

Universidade Estadual Paulista – Júlio de Mesquita Filho

Instituto de Artes

Unesp

Joabe Guilherme Oliveira

**Por toda a voz: um ensaio sobre o processo composicional de três
canções**

São Paulo
2021

Universidade Estadual Paulista – Júlio de Mesquita Filho

Instituto de Artes

Unesp

Joabe Guilherme Oliveira

Número de matrícula: 161311903

**Por toda a voz: um ensaio sobre o processo composicional de três
canções**

Programa de Graduação em
Música.

Linha de pesquisa:
Composição musical.

Orientador Responsável: Prof.
Dr. Alexandre Roberto
Lunski.

O48t

Oliveira, Joabe Guilherme

Por toda a voz : um ensaio sobre o processo composicional de três canções / Joabe Guilherme Oliveira. -- São Paulo, 2021

49 p. : tabs., fotos

Trabalho de conclusão de curso (Bacharelado - Música) -
Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Artes, São Paulo
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui

1. Voz. 2. Violão. 3. Canção. 4. Composição. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Artes,
São Paulo. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Joabe Guilherme Oliveira

**Por toda a voz: um ensaio sobre o processo composicional de três
canções**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Programa de Graduação
em Música do Instituto de Artes da
Unesp como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em
composição.

Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui

São Paulo
2021

“Vozes plurais”

Uma voz significa isto: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz põe em jogo a úvula, a saliva: quando a voz humana vibra, existe alguém em carne osso que a emite.

Adriana Cavarero

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus, por ter me dado as condições mentais e espirituais durante todo esse período tão conturbado.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui, por aceitar o meu trabalho de pesquisa, bem como, por suas composições, que sem dúvidas, se apresentam a mim como fonte de inspiração.

Aos meus pais, Heroína Guilherme e José Antonio, que sempre estiveram ao meu lado, me apoiando ao longo de toda a minha trajetória.

A todos os meus amigos e, em especial, o professor Alexandre Ribeiro, Fábio Miguel (*in memoriam*), Gabriel Marques e Johnatan Duarte.

Aos meus amados parentes, em especial, ao meu tio Alcides Dantas (*in memoriam*), Girleide Oliveira (*in memoriam*) e Herlon Guilherme (*in memoriam*).

Resumo

O seguinte ensaio trata-se de um relato meu, enquanto compositor, observando as transformações aconteceram, ao seu tempo e modo, nos processos composicionais de três canções de períodos distintos. Este ensaio, por sua vez, é dividido em duas partes, sendo a primeira dedicada à apresentação de dois professores que influenciaram a minha formação e conseqüentemente as peças aqui abordadas, bem como, as minhas breves considerações e pensamentos sobre os mesmos. A segunda parte diz respeito aos processos composicionais, da escrita, da natureza técnica e filosófica empregada nas peças deste trabalho. Disso se segue a justificativa dessa dissertação, que é, a de fornecer discussões e reflexões sobre a escrita composicional no século XXI, em um movimento de dentro para fora, do compositor que fala da sua composição.

Palavras-chave: Voz; Violão; Canção; Composição.

Abstract

This essay is a report of mine, as a composer, observing the transformations that took place, in their own time and manner, in the compositional processes of three songs from different periods. This essay, in turn, is divided into two parts, the first being dedicated to the presentation of two teachers who influenced my education, and consequently the pieces discussed here, as well as my brief considerations and thoughts about them. The second part concerns the compositional processes, writing, technical and philosophical nature employed in the pieces of this work. From this follows the justification of this dissertation, which is, to provide discussions and reflections on compositional writing in the 21st century, in a movement from the inside out, of the composer who speaks about his composition.

Keywords: Voice; Guitar; Song; Composition.

Índice de figuras

Figura 1 - Primeira composição (2011/2012).....	14
Figura 2 - Introdução da "Canção no. 2"	18
Figura 3 - Motivo " <i>Katolophyromai</i> "	20
Figura 4 - Compassos 1 e 2 de "Ouvir o logos"	21
Figura 5 - Citação "ligetiana"	22
Figura 6 - Estruturas do compasso 9-14.....	23
Figura 7 - "Prelúdio no. 2" de Villa-Lobos, compassos 35-41	23
Figura 8 - Compassos 21 e 22 de "Ouvir o logos"	24
Figura 9 - "Ponteio no. 4" de Guarnieri, compassos 1-4	26
Figura 10 - Comparação entre "Antiga canção" e a "Viola quebrada"	26
Figura 11 - Imitação e síntese, compassos 29 e 30.....	27

Índice de tabelas

Tabela 1 - Estrutura formal da "Canção no. 2"	17
Tabela 2 - Hino ao sol.....	19
Tabela 3 - Estrutura formal da "Antiga canção"	25

Sumário

1 Introdução	11
2 Formações de um sujeito	13
2.1 Aos mestres com carinho.....	13
3 Processos composicionais: Filosofia e técnica	16
3.1 Estado da arte	16
3.1.1 “Canção no. 2 (Pietà)”	17
3.1.2 “Ouvir o logos”.....	19
3.1.3 “Antiga canção”.....	24
Conclusão	28
Referências bibliográficas	29
Anexos	30

1 INTRODUÇÃO

O compositor, enquanto sujeito histórico, fala de um tempo, de um tempo de que é também filho, ele fala de culturas, de linguagens, de consciências e assim por diante. E neste processo de enculturação o compositor torna-se criador e criação de uma história do qual ele faz parte, uma analogia ao que argumenta Schaff sobre o historiador, em que aventa:

O historiador sujeito que conhece - é um homem como qualquer outro e não pode libertar-se das suas características humanas: não é capaz de pensar sem as categorias de uma língua determinada, possui uma personalidade socialmente condicionada no quadro de uma realidade histórica concreta, pertence a uma nação, a uma classe, a um meio, a um grupo profissional, etc., com todas as conseqüências que tudo isto implica no plano dos estereótipos que aceita inconscientemente, em geral, da cultura de que é ao mesmo tempo uma criação e um criador, etc. (1995, p. 284).

Seguindo essa linha de pensamento escrevo esse ensaio, em um movimento de dentro para fora, analisando três canções escritas por mim, em diferentes fases da minha vida, com ideias distintas, influências distintas e que reproduzem minhas percepções enquanto criador e criação deste tempo presente/passado. Este ensaio, no que lhe concerne, também busca fornecer informações para aqueles que futuramente buscarem compreender melhor alguns dos meus pensamentos, no referente ao desenvolvimento e escrita de tais canções.

O seguinte trabalho é dividido em duas partes, sendo a primeira dedicada à apresentação de dois professores que influenciaram a minha formação e conseqüentemente as peças aqui abordadas, bem como sobre as minhas breves considerações e pensamentos a respeito dos mesmos. A segunda parte, por sua vez, diz respeito aos processos composicionais, da escrita, da natureza técnica e filosófica empregada nas peças deste trabalho.

De um problema, da proximidade do objeto investigado, que é o meu caso, também surge a fortuna de se poder conhecer a camada mais profunda de uma obra, o de como ela foi concebida. A título de exemplo, basta olhar para figura de Bach, figura que evoca diferentes teorias de como o mesmo compunha, pois grande parte do que se sabe sobre sua forma de compor advém de fontes secundárias, como: Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Nikolaus Forkel, Johann Kirnberger e entre outros. Como a ideia da máquina do tempo se apresenta paradoxal, contentemos com aquilo que chegou por

outras mãos sobre a forma de compor de Bach, e daquilo que é possível depreender de sua obra.

Que as ideias e pensamentos aqui apresentados sirvam como material de apoio para aqueles que desejarem compreender o compositor que escreve esse singelo ensaio, como também suas peças igualmente singelas.

2 FORMAÇÕES DE UM SUJEITO

2.1 Aos mestres com carinho

De dois grandes instrumentistas, Alexandre Ribeiro de Oliveira e Fábio Miguel, pude aprender muito dos elementos técnicos, práticos e humanísticos da música que me influenciaram e me influenciam no compor. O primeiro me ensinou a arte das cordas dedilhadas, das fórmulas de acompanhamento, do olhar crítico e humanístico, sobre as diferentes sonoridades que um mesmo instrumento emite, tantas coisas que aparecem diretamente e indiretamente em minhas composições. O segundo, por sua vez, me ensinou a arte da voz, do olhar atento para o som da palavra, para as possibilidades da voz e o potencial humano por detrás dela.

Alexandre Ribeiro nasceu em Ribeirão Preto, na data de 5 de novembro de 1983, começou estudar violão aos 9 anos incentivado pela mãe após ganhar de presente um violão do seu primo. Mesmo sua família não tendo condições de continuar pagando suas aulas de violão, seu professor na época, Ivatir Ferreira da Silva, continuou dando aulas e suporte a ele, levando-o para a cidade de São Paulo, para que assim pudesse participar dos concursos de violão, dos quais foi premiado em dois deles. Já morando na cidade de São Paulo, começou a dar aulas e dedicou-se a aprender teorba, instrumento de cordas dedilhadas antigo, sendo atualmente um dos principais e um dos poucos representantes da teorba no país.¹

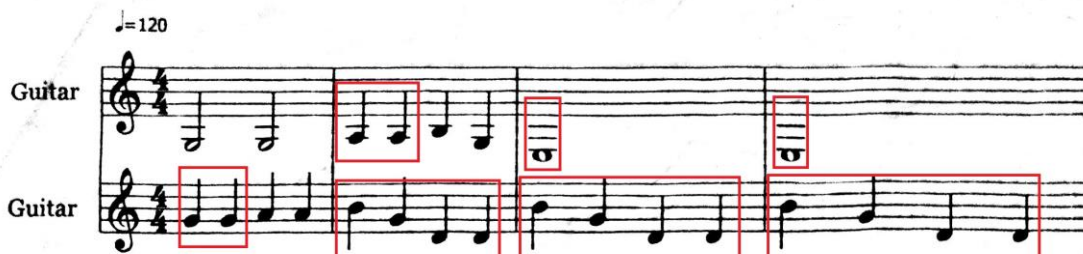
Conheci o professor Alexandre, por volta de 2011, através do programa de ensino de música do Guri Santa Marcelina, com ele aprendi os rudimentos da teoria musical, bem como a técnica e prática do violão. Por meio do seu estímulo e assistência comecei a compor (ver anexo 1), entrei na Emesp no ano de 2013, espaço onde tive contato com outros professores importantes para a minha formação, como: Rodrigo Lima, André de Cillo Rodrigues, Thiago Abdalla, Everton Gloeden e Chrystian Dozza.

Mesmo nesse começo, já havia alguns elementos composicionais embrionários que se tornaram, ao longo do tempo, assinaturas musicais presentes dentro do meu pensamento musical. A ideia da scordatura do violão como modelo harmônico/melódico já aparecia nesse início, como podemos observar na Figura 1. Essa sonoridade das

¹ Cf. Oliveira (2015).

cordas soltas, da configuração quase que quartal da afinação do violão², sempre causaram em mim encanto, que, do princípio curioso e amador, foi se tornando algo significativo na minha técnica composicional.

Figura 1 - Primeira composição (2011/2012)



Fonte: Elaborado pelo autor.

Ao mesmo passo que aprendia tocar violão, também aprendia a composição, esses dois campos do conhecimento cresciam igualmente no meu caminhar, do qual o caminho era pavimentado pelo auxílio do mesmo professor, que não mediu esforços em lançar um CD com peças minhas e de outros alunos em 2015³, mediar a estreia da minha “Fantasia brasileira” pela camerata de violões do Guri Santa Marcelina em 2016, indicar a participação do quinteto Novos Violões ao programa televisivo Músicas que elevam em 2017,⁴ mesmo ano em que estreou, juntamente com João Kouyoumdjian, a minha peça “Elegia a Bach” no Texas, na Bach Society Houston,⁵ entre outras coisas.

Fábio Miguel nasceu em 24 de julho de 1973, natural de Santo André, era o caçula de 11 irmãos de uma família muito pobre, filho de Benedita Marciano Miguel, mãe, que segundo ele: “[...] durante toda sua existência doou-se a mim com um amor incondicional e me ensinou, com seu modo de viver, que o amor a Deus e ao próximo são as coisas mais importantes dessa vida” (MIGUEL, 2006, p. 5). Foi no ambiente religioso que começou seu aprendizado musical e sua relação com o canto coral, área da música, onde atuou como professor, pesquisador e regente. Único professor negro do

² A scordatura do violão ou a configuração da afinação das cordas do violão é entendida pelo seguinte padrão, da corda mais grave para a mais aguda, E-A-D-G-B-E’.

³ Uma das faixas, “Modinha”, composição de 2013, pode ser escutada no seguinte link: <https://youtu.be/t-8JrdCyJOM>.

⁴ Link disponível em: <https://youtu.be/bdnm2sJ1hcg>.

⁵ Link disponível em: <https://youtu.be/UTy0K1mTvac>.

Instituto de Artes da Unesp, faleceu em 3 de fevereiro de 2021, precocemente, porém com um legado gigante que se estende através dos seus muitos alunos.⁶

Em 2016, ano que comecei cursar Composição na Unesp, Fábio Miguel foi um dos professores em quem me identifiquei, pois compartilhava da sua história de vida, seja no crer em Cristo, na cor de pele, na paixão pela voz, entre tantos outros atributos. Uma das coisas que contemplava nesse professor era o amor que ele tinha pela universidade, como se tivesse retribuindo a história que ele tinha vivido no mesmo local enquanto aluno de Regência, mestrado e doutorado. Compartilho desse mesmo sentimento, uma vez que, pude aprender e descobrir outras visões com o mesmo, Fábio Miguel, e outros professores, como: Marcos Mesquita, Maurício De Bonis, Lia Tomás, Alexandre Lunsqui, Abel Rocha, Marcos Pupo, Achille Picchi, Paulo Moura e assim por diante.

Em 2018, a pedido do Fábio, escrevi a peça “Cantos brasis” para coro, que foi estreada e comunicada no I Congresso de Canto Coral.⁷ Já em 2019, com o projeto de gravação de uma composição para matéria de Laboratório de Criação, ministrada pelo professor Alexandre Lunsqui, surgiu a ideia da escrita da peça “Na série dos sons totais”, com a premissa de se utilizar diferentes idiomas e diferentes estilos composicionais. De pronto, Fábio Miguel aceitou o convite, o de performar tal peça, do qual, o primeiro movimento integra esse trabalho, “Ouvir o logos”.⁸

Nesse sentido, considero-me um anão em ombros de gigantes, pois através do conhecimento transmitido a mim, por tantos professores, pude enxergar outros horizontes para além da consciência em casca de noz.

⁶ Ver “Fábio Miguel (1973-2021)” em Vieira (2021).

⁷ Cf. Oliveira (2019, p. 390-397).

⁸ “Na série dos sons totais” foi escrita e dedicada a Fábio Miguel. Em 2021 havia, por parte do Fábio, e consequentemente meu, o desejo da publicação e comunicação de um artigo sobre essa peça, porém, com a trágica notícia do seu falecimento, isso não veio a se concretizar. Ver “*Note of regret*”, disponível no link: <http://fabricadesites.fcsh.unl.pt/ncmm/2021/03/29/note-of-regret/>.

3 PROCESSOS COMPOSICIONAIS: FILOSOFIA E TÉCNICA

3.1 Estado da arte

As três canções aqui apresentadas descrevem a mudança e as permanências do pensamento composicional em mim, sendo a primeira canção, em ordem de feitura, a “Canção no. 2”, de 2017, seguida por “Ouvir o logos”, canção de 2019, e por último, “Antiga canção”, escrita em 2021.

A “Canção no. 2”, de um conjunto de canções, foi escrita e estreada no ano de 2017, na 19ª edição da Véspera Profana da Unesp, mostra de obras/composições feitas pelos alunos da instituição. Essa mesma canção foi apresentada na série “Dedilhadas na Sé” em 2018, na cripta da Catedral Metropolitana de São Paulo, que era organizada pelo professor Alexandre Ribeiro na época, e interpretada por mim, ao violão, e Johnatan Duarte, na voz (tenor).⁹

Já o “Ouvir o logos” foi estreado no mesmo ano de sua composição, 2019, no Teatro Maria de Lourdes Sekeff do Instituto de Artes da Unesp. Esse é o primeiro movimento de outros 10 movimentos da peça: “Na série dos sons totais”, dedicada a Fábio Miguel. Sua performance se deu por meio da percussão, com Welber Simões e Isabela Albuquerque; pianos, com Gabriel Marques e José Artur; voz (barítono), Fábio Miguel e com condução de Johnatan Duarte.¹⁰

A “Antiga canção” seguiu os moldes dos tempos pandêmicos, da “gravação caseira”. Escrita e gravada em 2021, e interpretada por Álvaro Proiete, que toca violão e canta a linha da voz (tenor), essa peça foi feita em memória de Fábio Miguel, que é representado simbolicamente na letra, aspecto que falaremos mais à frente.¹¹

São três canções que ao mesmo tempo são semelhantes, mas também diferentes, uma vez que, o sujeito que escreve, em algum sentido, é o mesmo, porém em tempos diferentes e com saberes outros.

⁹ A gravação da “Canção no. 2” encontra-se disponível no seguinte link: <https://youtu.be/XcroS9-MIic>.

¹⁰ Gravação disponível no seguinte link: <https://youtu.be/FWzv3wTSmc4>.

¹¹ Gravação disponível no seguinte link: <https://youtu.be/sK3LASoH6nE>.

3.1.1 “Canção no. 2 (Pietà)”

Essa canção, de estrutura simples (ver Tabela 1), e que tem por subtítulo “*Pietà*”, foi pensada sobre o prisma do *Stabat Mater*, das pinturas que permeiam o tema da “*Pietà*”. Diferentemente das outras duas peças que serão apresentadas aqui, essa canção ainda se encontra dentro de um pensamento tonal, de um tonalismo quase romântico, do *lied* alemão, gênero que escutava com frequência no período de escrita de tal canção.

Tabela 1 - Estrutura formal da "Canção no. 2"

Introdução (A menor – C maior)	
<p><i>No lenho cruento um filho</i> <i>Aos pés, sofrendo, uma mãe</i> <i>Reflete um tema de amor</i> <i>Em meio a chagas mortais</i></p>	Parte A (C maior – F maior)
<p><i>Ubi caritas et amor</i> <i>Deus ibi est</i> <i>Congregavit nos in unum</i> <i>Christi amor</i></p>	Refrão (F maior)
<p><i>Dura cruz, oh, feriu ali o seu menino</i> <i>A dor de uma mãe na cena cruel de</i> <i>[imolação, ah, dor!]</i> <i>Num gesto de amor, Jesus diz à mãe:</i> <i>“Eis aí o teu filho”!</i></p>	Parte B (F maior)

Fonte: Elaborado pelo autor.

A letra, escrita por mim, procura nessa “Parte A” fazer uma pintura poética da cena em questão, da mãe e do filho na cruz, seguida pelo texto latino “*Ubi Caritas*”, que em tradução livre expressa: “Onde há caridade e amor, ali está Deus. Congregando-nos em um através do amor de Cristo”. Esse texto sacro em latim, que faz parte da tradição católica, é utilizado no “Refrão”, como um meio de fazer o ouvinte ser partícipe da cena. O mesmo texto já era conhecido por mim atrelado a uma outra música, do qual tive o primeiro contato na disciplina coral do Guri ministrada pela professora Karla Velani, e que, no momento da escrita provocou em mim um certo sentimento nostálgico.

A harmonia e sua forma se desenvolvem dentro de uma leitura neorromântica, com extensões harmônicas externadas, por exemplo, nas linhas cromáticas que guiam a harmonia e nos acordes vizinhos do VII grau de Lá menor (Figura 2). A melodia harmonizada na introdução faz referência a Bach. Melodia originalmente escrita por Hans Leo Hassler, Bach a utilizara em diversos corais seu, como no: “*Erkenne mich*”, “*Wenn ich einmahl soll scheiden*” e “*O große Lieb*”. Essa melodia não aparece por acaso, pois no ano de 2017, eu e o professor Alexandre Ribeiro começamos a escrever as transcrições dos corais de Bach para duo de violões, projeto que resultará em um livro que será lançado no ano de 2022.

Figura 2 - Introdução da "Canção no. 2"

Moderato Melodia de Hans Leo Hassler

Violão

a: V^(add6) V²/VII VII² VI⁷ V⁷ VI

7

V

V₆⁷/VII VII V⁶ i V₅⁶/VII III₄⁶ V₃⁴/VII *rit.*

14 *a tempo*

Tenor

8 No le - nho cru en - to um fi - lho Aos pés, so-

Violão

VII⁷
C: V⁷ I

Fonte: Elaborado pelo autor.

O olhar do Joabe do tempo presente não deixa de reparar os problemas inerentes desse começo de escrita, seja ele, o acompanhamento pouco idiomático do violão, que dentro da escuta, se apresenta muito mais como um elemento de pontuação, como se fosse um “contínuo” de um recitativo, como também, as tensões prosódicas entre ritmo e texto. Contudo, foi necessário passar por esses processos e experiências, pois isso vital para a criação e amadurecimento.

3.1.2 “Ouvir o logos”

“Ouvir o logos” é uma canção que faz parte de uma série de canções que têm por título: “Na série dos sons totais”. A ideia desse conjunto de canções era propor uma estética “universalista”, no sentido de convergir em si diferentes línguas e linguagens, passando por mais de 10 idiomas, utilizando das diversas técnicas de composição, do atonalismo livre, do ruído, do contraponto modal, da harmonia estendida e assim por diante. “Na série dos sons totais” ia ao encontro de uma insatisfação minha nessa fase, da insatisfação que tinha contra as facções que existiam e existe no universo composicional, das rugas entre nacionalistas e compositores da “Música Nova”, das querelas entre compositores que utilizam materiais tonais e dos que não usam, dos compositores eruditos versus os compositores populares. Contemplando diferentes estéticas e idiomas, contemplava uma história total, conseqüentemente, uma música total.

Nesse primeiro movimento, “Ouvir o logos”, o idioma utilizado é o grego (Tabela 2), como também alguns fragmentos melódicos (Figura 3). O olhar, quase que histórico sobre o passado grego, se baseia em uma citação de Lia Tomás, que diz: “[...] Assim, o que se vê, se ouve, se sente ou se pensa é também uno, o cosmos (medida) - *lógos* (lei) harmonizado e objetivado na *mousiké*” (2002, p. 110). Embora Tomás faça referência ao pensamento dos gregos antigos e uma outra ideia de música, tomo a citação como uma justificativa para minha peça, que se pretende universal, onde o todo é harmonizado e objetivado na música. A peça, igualmente, leva o nome do livro de Lia Tomás, professora minha na Unesp, por quem tenho grande admiração.

Tabela 2 - Hino ao sol¹²

<p><i>“Chionoblepharou pater Aous, rhodoessan hos antyga polon ptanois hyp’ ichnessi diokeis, chrysaisin agallomenos komais, peri noton apeiriton ouranou aktina polystrophon amplekon,</i></p>	<p><i>“Pai do Amanhecer de olhos de neve, que dirige tua carruagem rosada nos passos crescentes dos teus corcéis, Gloriando-se em teus cabelos dourados, entrelace seus raios ondulados, sobre as costas ilimitadas do céu,</i></p>
---	---

¹² Texto atribuído a Mesomedes de Creta (séc. II a.D). Cf. (WEST, 1992, p. 304-305, tradução nossa).

<p><i>aiglas polyderkea paagan peri gaian hapasan helisson; potamoi de sethen pyros ambrotou tik tousin eperaton hameran. Soimen choras eudios asteron Kat' Olympon anakta choreuei aneton melos aien aiaeidon, Phoibedi terpomenos lyra. Glauka de paroi the Selaana chronon horion agemoneuei leukon hypo syrmasi moschon, ganytai de te sei noos eumenes polyoimona kosmon elisson."</i></p>	<p><i>cubra toda a terra com sua luz resplandecente; Seus rios de fogo imortal dão vida ao dia sorridente. Para você, o coro de estrelas dançam no Olimpo, acompanhando sua feliz melodia, deliciando-se com a lira de Febo, e à frente, a lua pálida leva os tempos rítmicos das estações pelo movimento cadenciado dos bezerros [brancos.] Seu espírito benevolente exulta em manter o universo ricamente [organizado e girando.]"</i></p>
--	---

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 3 - Motivo "Katolophyromai"¹³

Transcrição do
fragmento de Eurípedes
por Akkeren

Compasso 4 de
"Ouvir o logos"

Adicionado por Akkeren

κα - το - λο - φύ - ρο - μαι

(ka - to - lo - phy - ro - mai)

Fonte: Elaborado pelo autor.

A peça é estruturada em duas partes: A primeira, do compasso 1 ao 14, em Dó dórico, interpolada em diversos momentos pela estrutura musical implicada pela palavra "katolophyromai", que cumpre uma função quase Barroca, do *chiaroscuro*¹⁴. O hino

¹³ O fragmento é atribuído a Eurípedes (c. 480-406 a.C.), do estásimo de "Orestes", transcrito por Akkeren (1983, p. 260). Em tradução livre, a palavra "katolophyromai", pode ser traduzida por: "Eu choro".

¹⁴ Termo referente ao jogo de luz e sombra presente em algumas pinturas do período, por exemplo, na pintura da "Crucificação de São Pedro" por Caravaggio.

alegre de Mesomedes é “quebrado” pelo trágico “eu choro”, provocando uma quebra de expectativas na primeira escuta. A segunda parte, que compreende do compasso 15 ao 23, passa para a região de Ré dórico e adota um canto que lembra a salmodia, terminando com o “*katolophyromai*” apresentado na primeira parte, porém em Ré dórico.

A construção da primeira parte se dá por uma sobreposição de estruturas, como podemos observar na imagem abaixo, em um primeiro plano temos o Barítono e Piano 1 fazendo oitavas ritmadas, lembrando a ideia apresentada no primeiro movimento da “*Musica Ricercata*” de Ligeti (ver Figura 5); em segundo plano, temos na mão direita do Piano 2 um bloco harmônico formado por um intervalo de 4^a, 2^a e 3^a, que anda em movimento paralelo ascendente, esse tipo de construção é empregada em diversos outros momentos, fazendo menção a técnica que utilizo enquanto violonista compositor, que será discutida mais a frente; como pano de fundo há essa estrutura do pedal/ostinato feita pela esquerda do Piano 2.

Figura 4 - Compassos 1 e 2 de "Ouvir o logos"

Allegro ♩ = 120

Baritone

Chi - o - no - ble - pha - rou - pa - ter - A - ous, rho - do es -
 pe - ri - no - ton - a - pei - ri - ton - ou - ra - nou ak - ti - na

Piano 1

Piano 2

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 5 - Citação "ligetiana"¹⁵

The image shows a musical score for a piece titled "Ouvir o logos". It is divided into two systems. The first system is labeled "Ligeti" and is in 4/4 time. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chromatic descending line. The second system is labeled ""Ouvir o logos"" and is in 5/4 time. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chromatic descending line. A dashed line labeled "8va" indicates an octave shift in the treble clef of the second system.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Essa construção, de sobreposição de três estruturas, também pode ser vista nos compassos 9-14 (ver Figura 6), forma-se daí um contraponto sob três eixos horizontais. A “Estrutura (A)”, que corresponde ao Piano 1, desenvolve um ostinato utilizando um perfil melódico análogo ao nome Bach em notas musicais, elemento que usei em outros movimentos dos “Sons totais”; A “Estrutura (B)”, mão direita do Piano 2, também faz analogia ao nome de Bach, todavia, ela se apresenta muito mais como uma diminuição do motivo “*katolophyromai*”; A mão esquerda do Piano 2, “Estrutura (C)”, acompanha com um *passus duriusculus*, baixo cromático descendente, em quintas paralelas.

¹⁵ O trecho do Ligeti utilizado nessa imagem foi retirado do I movimento da sua “*Musica ricercata*”, compassos 22 ao 25, (1995, p. 4).

Figura 6 - Estruturas do compasso 9-14

The image shows three musical staves for measures 9-14.
Estrutura (A): Treble clef staff with a series of eighth notes in a chromatic scale: B, A, C, H.
Estrutura (B): Grand staff (treble and bass clefs) with lyrics: B - A - C - H and (ka - to - lo - phy - ro - mai).
Estrutura (C): Bass clef staff with chords corresponding to the notes in (A) and (B).

Fonte: Elaborado pelo autor.

Essa ideia, a do violonista compositor, está sempre presente em algum grau no meu trabalho, no acorde que se move paralelamente, como uma mesma forma de mão que se move pelo braço do violão, nos agregados quartais, que lembram a scordatura do violão, entre outras coisas. Esses tipos de recursos eram empregados regularmente por Villa-Lobos na sua obra para violão (ver Figura 7), recursos ilustrado a mim diversas vezes nas aulas de violão que tinha no Guri com o professor Alexandre Ribeiro.

Figura 7 - "Prelúdio no. 2" de Villa-Lobos, compassos 35-41

The image shows measures 34-41 of 'Prelúdio no. 2' by Villa-Lobos.
Measure 34: Treble clef staff with a circled 5 and a fermata.
Measures 35-41: Treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a tempo marking 'Più mosso'. The melody consists of eighth notes with a chromatic-like movement. Dynamics include 'p' and 'a m i p'. A performance instruction '[le même doigté]' is present at the bottom of the staff.

Fonte: Villa-Lobos (2007, p. 7).

Nesse exemplo do Villa-Lobos podemos observar, a partir do compasso 35, essa forma de Fá# maior que se move paralelamente para Sol maior, Fá# maior, e assim consecutivamente. Ao mesmo tempo, as duas primeiras cordas, Mi e Si, que não são

englobados pela forma de mão, mantém um pedal que fica soando nesses arpejos que utilizam, ora cinco cordas, ora seis cordas. Além dessa melodia em quinta paralela no baixo que é criada, a sonoridade do intervalo quarta é onipresente nesse excerto, que é claramente advinda da natureza da scordatura do violão.

Na segunda parte do “Ouvir o logos”, essa estrutura do Villa-Lobos, do “Prelúdio no. 2”, é expandida, como pode ser notado abaixo. A linha do baixo é movida por quintas paralelas, enquanto é mantido um pedal nas outras vozes em um acorde quartal, Ré-Sol e Mi-Lá, o acorde do primeiro tempo de todos os instrumentos revela a scordatura do violão, E-A-D-G-B-E’.

Figura 8 - Compassos 21 e 22 de "Ouvir o logos"

The musical score for measures 21 and 22 of "Ouvir o logos" is presented in three staves. The top staff, labeled 'B', is a vocal line in bass clef with a 14/8 time signature. It contains a melodic line with lyrics: "a - ge - mo - neu - ci - leu - (f) - kon hy - po syr - ma - si mos - (os) - kon ga - ny - tai de te sei no - os - eu - me - nes". The middle two staves, labeled 'Pno. 1' and 'Pno. 2', are piano accompaniment. Pno. 1 is in treble clef and features arpeggiated chords. Pno. 2 is in bass clef and features a bass line with a pedal point on a chord of D4, G4, and B4. The score concludes with a double bar line and a 6/4 time signature change.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Esses e outros elementos da sonoridade do violão são marcas assíduas nessa fase do meu trabalho, do violonista que se tornou ou vem se tornando compositor.

3.1.3 “Antiga canção”

Escrita em 2021, “Antiga canção” é uma peça dedicada à memória de Fábio Miguel, que faleceu em 3 de fevereiro do mesmo ano. O texto, escrito por mim também, procura refletir a ideia do instrumento que “canta” as tristezas, do instrumento que tem voz, buscando uma síntese entre o violão e a voz. Única obra escrita durante esse

período de pandemia do Covid-19, a todo momento se faz latente a ideia da música como um refúgio do qual os “males espanta”, vide a letra abaixo.

Tabela 3 - Estrutura formal da "Antiga canção"

Introdução (Mi dórico)	
<p><i>Canta viola a dor do tocador!</i> <i>Nas suas cordas a voz e o ponteio a</i> <i>[tocar...]</i> <i>Ponteio! Mi-Lá-Ré-Sol...</i> <i>Ponteio! Mi-Sol-Fá-Mi...</i></p>	Parte A (Mi dórico)
<p><i>Chora viola a canção,</i> <i>Pois convém ao coração!</i> <i>Em seus dez fios o destino,</i> <i>Golpeia viola o ponteio! Mi-Lá-Ré-Mi...</i></p>	Parte B (Mi menor)
[Interlúdio instrumental]	Parte B' (Mi menor)
<p><i>Quem toca os seus males espanta,</i> <i>Veja Davi e Saul.</i> <i>Não cesse o seu canto jamais,</i> <i>Viola do meu pontear! Mi-Si-Ré-Mi...</i></p>	Parte B'' (Mi menor)
<p><i>Canta viola a dor do tocador!</i> <i>Nas suas cordas a voz e o ponteio a</i> <i>[tocar...]</i> <i>Ponteio! Mi-Lá-Ré-Sol...</i> <i>Ponteio! Mi-Sol-Fá-Mi...</i></p>	Parte A (Mi dórico)
Coda (Mi dórico)	

Fonte: Elaborado pelo autor.

Nessa canção há a retomada da utilização de elementos brasileiros, uma vez que, outrora estava focado em propor uma ideia de música universalista. Essa retomada vai ao encontro de uma admiração ao trabalho que Fábio vinha desenvolvendo a um tempo na Unesp, o de valorizar o repertório coral brasileiro, dos compositores contemporâneos, das mulheres e negros brasileiros.

Neste trabalho, o ponteio que conduz a peça faz alusão aos ponteios de Guarneri (Figura 9), no sentido do utilizar o material modal/tonal, na composição de

arranjos rítmicos semelhantes aos ponteiros de Guarneri e na utilização melódica do tema da “Viola quebrada”. Além da independência que é dada ao acompanhamento do violão, que se torna chave hermenêutica para entender a viola caipira.

Figura 9 - "Ponteio no. 4" de Guarneri, compassos 1-4

PONTEIO Nº 4

à Anna Stella Schic

Gingando (♩ = 100)

Fonte: Guarneri (1955, p. 10).

A todo o momento a viola que canta é suscitada no texto e na música, seja nas terças paralelas que aparecem a todo momento, mais explicitamente nos compassos 59-73, seja na utilização da melodia da “Viola quebrada” de Mário Andrade, no violão, no texto e melodia da voz que se inter cruzam com o violão, principalmente quando solfeja as notas da scordatura do violão, com exceção da nota Fá (Figura 11).

Figura 10 - Comparação entre "Antiga canção" e a "Viola quebrada"¹⁶

Cho - ra vi - o - la a can - ção, _____ pois con - vêm ao co - ra - ção! _____

Mi - nha vi - o - la ge - meu. _____ Meu co - ra - ção es - tre - me - ceu! _____

Fonte: Elaborado pelo autor.

¹⁶ Transcrição minha feita sobre o manuscrito de Mário de Andrade (c. 1927).

Figura 11 - Imitação e síntese, compassos 29 e 30

29

tei-o! Mi Lá Ré Sol Pon- tei-o! Mi Sol Fá Mi

Fonte: Elaborado pelo autor.

Assim como o “Ouvir o logos”, essa canção é pensada a partir da perspectiva do violão, mesmo dentro do modo de Mi dórico, o violão, nessa primeira parte, passa por diferentes regiões distantes desse centro modal, porém, através da condução harmônica paralela que é mantida por uma mesma forma de mão, o que conserva a organicidade da música, dando o elemento de “unidade”, que dentro da teoria da Gestalt aplicada a música é lida como:

O princípio da Unidade consiste na capacidade de perceber os elementos principais que constituem uma composição musical, mediante a identificação de padrões e relações melódicas, rítmicas, harmônicas, timbrísticas, intervalares, que se configuram para formar o todo ou parte deste. Assim, diferentes Unidades podem ser percebidas dentro de uma obra, seja em pequenas ou grandes dimensões. Em um âmbito mais amplo, a própria obra pode igualmente ser considerada como uma única macro Unidade formal. (MORAIS, 2017, p. 32).

O nome “Antiga canção” reporta-se a melodia de Mário de Andrade, bem como a técnica usada, que remonta aos compositores século XX. Muitas vezes, como nessas três canções, o olhar sobre o passado é inserido como elemento de reflexão e proposições para novas abordagens, pois a história é viva e singular.

Durante o tempo em que convivi com o professor Fábio Miguel, pude aprender muito sobre a voz, sobre os seus registros e possibilidades técnicas e sonoras. Muitas coisas que foram aprendidas com esses dois mestres e outros professores, que contribuíram grandemente para a minha formação musical e pessoal.

Conclusão

O primeiro contato musical, em seu sentido prático, foi com o violão, este, mediado pelo professor Alexandre Ribeiro. Já havia uma paixão latente pela música dentro de mim, ouvir meus pais cantando na igreja, na sua simplicidade, despertava a minha atenção para esse universo constituído de sons. Nas aulas de violão do Guri, o mesmo professor sempre buscou potencializar a Música inerente em seus alunos, abrir janelas de oportunidade, talvez como o seu professor, Ivatir Ferreira, fizera com ele.

Aliado a isto, o desvendar da voz foi impulsionado por Fábio Miguel, no descobrir da beleza do canto. A oportunidade ímpar de escrever e ouvir minha música na voz do Fábio, que também cantava na igreja, aprofundou minha relação com a voz. Segundo ele:

O canto dos hipócritas jamais soará verdadeiro, não há verdade numa voz que provém de pessoas corrompidas pela corrupção que elas mesmas engendraram em seu mundo mesquinho. A voz soa numa pessoa viva, os hipócritas estão mortos e não se deram conta disso. A voz vibra em alguém de carne e osso, os hipócritas não tem mais carne nem osso e não se deram conta disso. A voz dos hipócritas não estabelece relação com outras vozes, a não ser com a voz de outros hipócritas. Os hipócritas não sabem cantar, porque só usam os seus ouvidos para a defesa dos seus próprios interesses. A voz dos vivos é uma voz que provém da escuta da voz do outro. A voz dos vivos clama pela justiça, a voz dos hipócritas, que estão mortos, fede a injustiça. Que a voz da justiça faça calar a voz dos hipócritas que estão por todos os lugares. Os hipócritas nunca saberão o que é ter uma voz, como diz Adriana Cavarero em seu livro “Vozes plurais”, abre aspas, “Uma voz significa isto: existe uma pessoa viva, garganta, tórax, sentimentos, que pressiona no ar essa voz diferente de todas as outras vozes. Uma voz põe em jogo a úvula, a saliva: quando a voz humana vibra, existe alguém em carne osso que a emite.”, fecha aspas. Os hipócritas não sabem e nunca saberão o que é ter uma voz.¹⁷

Em um Brasil conturbado, de um século XXI complexo, e de um 2021 igualmente difícil, a voz dos vivos clama por justiça, pondo em jogo a úvula e a saliva. O som desse Brasil “difícil” não pode ser mais forte que a voz viva, voz que canta em amor, ou mais forte que as vozes que soam de outras cordas, que não as vocais, nem mais forte do que a música que perpassa por toda a voz viva.

¹⁷ Transcrição de vídeo publicado no Instagram: https://www.instagram.com/p/CB9QggQn8_B/.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKKEREN, A. V. Muziek van Euripides. **Hermeneus**, Amsterdã, v. 55, n. 4, p. 259-271, 1983.

ANDRADE, M. D. **Viola quebrada**. [Manuscrito]. [S.l.]: [s.n.], c. 1927.

GUARNIERI, M. C. **Ponteios**. Buenos Aires: Ricordi Americana, v. 1, 1955.

LIGETI, G. **Musica ricercata**. Mainz: Schott, 1995.

MIGUEL, F. **Entre ouvires: a paisagem sonora da Igreja Batista em Jardim Utinga em foco**. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da Unesp. São Paulo. 2006.

MORAIS, C. D. P. **NUEVOS ESTUDIOS SENCILLOS DE LEO BROUWER: a utilização da teoria da Gestalt no processo de elaboração da performance instrumental**. Universidade Estadual de Campinas (Mestra em Música). Campinas. 2017.

OLIVEIRA, A. R. D. 1 vídeo (38 min). Músicas que Elevam. **Publicado pelo canal SomPuro Estúdio**, 30 junho 2015. Disponível em: <<https://youtu.be/VALAudb4pkg>>. Acesso em: 5 novembro 2021.

OLIVEIRA, A. R. D. **O uso de recursos idiomáticos na transcri(a)ção para torba de duas sarabandas para violoncelo de Johann Sebastian Bach**. Dissertação (Mestrado em Performance musical) - Universidade Estadual de Campinas. Campinas. 2020.

OLIVEIRA, J. G. Cantos Brasis: temas ameríndios. **Anais do I Congresso de Canto Coral: formação, performance e pesquisa na atualidade**, São Paulo, 2019. 390-397. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002954362.pdf>>. Acesso em: 5 novembro 2021.

SCHAFF, A. **História e Verdade**. Tradução de Maria Paula Duarte. 6ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

TOMÁS, L. **Ouvir o lógos: música e filosofia**. 1ª. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

VIEIRA, M. S. Fábio Miguel (1973-2021). **Revista Música**, São Paulo, v. 21, n. 1, p. xi-xii, 27 julho 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/188884>>. Acesso em: 5 novembro 2021.

VILLA-LOBOS, H. **Cinq Préludes: nouvelle édition revue et corrigée par Frédéric Zigante**. 1ª. ed. Paris: Max Eschig, 2007.

WEST, M. L. **Ancient Greek Music**. 1ª. ed. New York: Oxford University Press, 1992.

Anexos

Poesia melódica

Joabe Guilherme

♩ = 120

Guitar

Guitar

The first system of notation consists of two staves. The top staff is labeled 'Guitar' and contains a melodic line with quarter notes and rests. The bottom staff is also labeled 'Guitar' and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The music is in 4/4 time and begins with a treble clef.

Gtr

Gtr

The second system of notation consists of two staves. The top staff is labeled 'Gtr' and contains a melodic line with quarter notes. The bottom staff is also labeled 'Gtr' and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The music continues from the first system.

Gtr

Gtr

The third system of notation consists of two staves. The top staff is labeled 'Gtr' and contains a melodic line with quarter notes. The bottom staff is also labeled 'Gtr' and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The music continues from the second system.

Gtr

Gtr

The fourth system of notation consists of two staves. The top staff is labeled 'Gtr' and contains a melodic line with quarter notes. The bottom staff is also labeled 'Gtr' and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The music concludes with a double bar line.

Canção no. 2

(Pietà)

Joabe Guilherme (2017)

Moderato

Violão

V

Tenor

Violão

14

a tempo

No le - nho cru - en - to um fi - lho Aos pés, so -

T

V

20

fren - do uma mãe Re fle tes um te - ma de a - mor Em

T

V

27

me - io a cha - gas mor - tais U - bi ca - ri - tas et a - mor

34

T
8

V

De - us i - bi est Con-gre - ga - vit nos in

41

T
8

V

u - num Chris - ti a - mor Du - ra cruz

48

T
8

V

oh fe - riu a - li o seu me - ni - no A - dor de uma mãe na ce - na cru -

55

T
8

V

el de i - mo - la - ção A - mor! Num ges - to

61

T
8

V

de a - mor Je - sus diz à mãe "Eis aí o teu

67

T
8

V

fi - lho" U - bi ca - ri - tas et a - mor

74

T
8

V

De - us i - bi est Con - gre - ga - vit nos in

80

T
8

V

u - num Chris - ti a - mor *pp*

I - Ouvir o lógos

Joabe Guilherme (2019)

Texto: extraído do Hino de Mesomedes e fragmentos de Eurípides

"Se o pensamento musical do grego conserva uma conexão metafísica em que se implica a imitação, a mousiké, portanto, reproduz a unidade do lógos e adquire um caráter cognitivo que possibilita um constructo lógico do mundo. Assim, o que se vê, se ouve, se sente ou se pensa é também uno, o cosmos (medida) - lógos (lei) harmonizado e objetivado na mousiké". (Lia Tomás).

Allegro ♩ = 120

The musical score is written for four instruments: Baritone, Piano 1, Piano 2, and Tambourine. The time signature is 5/4. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The Baritone part has lyrics in Portuguese. The Piano 1 part has an 8va marking. The Piano 2 part has an 8va marking. The Tambourine part has an 8va marking. The score is marked with a forte 'f' dynamic.

Baritone

Chi - o - no - ble - pha - rou pa - ter A - ous, rho - do es -
pe - ri no - ton a - pei - ri ton ou - ra - nou ak - tí - na

Piano 1

Piano 2

Tambourine

3

B

san hos an - ty - ga po - lon
po - ly - stro - phon am - ple - kon, *fff* (ka - to - lo - phy - ro - mai)

Pno. 1

Pno. 2

Tamb.

Rat.

B. Dr.

5

B

pta - nois hyp' ich - nes - si di - o - keis, chry - sai - sin a -
aig - las po - ly - der - ke a - pa - a - gan pe - ri gai -

Pno. 1

f *8^{va}*

Pno. 2

f

Tamb.

10

Pno. 1

Pno. 2

Musical score for measures 10-11. The score is for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 consists of two staves (treble and bass clef) with a complex rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, featuring various accidentals (flats, sharps, naturals) and accents. Pno. 2 also consists of two staves (treble and bass clef) with a simpler rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, also featuring various accidentals and accents. The time signature is 7/4.

12

Pno. 1

Pno. 2

Musical score for measures 12-13. The score is for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 consists of two staves (treble and bass clef) with a complex rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, featuring various accidentals and accents. Pno. 2 also consists of two staves (treble and bass clef) with a simpler rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, also featuring various accidentals and accents. The time signature is 7/4.

13

Pno. 1

Pno. 2

Musical score for measures 13-14. The score is for two pianos, Pno. 1 and Pno. 2. Pno. 1 consists of two staves (treble and bass clef) with a complex rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, featuring various accidentals and accents. Pno. 2 also consists of two staves (treble and bass clef) with a simpler rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes, also featuring various accidentals and accents. The time signature is 5/4. A double bar line is present at the end of measure 14, with a repeat sign and the number 14/8.

B

14 8 | 13 8 | 14 8

po-ta-moi de se-then py-ros am-bro-tou tik-(k)-tou - sin e-pi-ra ton ha-me-ran. Soi men cho-ros
 po-ly-oi-(i)-mo-na kos-(os)-mon e-lis-son.

f

Pno. 1

Pno. 2

Tamb.

f

17

B

14 8 | 13 8 | 14 8

eu-di-os as-te-ron kat' O-lym-pon an-ak-(k)-ta cho-reu-ei an-e-ton me-los ai-en ai-ei-don,

Pno. 1

Pno. 2

Tamb.

19

1.

B

Phoi - be - í - di - ter - po - me - nos ly - ra. Glau - (f) - ka de par - oi - the Se - la - a - na chro - non ho - ri - on

Pno. 1

Pno. 2

Tamb.



21

B

a - ge - mo - neu - ei - leu - (f) - kon hy - po syr - ma - si mos - (os) - kon ga - ny - tai de te sei no - os - eu - me - nes

Pno. 1

Pno. 2

Tamb.

23

2.

B

(ka - to - lo - phy - ro - mai)

fff

Pno. 1

fff

Pno. 2

fff

Tamb.

fff

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'I - Ouvrir o lógos'. It is in 6/4 time and consists of six staves. The first staff is for Bass (B), with lyrics '(ka - to - lo - phy - ro - mai)' written below it. The second and third staves are for Piano 1 (Pno. 1), with the first staff in treble clef and the second in bass clef. The fourth and fifth staves are for Piano 2 (Pno. 2), with the fourth staff in treble clef and the fifth in bass clef. The sixth staff is for Tambourine (Tamb.), marked with a double bar line and a 6/4 time signature. All parts are marked with fortissimo (fff). The score includes a first ending bracket over the first two measures of the Bass part, with a '2.' marking the second ending. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Dedicado a Álvaro Proiete e Emily de Oliveira
Antiga canção
 (À memória de Fábio Miguel)

Joabe Guilherme (2021)

Vivo risoluto ♩ = 150

Voz

Violão

mf sempre soando

5

10

14

Can
mf

- - ta vi - o - la a dor

do to - ca dor! Nas su - as cor -

1 4 0 1 3 2 0 V IV III 1 4 0 0 1 0 2

1 2 0 0 4 3 1

18

- - das a voz e o pon tei -

22

- o a to car... Pon tei-o! Mi Lá Ré Sol

f

IX

26

Pon tei-o! Mi Sol Fá Mi Pon tei-o! Mi Lá Ré Sol

VIII VII

III II I

f

p

30

Pon tei-o! Mi Sol Fá Mi

p

f

34

Moderato ♩ = 100

39

rit. *mp*

43

mp Cho - ra vi - o - la a can - ção, pois con - vêm

mp

48

ao co - ra - ção! Em seus dez fios o des -

mp

53

ti - no, gol - pei - a vi - o - la_o pon - tei - o! Mi Lá Ré

58

Bocca chiusa

Mi Hum

VII

65

Bocca chiusa

Si Mi Ré Si Hum

71

IV

77

Quem to - ca_os seus ma - les_es pan - ta, ve - ja Da-

82

vi e Sa - ul. Não ces - se_o seu can - to ja -

87

mais, vio - la do meu pon - te - ar! Mi Si Ré

92

Mi

accel.

Vivo risoluto ♩ = 150

97

mf

102

mf Can

106

ta vi o - la a dor

110

do to - ca dor! Nas su - as cor

114

- - das a voz e o pon tei -

118

- o a to car... Pon tei-o! Mi Lá Ré Sol

f

122

Pon tei-o! Mi Sol Fá Mi Pon - tei-o! Mi Lá Ré Sol

126

Pon tei-o! Mi Sol Fá Mi

130

Musical score for measures 130-133. The score is written for guitar in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 130 features a whole note chord with a tremolo effect. Measures 131-133 contain a melodic line with eighth notes and accents, accompanied by a bass line with quarter notes and a half note. A dynamic marking of *rit.* is present at the end of measure 133.

134

Musical score for measures 134-138. The score continues in the same key signature. Measure 134 has a whole note chord with tremolo. Measures 135-138 show a melodic line with eighth notes and accents, with a bass line. A dynamic marking of *rit.* is present at the end of measure 138.

139

Musical score for measure 139. The score is written for guitar in treble clef with a key signature of two sharps. The measure contains a whole note chord with tremolo, labeled "harm. XII".