and Pno. (Piano). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Moderato' with a metronome marking of ♩ = 92. The score begins at measure 268 and ends at measure 275. The lyrics are: 'For this reason I aspire to be born in A - mi - da — Bud - dha's land. He is seat - ed on the ped - es - tal of an ex - cel - lent — pure — lo - tus flow - er — a - dorned —'. There is a small asterisk (*) in the piano part at measure 268.

278

M-S

with in - nu - mer - a - ble great trea - sures. His phys - i - cal marks of ex - cel - lence

S.Vlc.

Pno.

281

M-S

shine for one fath - om; His form is in - com - par - ab - ly su - per - i - or to

S.Vlc.

Pno.

284

M-S

that of an - y oth - er be - ings. The won - drous voice of the Ta -

S.Vlc.

Pno.

Detailed description of the musical score: The score is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (M-S), a solo violin line (S.Vlc.), and a piano accompaniment (Pno.). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and more complex melodic lines in the right hand, including triplets. The vocal lines contain lyrics in English, with some words hyphenated across measures. Measure numbers 278, 281, and 284 are indicated at the start of their respective systems.

24

The Land of Peace and Bliss

287

M-S
tha - ga - ta like that of Brah - ma is heard through - out the ten di -

S.Vlc.
287

Pno.
287

289

M-S
rec - tions. Like earth, like wa - ter,

S.Vlc.
289

Pno.
289

293

M-S
like fire, like wind and space He has no dis - crim - i -

S.Vlc.
293

Pno.
293

Use open strings

The Land of Peace and Bliss

296

M-S

na - tive thought, he has no dis - crim - i - na - tive thoughts. Hea - ven - ly and

S.Vlc.

Pno.

299

M-S

hu - man be - ings, un - shake - a - ble in their spir - i - tu - al at -

S.Vlc.

Pno.

302

M-S

tain - - - - - ments are

S.Vlc.

Pno.

26

The Land of Peace and Bliss

305

M-S

born out of the o - cean of pure wis - dom.

S.Vlc.

Pno.

And. δ^{mb-1}

309

Moderato e sostenuto $\text{♩} = 80$

M-S

S.Vlc.

Pno.

313

M-S

Like Su - mer - u,

S.Vlc.

Pno.

317

M-S

the king of moun-tains, A-mi - da is sup-reme, won-der-ful and un - e - qualled.

S.Vlc.

317

Pno.

321

M-S

Hea - ven-ly be - ings and val - i-ant men wor-shop and cir-cum-am-bu - late³ round Him and look

S.Vlc.

321

Pno.

325

M-S

up to Him a - dor - ing - ly.

S.Vlc.

325

Pno.

bring out

Rec.

Detailed description: This is a musical score for three parts: M-S (Melody/Soprano), S.Vlc. (Solo Violin), and Pno. (Piano). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (317, 321, and 325). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system (317) features a vocal line with lyrics 'the king of moun-tains, A-mi - da is sup-reme, won-der-ful and un - e - qualled.' and a piano accompaniment with triplets. The second system (321) has lyrics 'Hea - ven-ly be - ings and val - i-ant men wor-shop and cir-cum-am-bu - late³ round Him and look'. The third system (325) has lyrics 'up to Him a - dor - ing - ly.' and includes a 'bring out' instruction for the piano part. The score concludes with a 'Rec.' (Coda) symbol.

28

The Land of Peace and Bliss

Moderato ♩ = 92

M-S

329

S.Vlc.

329

p

Pno.

329

mp

p

336

M-S

336

S.Vlc.

336

Pno.

344

M-S

344

S.Vlc.

344

Pno.

When I ob-

The musical score is arranged in three systems. Each system contains staves for M-S, S.Vlc., and Pno. The first system (measures 329-335) is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The M-S part has whole rests. The S.Vlc. part plays a sustained note with a dynamic of *p*. The Pno. part features a melody in the right hand with a dynamic of *mp* and a bass line with a dynamic of *p*. The second system (measures 336-343) changes to a key signature of two flats (Bb and Eb). The M-S part has whole rests. The S.Vlc. part plays a sustained note. The Pno. part continues with a melody and bass line, including a triplet in the right hand. The third system (measures 344-345) continues in the two-flat key signature. The M-S part has whole rests followed by a short melodic phrase. The S.Vlc. part plays a sustained note. The Pno. part continues with a melody and bass line, including triplets.

351

M-S

serve the Bud-dha's Pri - mal Vow - Pow - er, 1 3 find that those who meet with

S.Vlc.

351

Pno.

357

M-S

it do not pass by in vain.

S.Vlc.

357

Pno.

362

M-S

They are en - ab - led to gain quick-ly the great _____ sea of the trea - sure of

S.Vlc.

362

Pno.

30

The Land of Peace and Bliss

368

M-S

mer - it.

368

S.Vlc.

368

Pno.

374

M-S

rit.

374

S.Vlc.

rit.

374

Pno.

379

M-S

The Land of Peace and Bliss is pure and ser-ene. The Bud-dha al-ways turns the

379

S.Vlc.

379

Pno.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 368-373) features a vocal line (M-S) with the lyrics 'mer - it.', a solo violin line (S.Vlc.), and a piano accompaniment (Pno.) with triplets and a trill. The second system (measures 374-378) includes a 'rit.' (ritardando) marking and shows the vocal line, solo violin, and piano accompaniment. The third system (measures 379-383) continues the vocal line with the lyrics 'The Land of Peace and Bliss is pure and ser-ene. The Bud-dha al-ways turns the', accompanied by the solo violin and piano. The piano part in the third system features a steady eighth-note accompaniment.

382

M-S
wheel of the Dhar - ma. Trans - formed — Bud - dhas and Bod - hi - satt - vas il -

S.Vlc.
382

Pno.
382

386

M-S
lu - mine the whole world like — the sun, — while re - main - ing

S.Vlc.
386

Pno.
386

390 *rit.*

M-S
mo - tion - less like Mount Su - me - ru.

S.Vlc.
390

Pno.
390

32

The Land of Peace and Bliss

Sostenuto ma brillante ♩ = 76

395

M-S

S.Vlc.

Pno.

398

M-S

S.Vlc.

Pno.

401

M-S

S.Vlc.

Pno.

The pure gold - en - light of the bod - hi - satt - vas

in a flash of thought and si - mul - tan - eous - ly il -

The musical score is arranged in three systems, each with three staves: M-S (Mezzo-Soprano), S.Vlc. (Solo Violin), and Pno. (Piano). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Sostenuto ma brillante' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The first system (measures 395-397) shows the M-S staff with rests, the S.Vlc. staff with a melodic line, and the Pno. staff with a complex arpeggiated accompaniment. The second system (measures 398-400) features vocal entries for both M-S and S.Vlc. with the lyrics 'The pure gold - en - light of the bod - hi - satt - vas'. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern. The third system (measures 401-403) shows the vocalists continuing their lines with the lyrics 'in a flash of thought and si - mul - tan - eous - ly il -'. The piano accompaniment includes triplets and sixteenth-note runs.

The Land of Peace and Bliss

403

M-S
lu - mines each and ev - er - y Bud - dha's as - sem - bly

S.Vlc.
6 6

Pno.
(use r.h. - l.h.) 3 6

Red.

405

M-S
and gives ben - e-fit to mul - ti-tudes of be-ings.

S.Vlc.
6 6 rit.

Pno.
3 3 3 3 rit.

Sostenuto, grande $\text{♩} = 60$
mf

409

M-S
They man - i-fest hea - ven-ly mus - i-cal in - stru-ments, flow - ers, robes,

S.Vlc.
409

Pno.
f *mp*

34

The Land of Peace and Bliss

413

M-S
fine in-cense, and so forth, with which they wor - ship the Bud-dhas; they

S.Vlc.
413

Pno.
413

417 *rit.*

M-S
praise and ex-tol the mer - its of the Bud - dhas with - out dis-cri-mi-na-tive thoughts.

S.Vlc.
417 *rit.*

Pno.
417

422 **Lento** ♩ = 72

M-S
If there is an - y

S.Vlc.
422

Pno.
422

The musical score is arranged in three systems. The first system (measures 413-416) features a vocal line (M-S) with lyrics, a solo violin line (S.Vlc.), and a piano accompaniment (Pno.). The second system (measures 417-421) includes a vocal line (M-S) with lyrics, a solo violin line (S.Vlc.), and a piano accompaniment (Pno.). The third system (measures 422-425) is marked 'Lento' with a tempo of ♩ = 72, and includes a vocal line (M-S) with lyrics, a solo violin line (S.Vlc.), and a piano accompaniment (Pno.). The piano part in the third system features triplet markings (3) in the right hand.

426

M-S

world in the un - i - verse with - out the trea - sure of mer - it

S.Vlc.

Pno.

430

M-S

of the Bud - dha - Dharm - ma,

S.Vlc.

pizz.

Pno.

434

M-S

I re - solve to be born there and to preach the

S.Vlc.

Pno.

36

The Land of Peace and Bliss

437

M-S

Dhar - ma like a Bud - dha.

437

S.Vlc.

437

Pno.

440

M-S

I have writ - ten this dis - course and com - posed

440

S.Vlc.

arco

440

Pno.

443

M-S

ver - ses with the wish to see A - mi -

443

S.Vlc.

443

Pno.

8vb

The musical score is presented in three systems. Each system contains three staves: M-S (Melody), S.Vlc. (Solo Violin), and Pno. (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 437-439) features a vocal line with lyrics 'Dhar - ma like a Bud - dha.' and piano accompaniment with triplets. The second system (measures 440-442) features a vocal line with lyrics 'I have writ - ten this dis - course and com - posed' and piano accompaniment with sustained chords and an 'arco' instruction for the violin. The third system (measures 443-445) features a vocal line with lyrics 'ver - ses with the wish to see A - mi -' and piano accompaniment with triplets and a '8vb' instruction for the piano.

446

M-S

da — Bud - dha

S.Vlc.

8va

Pno.

ff

f

8^{va}_{pp} *Λeo.*

* *Λeo.*

449

M-S

and, — to - geth - er

S.Vlc.

8va

Pno.

mp

452

M-S

with — all sen-ti-ent be - ings be born in the Land of —

S.Vlc.

Pno.

3

455 *rit.*

M-S
Peace and Bliss.

455 *rit.*

S.Vlc.

455 *rit.*

Pno.

pp

458

M-S

458

S.Vlc.

pp

458 *pp*

Pno.

pp

*

Detailed description: This musical score page contains three systems of music. The first system (measures 455-457) features three staves: M-S (Mezzo-Soprano), S.Vlc. (Solo Violoncello), and Pno. (Piano). The M-S part has the lyrics 'Peace and Bliss.' and is marked with a 'rit.' (ritardando) and a hairpin crescendo. The S.Vlc. part also has a 'rit.' marking and a hairpin crescendo. The Pno. part consists of two staves with triplet patterns in both hands, marked with a 'rit.' and a hairpin crescendo. The second system (measures 458-459) features the same three staves. The M-S part has a whole rest. The S.Vlc. part has a whole note chord marked with a hairpin crescendo and 'pp' (pianissimo). The Pno. part has a whole note chord in both hands, also marked with a hairpin crescendo and 'pp'. A first ending bracket is shown above the Pno. staff. The page ends with an asterisk in the bottom right corner.

The Land of Peace and Bliss

Dur: 20:00

A Musical Mandala for Mezzo-Soprano, Cello, and Piano

Richard St. Clair

Moderato ($\text{♩} = 54$)

The musical score is written for Cello and Piano. It begins in the bass clef with a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat major). The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 54 beats per minute. The score consists of eight staves of music, with measure numbers 7, 13, 21, 29, 36, 42, and 49 indicated at the start of their respective lines. The dynamics range from mezzo-piano (*mp*) to piano (*pizz.*). Performance instructions include *arco* (arco) and *rit.* (ritardando). The score concludes with a 6/8 time signature change.

2

56 *Con moto* ♩ = 58

mf

60

65

71

76 *pizz.*
p

83 *arco*

87

90

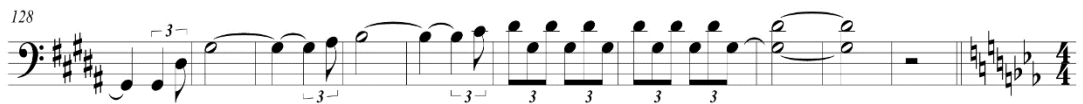
97

101 *tr* 

Energico, con spirito ♩ = 62
pizz. 

113 

120 arco 

128 

Sostenuto ♩ = 68
138 

142 

145 

rit. 

4

Allegretto ♩ = 120

151

pizz.

158



165

**Con moto** ♩ = 100

172



177

arco

183

*.rit.***Poco andante** ♩ = 80

194



201

**Moderato** ♩ = 48

207





6

270 **Moderato** ♩ = 92

276

281

287

292

297

303

Moderato e sostenuto ♩ = 80

309

314

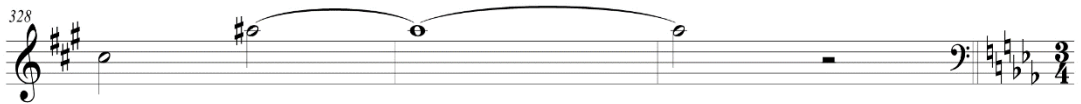
319



324



328

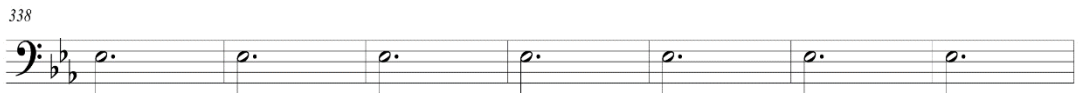


331 Moderato ♩ = 92



p

338



345



352



359



366



8

373 *rit.*

381

386

393 *Sostenuto ma brillante* ♩ = 76
f

398

402

405 *rit.*

409 *Sostenuto, grande* ♩ = 60

415 *rit.*

422 **Lento** ♩ = 72

429 pizz.

436 arco

444

448

454 rit. *pp*

APÊNDICE B

Chanson d'amour

19/02/1906

Gluco Velásquez (1884–1914)

Moderato espressivo

dolce *pp* *rit. poco*

rit. poco

dolce *sempre legato* *pp* *col canto* *rit. poco*

Canto

Que ma tris - te cour - se s'a - ché - ve Comme un chant d'oi -

Cello

Piano

℞ed. * ℞ed. * ℞ed. * ℞ed. * ℞ed. *

seau dans les bois J'en - ten - dis un jour (Ô doux rê - ve) — Sa

rall. poco a poco *rit. poco* **pp** *p*

rall. poco a poco *rit. poco*

pp *col canto* *molto espress.*

rall. poco a poco *rit. poco* *col canto* *dolce*

3

voix Que me fait la fou - le trai - tres - se Sur moi J'ai vu —

a tempo *cresc.* **mf** *dim.* **mp**

a tempo *espress.* *dim.*

a tempo **pp** *cresc.* **mf** *dim.* **mp**

6

cresc. f rit. p *rall. poco a poco espress.*

(jour ra-dieux!) Se po - ser rem-plis de ten-dres - se Ses yeux Que le des -

rit. rall. poco a poco

espress. e col canto

9 *cresc. p col canto pp* *rall. poco a poco*

rit.

espress. cresc. mf

tin pren-ne ma vi-e S'il le faut je mour-rai de - main J'ai pres - sé (bon - heur qu'on en -

espress. cresc. mf

12 *espress. cresc. mf*

*rit. * rit. * rit. * rit. **

*rit. * rit. * rit. **

*rit. * rit. * rit. **

allarg. p

vi - e) Sa main

allarg.

stringendo un poco p

15 *allarg.*

string. un poco dim. p pp

*Leg. **

Tempo primo

p

cresc. rit. f

Que sur ma mé - moi - re, el - le - mê - me L'ou - bli po - se son pied vain-queur —

rit.

dolce

17 *p*

cresc. rit. 3

*Leg. **

dolcemente *rit. poco* *allarg. p*

J'ai pos - sé - dé tré - sor Su - prê - me Son

rit. poco *allarg.*

espress. *col canto* *espress.*

espress. *rit. poco* *allarg.*

dolcemente *p*

molto espress. e col canto

pp *rit. poco*

cœur

rit. poco

dolce e espressivo *rit. poco* *ppp*

pp *dolce* *ppp*

Chanson d'amour

19/02/1906

Cello

Glauco Velásquez (1884–1914)

Moderato espressivo

dolce *rit. poco* *rall. poco a poco* *rit. poco* *pp col canto*

5 *a tempo* *rit.*
molto espress. *espress.* *dim.*

10 *rall. poco a poco* *espress. e col canto* *espress.* *cresc.*

14 *mf* *stringendo un poco* *allarg.* *p*
rit.

Tempo primo

17 *dolce* *espress.*

21 *rit. poco* *allarg.* *rit. poco*
col canto *espress.* *dolce e espressivo* *ppp*

JORGE ANTUNES

TRIO EN LA PIS

POUR VOIX, VIOLONCELLE ET PIANO

EDITIONS SALABERT
22, rue Chauchat - PARIS

Printed in France

JORGE ANTUNES

TRIO EN LA PIS

SYMBOLLES :

POUR LA CHANTEUSE, LE VIOLONCELLE ET LE PIANO :



Imprimer avec les notes données au dessus du rectangle, en jouant des cellules rapides et sporadiques, jusqu'au moment dans la partition où on trouve un nouveau rectangle ou une virgule. Pour chaque cellule on choisira quelques des notes données (uniquement une des cellules sera fermée par tous les notes données), en les donnant une ordre successive quelconque.
 La chanteuse jouera chaque note toujours avec la syllabe "TO", et chaque cellule aura la dynamique "messo-forte" (mf).

ENCORE POUR LA CHANTEUSE :



Fracter les cordes La bemol du piano, indiquées dans la notation, avec des crins quittés d'un archet de violon, passées sous les cordes préalablement.



En chantant la note SOL indiquée dans la partition, un peu nasal - un peu vocal, réaliser le suivant.
 En tenant l'extrémité "V" du crayon avec l'index et le pouce de la main gauche, maintenir le crayon horizontalement avec l'autre extrémité du crayon très proche des dents (fermés), et avec un rythme très vif, mais irrégulier, porter l'index et le médium de la main droite sur cette extrémité de manière à que le crayon frappe les dents avec le même rythme.
 Simultanément, varier continuellement, irrégulièrement et radicalement l'ouverture labiale, de façon à varier continuellement le timbre de la note SOL, et à avoir une hauteur différente pour chaque coup du crayon sur les dents.

POUR LA CHANTEUSE :



En observant la proportionnalité rythmique de la notation, cette note, avec la dynamique "fortissimo" (ff), sera interprétée entre deux cellules successives. Ça veut dire, elle sera jouée dans le silence que sépare deux cellules successives.

Soit le plus vite possible.



Avec un crayon, percuter les cordes super-aiguës du piano, en imitant visuellement et jouant des cellules rapides et sporadiques, avec les sons super-aiguës des cordes du piano. Pendant toute l'exécution de l'oeuvre la chanteuse sera debout derrière le piano.

POUR LE VIOLONCELLE L'ACCORDANT AVEC TOUS :



Et le Violoncelliste devra entrer sur scène avec son instrument préalablement accordé. Il ne doit pas, jamais, permettre le public d'entendre l'acte de l'accordement, et ne doit même "confirmer" l'accordement devant le public.



Percuter, avec un crayon, la 11^{ème} et la 12^{ème} cordes, ou les deux simultanément (selon l'indication de la partition) - cordes à vide - en tenant le crayon horizontalement, et en frappant les cordes avec le bout du crayon. La grande note () indique que la corde doit être percute sur le point le plus proche du chevalet, et la petite note () indique que la corde doit être percute sur le point le plus loins du chevalet. Ainsi, la notation () indique que pendant les percussions successives le crayon parcourra toute la longueur de la corde.

ENCORE POUR LE VIOLONCELLE :



Avec le crayon, percuter la caisse harmonique du Violoncelle, en réalisant une nuage continue et dense des bruits ponctués. Varier continuellement l'endroit percuté, de manière à avoir, dès que possible, un timbre de bruit différent pour chaque coup.

POUR LE PIANO :



Jouer continuellement et de façon intermittente, avec des rythmes irréguliers, normalement sur le clavier.

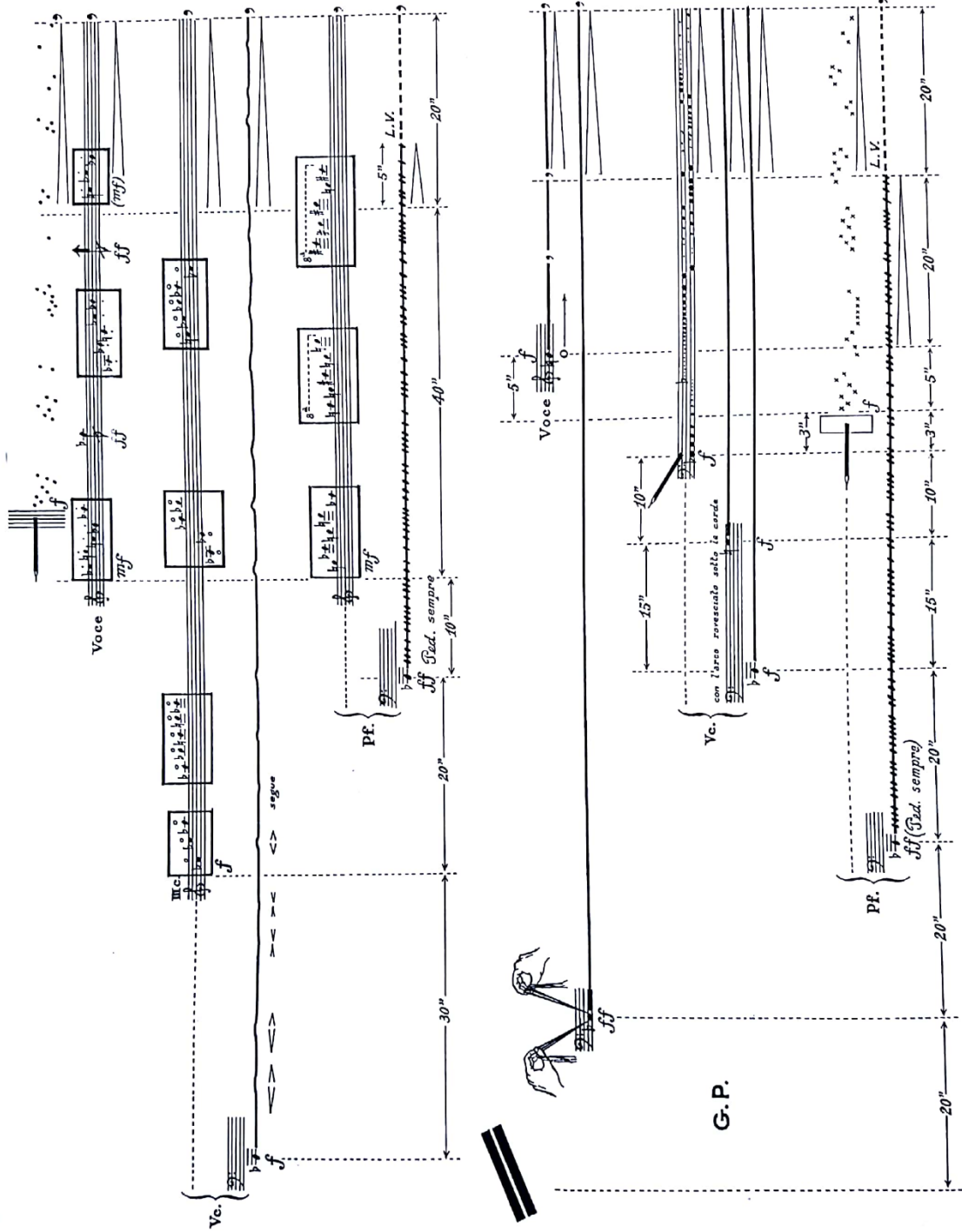
Varier la dynamique pour chaque "touche", de minimum, entre "pianissimo" (pp) et la dynamique maximum fixée sous la note.



Avec un crayon, percuter les parties de bois de l'extérieur du piano, en réalisant une nuage continue et dense des bruits ponctués. Varier continuellement l'endroit percuté de manière à obtenir, dès que possible, un timbre de bruit différent pour chaque coup.

TRIO EM LÁ PIS
 POR VOZ, VIOLONCELO E PIANO
 Jorge Antunes
 Brasília, 1973

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a piano introduction (Pf.) marked *mf*. The vocal part (Voz) enters with *mf*, followed by a section marked *ff* (Pia. sempre) and *f*. The violoncello (Vc.) and piano (Pf.) parts are also shown with various dynamics and articulations. The second system continues the vocal and piano parts, with dynamics ranging from *mp* to *ppp*. A section labeled **G.P.** (Grave Piano) is indicated. The score includes detailed notation for notes, rests, and dynamics across multiple staves.



3

Musical score for the first system. It includes parts for Voice, Violin (Vc.), Piano (Pf.), and Grand Piano (G.P.). The score is marked with dynamics such as *p*, *f*, *ff*, and *pp*. Performance instructions include *more!*, *meno!*, and *meno!*. A double bar line is present at the bottom right of the system.

Musical score for the second system. It continues the parts for Voice, Violin (Vc.), Piano (Pf.), and Grand Piano (G.P.). Dynamics include *mf*, *p*, and *pp*. Performance instructions include *mf* and *pp*. The system concludes with a double bar line.

Texto de
Mário Quintana

Cecília

Música de
João Guilherme Ripper

Para Mezzo Soprano, Piano e Violoncelo

Meditativo (♩ = 60)

Canto

Seus po - e - mas

p expressivo

Piano

pp

simile

Cello

pp

5

Cnt.

seus po - e - mas de - se - nha - vam seu

Piano

Vlc.

p

9

Cnt.

fi - no_has - til

Piano

Vlc.

(♩=.)

Cnt. 13

su - as co - ro - las vi - bran - tes co - mo pe - que -

cresc.

Piano

cresc.

Vlc.

cresc.

Cnt. 16

ni - nas vi - o - las

mf

Piano

mf

Vlc.

p cantandi

Cnt. 19

ou e - ra a vi - bra -

p

Piano

p

Vlc.

22

Cnt. *ção in-ces-san - te dos gri*
cresc.

Piano *cresc.*

Vlc.

25

Cnt. *los* *Seus* *po -*
mf

Piano *sempre molto legato*

Vlc. *mf*

28

Cnt. *e - mas flo - ri - am na ta - pe - ça - ri - a on - du - lan - te dos*

Piano

Vlc.

31

Cnt. *pra - dos* *p* *on - de os co -*

Piano *dim.* *p*

Vlc. *dim.* *p*

34

Cnt. *lhi - a a mão das e - ter - na - men - te a -*

Piano

Vlc.

36

Cnt. *ma - das* *cresc.* *e - ter - na - men - te a -*

Piano *cresc.*

Vlc. *p*

39

Cnt. *mf* - *das*

Piano

Vlc. *mf* *express.* 2

42

Cnt.

Piano

Vlc. *p* *dim.* 2 2 *pp*

46

Cnt. *pp* *As que mor-re - ram jo-vens são e-ter-na - men-te a - ma*

Piano *morrendo*

Vlc. *morrendo*

50 Cnt. *das* POUÇO MAIS LENTO (♩ = 46)

Piano

Vlc.

53 Cnt.

Piano

Vlc.

56 Cnt.

Piano

Vlc.

59

Cnt.

Piano

Vlc.

62

Cnt.

Piano

Vlc.

cresc. e rallentando

f *menos movido*

64

Cnt.

Piano

Vlc.

cresc.

cresc.

7

67

Cnt.

Piano

Vlc.

71

Cnt.

Piano

Vlc.

74

Cnt.

Piano

Vlc.

ff

rall.

ff

rall.

ff

rall.

Agitado (♩ = 79)

Seus po - e

rit. *f* a tempo

f marcado a tempo

f marcado

mas den - treas pá - gi - nas de um seu li

78

Cnt. *vro* *a - pa - re - ci - am sem - pre de sur -*
p sub.

Piano *p sub.*

Vlc. *p sub.*

82

Cnt. *pre sa e e - ra co - mo sea gen²te des - co -*
p sub.

Piano *mf sub.* *p sub.*

Vlc. *mf sub.* *p sub.*

86

Cnt. *bri - se u - ma fo lha se ca*
cresc. mf

Piano *mf*

Vlc. *mf*

90

Cnt. *Um bi-lhe-te deou-tro-ra u-ma dor es-que-*

pp *express.*

Piano *pp* *express.*

Vlc. *pp*

94

Cnt. *ci-da que tem a-go-ra o len-to ee-*

rit. *mf* **TEMPO I**

Piano *rit.* *mf*

Vlc. *mf*

98

Cnt. *va-nes-cen-te o - dor do tem-po*

Piano

Vlc.

103

Cnt.

Piano

Vlc.

pp

p

cantando

108

Cnt.

Piano

Vlc.

113

Cnt.

Piano

Vlc.

118

Cnt.

Piano

Vlc.

123

Cnt.

Piano

Vlc.

128

Cnt.

Piano

Vlc.

p

rit.

a tempo

mf

dim.

p

rit.

a tempo

cantando

p

p

mf

mf

E seus po - e-mas e-ram de de re - pen-te co-mo-ta ma pre - ce u-ma

132

Cnt. *pre* — *ce* *ja-mais* *ou - vi - da* *que* *nos-sos* *lá - bios* *re - ci-*

Piano

Vlc.

136

Cnt. *ta - vam* *re - ci - ta - vam* *Ó* *te - me - ro - sa* *de - lí - cia*

Piano

Vlc.

mf *mf*

p *cresc.* *express.*

140

Cnt. *co - mo* *se nu - ma*

Piano

Vlc.

p *pizz.* *p*

143 *cresc. pouco a pouco*

Cnt. *lin - gua des - co - nhe - ci - da sem que - rer fa -*

Piano *cresc. pouco a pouco*

Vlc. *cresc. pouco a pouco*

146

Cnt. *las - sem da bre - vi - a - de e da e - ter - ni - da - de da*

Piano *f*

Vlc. *Arco f*

149

Cnt. *vi - da Ah, a -*

Piano *p mf sempre molto legato*

Vlc. *p*

152

Cnt. *que - la a quem se - gui - am Os*

Piano *p*

Vlc.

155

Cnt. *ver - sos on - du - lan - tes co - mo dó - ceis pan -*

Piano

Vlc.

158

Cnt. *te - ras co - mo dó - ceis pan - te -*

Piano

Vlc.

161

Cnt. *ras* *rit.* *E* *p* dei - xa - vas por to - das as coi - sas o mis - te - ri -

Piano *rit.* *a tempo*

Vlc. *p* *rit.* *a tempo*

164

Cnt. o - so re - fle - xo do seu do seu sor - ri - so

Piano *a tempo*

Vlc. *mf* 3

167

Cnt. *E* *mf* que nas con - chas de tu - as mãos en - can - ta - da ea -

Piano *mf*

Vlc. *mf*

170

Cnt. *fli - ta* *p* *Re - ce - bi - a a*

Piano *dim.* *p*

Vlc. *dim.* *p* 3 3

173

Cnt. *pra - ta* *das es - tre - las per - di - das* *a*

Piano *simile*

Vlc. 3 3 3 3

177

Cnt. *pra - ta* *das es - tre - las* *per -* 2

Piano

Vlc.

181

Cnt. *di - das per - di - das*
pp

Piano *pp*

Vlc.

185

Cnt.

Piano *p* *cresc.*

Vlc. *mf* *cresc.*

189

Cnt.

Piano *ralentando*

Vlc.

191

Cnt.

Piano

Vlc.

f *e diminuendo* *p*

f *dim.* *p*

194

Cnt.

Piano

Vlc.

Tempo Ad Libitum

Agitado (♩-69)

pp *rit.* *pp* *Nem tu-does-ta-rá per - di* *mf* *sub.*

mf *submarcado*

pp *rit.* *pizz.* *mf* *submarcado* *Arco*

199

Cnt.

Piano

Vlc.

Tempo Ad Libitum

do *En-*

pp *sub.* *pizz.* *pp* *sub.*

203

Cnt. *4*
Agitado
 quan-to nos-sos lá - bios não es-que - ce rem seu no

Piano
m.e.
f sub. marcato

Vcl. *9*
2
f sub. marcato

Tempo Ad Libitum

206

Cnt.
 me
 Nem tu-does-ta - rá per - di - do

Piano
pp sub.
f marcato

Vcl. *pizz.*
pp sub.
f marcato
Arco

210 *Agitado*

Cnt.
 En-quan-to nos-sos

Piano
p
p expressivo

Vcl. *pizz.*
p
Arco

214

Cnt. *lá - bios não es-que - ce - rem seu no - me seu no -*

Piano *(p)*

Vlc. *Arco (p)*

217

Cnt. *me Ce - cí lia Ce - ci -*

Piano *mf rit. m.e. a tempo sempre molto legato cresc.*

Vlc. *mf rit. a tempo 4 4 cresc. 4*

221

Cnt. *lia Ce - ci - lia*

Piano *f p*

Vlc. *4*

225

Cnt.

Piano

Vlc.

p 2

229

Cnt.

Piano

Vlc.

cresc. pouco a pouco

cantando
cresc. pouco a pouco

2

233

Cnt.

Piano

Vlc.

2

f

236

Cnt.

Piano

Vlc.

The musical score consists of three staves. The top staff is for the Cnt. (Cantata) part, which is mostly silent with a few notes. The middle staff is for the Piano, with a treble clef and a bass clef. It features a complex texture with many notes, including a 4-measure phrase and a section marked 'dim. e ret.' with a piano 'p' dynamic. The bottom staff is for the Vlc. (Violoncello) part, with a bass clef. It features a 2-measure phrase and a section marked 'dim. e ret.' with a piano 'p' dynamic.

4

dim. e ret.

p

2

dim. e ret.

p

Palra
José Gerardo Vilaseca Calle

"CAL VINA"

- para soprano, piano e violoncelo -

RONALDO MIRANDA

- texto : Gerardo Vilaseca -

Rio, junho / julho / 1998
dez / 2001

✓ ② Para José Gerardo Vilaseca Calle "CAL VIMA"

Ronaldo Miranda

texto:
Gerardo Vilaseca

- para soprano, piano e violoncelo -

1998

1 Com vigor ($\text{♩} = \pm 116$)

Piano

cello

3

Piano

cello

5

Piano

cello

Piano

cello

10

3

rallentando molto

Piano

cello

arco *p* pizz *p* arco *p*

Piano

cello

Ad libitum, como uma Cadência

pedal

pedal

Soprano

Energico (♩=60) Tempo I (♩=116)

mf En un lu- gar

seco

curta

curta

curta

Piano

cello

ff m.e. 9. ab7

pedal

ff

pizz ff bartok

mf

pizz

4

soprano

Piano

cello

mf

curta

20

distante l'u- gar

pedal

mf

curta

mf

pizz

Meno Mosso (♩=84)

soprano

Piano

cello

mp

rall...

Donde el vien- to jue- ga con el

rall...

mp

mp

rall...

arco

mp

soprano

Piano

cello

mp

3

pol-vo

Los almendros di- vi- den la

mp

mp

5

soprano *mp* *rall...*
cu-na san con me lo co- to- nes *rall...*

Piano *mp* *pp* *mf* *rall...*

cello *mp* *pp* *mf* *rall...*

30 **Dramático** (♩=52)

soprano

Piano *mp* *mp*

cello *mf* *mf*

Enérgico (♩=60)

soprano *f*
y el no- gal, *f* *mf* *f*

Piano *mf* *f* *mf* *f*

cello *f* *f* *f*

6 *mf* Tempo I ($\text{♩} = \text{♩} 116$)

Sopra-
no De tan grande, por las tardes, hace sombra al pu-
put.

Piano *f secco* *mf*

Cello *f pizz* *arco mf*

Sopra-
no

Pia-
no *mf*

Cello *mf*

40 So-
prano

Pia-
no *f*

Cello *f*

(7)

sopra-
no

Pia-
no

cello

ff

ff

Dramático (♩: 52)

sopra-
no

Pia-
no

cello

f

ff bartok

sopra-
no

Pia-
no

cello

f

mf

mp

f

ff

8

so-prano

tierra!

Aba jo el

cie-lo!

50

Piano

cello

so-prano

ya!

m.e.

pedal

mf

pedal

cello

mf

so-prano

NOSTALGICO (♩=48)

mp

Son

Piano

pedal

mp

pedal

cello

mp

9

Sopra-
no *mp*
pedal *mp* *m.e.*
Piano
cello *mp*

piédras que guardan dientes y vie-jos sospi-ros.

Sopra-
no *mp*
Piano *mp* pedal
cello *mp*

Con ven-tanas tan vie-jas ga... como ojos cansa-dos...

poco affrettando

60 *Poco Più Mosso* (♩ = 56)

Sopra-
no *mf* *f*
Piano *mp* *cresc.* *mf* *cresc.* *f*
cello *mp* *mf* *f*

O-jos que se hacen pe-que-ños y se trans-pasan de sue-ños.

poco affrettando

10 Tenso (♩ = 66)

Piano

f pedal

f pedal

cello

ff

ff

Piano

f pedal

cresc. e affrettando

pedal

cello

f

f

mf affret. e cresc.

pizz

Piano

cresc. e affrettando

Cintilante (♩ = 132)

ff

pedal

pedal

cello

cresc. e affrettando

ff

Piano

ff

pedal

Dramático (♩ = 52)

pedal

cello

ff

mf

3 7

L 3

70 11

Piano

cello

ff *f* *ff* *f*

pedal

Molto appassionato e rubato *Fluente* (♩ = 63)

Piano

cello

ff *rallentando* *f* *mp*

pedal

soprano

Piano

cello

mp *p* *rall...*

rall...

mp *p* *rall...*

12 Poco Meno (♩=56)

Soprano: *Sueños de tierras le- ja- nas, mundos de cuentos de ha- das ya grandes.*

Piano: *mp*

Cello: *mf*

Soprano: *Hori zontes dea zu- les in fi- ni- tos*

Piano: *mp*

Cello: *mp*

poco rall...

Ancora Meno (♩=48)

Soprano: *y verdes mon- tes con- rios*

Piano: *f*

Cello: *f*

Handwritten musical score for Soprano, Piano, and Cello. The system includes the following elements:

- Soprano:** Melody with lyrics: "plá-ta nos, ga... comounido de pájaros - que chillan que". Dynamics: *mf*, *mf*, *mp*, *cresc.*. A circled number "13" is at the end of the line.
- Piano:** Accompaniment with chords and arpeggios. Dynamics: *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, *cresc.*. Includes a "6" above a measure.
- Cello:** Bass line with dynamics: *mf*, *mp*, *mf*, *mp*, *cresc.*. Includes "pizz" (pizzicato) markings.

Handwritten musical score for Soprano, Piano, and Cello. The system includes the following elements:

- Soprano:** Melody with lyrics: "chillan al nacer el ca-lor.". Dynamics: *mf*, *f*. A circled number "30" is above a measure.
- Piano:** Accompaniment with chords and arpeggios. Dynamics: *mf*, *f*. Includes "seco" and "pedal" markings.
- Cello:** Bass line with dynamics: *mf*, *f*.

Handwritten musical score for Soprano, Piano, and Cello. The system includes the following elements:

- Soprano:** Melody with lyrics: "pedal". Dynamics: *mf*. Includes a "6" above a measure.
- Piano:** Accompaniment with chords and arpeggios. Dynamics: *mf*. Includes "pedal" markings.
- Cello:** Bass line with dynamics: *mf*. Includes "arco" and "6/4" markings.

14 Dramático (♩ = 52)

Soprano

Piano

Cello

ya!

pedal

saab

arco

pizz

ff

f

fz < f

pizz f

seco

rallentando , Tempo I (♩ = ± 116)

Soprano

Piano

Cello

ya!

ya!

arco

f

mf

mf

Soprano

Piano

Cello

Piano

cello

Piano

cello

Piano

cello

Piano

cello

mf crescendo *f* crescendo

pizz *mf* crescendo *f* crescendo

16

Piano

ff > pedal

f pedal

cello

arco

ff

f

Piano

mf > pedal

mf

cello

mf

mf

f

f

pizz

Dramático (♩ = 52)

Sopra-
no

Piano

cello

f

mf

f

mf

fp

f

arco

pizz

3/4

4/4

4/4

4/4

17

Soprano

Piano

Cello

Arriba la tier-ra! ga... ga... Abajo el

120

Soprano

Piano

Cello

ga cie - lo!

m.e. mp

Etéreo (♩ = 56)

Soprano

Piano

Cello

cal Vi - ma!

pedal

18

Sopra no
Piano
cello

cae Vi- ma!

130 FLUENTE (♩ = 63)

Sopra no
Piano
cello

En cierras tesoros en tus en-tras-ñas y en mi niñes - los lle-

Sopra no
Piano
cello

ve. Entre color a pan tos-ta-do,

20

Sopra- no

Pia- no

cello

No lejos — en frente.

So- prano

Piano

cello

Punjente (El istesso Tempo)

150

So- prano

Piano

cello

A la dis- tan- cia de un rui- do, tan cer- ca, tan

Meno Mosso (♩ = 48) (21)

sopra-
no
fri- o ...

Piano

cello

sopra-
no
Abajo la Tierra ...

Piano

cello

sopra-
no
Arriba el cie-lo... Ya! ...

Piano

cello

22

Soprano

Piano

Cello

mf *f* *mf* *f*

mf *f*

mf *f*

8^a 8^a-7

4/4

Soprano

Piano

Cello

mf *f*

pizz

f

crescendo e affrettando molto

8^a 8^a

4/4

167

Soprano

Piano

Cello

ff *f* *ff* *ff*

arco *ff* *f* *ff* *pizz*

Dramático ($\text{♩} = 52$)

m. d. 8^a 8^a ab₇

8^a 8^a ab₇

4/4

MÚSICAS E INSTRUMENTAIS
 CASA MANON S. A.
 RUA 24 DE MAIO, 242
 SÃO PAULO - BRASIL

Revisão
 3/8/98
 7/12/2001

CAL VIMA

Gerardo Vilaseca

En un lugar, distante lugar
Donde el viento juega con el polvo
Los almendros dividen la cuna con melocotones
y el nogal, de tan grande, por las tardes,
hace sombra al pu-put.

Arriba la tierra, abajo el cielo.

Son piedras que guardan dientes
y viejos suspiros... Con ventanas tan viejas
como ojos cansados...
Ojos que se hacen pequeños
y se transpan de sueños.

Sueños de tierras lejanas,
mundos de cuentos de hadas ya grandes,
horizontes de azules infinitos
y verdes montes con ríos y plátanos,
como un nido de pájaros que chillan al nacer el calor.

Arriba la tierra, abajo el cielo.

Cal Vima ! Cal Vima!
Encierras tesoros en tus entrañas
y en mi niñez los llevé.

Entre olor a pan tostado, vino y chocolate,
se sorbe la vida, como café con leche,
poco a poco, vagamente...

De dentro, afuera las veo,
no lejos, en frente.
A la distancia de un ruido,
tan cerca, tan frío.

Arriba el cielo, abajo la tierra.

LIDUINO PITOMBEIRA

Seresta No.11

for voice, clarinet, and piano

on a poem by Maria Di Cavalcanti

2005 - 2014

Liduíno Pitombeira

Seresta No.11

for voice, clarinet, and piano

Opus 95

1. *Incelença escura*
2. *Toada da manhã*
3. *Bachiana-acalanto*
4. *Modinha serena*

Duration: ca. 6 :30

Seresta is the Brazilian denomination for serenade, which appeared in the early 19th century tradition of Portugal. It consists of performing lyrical songs at night to the beloved woman or while walking through the streets. *Seresta No.11* is part of a cycle that portrays dances and rhythms from Brazil, the composer's native country. This *Seresta* has four short movements and is the only one in the cycle with a text, which is the poem **Amor etéreo** by Maria Di Cavalcanti.

.....

Liduíno Pitombeira (Brazil, 1962) is professor of Composition at the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro (UFRJ), in Brazil. His music has been performed by The Berlin Philharmonic Wind Quintet (Germany), The Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Sinfônica do Espírito Santo (Brazil), Poznan Philharmonic Orchestra (Poland), Duo Barrenechea (Brazil), The Alexander-Soares Duo, Orchestra Sinfônica de Ribeirão Preto (Brazil), Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo (Brazil), The Chicago Philharmonic, and Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Brazil). He has received many composition awards in Brazil and the USA, including the first prize in the 1998 Camargo Guarnieri Composition Competition and the first prize in the "Sinfonia dos 500 Anos" Composition Contest. He also received the 2003 MTNA-Shepherd Distinguished Composer of the Year Award for his piece "Brazilian Landscapes No. 1". Three more pieces of his series Brazilian Landscapes (No. 2, No. 6, and No. 9) were awarded first prizes in the USA. Dr. Pitombeira received his PhD in composition from the Louisiana State University, where he studied with Dinos Constantinides. He is a member of ASCAP, Society of Composers Inc., Associação de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), College Music Society, and National Association of Composers USA. He has published many scientific articles on composition and theory and developed research as a member of the MusMat Research Group of the UFRJ. His pieces are published by Edition Peters, Bella Musica, Criadores do Brasil (OSESF), Conners, Alry, RioArte, and Irmãos Vitale. Recordings of his works were made by Magni, Summit, Centaur, Antes, Filarmonika, Blue Griffin, and Bis labels.

LIDUINO PITOMBEIRA

E-mail: pitombeira@yahoo.com

Web: <http://www.pitombeira.com>

Amor etéreo

Maria Di Cavalcanti

I

Canto na noite escura
O infinito
Vazio sem tua luz

II

Vento sopra doce manhã
O sol já reclama
E o mar fala alto e me chama
Me acorda p'ra vida remar

III

Adormece menino
Teus sonhos embalam esta canção
De dor e de lembrança
Do amor que vivemos outrora
E além do tempo
Ai que saudade!

Cantei um acalanto p'ra te ninar
Mas desejei te acordar
E nunca dizer um adeus
Ah, dorme menino

IV

Éter sereno
No espaço vazio
Minha alma busca um sonho sem fim
Além do brilho da lua
Além da lua
O amor me espera
Amor, amor, sem fim

Espero o tempo
A hora que vou partir
Ah, o amor cantei
Em tempo de valsa
Tempo sem fim
Amor eterno
Serenó éter
Foge desse mundo
Alfa e ômega

Transposed score

Seresta No.11

for voice, clarinet, and piano

Text: *Amor Etéreo* by Maria Di CavalcantiLiduíno Pitombeira
Opus 96, 2005-2014

I. Incelença escura

♩. = 52

(♩ = ♩)

Soprano

Clarinet in Bb

Piano

pp *mp* *mp*

mp

7 (♩ = ♩) *mp*

Can - to na noi - te, es - cu - ra O, in - fi -

pp

mp

13 *pp*

ni - to va - zi - o sem tua luz

pp *mp*

2

Seresta No.11

19

mp

O.in - fi - ni - to

mf *pp*

p *mf*

24

to - - - - va - zi - o sem tua luz - - - -

pp

p *mf* *n*

8^{va}

II. Toada da manhã

$\text{♩} = 72$

30

p

Ven - - - - - to -

p

8^{va}

33 *mp*

so - pra do - ce ma - nhã O

*

36 *mf*

sol já re - cla - ma E.o mar fa - la al - to,e me

mp

ff

*

39

cha - ma me,a - cor - da p'ra vi - da re - mar

mf

4

Seresta No.11

The musical score for Seresta No. 11, measures 43-51, is presented in three systems. Each system includes a vocal line, a piano accompaniment, and a bass line.

System 1 (Measures 43-46): The vocal line begins at measure 43 with a *pp* dynamic, followed by a *mf* dynamic. The lyrics "oh" are written under the notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with notes marked *p*, *mf*, and *mf*. The bass line includes a double bar line with a repeat sign and a fermata.

System 2 (Measures 47-50): The vocal line continues with a *pp* dynamic. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern. The bass line features a triplet of eighth notes and a *p* dynamic marking.

System 3 (Measures 51-54): The vocal line features a triplet of eighth notes and a *mf* dynamic. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. The bass line includes a triplet of eighth notes and a *mf* dynamic.

54 *mf*
Ven - to so - pra do - ce ma - nhã _____ Ven - to

pp *mp*

mp *f* *mp* *loco*

61 *pp*
so - pra _____ Ven - to so - pra do - ce ma - nhã _____

p

III. Bachiana-acalanto

$\text{♩} = 92$

68 Sop. _____

Cl. *mp*

75 *p* *mp*
A - - - - - dor - me - ce me - ni - no Teus

p

6

Seresta No. 11

80 *mf* *pp*

so - nhos em - ba-lam es - ta can - ção de dor e de lem - bran - ça do a - mor que vi -

85 *pp* *mp*

ve-mos ou-tro - ra e a - lém do tem - po Ai que sau - da - de!

92 *mp* *p*

Can - tei um a - ca - lan - to p'ra te ni - nar Mas de - se - jei

98 *mf* *p* *mf* *pp* *mp* *p* *mp*

te a - cor - dar E nun - ca di - zer um a - deus

104 *pp* *mp* *n*

Ah, dor-me me - ni - no

poco rit. *a tempo* *rit.*

IV. Modina serena

$\text{♩} = 92$

mp

p

mp

118 *mf*

É - ter - se - re - no

n

mp

124 *f*

No - es - pa - ço - va - zi - o Mi - nh'al - ma bus - ca um so - nho - sem fim

mf

131 *pp*

A - lém do bri-lho da lu-a _____

pp *mp*

f *dim.* *p*

138 *mp* *cresc.*

A - lém da lu - a _____ O,a - mor me,es pe - ra _____ A - mor _____ A - mor _____

pp *p* *p* *mp*

145 *f* *pp* *mp* *cresc.*

_____ sem fim _____ Es - pe-ro,o tem - po A ho - ra que vou par-

mf *pp* *p*

151

f *mf*

tir — Ah o.a - mor can - tei em tem - po de val - sa

mp

157

tem - po sem fim

pp *mf* *pp*

mp

163

mp *p* *ppp* *pp*

A - mor e - ter - no, — se - re - no é - ter fo - - - ge des - se

pp

171

pp

mun - do, al - fa e ò - me - ga al - fa e ò - me - ga

ppp *ppp*

177

ppp

al - - - - - fa e ò - me - ga

" "

Cello

Seresta No.11

Text: Amor etéreo by Maria Di Cavalcanti

for voice, clarinet, and piano

Liduíno Pitombeira

Opus 96, 2005-2014

I. Incelença escura

♩ = 52

8 *pp* *mp* *mp*

20 *p* *mf*

II. Toada da manhã

♩ = 72

30 *p* *mf*

55 *mp*

III. Bachiana-acalanto

♩ = 92

68 *mp*

73 *p*

78

83

Cello

Seresta No.11

89 *mp*

94 *p* *mp*

99 *p*

104 *poco rit.* *a tempo* *n*

IV. Modinha serena

111 $\text{♩} = 92$ *mp*

122 *pp* *mp* *p*

142 *p* *mf*

148 *pp* *mf*

163 *p* *pp* *con sord.*

174 *pp* *n*

Rafael Soares Bezerra

Cântico

para Todas as Manhãs

mezzo-soprano + violoncelo + piano

Partitura

Rio de Janeiro, 11/2014

sbezerra.rafael@gmail.com
RafaelSBZ©2014

Score

Cântico

para Todas as Manhãs

Rafael Soares Bezerra
poesia: Jurandy Bezerra

Introspectivo (♩ = 70)

Mezzo-Soprano

Cello

Piano

mf

Rea *

Mezzo

Vc.

Pno.

pp

Rea *

Mezzo

Vc.

Pno.

delicadamente

mp

Rea *

Cantico

3

19

Mezzo

Vc.

Pno.

p

pp

p

Intenso (♩ = 70)

25

Mezzo

Vc.

Pno.

f

mf

29

Mezzo

Vc.

Pno.

4

Cântico

33 *accel.*

Mezzo *mf* As má - nhãs são ri - cas em lâ - mi - nas de

Vc.

Pno. *mp*

38 *a tempo*

Mezzo sol, mes-mo/au - sen - te/a pa - í - sa - gem. Há sem - pre/u-ma cla - rei - ra

Vc.

Pno. *p subito mp p subito*

45 *rit.*

Mezzo no O - ri - en - te (mais pró - xi - mo) e/o/a - mor in - ven - ta al - gas e fun - gos no de - ser - to.

Vc. *mp*

Pno.

Visceral (♩. = 45)

Mezzo

Vc.

Pno.

51

51

51

pppp *pp*

E a porta abre-se ao toque do
cheiro das maçãs mesopotâmicas.

Mezzo

Vc.

Pno.

59

59

59

mp *mf*

como um lamento

Mezzo

Vc.

Pno.

64

64

64

mp *mp*

6

Cântico

69

Mezzo

Vc.

Pno.

mf

mp

mp

mp

75

Mezzo

Vc.

Pno.

com leveza (♩ = 60)

pp ô

mp

80

Mezzo

Vc.

Pno.

mf

p subito

Cântico

7

85

Mezzo

Vc.

Pno.

mf *mp* *p*

E as mãos-aves ainda -
 poderão ser lavadas pelo vento, no mar
 alto mar
 onde é cálido
 o vinho.

89

Vc.

Pno.

Introspectivo (♩ = 70)

mf

Rea *

95

Vc.

Pno.

pp

Rea *

8

Cântico

101 *delicadamente*
Mezzo *mp*
Vc. *pp*
Pno. *pp*

107 *rit.*
Mezzo *p*
Vc. *pp*
Pno. *p*

Homenagem aos 85 anos do grande poeta brasileiro Ferreira Gullar

Uma Voz

Dimitri Cervo

Sereno

♩ = 80

Mezzo

Violoncello

Piano

Mez.

Vc.

Pno.

Mez.

Vc.

Pno.

Su-a voz quan-do

© 2015 by Dimitri Cervo

13 *cresc.*

Mez. e - la can - ta me lem-bra um pás-sa-ro mas não um pás-sa-ro can - tan - do:

Vc.

Pno. *cresc.*

Ped. Ped. Ped. Ped.

17 *mf*

Mez. lem-bra um pás - sa - ro vo - an - do

Vc.

Pno. *8va* *mf*

Ped. Ped.

19

Mez.

Vc.

Pno. (8) *lasciar vibrare*

*

21

Mez.

Vc.

Pno.

p

ped. *ped.* *ped.* *

Terno ♩ = 53

25 *mp*

Mez.

Vc.

Pno.

p (*un poco rubato*)

ped. *ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

Ha ha

27

Mez.

Vc.

Pno.

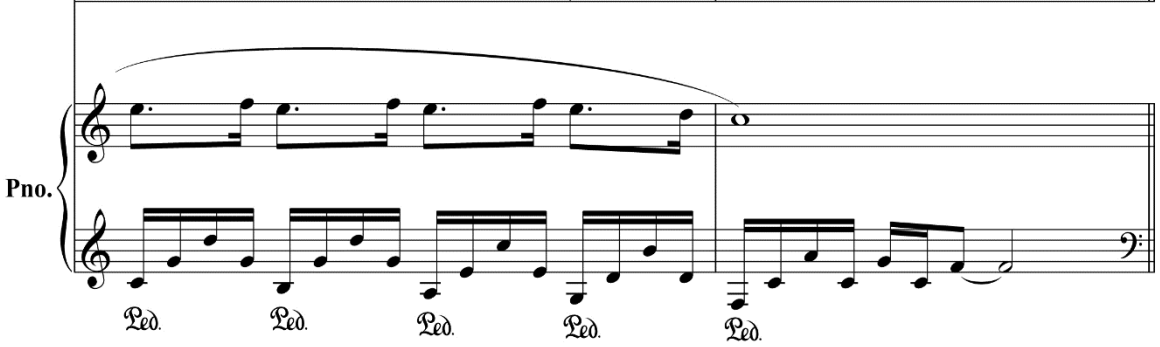
ped. *ped.* *ped.*

3

29

Mez. 


Vc. 


Pno. 

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Sereno

31 $\text{♩} = 80$ *mp*


Mez. 

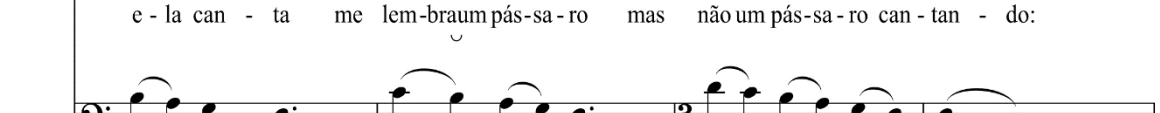
Vc. 


Pno. 

Ped. Ped. Ped. *

36 *cresc.*

Mez. 

Vc. 

Pno. 

Ped. Ped. 4 Ped. Ped.

40 *mf*

Mez. lem-braim pás - sa - ro vo - an - do

Vc. *mf*

Pno. *mf*

Ped. *8va*

42 *mf*

Mez.

Vc.

Pno. *mf* *lasciar vibrare*

Ped.

44 *

Mez.

Vc. *pp*

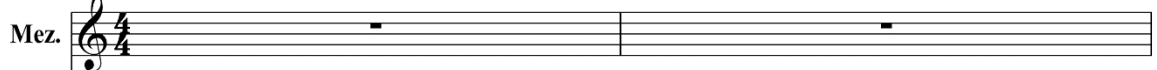
Pno. *pp*


Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

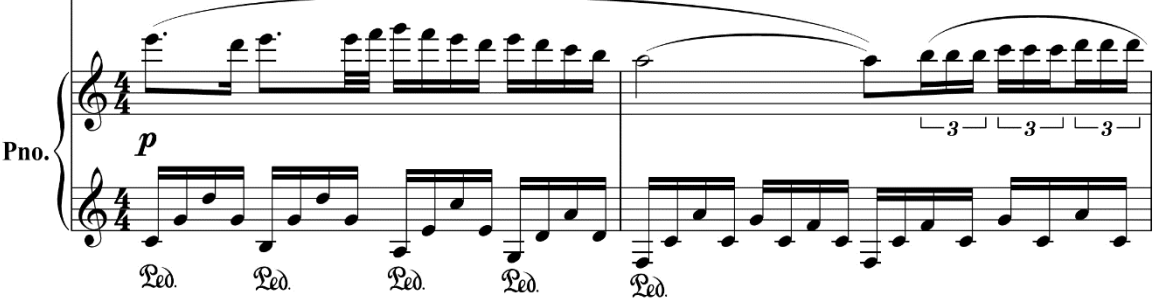
5

Terno

48 ♩ = 53

Mez. 

Vc. 

Pno. 

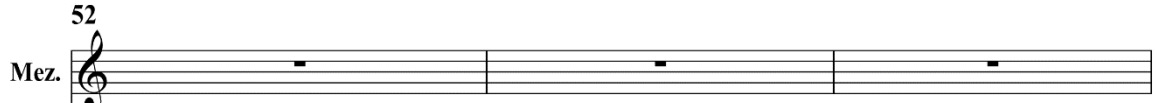
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.


Mez. 

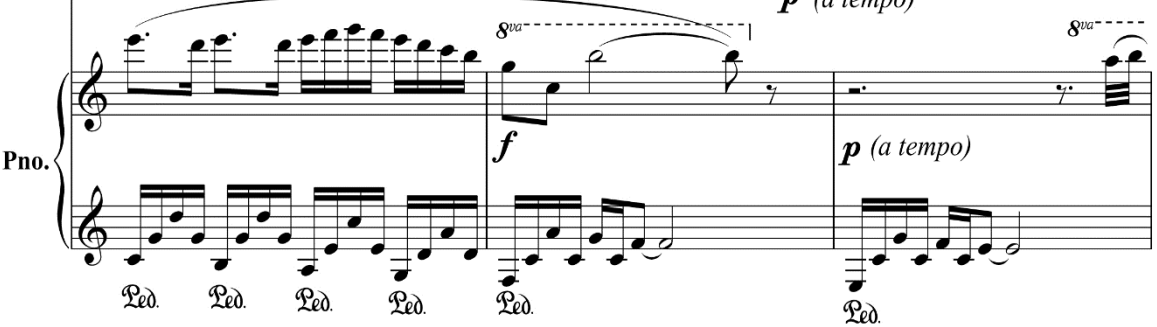
Vc. 

Pno. 

Ped. Ped. Ped.

Mez. 

Vc. 

Pno. 

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

55

Mez. *p* Su-a

Vc.

Pno. *calando* *pp* *p*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

58

Mez. voz! *rall.*

Vc. *pp* *rall.* 8^{va}

Pno. *pp* *rall.* *

5-7/10/2015

Uma Voz

Sua voz quando ela canta
 me lembra um pássaro mas
 não um pássaro cantando:
 lembra um pássaro voando

Ferreira Gullar (1999)

Violoncello

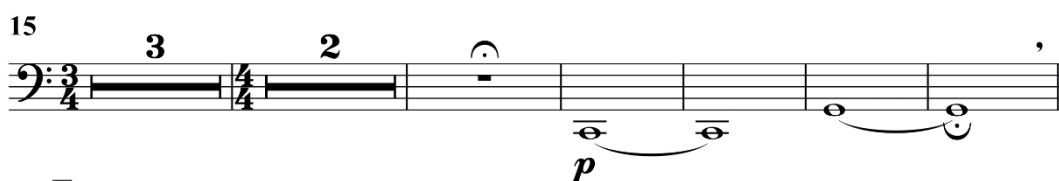
Homenagem aos 85 anos do grande poeta brasileiro Ferreira Gullar

Uma Voz

Serenno

Dimitri Cervo

♩ = 80



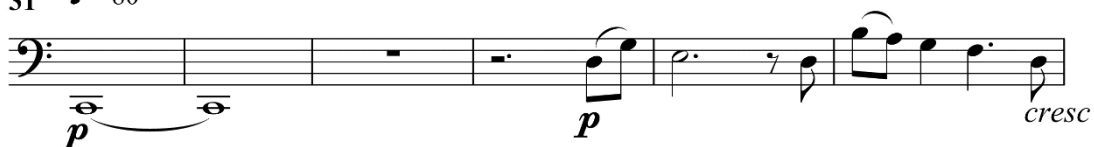
Terno

♩ = 53



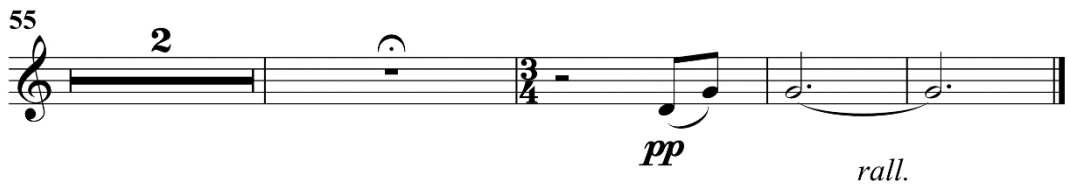
Serenno

31 ♩ = 80



Terno

48 ♩ = 53



Bailarina I

versos Tain Corner

música Luiz F P Silva

Andante ♩ = 80

The musical score is arranged in four systems. The first system includes staves for Mezzo (treble clef), Cello (bass clef), and Piano (grand staff). The Mezzo and Cello parts are marked with a '1' and contain rests. The Piano part begins with a '1' and features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system shows the Mezzo and Cello parts with a '5' and rests, while the Piano part continues with a '5'. The third system shows the Mezzo and Cello parts with a '9' and rests, while the Piano part continues with a '9'. The fourth system shows the Mezzo and Cello parts with a '9' and rests, while the Piano part continues with a '9'. The score is in 2/4 time and the key signature has one sharp (F#).

2

Bailarina I

Musical score for measures 13-16. The system consists of two staves: a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). Measure 13 is marked in the bass clef of both staves. The music features a melodic line in the bass clef of the single staff and a piano accompaniment in the grand staff.

Musical score for measures 17-20. The system consists of two staves: a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). Measure 17 is marked in the bass clef of both staves. The music continues with a melodic line in the bass clef of the single staff and a piano accompaniment in the grand staff.

Musical score for measures 21-24. The system consists of two staves: a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). Measure 21 is marked in the bass clef of both staves. A tempo marking $\text{♩} = 75$ is placed above the first staff. The instruction *poco meno* appears in the right margin of the first staff and below the grand staff. The music features a melodic line in the bass clef of the single staff and a piano accompaniment in the grand staff.

$\text{♩} = 70$ $\text{♩} = 65$ Bailarina I 3

25 bai - la be-la bai-la ri - na_ be-lo é teu por - te

mf

29 tão lin-da a des-li - zar_ teu cor-po sal-ta cor-re e gi - ra_

33 a-mor vi-bran-te po - e - si - a_ tens nos pal-cos tu-a

4 Bailarina I

37 vi - da - te se - guem as lu - zes ro - do - pi - as cis - ne a na - dar

41 pas - sos me - di - dos nes - ta dan - ça tão me - xi - da

45 cor - po e - le -

Bailarina I

5

49 va - do sen - te a - té que vai - vo ar mas vol - ta ao

49

This system contains measures 49 through 52. The vocal line is in treble clef with lyrics. The piano accompaniment is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

53 chão a es - pai - re cer nas pal - mas

53

This system contains measures 53 through 56. The vocal line is in treble clef with lyrics. The piano accompaniment is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

57

57

This system contains measures 57 through 60. The vocal line is in treble clef and is mostly silent. The piano accompaniment is in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

6

Bailarina I

61

61

65

65

69

69

Quan - do eu es - tou só mí dó sol mí no

The musical score is for the piece "Bailarina I" on page 376. It consists of four systems of music. The first system (measures 61-64) features a vocal line in 3/4 time with a treble clef and a piano accompaniment in 3/4 time with a bass clef. The second system (measures 65-68) continues the vocal line and piano accompaniment. The third system (measures 69-72) includes the vocal line with the lyrics "Quan - do eu es - tou só mí dó sol mí no" and the piano accompaniment. The fourth system (measures 73-76) continues the piano accompaniment. A tempo marking "♩ = ♩" is placed between the second and third systems. The key signature is one sharp (F#).

Bailarina I

7

73 pal - co a so - lar ser - pen - te eu pos - so ser a - go - ra

73

77 no com - pas - so da vi - bran - te val - sa síl - fi - de a on - du - lar

77

81 na se - quên - cia i - ne - bri - an - te que en - can - tou e fez so - nhar

81

8

Bailarina I

Musical notation for measures 85-88. The upper staff (treble clef) contains rests. The lower staff (bass clef) contains the following notes: 85: G4, A4, B4, C#5, B4, A4; 86: G4, F4; 87: G#4, A4, B4, C5, B4, A4; 88: G4.

Musical notation for measures 85-88. The upper staff (treble clef) contains: 85: G4, A4, B4, C5; 86: B4, A4, G4, F4, E4; 87: D4, C4, B3, A3; 88: G3, F3, E3, D3. The lower staff (bass clef) contains rests.

Musical notation for measures 89-92. The upper staff (treble clef) contains rests. The lower staff (bass clef) contains the following notes: 89: G4, A4, B4, C5, B4, A4; 90: G4, F4; 91: G#4, A4, B4, C5, B4, A4; 92: G#4, A4.

Musical notation for measures 89-92. The upper staff (treble clef) contains: 89: G4, A4, B4, C5; 90: B4, A4, G4, F4, E4; 91: D4, C4, B3, A3; 92: G3, F3, E3, D3. The lower staff (bass clef) contains: 89: G3, F3, E3, D3; 90: C3, B2, A2, G2; 91: F2, E2, D2, C2; 92: B1, A1, G1, F1.

Musical notation for measures 93-96. The upper staff (treble clef) contains rests. The lower staff (bass clef) contains the following notes: 93: G4, A4, B4, C5, B4, A4; 94: G4, F4; 95: G#4, A4, B4, C5, B4, A4; 96: G#4, A4.

Musical notation for measures 93-96. The upper staff (treble clef) contains: 93: G4, A4, B4, C5; 94: B4, A4, G4, F4, E4; 95: D4, C4, B3, A3; 96: G3, F3, E3, D3. The lower staff (bass clef) contains: 93: G3, F3, E3, D3; 94: C3, B2, A2, G2; 95: F2, E2, D2, C2; 96: B1, A1, G1, F1.

Bailarina I

9

97

97

101^a ri la lai a la la lai a la — la ra lai

101

105^a dó mí sol fá eu can - to mei - o dis - tra í - da

105

10

Bailarina I

109 pes - ta co - re - o - gra fi - a já tão re - pi - sa - da

109

113 soi - sa tão in - cor - po ra - da que eu dan - ço co - mo um ro - bô

113

117 eu pen - so a -

117

Bailarina I

11

121 té no meu Pe - dri - nho — se - rá que fez as coi - sas que eu man - dei

121

125

$\text{♩} = \text{♩}$

125

$\text{♩} = 75$ $\text{♩} = 78$ $\text{♩} = 80$

poco piú

129

poco piú

129

poco piú

Bailarina I

13

145 fa - ça — com al - gu - ma do - se de e - mo - ção

145

149 com re - no - va - da a - ten - ção que as leis da dan - ça me o -

149

153 pri - gam - mis - são cum pri - da - nu - ma se - re - na in - flex são

poco più

153

poco più

14 $\text{♩} = 80$

Bailarina I

157

First system of musical notation, measures 157-160. The upper staff is mostly empty with a few notes. The lower staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes.

157

Second system of musical notation, measures 157-160. The upper staff contains a series of chords. The lower staff contains a bass line with chords and some moving lines.

161

Third system of musical notation, measures 161-164. The upper staff is mostly empty. The lower staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes.

161

Fourth system of musical notation, measures 161-164. The upper staff contains a series of chords. The lower staff contains a bass line with chords and some moving lines.

165

Fifth system of musical notation, measures 165-168. The upper staff is mostly empty. The lower staff contains a melodic line starting with a quarter rest.

165

Sixth system of musical notation, measures 165-168. The upper staff contains a series of chords. The lower staff contains a bass line with chords and some moving lines.

Bailarina I

versos Tain corner

música Luiz F P Silva

Cello

Andante $\text{♩} = 80$

7

1

12

18

23

poco meno

$\text{♩} = 65$

5

32

9

45

50

55

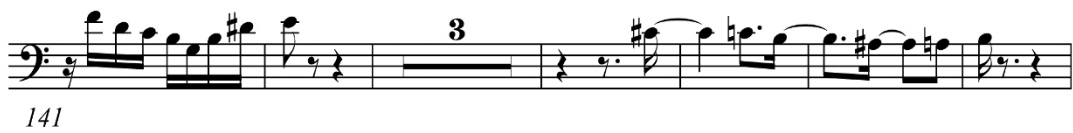
2

Bailarina I



Bailarina I

3



Bailarina II

poesia de CarlosTaim

Luiz F P Silva

$\text{♩} = 80$

mezzo

Cello

Piano

Es - tou a - qui de fé - rias a -

lon - ga - men - tos 'e pon - tas pra man - ter mi - nha for - ma

mas não es - tou tão li - vre o Pe - dro me a - lu - ga quer me mos -

2

Bailarina II

3

trar o que_e-le cri - ou pra no-va tem - po-ra - da e é

10

10

mp

13

13

13

mp

3

co - re-ó-gra-fo pai do Pe-dri-nho e a in-da é meu par - t - ner

16

16

mp

Bailarina II

3

é is-to_a - í a vi-da_é_u-ma dan-ça que_a gen - te cur-ti na

19

Detailed description: This system contains measures 19, 20, and 21. The vocal line (treble clef) starts in 2/4 time with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 20 is in 4/4 time, starting with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and an eighth note C5. Measure 21 is in 6/4 time, starting with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and an eighth note C5. The piano accompaniment (bass clef) consists of chords in the left hand and chords in the right hand. Measure 19 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5). Measure 20 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5). Measure 21 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5).

vi - be que pin - tar

22

Detailed description: This system contains measures 22, 23, and 24. The vocal line (treble clef) starts in 3/4 time with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 23 is in 4/4 time, starting with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and an eighth note C5. Measure 24 is in 3/4 time, starting with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment (bass clef) consists of chords in the left hand and chords in the right hand. Measure 22 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5). Measure 23 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5). Measure 24 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5).

25

Detailed description: This system contains measures 25, 26, and 27. The vocal line (treble clef) starts in 3/4 time with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 26 is in 4/4 time, starting with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and an eighth note C5. Measure 27 is in 3/4 time, starting with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment (bass clef) consists of chords in the left hand and chords in the right hand. Measure 25 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5). Measure 26 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5). Measure 27 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5).

25

Detailed description: This system contains measures 28, 29, and 30. The vocal line (treble clef) starts in 3/4 time with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 29 is in 4/4 time, starting with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and an eighth note C5. Measure 30 is in 3/4 time, starting with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment (bass clef) consists of chords in the left hand and chords in the right hand. Measure 28 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5). Measure 29 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5). Measure 30 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5).

25

Detailed description: This system contains measures 31, 32, and 33. The vocal line (treble clef) starts in 3/4 time with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 32 is in 4/4 time, starting with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and an eighth note C5. Measure 33 is in 3/4 time, starting with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment (bass clef) consists of chords in the left hand and chords in the right hand. Measure 31 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5). Measure 32 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5). Measure 33 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5).

25

Detailed description: This system contains measures 34, 35, and 36. The vocal line (treble clef) starts in 3/4 time with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. Measure 35 is in 4/4 time, starting with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and an eighth note C5. Measure 36 is in 3/4 time, starting with a quarter note G4 (sharp), followed by an eighth note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment (bass clef) consists of chords in the left hand and chords in the right hand. Measure 34 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5). Measure 35 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5). Measure 36 has a bass clef chord (G2, B1, D2) and a treble clef chord (G4, B4, D5).

♩ = 60 (*bolero*)

27

28

29

30

ti - ro_a rou - pa — mas que ca - lor oh meu a -

31

32

mor — me_a ba - na — me diz co - mo é vi - rar

33

34

mor — me_a ba - na — me diz co - mo é vi - rar

35

36

mor — me_a ba - na — me diz co - mo é vi - rar

37

38

Bailarina II

5

(acabou o bolero)

ge - lo eu fa - lo as - sim

de brin - ca - dei - ra não faz es - sa

ca - ra re - la - xa Pe - dro mu -

37

40

43

$\text{♩} = 100$ *(marcha carnavalesca)*

dou o ce - ná - rio já

46

46

46

é car - na - val

49

$\text{♩} = 120$ *(frevo canção)*

em Re - ci - fe

51

51

Bailarina II

7

First system of musical notation, measures 54-56. The system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is mostly silent, with a few notes in measure 56. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

Second system of musical notation, measures 54-56. The system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line contains a melodic line with a triplet in measure 56. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation, measures 57-59. The system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line contains the lyrics: *Vamos Pedro. Esse frevo tá chamando a gente*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with a triplet in measure 59.

Fourth system of musical notation, measures 57-59. The system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is mostly silent. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Fifth system of musical notation, measures 60-62. The system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is mostly silent. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with triplets in measures 61 and 62.

Sixth system of musical notation, measures 60-62. The system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is mostly silent. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, ending with a triplet in measure 62.

Bailarina II

poesia de CarlosTaim

Luiz F P Silva

cello

♩ = 80



Dedicado à cantora
Joana Azevedo

O inominado

Lied para trio

Thiago Perdigão
Opus 48

$\text{♩} = 60$

Mezzo-Soprano

Cello *con sord.*

Piano

Mezzo

Vc.

Pno.

Mezzo

Vc.

Pno.

Se o teu pei - to to - do tre - me

E no o - cul - to fun - do mo - ra lou - co a - fe - to a al - çar

©Perdigão 2017

2 O inominado

The score is divided into three systems, each starting at measure 10, 12, and 15 respectively. The Mezzo staff contains the vocal line with lyrics. The Vc. staff contains the violin part with performance markings like *Gliss.*, *Espress.*, *pizz.*, and *arco*. The Pno. staff contains the piano accompaniment with dynamic markings and articulation.

System 1 (Measures 10-11):
 Mezzo: *mf* o cer - ne *mp* cu - ja lei a ra - zão i - g -
 Vc.: *mf* *Gliss.* (with 9th fret marking)
 Pno.: *mf* (with 6th fret marking)

System 2 (Measures 12-14):
 Mezzo: *mf* no - ra, *mp* En - tão
 Vc.: *Espress.*
 Pno.: *p* *mf* (with 3rd fret marking and *T. C.* marking)

System 3 (Measures 15-16):
 Mezzo: *mf* to - ma - te o ar - dor, E
 Vc.: *pizz.* *arco*
 Pno.: *mf* (with 3rd fret marking)

Rehearsal marks: *Reo.* and **Reo.* are placed below the piano staff at measures 10, 12, 13, 14, 15, and 16.

O inominado

3

Mezzo

18 *f* a - o lon - ge es - pe - - - ra a - *mf*

Vc.

18 *fp* *f*

Pno.

18 *f* *3* *9* *9* *3*

Reo. *Reo. *

Mezzo

21 *p* mor.

Vc.

21 *senza sord.* *p* *mp* *p* *Espress.*

Pno.

21 *p* *mp* *mf* *5* *5* *3*

Reo. *Reo.

Mezzo

24 *mf* *mp* *mf* *mp* *mf* Mas es - te a si não se bas - ta:

Vc.

24 *mf* *p* *mp* *p* *mf*

Pno.

24 *mf* *mp* *mf* *mp* *mf*

*Reo. *Reo.

4 **O inominado**

Mezzo *fp* *fp* *fp*
 Am - bi - ção des - trói seu fa - do.

Vc.

Pno. *mp* *mf* *p* *mf* *fp* *fp*
 * *mf* *p* *mf* *p* *mf*

Mezzo *mp* *mf*
 Pa - ra a - lém de si as - pi - ra:

Vc. *Molto espress.*
 5 5

Pno. *mp* *p*
 5 5 5 *Reo.* *

Mezzo *f*
 O seu fim é o i - no - mi - na - - -

Vc. *f* *Sul pont.* *f*
 5 5 7

Pno. *fp* *f*
 5 5 5 *Reo.* *

34

Mezzo

do

Vc.

Slap the strings

Pno.

p

scord.

37

Mezzo

$\text{♩} = 68$

mp

O des - fei - cho é

Vc.

ord.

pp *mp*

Pno.

mp

* *scord.* * *scord.*

40

Mezzo

mf

an - tes ver - bo O i - ní - cio a - ção e mo - vi - men -

Vc.

p *mp*

Pno.

p

* *scord.* *

6 O inominado

Mezzo *mp* *mf*

43 to; Jun - to a al - ta mú - si - ca Fe - bo

Vc. *p* *mf* Gliss. 9

Pno. *mp* *mf* *Reo.* * *Reo.* *

Mezzo *mp* *mf*

45 Luz er - gue no fir - ma - men - to

Vc. *fp*

Pno. *mp* *mf* *Reo.* 5 * *Reo.* * *Reo.* *

Mezzo *mf*

47 E o to - do se - gue ex - pan -

Vc. *mf* *pizz.*

Pno. *mf* *Reo.* * *Reo.* * *Reo.* * *Reo.* * *Reo.* *

O inominado

7

Mezzo

50

din - do. Co - mo a - mor pai-ra o

Vc.

50

arco

(Bartók pizz.)

fp

Pno.

50

Mezzo

53

f

mun - do. Ah!

Vc.

53

fp *fp* *fp*

Pno.

53

f *fp* *fp* *fp*

Reo. **Reo.* **Reo.* **Reo.* *

Mezzo

55

Vc.

55

fp

Pno.

55

fp

Reo. **Reo.* **Reo.* *

O inominado

9

Mezzo

70

pi - - - ra: O seu

Vc.

70

Pno.

70

mp

p

mp

Reo. *Reo. *Reo. *

Mezzo

73

fim é o i - no - mi - na -

Vc.

73

Pno.

73

mf

ff

f

mf

f

Reo. *Reo. *Reo. *Reo. *

Mezzo

77

do.

Vc.

77

Molto espress.

mp

ff

Pno.

77

mp

ff

Reo. *Reo. *

Dedicado à cantora
Joana Azevedo

O inominado

Lied para trio

Thiago Perdigão
Opus 48

$\text{♩} = 60$

Cello *con sord.*

p *mp* *mf* *p*

6 *mp* *p* *mf* *p*

10 *Gliss.* *mf* *p* *mf* *espress.*

14 *pizz.* *arco* *fp*

19 *senza sord.* *f* *p* *mp*

22 *espress.* *p* *mf*

25 *p* *mp* *p* *mf* *p* *fp*

29 *molto espress.* *fp* *mp*

32 *f* *f* *sul. pont* *slap the strings*

2

O inominado

♩ = 68

36 *ord.*
pp *mp*

41 *p* *mp* *p* *mf* *Gliss.* 9

45 *fp* *mf* *pizz.*

50 (*Bartók pizz.*) *arco* *fp*

53 *Espress.* 9 *fp* 9 *fp* 9 *fp*

55 9 *fp* *mf* 2

61 *p* *mf* *p* *mf* *espress.*

69 3 *p* *f*

77 *molto espress.* *mp* *ff*

APÊNDICE C



A Godofredo Graça
Essa Negra Fulô
 (1935)

Poema de Jorge de Lima

Waldemar Henrique (1905-1995)

Andantino

Canto

Piano

Andantino

f

deciso

5

O - ra se deu que che - gou (i- sso já faz mui- to tem- po...)

f

10

riten. *a tempo*

no ban- guê dum meu a- vô u- ma ne- gra ho- ni- ti- nha, cha- ma- da Ne- gra Fu- lô. E- ssa Ne- gra Fu-

riten. *a tempo*

CASINHO CHORO

14

lô! Es- sa Ne- gra Fu- lô! Ô Fu-

cedendo

18

lô, Ô Fu- lô! (E- ra_ a fa- la da si- nhá) Vai for- rar a mi- nha ca- ma,

mf comodo

p com expressão

22

pen- te- aros meus ca- be- los Vem a- ju- dar a ti- rar a mi- nha

26 *rall.*

rou- pa, Fu- lô! Es- sa Ne- gra Fu- lô!

rall.

legatissimo

30

Es- sa ne- gri-nha Fu- lô fi-cou lo-go prá-mu- ca-ma prá-vi-gi- ar a Si- nhá prá-en- go- mar pro Si-

com vivacidade

a tempo

meno

34

nhô... Es- sa Ne- gra Fu- lô! Es- sa Ne- gra Fu- lô!

bem marcado



39

Ó Fu- lô... Ó Fu- lô... (E- ra_ a fa- la da Si-

f *vivo* *rit.* *meno*

43

nhá) Vem me_ a ju- dar, ó Fu- lô Vem a- ba- nar o meu

com graça

47

cor- po, qu'eu es- tou su- a- da. Fu- lô. Vem co- çar mi- nha co-

smorz. *dim.*



50

ten.

cei- ra, vem me ca- tar ca- fu- né, vem ba- lan- çar mi- nha

pp

5

Musical score for system 50, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The system includes a box number '50' and a 'ten.' marking. The vocal line has triplets and a five-measure phrase. The piano accompaniment includes a *pp* dynamic marking and a five-measure phrase.

53

rê- de, vem... me con- tar u- ma his- tó- ria, qu'eu es- tou com so- no, Fu-

pp

comodo

Musical score for system 53, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The system includes a box number '53'. The vocal line has triplets. The piano accompaniment includes a *pp* dynamic marking and a *comodo* marking.

57

lô. Es- sa Ne- gra Fu- lô!

movido

rit.

allarg.

Musical score for system 57, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The system includes a box number '57'. The vocal line has a triplet. The piano accompaniment includes *movido*, *rit.*, and *allarg.* markings.

61

*E-ra um di-a-u-ma prin-ce-sa que vi-vi-a num cas-te-lo, que pi'ssu-

scherzando

66

i-a um ves-ti-do com os pei-xi-nho do má. En-trou na per-na dum

cedendo *sfz*

71

pa-to, sa-iu na per-na dum pin-to, o Rei zi-nho me man-dou que vos con-

rit.



76 *rit.*

tas- se mais cin- co* Es- sa Ne- gra Fu- lô! Es- sa Ne- gra Fu-

rit.

con moto

81

lô! Ó Fu- lô, Ó Fu- lô! Vai bo- tar prá dor- mir es- ses me-

con anima

ben marcato

86

ni- nos, Fu- lô ... *Mi- nha mãe me pen- ti- ou, mi- nha ma- dras- ta m'en- ter-

cedendo

91

CASA MICHORO

rou pe-los fi-gos da fi-guei-ra que_o sa-bi-á be-lis-cou..."

allarg. *p*

96

Es- sa Ne-gra Fu- ló! Es- sa Ne-gra Fu-

f *tempo primo*

101

ló! Ó Fu- ló, ó Fu- ló! (E- ra_a fa- la da Si-



105

nhá cha-man-do_a Ne- gra Fu- ló) Ca- dê meu fras- co de chei- ro que teu Si- nhô meman-dou

108

Ah! Foi vo- cê que rou-bou... Ah! Foi vo- cê que rou- bou.

f *stacatto*

111

Es- sa Ne- gra Fu- ló! O Si- nhô foi ver a

ff

114

ne-gra le-var cou-ro do fei- tor A ne-gra ti-rou a rou-pa, o Si-nho dis-se Fu-

118

lô! A vis-ta s'es-cu-re- ceu que nem a Ne-gra Fu- lô! Es-sa Ne-gra Fu- lô!

ten.

pp

122

Es-sa Ne-gra Fu- lô! Ó Fu- lô... Ó Fu- lô... Ca- dê meu len-ço de

3

127

ren- das? Ca- dê meu bro- che, meu cin- to? Ca- dê meu ter- ço de ou- ro que teu Si-

rit. *Ped.*

132

nhô me man- dou? Ah! Foi vo- cê que rou- bou. Ah! Foi vo- cê que rou- bou

rit. *stacatto* *f*

136

Es- sa Ne- gra Fu- lô! O Si- nhô foi a- çoi-

ff *deciso*

139

tar, só-zi-nho_a Ne-gra Fu-lô. A ne-gra ti-rou a sa-ia e ti-rou o ca-be-ção. De den-tro de-le pu-

143

lou nu-i-nha_a, Ne-gra Fu-lô. Es-sa Ne-gra Fu-lô! Es-sa

com expressão

146

Ne-gra Fu-lô! Ó Fu-lô! Ó Fu-

2da.



149

ló! Ca- dè, ca- dè teu Si- nhô, _____ que

152

Nos- so Se- nhor me man- dou? _____ Ah! Foi vo- cê que rou-

155

bou. Foi vo- cê, Ne- gra Fu- lô. Es- sa Ne- gra Fu- lô!

accell. *riten.*



ESSA NEGRA FULÔ

Música de Waldemar Henrique

Poema de Jorge de Lima

Ora se deu que chegou
(isso já faz muito tempo...)
No banguê dum meu avô
Um negra bonitinha,
Chamada Negra Fulô.
Essa Negra Fulô! *(Bis)*

Ó Fulô, ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
Vai forrar a minha cama,
Pentear os meus cabelos
Vem ajudar a tirar
A minha roupa, Fulô!
Essa Negra Fulô!

Essa negrinha Fulô
Ficou logo prá mucama
Prá vigiar a Sinhá
Prá engomar pro Sinhô...
Essa Negra Fulô! *(Bis)*

Ó Fulô... Ó Fulô
(Era a fala da Sinhá)
Vem me ajudar, ó Fulô.
Vem abanar o meu corpo,
Qu'eu estou suada, Fulô,
Vem coçar minha coceira,
Vem me catar cafuné,
Vem balançar minha rede,
Vem...
Me contar uma história
Qu'eu estou com sono, Fulô.
Essa Negra Fulô!

"Era um dia uma princesa
Que vivia num castelo
Que pi'ssua um vestido
Com os peixinho do má.
Entrou na perna do pato,
Saiu na perna dum pinto
O Reizinho me mandou
Que vos contasse mais cinco"
Essa Negra Fulô!

Ó Fulô, ó Fulô!
Vai botar pra dormir
Esses meninos, Fulô...
"Minha mãe me pentiou,
Minha madastra m'enterrou
Pelos figos da figueira
que o sabiá beliscou..."
Essa Negra Fulô! *(Bis)*

Ó Fulô, ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá
Chamando a Negra Fulô)
Cadê meu frasco de cheiro
Que teu Sinhô me mandou
Ah! Foi você que roubou...
Ah! Foi você que roubou.
Essa Negra Fulô!

O Sinhô foi ver a negra
Levar couro do feitor
A negra tirou a roupa
O Sinhô disse: Fulô!
A vista s'escureceu
Que nem a Negra Fulô!
Essa Negra Fulô! *(Bis)*

Ó Fulô... Ó Fulô
Cadê meu lenço de rendas?
Cadê meu broche, meu cinto?
Cadê meu terço de ouro
Que teu Sinhô me mandou?
Ah! Foi você que roubou
Ah! Foi você que roubou
Essa Negra Fulô!

O Sinhô foi açoiatar,
Sozinho, a Negra Fulô
A negra tirou a saia
E tirou o cabeção.
De dentro dele pulou
Nuinha, a Negra Fulô.
Essa Negra Fulô! *(Bis)*

Ó Fulô, Ó Fulô!
Cadê, cadê teu Sinhô
Que Nosso Senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou.
Foi você, Negra Fulô.
Essa Negra Fulô!

A Godofredo Graça
Essa Negra Fulô
 (1935)

Poema de Jorge de Lima

Waldemar Henrique (1905-1995)

Voz

Piano

Violoncelo

O - ra se deu que che

f

deciso

3

3

3

3

Voz

Pno.

6

3

3

gou (i-sso já faz mui-to tem - po...) no ban-guê dum meu a

f

Voz

Pno.

11

6

rit. **a tempo**

vô u-ma ne-gra bo-ni - ti-nha, cha-ma-da Ne-gra Fu - lô. E - ssa Ne-gra Fu-

2

14

Voz

lô! Es - sa Ne-gra Fu - lô! Ó Fu

Pno.

cedendo

18

Voz

lô, Ó Fu-lô! (E-ra a fa-la da si-nhá) Vai for-rar a mi-nha

Pno.

mf comodo

p com expressão

Vc.

p com expressão

21

Voz

ca - ma, pen - te ar os meus ca - be - los Vem a - ju-dar a ti-

Pno.

Vc.

25 *rall.*

Voz

rar a mi-nha rou - pa, Fu - lô! Es-sa Ne-gra Fu - lô!

Pno.

Vc.

legatissimo

pp

30 *a tempo*

Voz

Es-sa ne-gri-nha Fu - lô fi-cou lo-go prá mu - ca-ma prá vi - gi - ar a Si -

Pno.

com vivacidade

Vc.

33

Voz

nhá prá en-go-mar pro Si nhô... Es-sa Ne-gra Fu - lô! Es-sa Ne-gra Fu

Pno.

meno *bem marcado*

Vc.

mf

4

38 *rit.*

Voz

lô! Ô Fu - lô... Ô Fu- lô... (E-ra a fa-la da Si

Pno.

f *vivo* *meno*

Vc.

p *p* *rit.*

43

Voz

nhá) Vem me a-ju-dar, ó Fu - lô Vem a-ba-nar o meu cor-po, qu'eu es-tou su

Pno.

com graça *smorz.*

Vc.

pizz *mf*

48

Voz

a - da. Fu - lô. Vem co-çar mi-nha co - cei - ra, vem me ca-tar ca-fu-

Pno.

dim.

Vc.

arco

51 *ten.*

Voz

né, vem ba-lan-çar mi-nha re - de, vem...

Pno. *pp*

Vc. *p* *sul A* *sul D*

54

Voz

me con-tar u-ma his - tó-ria, qu'eu es-tou com so - no, Fu - lô.

Pno. *pp* *comodo* *movido*

Vc. *pp*

58 *rit.*

Voz

Es - sa Ne-gra Fu - lô! "E-ra um di-a u-ma prin

Pno. *allargando* *scherzando*

Vc. *pizz* *mf*

6

63

Voz

ce-saque vi - vi - a num cas - te-lo, que pi'ssu - i - a um ves - ti - do com os pei - xi-nho do

Pno.

cedendo

Vc.

69

Voz

má. En-trou na per na dum pa - to, sa-iu na per-na dum pin-to, o Rei Si-nhô me man

Pno.

sfz

Vc.

75

rit. rit.

Voz

dou que vos con - tas-se mais cin - co" Es-sa Ne-gra Fu - lô! Es-sa Ne-gra Fu

Pno.

Vc.

p arco

81

Voz

lô! Ó Fu - lo, Ó Fu - lô! Vai bo - tar prá dor - mir es - ses me

Pno.

con anima ben marcato

Vc.

pizz mf

86

Voz

ni - nos, Fu lô... "Mi - nha mãe me pen - ti - ou, mi - nha ma - dras - ta m'en - ter -

Pno.

cedendo

Vc.

arco p

8va

91

Voz

rou pe - los fi - gos da fi - guei - ra que o sa - bi - á be - lis - cou..."

Pno.

allarg. p

f

Vc.

8va

tempo primo

8

98

Voz

Es-sa Ne-gra Fu - lô! Es-sa Ne-gra Fu - lô! Ó Fu

Pno.

Vc.

103

Voz

lô, ó Fu - lô! (E-ra a fa-la da Si - nhá cha-man-do a Ne-gra Fu - lô) Ca

Pno.

Vc.

107

Voz

dê meu fras-co de chei-ro que teu Si-nhô me man-dou

Pno.

Vc.

109

Voz

Ah! Foi vo-cê que rou- bou... Ah! Foi vo-cê que rou-bou.

Pno.

f *stacatto*

Vc.

111

Voz

Es - sa Ne-gra Fu - lô! O Si-nhô foi ver a

Pno.

ff

Vc.

114

Voz

ne-gra le-var cou-ro do fei - tor A ne gra ti-rou a rou-pa, o Si-nho dis-se Fu

Pno.

p

Vc.

10

118

Voz

lô! A vis-ta s'es-cu-re - ceu que nem a Ne-gra Fu - lô! Es-sa Ne-gra Fu - lô!

Pno.

pp

122

Voz

Es-sa Ne-gra Fu - lô! Ó Fu- lô... Ó Fu- lô... Ca - dê meu len-ço de ren-das? Ca

Pno.

Red.

Vc.

128

Voz

dê meu bro-che, meu cin-to? Ca - dê meu ter-ço de ou-ro que teu Si-nhô me man-dou?

Pno.

Red.

Vc.

134

Voz

Ah! Foi vo-cê que rou-bou. Ah! Foi vo-cê que rou-bou

Pno.

Vc.

136

Voz

Es - sa Ne-gra Fu - lô! O Si-nhô foi a-çoi

Pno.

Vc.

139

Voz

tar, só - zi-nho, a Ne-gra Fu - lô. A ne-gra ti-rou a sa-ia e ti-rou o ca-be-

Pno.

Vc.

12

142

Voz

çã. De den-tro de-le pu - lou nu-i-nha a, Ne-gra Fu-lô. Es-sa Ne-gra Fu - lô! Es-sa

Pno.

com expressão

Vc.

146

Voz

Ne-gra Fu-lô! Ó Fu - lô! Ó Fu - lô! Ca-

Pno.

Ped.

arco

150

Voz

dê, ca - dê teu Si - nhô, que

Pno.

Vc.

152

Voz

Nos - so Se-nhor me man - dou?

Pno.

Vc.

154

accel.

Voz

Ah! Foi vo - cê que rou - bou. Foi vo - cê, Ne

Pno.

Vc.

156

rit.

Voz

— gra Fu - lô. Es - sa Ne - gra Fu - lô!

Pno.

Vc.

Essa Negra Fulô

(1935)

Violoncelo

Poema de Jorge de Lima

A Godofredo Graça

Waldemar Henrique (1905-1995)

Piano 4 *Vóz* 7 *rit.* a tempo 5

p com expressão
rall.

21

27 *a tempo* 3

mf *pp*

38 *rit.* 2 *pizz* *mf*

p *ten.* *p* *mf*

47 *arco* 2 *sul A* *sul D* *p* *pp*

59 *rit.* *pizz* *mf*

69 *rit.* *rit.* *arco* *p*

79 *pizz* *mf* *arco* *p*

88 *8^{va}* *tempo primo*

98

107 *rit.* 3 3 3 3

111 3 3 2 7

2 Violoncello

128 *rit.*

136 *pizz.*

148 *arco*

153 *accel.* *rit.*

Detailed description of the musical score: The score is for a Cello part, indicated by the instrument name 'Violoncello' and the bass clef. It consists of four systems of music. The first system (measures 128-135) begins with a 'rit.' (ritardando) marking. It features a series of eighth notes, followed by two triplet eighth notes. The second system (measures 136-147) starts with two triplet eighth notes, followed by a 'pizz.' (pizzicato) marking and a triplet eighth note. The third system (measures 148-152) begins with an 'arco' (arco) marking and contains a series of eighth notes. The fourth system (measures 153) concludes with an 'accel.' (accelerando) marking, followed by eighth notes and a final 'rit.' (ritardando) marking. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/4.



Relatório de transcrição da peça “Essa Negra Fulô”

Seguem as alterações e observações a respeito da obra, tomando como base a partitura original e a comparação com a versão gravada por Jorge Fernandes.

Legenda:

- P – Piano
- P. MD – Piano, mão direita
- P. ME – Piano, mão esquerda
- VC – Violoncelo
- TUTTI – Toda a gravação

Compasso	Instrumento	Descrição
5	P. ME	Não há a dobra da melodia.
21	P. ME + VC	Mudança do si natural da partitura original para si bemol.
27	P. ME	Não há a frase em semicolcheias da partitura original, somente a nota longa.
	VC	Faz a frase em semicolcheias original do P. ME. A penúltima nota, no entanto, é um dó natural e não suspenso.
48	P. ME	O ritmo some, ficando somente a mínima.
48	VC	Há uma derivação do ritmo original do P. ME.
49	P. MD	A <i>apoggiatura</i> mi-ré inexistente na partitura original.
53	P. MD + VC	Não é possível ouvir se o P. MD faz a melodia da partitura original, dobrada na gravação pelo VC.
59	TUTTI	Há uma falha na gravação durante esse compasso, ocasionando na perda de algumas informações.
62 a 76	P. MD	Tocado uma oitava acima da partitura original.
76	P	Acorde executado arpejado.
84 a 87	P. MD	A partir do segundo tempo do compasso 84, os intervalos harmônicos são executados invertidos, transpondo a nota grave da partitura original uma oitava acima.
87	TUTTI	Adicionado um <i>ritenuto</i> .
107	TUTTI	Adicionado um <i>ritenuto</i> .
109	P	Tercinas somem. O piano passa a ter função de sustentação harmônica, seguido ao final por um arpejo ascendente veloz para entrar no acorde seguinte.
109	VC	A frase em tercina original do piano é transposta para realizar um contraponto com a melodia da voz.
110	P	Idem a 109, sem o arpejo final e com um ritmo sobre um encadeamento de acordes.
110	VC	Idem a 109.
122	P. MD	Adicionado um arpejo.
134	P + VC	Idem a 109.
135	P + VC	Idem a 110.
139	P. ME	A frase original some, dando lugar somente a uma nota de sustentação para a frase executada no VC.



139	VC	Frase não existente na partitura original, escrita para o arranjo gravado adaptando a frase original do P. ME.
140	P. ME	Intervalo sol-si bemol gerando a mesma sustentação do compasso anterior.
149 a 156	VC	Dobra com a melodia.
150	P	Rítmica muda e dobras com a melodia somem. Em seu lugar, entra um arpejo de fá menor (sugerido na partitura, mas que pode ser improvisado pelo pianista)
151	P	Idem acima, mas o acorde é de sol menor meio diminuto.
152	P	Idem acima, mas o acorde é de ré bemol maior com décima primeira aumentada.
153	P	Idem acima, mas os acordes são de dó maior com quinta aumentada e sétima maior seguido por dó maior com sétima maior.

APÊNDICE D

Composições de HEITOR VILLA-LOBOS

PIANO

Zoé - Opera em 3 actos, Bailado Infernal	4\$500
Carnaval das Crianças - Collecção de 8 peças	
Nº 1 - O Ginete do Pierrozinho	2\$000
2 - O chicote do Diabinho	3\$500
3 - A manha de Pierrete	2\$000
4 - Os guizos do Dominózinho	2\$000
5 - As peripécias do Trapeirozinho	3\$000
6 - As traquinices do mascarado mignon	3\$000
7 - A gaita de um precóce fantasiado	3\$000
8 - A folia de um blóce infantil - 4 mãos	8\$000
Completo	20\$000
Danças características AFRICANAS - Collecção de 3 peças	
Nº 1 - Farrapos	3\$000
2 - Kankukus	4\$000
3 - Kankikis	3\$000
Completo	9\$000
Gato (O) e o rato - op. 65 n. 3 - Das Fábulas Características	4\$500
Historias da carochinha - Collecção de 4 peças	
Nº 1 - No palacio encantado	2\$000
2 - A cortezia do Príncipezinho	2\$000
3 - E o pastorzinho cantava	2\$000
4 - E a princezinha dançava	2\$000
Completo	7\$000
Lenda do Caboclo (A)	3\$000
Ondulando - Estudo	4\$500
Prôe do Bêbé - Nº 1 - La famille du Bêbé - Col. de 8 peças	
Nº 1 - Branquinha - A Boneca de louça	3\$500
2 - Moreninha - massa	2\$500
3 - Caboclinha - barro	2\$500
4 - Mulatinha - borracha	3\$000
5 - Negrinha - pão	3\$000
6 - A Pobresinha - trapo	1\$500
7 - O Polichinello	2\$000
8 - Bruxa - A Boneca de panno	4\$000
Completo	18\$000
Simples Collectanea - Collecção de 3 peças	
Nº 1 - Valsa mystica	3\$000
2 - N'um berço encantado	2\$500
3 - Rhodante	3\$500
Completo	8\$000
Suite Floral - Op. 97 - Collecção de 3 peças	
Nº 1 - Idyllo na rêde	2\$500
2 - Uma camponeza cantadeira	2\$000
3 - Alegria na horta	3\$000
Completo	7\$500
1º Suite Infantil - Collecção de 5 peças	
Nº 1 - Bailando - Movimento de Minuetto piu animato	2\$500
2 - Nêné vae dormir - andante melancolico	2\$500
3 - Artimanhas - Allegretto quasi allegro	2\$000
4 - Reflexões - Allegro	2\$500
5 - No balanço - Allegro non tropo	2\$500
Completo	10\$000
2º Suite Infantil - Collecção de 4 peças	
Nº 1 - Allegro	2\$500
2 - Andantino	2\$000
3 - Allegretto	2\$000
4 - Allegro non tropo	2\$000
Completo	7\$500
Valsa Scherzo - Op. 17	8\$000

CANTO E PIANO EM PORTUGUEZ

As Crianças - Canção, com côro	4\$000
Cascavel (A)	4\$500
Cegonha (A)	4\$500
Confidencia	4\$000

Eprigrammas ironicos sentimentaes :

Nº 1 - Eis a vida !	3\$000
2 - Inutil epigramma	3\$500
3 - Sonho de uma noite de verão	3\$500
4 - Epigramma IV	3\$000
Completo	12\$000

Festim Pagão

Historietas :

Nº 1 - Solidão	3\$000
3 - O novelzinho de linha	2\$500
2, 4, 5 e 6 em francez	18\$000
Completo	18\$000

Louco 4\$000 |

Mal Secreto 3\$500 |

Miniaturas - Collecção de 6 peças

Nº 1 - Chromo - Nº 2	2\$000
2 - A viola	3\$000
3 - Chromo - Nº 3	2\$500
4 - Sonho	3\$000
5 - Japonezas	2\$500
6 - Sino de Aldeia	1\$500
Completo	12\$000

Noite de Luar 3\$500 |

Sertão no Estio - Cantico brasileiro 3\$500 |

Virgem (A) 4\$000 |

EM FRANCEZ

Fleur Fanée - Op. 18	4\$500
Historietas :	
Nº 2 - Lune d'Octobre	2\$500
4 - Hermione et les bergers	5\$000
5 - Jouis sans retard, car vite s'écoule la vie	2\$500
6 - Le Marche	6\$000
1 e 3 em portuguez	18\$000
Completo	18\$000

Meres (Les) - Op. 45 3\$500 |

Oiseau (L') - 10 3\$500 |

EM ITALIANO

Bove (II) - com Violoncello	4\$500
Nome di Maria (II)	3\$000

EM HESPANHOL

Amor y Perfidia - Canção	2\$000
--------------------------------	--------

CANTO E HARMONIUM EM LATIM

Ave Maria - Nº 19 - Soprano	2\$000
-----------------------------------	--------

VIOLINO E PIANO

Canto do Cysne Negro (O) - Extrahido do Naufragio de Klionikos	4\$000
Elegie	5\$000
Improvisio - melodia	5\$000
Mariposa (A) na luz - Nº 3 - d'Os martyrios dos insectos	7\$000

VIOLONCELLO E PIANO

Berceuse - Op. 50	3\$000
Canto do Cysne Negro (O) - Extrahido do Naufragio de Klionikos (ou Violino)	5\$000
Capriccio - Op. 49	5\$000
Elegie (ou Violino)	5\$000
Pequena Sutte - Collecção de 6 peças	
Nº 1 - Romancete	3\$000
2 - Legendaria	2\$500
3 - Harmonias soltas	3\$000
4 - Fugato (all'antica)	3\$500
5 - Melodia	3\$500
6 - Gavote scherzo	5\$000
Completo	18\$000
Preludio - em lá bemol - Op. 20 Nº 2	10\$000
Sonhar - Op. 14	2\$500

Pianos de ocasião
Vendem-se
e Alugam-se
Preços modicos

CASA ARTHUR NAPOLEÃO
(FUNDADA EM 1868)

Estabelecimento de Pianos e Musicas

SAMPAIO ARAUJO & C^{IA}

Avenida Rio Branco, 122 ☐ Caixa Postal 536 ☐ Rio de Janeiro

Pianos novos
Vendem-se
e Alugam-se
Vendas garantidas

84.21.376

2

IL BOVE

PRECO 4,500

(O BOI)

Carducci

Rio, 1916

H. VILLA-LOBOS

Andante calmo

CANTO.

Violoncello.

PIANO.

The first system of the score consists of three staves. The top staff is for the voice (CANTO), the middle for the cello (Violoncello), and the bottom for the piano (PIANO). The tempo is marked 'Andante calmo'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and some melodic lines, including a 'rall.' marking in the right hand.

T'a - mo — , o pi o bo - - ve; e

The second system continues the musical score. It includes the vocal line with the lyrics 'T'a - mo — , o pi o bo - - ve; e'. The piano accompaniment continues with 'm.g.' (mezzo-giochiato) markings in the right hand. The cello part continues with a melodic line and 'sf' (sforzando) markings.

Requisto mo
06/9/87

8192

MVL 1997.21.0028

ANTIGO - MM. 87.21.1109

mi - te un - sen - ti - men - to Di vi - go - re e di pa - ce al corm'in -

m. g.

- fon - di,

m. g. *sf*

O ché so - len - ne co - me un mo - tu - men - to

m. g. *gliss.* *sf*

4

Tu guar-di cam - pi li - be - ri e fe con - - - di - -

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "Tu guar-di cam - pi li - be - ri e fe con - - - di - -". The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) and features a complex texture with many chords and triplets. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system.

o che al gio - go ino - nando - ti con - ten - -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "o che al gio - go ino - nando - ti con - ten - -". The piano accompaniment continues with similar complex textures and triplets. A dynamic marking of *m. g.* (mezzo-forte) is present at the beginning of the system.

- to L'a - gil o - pra dell'nom gra - - ve se - con - -

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "- to L'a - gil o - pra dell'nom gra - - ve se - con - -". The piano accompaniment continues with similar complex textures and triplets. Dynamic markings of *sf* (sforzando) and *m. g.* (mezzo-forte) are present.

8192

- di: El tie - sor - ta e ti pun - ge, e

m. g.

tu co'llen - to - gi - ro de pacien - te oo - chi ris - pon -

m. g.

- di.

m. g. *sf*

Da la larga na - ri - ce u - mida e ne - ra Fumai tuo s - pir - - -

m.g.

rit.

- to, e co - me un in - no - lie - toil mugghi - o nel se - re - no a - éx se

rit.

per - de - ; E del gra - ve oc - chio glauco entro l'aus.

sf

mf

mf

- té - ra Dol - cez - za si - res - peo - chia am - pio e qu -

m. g.

- ie - - to Il di - vi - no del pian - si - lencio

poco - - rall.
(ff) *(ff)*

ver - - de

sf *m. g.* *sf*
a tempo *morrendo*

Il Bove

(O Boi)

Rio, 1916
H. VILLA-LOBOS

Andante calmo

Canto

Violoncello

Piano

5

Cto.

T'a - mo , o pi - o bo - - ve e -

Vc.

Pno.

9

Cto.

mi - te un sen - ti - men - to di vi - go - re e di pa - ce al cor m'in

Vc.

Pno.

Il Bove (H. Villa-Lobos)

2

13

Cto. fon - - - - di, —

Vc. *sf*

Pno.

17

Cto. O che so - le - ne co-me un mo-nu men - - - to

Vc. *gliss.* *sf*

Pno.

21

Cto. Tu gar-di j cam - pi li-be-ri e fe-con - - - - di, —

Vc. 3 3

Pno. 3 3

Il Bove (H. Villa-Lobos)

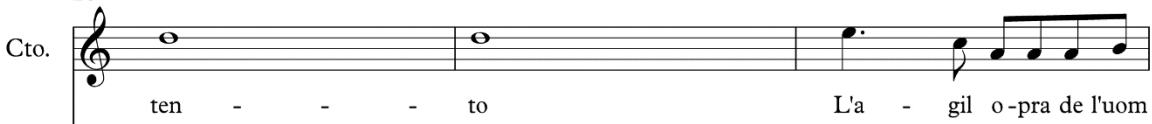
24


Cto.  O che al gio go in-chi-nan-do-ti con

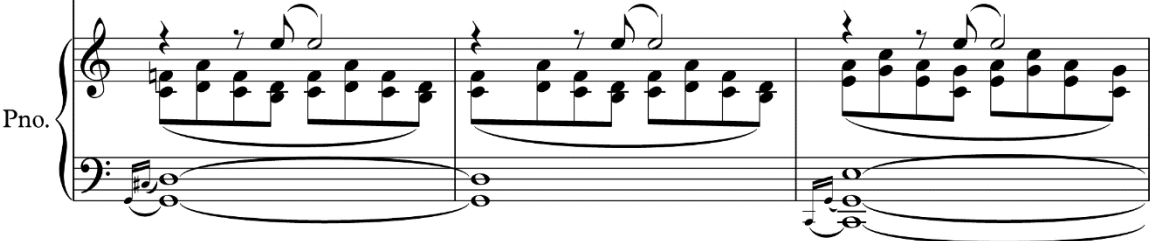
Vc. 

Pno.  *m.g.*


28


Cto.  ten - - - to L'a - gil o-pra de l'uom

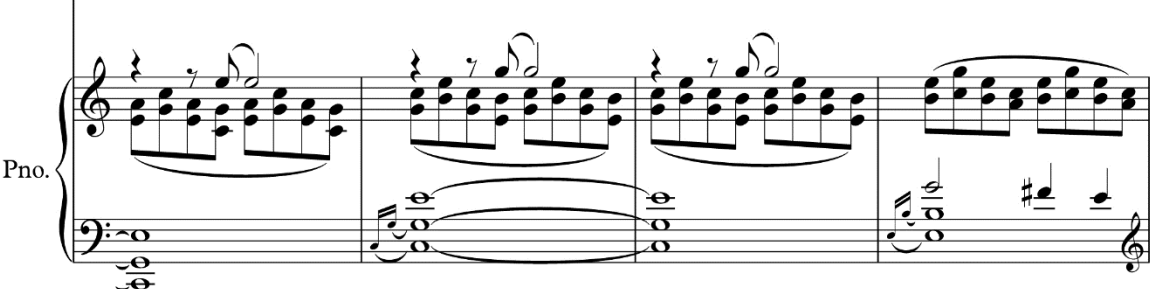
Vc.  *sf*

Pno. 

31

Cto.  gra - ve se - con - - di Ei t'e - sor - ta e ti

Vc. 

Pno. 

Il Bove (H. Villa-Lobos)

4

35

Cto. pun - ge e tu co' llen-to

Vc.

Pno. *m.g.*

38

Cto. gi-ro de pa-cien - te oc - chi ris - pon - - di.

Vc.

Pno.

42

Cto.

Vc. *sf*

Pno.

Il Bove (H. Villa-Lobos)

45

Cto.

Pno.

48

Cto.

Pno.

52

Cto.

Pno.

Il Bove (H. Villa-Lobos)

6

55

Cto. E del gra - ve oc - chio glau-co en-tro l'aus - te - ra dol

Vc. *sf* *m.g.*

Pno. *mf* *mf*

58

Cto. cez - za si ris - pec - chia am - pio e qu - ie - to il di -

Vc.

Pno.

61

Cto. vi - no del pian si - len - zio ver - - -

Vc. *sf* *m.g.*

Pno. *poco - - rall.* *ff* *ff* *a tempo*

Il Bove (H. Villa-Lobos)

63

Cto. - - - de

Vc. *sf*

Pno. *morrendo*

Score Para Joana Christina Azevêdo
Música para Mezzo-Soprano, Violoncelo e Piano

Estêrcio Marquez Cunha
 Goiânia, março de 2014

$\text{♩} \pm 40$

Voz

Cello *V* depois com o cavalete

Piano *p* $\text{♩} \pm 40$ *f* *mf* *3*

6 *Chiusa* *pp* *mf* *pp* *p* *pp*

Vc. *p* *p*

Pno. *mf* *mf* *p* *f*

12 *Sussurro*
 Sol so - li - tá - rio, céu cin - za Nem bri - sa nem

Pno. *f* *mf*

Obs.: cada nota tem seu próprio acidente

2

Música para Mezzo-Soprano, Violoncelo e Piano

18

Voz

Fala

3

som Trin-ca se a tem-pe-ra da ter-ra...

Vc.

18

Pno.

18

mf

p

3

3

23

Voz

um pouco mais movido ♩ ± 52

3

Cio sê-co sem se - men-te.

Vc.

23

normal

p

3

Pno.

23

p

um pouco mais movido ♩ ± 52

3

28

Voz

♩ ± 40

3

p Tem-po - si -

Vc.

28

p

3

Pno.

28

♩ ± 40

pp

3

Música para Mezzo-Soprano, Violoncelo e Piano

3

34 $\text{♩} \pm 52$

Voz

lêncio es - pe-ra...

Vc.

mf

Pno.

40

Voz

Vc.

Pno.

45 $\text{♩} \pm 40$
Chiusa

Voz

rall... *p*

Vc.

Pno.

rall... *mf* *p*

51 $\text{♩} + 52$

Voz *mf* Na fenda pro-fun-da Verde de musgo, Nas - ce

Vc. *mf*

Pno. *mf* $8^{\text{va}} - 1$

57 *f*

Voz á-gua cris-ta - li - na. Vi-da es - cor-re para o va-le.

Vc.

Pno. *p* $8^{\text{va}} - 1$

62 Chiusa

Voz *p* *pp* <

Vc.

Pno. $8^{\text{va}} - 1$

Música para Mezzo-Soprano, Violoncelo e Piano

5

67 $\bullet \pm 40$

Voz

Tem - po - si - lên - cio es - pe - ra

Vc.

Pno.

67 $\bullet \pm 40$

73 $\bullet \pm 52$

Voz

Vc.

Pno.

73 $\bullet \pm 52$

78 $\bullet \pm 40$

Voz

Chiusa

Vc.

Pno.

78 $\bullet \pm 40$

84 $\text{♩} \pm 52$

Voz *mf* No va-le ver-de, paz, Um ri-o si-len-

Vc. *mf* $\text{♩} \pm 52$ 3

Pno. *mf* 3

89

Voz cioso, pas sa ros em re-vo - a-da Árvo-res e pas-to re-no - vado.

Vc. 3

Pno. 3

95 Fala

Voz O tempo

Vc.

Pno. 3

Música para Mezzo-Soprano, Violoncelo e Piano

99 $\text{♩} + 40$

Voz

tece sua rede com Tem - po - si - lên - cio fon - te - fe -
a linha do horizonte *p*

Violoncelo

p

Piano

pp

103

Voz

cun - da - - de - so - lu - ções

Vc.

Pno.

TEXTO

Sol solitário, céu cinza...
Nem brisa, nem som.
Trinca-se a têmpara da terra...
Cio sêco, sem semente.

Tempo-silêncio espera...

Na fenda profunda
Verde de musgo,
Nasce água cristalina.
Vida escorre para o vale.

Tempo-silêncio espera...

No vale verde, paz,
Um rio silêncioso,
Pássaros em revoada,
Árvores e pasto renovado
O tempo tece sua rede
Com a linha do horizonte.
Tempo-silêncio,
Fonte fecunda de soluções

Para Joana Christina Azevêdo

Cello **Música para Mezzo-Soprano, Violoncelo e Piano**

Estêrcio Marquez Cunha

Goiânia, março de 2014

$\text{♩} \pm 40$
 depois com o cavalete
p

7
p *p* <

13

19

25 **um pouco mais movido** $\text{♩} \pm 52$ normal
p 3

31

37 $\text{♩} \pm 52$
mf

43
rall...

$\text{♩} \pm 40$ $\text{♩} \pm 52$
mf

Cópia: Wdemberg Silva

2 Música para Mezzo-Soprano, Violoncelo e Piano

55

61

67 $\text{♩} + 40$

73 $\text{♩} + 52$
mf

79 $\text{♩} + 40$
p

85 $\text{♩} + 52$
mf

91

97
p

103

Detailed description: This page of a musical score contains nine staves of music. The first staff (measures 55-60) is in bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata. The second staff (measures 61-66) continues the melodic line with several triplet markings. The third staff (measures 67-72) shows a change in time signature to 2/4 and includes a measure rest for 40 measures. The fourth staff (measures 73-78) returns to 3/4 time, marked *mf*, with a measure rest for 52 measures. The fifth staff (measures 79-84) changes to 2/4 time, marked *p*, with a measure rest for 40 measures. The sixth staff (measures 85-90) changes to 3/4 time, marked *mf*, with a measure rest for 52 measures. The seventh staff (measures 91-96) continues in 3/4 time. The eighth staff (measures 97-102) changes to 2/4 time, marked *p*. The ninth staff (measures 103-108) is in bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature, ending with a double bar line.

APÊNDICE E

Score

Valsa com o Poeta

Cris Delanno / Alex Moreira / Gustavo Black Alien

Cris Delanno

Andante ♩ = 90

Soprano

Piano

Cello

mp

mf

8 **A**

S

pe-gue-os seus pon-tos fra-cos ca-te'e jun-te os seus ca-cos sin-ta meu es-ti-lo

Pno.

Vc.

2

Valsa com o Poeta
Score

14

S

o - co'e o - pa - co um a - vi-so' aos na - ve - gan - tes pas - sa - gei - ros tri - pu -

Pno.

14

Vc.

20

S

lan - tes na - da se - rá co - mo an - tes se - rá

Pno.

20

Vc.

a piacere

25

S

o a - mar - go gos - to do - ce sei que foi e - la quem trou - xe be - la' ao grau d'eu não lem -

Pno.

p

25

Vc.

pizz.

mp

Valsa com o Poeta
Score

3

30

S

brar de na-da d'an-tes de - la só eu ve-jo'os tons em sua a - qua - re - la

Pno.

Vc. arco

36

S

a pai-xão não tem cau - te - la o a - mor é'u - ma ca -

Pno.

Vc.

B

42

S

pe - la tão sa - gra - do quan-to'o nos-so'in - fi - ni - to tão pro fun do'e de - li -

Pno.

Vc.

f

4 Valsa com o Poeta
Score

48

S

ran - te e - ter-no ca-va-lei-ro'er - ran - te qua-se'um Dom Qii-xo-te de Cer - van -

Pno.

Vc.

54

S

tes o a-mor que'a gen-te se - la des-de'as pe-dras na ja - ne - la tu-do pas-sa - rá por

Pno.

Vc.

60

S

nós fi-ca-mos eu e e - la se - rá que'o-tem-po não con - ge-la se - rá

Pno.

Vc.

pizz. arco

Valsa com o Poeta
Score

5

66

S

mf uh

66

Pno.

mf

66

Vc.

perdendosi

mf

72

S

72

Pno.

72

Vc.

77

S

77

Pno.

77

Vc.

Detailed description: This page of a musical score for 'Valsa com o Poeta' contains measures 66 through 77. It is arranged for voice (S), piano (Pno.), and violin (Vc.). The vocal line (S) features a melodic line with a slur over measures 66-71 and 77, and a fermata over measure 72. The piano accompaniment (Pno.) consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The violin part (Vc.) plays a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. Dynamics include *mf* and *perdendosi*. The score is divided into systems of three staves each, with measure numbers 66, 72, and 77 marking the beginning of each system.

6 Valsa com o Poeta
Score

82

S

rá que'o-tem - po não con - ge - la se-

Pno.

Vc.

87

S

rá

Pno.

Vc.

dim.

Cello

Valsa com o Poeta

Cris Delanno / Alex Moreira / Gustavo Black Alien

Cris Delanno

Andante ♩ = 90

4

mf

A

14

22 *a piacere* *pizz.*

mp

28 *arco*

36 **B**

44 *f*

53 *pizz.* *arco*

62 *perdendosi*

69 *mf*

2

Valsa com o Poeta
Cello

