

Lenine Alves dos Santos

O CANTO SEM CASACA:
PROPRIEDADES PEDAGÓGICAS DA CANÇÃO BRASILEIRA E SELEÇÃO DE REPERTÓRIO
PARA O ENSINO DE CANTO NO BRASIL

São Paulo – 2011

Lenine Alves dos Santos

O CANTO SEM CASACA:
PROPRIEDADES PEDAGÓGICAS DA CANÇÃO BRASILEIRA E SELEÇÃO DE REPERTÓRIO
PARA O ENSINO DE CANTO NO BRASIL

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação – Doutorado em Música - do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, sob a orientação da Profª. Drª. Martha Herr, como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em Música.

São Paulo – 2011

Ficha Catalográfica

SANTOS, Lenine Alves dos.

O Canto Sem Casaca: Propriedades Pedagógicas da
Canção Brasileira e Seleção de Repertório Para o Ensino de Canto no
Brasil. São Paulo, 2011.

Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes da UNESP.

1. Música 2. Canto 3. Técnica Vocal

Lenine Alves dos Santos

O CANTO SEM CASACA: PROPRIEDADES PEDAGÓGICAS DA CANÇÃO BRASILEIRA E
SELEÇÃO DE REPERTÓRIO PARA O ENSINO DE CANTO NO BRASIL.

Tese apresentada ao Programa de Pós Graduação – Doutorado em Música, do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Martha Herr, como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em Música. Banca examinadora composta pelos seguintes professores:

Prof^a. Dr^a Martha Herr - UNESP

Prof. Dr. Ângelo José Fernandes - UNESP

Prof^a. Dr^a. Adriana Giarola Kayama - UNICAMP

Prof. Dr. Luiz Ricardo Basso Ballesterio - USP

Prof^a. Dr^a. Márcia Aparecida Baldin Guimarães - UNESP

São Paulo - 2011

Meus agradecimentos;

À minha família, pela corujisse nada dissimulada;

Aos meus colegas cantores, seresteiros e trovadores, como eu apaixonados pela canção brasileira;

À minha amiga e orientadora Prof^a. Dr^a. Martha Herr, que sabe o equilíbrio de guiar um trabalho com firmeza e precisão;

À Fundação CAPES, pela bolsa de estudos concedida durante todo o trabalho.

Aos meus alunos, com quem aprendo sempre, e cada vez mais;

Aos meus colegas de pesquisa Adriana Kayama, Wladimir Mattos, Martha Herr, Adriano Pinheiro, Juliana Starling, Sheila Hanuch, Taís Bandeira, Flávio de Carvalho, Alberto Pacheco, Patrícia Caicedo e Maria Nazaré, pela generosidade com que dividem seu precioso conhecimento;

Às professoras e cantoras Niza de Castro Tank, Bartira Bilego e Lenice Prioli, eternas inspiradoras;

Ao Marcelo Pimenta e à Josani Keunecke pela confiança em mim;

À amiga-irmã Nancy Bueno, presença constante e auxílio luxuoso;

À Suzana Salles, que me laçou de volta à música popular, que é minha raiz e primeiro idioma;

Ao irmão Carlos Rabelo;

Ao amigo Paulinho de Jesus, factotum genial, artista fino;

A todos os que contribuíram com informação para este trabalho;

Aos compositores geniais de todas estas canções.

O CANTO SEM CASACA:
PROPRIEDADES PEDAGÓGICAS DA CANÇÃO BRASILEIRA E SELEÇÃO DE REPERTÓRIO
PARA O ENSINO DE CANTO NO BRASIL

Resumo

Este trabalho defende a valorização da canção brasileira como material para o ensino do canto no Brasil, procurando eliminar preconceitos associados a este repertório, que é por vezes considerado inadequado por professores de canto para a abordagem da técnica vocal no canto lírico. A argumentação demonstra que a canção brasileira pode ser, para os falantes de português brasileiro como língua materna, o veículo mais apropriado para o ensino de procedimentos técnicos vocais, seja para alunos de nível básico, intermediário ou avançado. A pesquisa fundamenta-se em bibliografia específica da área de fisiologia da voz e pedagogia vocal, bem como em textos relacionados a processos cognitivos e diferentes modelos de emissão vocal. Um conjunto de 40 canções brasileiras de diversas épocas e autores é coligido com o objetivo de demonstrar seu potencial pedagógico, sendo este organizado por critério de crescente dificuldade técnica, visando contemplar todas as fases de desenvolvimento técnico do cantor. Os textos das canções recebem traduções formais e literais para o inglês, para facilitar o acesso a estas canções por cantores falantes de outros idiomas. As partituras das canções são acrescentadas de transcrições fonéticas, que têm o intuito de demonstrar possíveis caminhos de organização fonética e de pronúncia dos textos, baseados na experiência artística e pedagógica do autor. Informações complementares e indicações interpretativas acompanham cada canção.

Palavras-chave: Português Brasileiro Cantado – Técnica Vocal – Canção Brasileira

Abstract

This study aims to defend the use of Brazilian song as material for the teaching of singing in Brazil, seeking to eliminate biases associated with this repertoire which is sometimes considered inappropriate by singing teachers to teach the vocal technique. The argument shows that Brazilian song can be, for native speakers of Brazilian Portuguese, the most appropriate vehicle for the teaching of vocal technical procedures for students at basic, intermediate or advanced levels. The study is based on bibliographic research in the area of vocal physiology and the pedagogy of singing, as well as in texts related to cognitive processes and different models of vocal production. A total of 40 Brazilian songs from various eras and authors is selected in order to demonstrate their pedagogical potential, organized by gradual increasing of technical difficulty, and aiming to address all phases of technical development of the singer. The texts of the songs receive formal and literal translations into English, to facilitate access to these songs by singers who speak other languages. The scores of the songs include phonetic transcriptions, which demonstrate possible ways of organization and phonetic pronunciation of the texts, based on the artistic and pedagogical experience of the author. Additional information and interpretive guidelines accompany each song.

Key words: Brazilian Portuguese as Sung - Vocal Technique – Brazilian Song

Sumário

Introdução	Pág. 15
1 – A lenta emancipação do cantar nacional	Pág. 21
2 – A canção brasileira na aula de canto	Pág. 37
3 – Repertório básico de canções para o ensino do canto	Pág. 55
3.1 Canção da Felicidade	Pág. 55
3.1.1 Os autores	Pág. 55
3.1.2 Traduções	Pág. 56
3.1.3 Características interpretativas	Pág. 57
3.1.4 Informações gerais	Pág. 58
3.1.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 58
3.1.6 A partitura	Pág. 59
3.2 Foi Boto, Sinhá!	Pág. 66
3.2.1 O autor	Pág. 66
3.2.2 Traduções	Pág. 66
3.2.3 Características interpretativas	Pág. 67
3.2.4 Informações gerais	Pág. 69
3.2.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 69
3.2.6 A partitura	Pág. 70
3.3 Tamba-Tajá	Pág. 76
3.3.1 O autor	Pág. 76
3.3.2 Traduções	Pág. 76
3.3.3 Características interpretativas	Pág. 76
3.3.4 Informações gerais	Pág. 77
3.3.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 77
3.3.6 A partitura	Pág. 78
3.4 Canção do Rio	Pág. 83
3.4.1 Os autores	Pág. 83
3.4.2 Traduções	Pág. 84
3.4.3 Características interpretativas	Pág. 85
3.4.4 Informações gerais	Pág. 85
3.4.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 85
3.4.6 A partitura	Pág. 86
3.5 Toada da Canoa	Pág. 95
3.5.1 O autor	Pág. 95
3.5.2 Traduções	Pág. 96
3.5.3 Características interpretativas	Pág. 96
3.5.4 Informações gerais	Pág. 97
3.5.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 97
3.5.6 A partitura	Pág. 98
3.6 Morena, Morena	Pág. 106
3.6.1 O autor	Pág. 106
3.6.2 Traduções	Pág. 106
3.6.3 Características interpretativas	Pág. 107
3.6.4 Informações gerais	Pág. 107

3.6.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 107
3.6.6 A partitura	Pág. 108
3.7 Cantigas	Pág. 114
3.7.1 Os autores	Pág. 114
3.7.2 Traduções	Pág. 114
3.7.3 Características interpretativas	Pág. 115
3.7.4 Informações gerais	Pág. 115
3.7.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 115
3.7.6 A partitura	Pág. 116
3.8 Azulão	Pág. 125
3.8.1 Os autores	Pág. 125
3.8.2 Traduções	Pág. 126
3.8.3 Características interpretativas	Pág. 126
3.8.4 Informações gerais	Pág. 127
3.8.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 127
3.8.6 A partitura	Pág. 127
3.9 Saudades da Minha Vida	Pág. 132
3.9.1 Os autores	Pág. 132
3.9.2 Traduções	Pág. 133
3.9.3 Características interpretativas	Pág. 133
3.9.4 Informações gerais	Pág. 134
3.9.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 134
3.9.6 A partitura	Pág. 135
3.10 Vai, Azulão	Pág. 141
3.10.1 Os autores	Pág. 141
3.10.2 Traduções	Pág. 142
3.10.3 Características interpretativas	Pág. 142
3.10.4 Informações gerais	Pág. 143
3.10.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 143
3.10.6 A partitura	Pág. 144
3.11 A Morena	Pág. 149
3.11.1 Os autores	Pág. 149
3.11.2 Traduções	Pág. 150
3.11.3 Características interpretativas	Pág. 151
3.11.4 Informações gerais	Pág. 151
3.11.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 151
3.11.6 A partitura	Pág. 152
3.12 Acalanto da Rosa	Pág. 164
3.12.1 Os autores	Pág. 164
3.12.2 Traduções	Pág. 165
3.12.3 Características interpretativas	Pág. 166
3.12.4 Informações gerais	Pág. 166
3.12.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 166
3.12.6 A partitura	Pág. 167
3.13 Aruanda	Pág. 171
3.13.1 O autor	Pág. 171
3.13.2 Traduções	Pág. 171
3.13.3 Características interpretativas	Pág. 173
3.13.4 Informações gerais	Pág. 174
3.13.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 174

3.13.6 A partitura	Pág. 174
3.14 Vamo Saravá	Pág. 181
3.14.1 A autora	Pág. 181
3.14.2 Traduções	Pág. 181
3.14.3 Características interpretativas	Pág. 166
3.14.4 Informações gerais	Pág. 166
3.14.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 166
3.14.6 A partitura	Pág. 167
3.15 Estrela do Mar	Pág. 189
3.15.1 O autor	Pág. 189
3.15.2 Traduções	Pág. 189
3.15.3 Características interpretativas	Pág. 189
3.15. 4 Informações gerais	Pág. 189
3.15.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 190
3.15.6 A partitura	Pág. 190
3.16 Beijo a Mão Que Me Condena	Pág. 194
3.16.1 O autor	Pág. 194
3.16.2 Traduções	Pág. 194
3.16.3 Características interpretativas	Pág. 195
3.16.4 Informações gerais	Pág. 195
3.16.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 195
3.16.6 A partitura	Pág. 196
3.17 Dentro da Noite	Pág. 202
3.17.1 Os autores	Pág. 202
3.17.2 Traduções	Pág. 203
3.17.3 Características interpretativas	Pág. 203
3.17.4 Informações gerais	Pág. 204
3.17.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 204
3.17.6 A partitura	Pág. 205
3.18 Lua Branca	Pág. 210
3.18.1 A autora	Pág. 210
3.18.2 Traduções	Pág. 210
3.18.3 Características interpretativas	Pág. 210
3.18.4 Informações gerais	Pág. 211
3.18.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 211
3.18.6 A partitura	Pág. 212
3.19 Modinha	Pág. 219
3.19.1 Os autores	Pág. 219
3.19.2 Traduções	Pág. 219
3.19.3 Características interpretativas	Pág. 220
3.19.4 Informações gerais	Pág. 220
3.19.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 220
3.19.6 A partitura	Pág. 221
3.20 Peixes de Prata	Pág. 229
3.20.1 Os autores	Pág. 229
3.20.2 Traduções	Pág. 230
3.20.3 Características interpretativas	Pág. 230
3.20.4 Informações gerais	Pág. 231
3.20.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 231
3.20.6 A partitura	Pág. 232

3.21	Recomendação	Pág. 239
3.21.1	As autoras	Pág. 239
3.21.2	Traduções	Pág. 239
3.21.3	Características interpretativas	Pág. 239
3.21.4	Informações gerais	Pág. 240
3.21.5	Possibilidades pedagógicas	Pág. 240
3.21.6	A partitura	Pág. 241
3.22	Madrigal	Pág. 245
3.22.1	Os autores	Pág. 245
3.22.2	Traduções	Pág. 245
3.22.3	Características interpretativas	Pág. 246
3.22.4	Informações gerais	Pág. 246
3.22.5	Possibilidades pedagógicas	Pág. 246
3.22.6	A partitura	Pág. 247
3.23	Rosamor	Pág. 252
3.23.1	Os autores	Pág. 252
3.23.2	Traduções	Pág. 253
3.23.3	Características interpretativas	Pág. 253
3.23.4	Informações gerais	Pág. 254
3.23.5	Possibilidades pedagógicas	Pág. 254
3.23.6	A partitura	Pág. 254
3.24	Elegia	Pág. 260
3.24.1	Os autores	Pág. 260
3.24.2	Traduções	Pág. 261
3.24.3	Características interpretativas	Pág. 261
3.24.4	Informações gerais	Pág. 262
3.24.5	Possibilidades pedagógicas	Pág. 263
3.24.6	A partitura	Pág. 263
3.25	Minha Maria	Pág. 276
3.25.1	Os autores	Pág. 276
3.25.2	Traduções	Pág. 277
3.25.3	Características interpretativas	Pág. 278
3.25.4	Informações gerais	Pág. 278
3.25.5	Possibilidades pedagógicas	Pág. 279
3.25.6	A partitura	Pág. 279
3.26	Canção de Amor	Pág. 285
3.26.1	Os autores	Pág. 285
3.26.2	Traduções	Pág. 286
3.26.3	Características interpretativas	Pág. 286
3.26.4	Informações gerais	Pág. 286
3.26.5	Possibilidades pedagógicas	Pág. 287
3.26.6	A partitura	Pág. 287
3.27	Estrela do Mar	Pág. 295
3.27.1	O autor	Pág. 295
3.27.2	Traduções	Pág. 295
3.27.3	Características interpretativas	Pág. 297
3.27.4	Informações gerais	Pág. 297
3.27.5	Possibilidades pedagógicas	Pág. 297
3.27.6	A partitura	Pág. 298
3.28	Cantiga	Pág. 307

3.28.1 Os autores	Pág. 307
3.28.2 Traduções	Pág. 308
3.28.3 Características interpretativas	Pág. 308
3.28.4 Informações gerais	Pág. 309
3.28.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 309
3.28.6 A partitura	Pág. 309
3.29 O Trovador do Sertão	Pág. 318
3.29.1 Os autores	Pág. 318
3.29.2 Traduções	Pág. 319
3.29.3 Características interpretativas	Pág. 320
3.29.4 Informações gerais	Pág. 320
3.29.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 321
3.29.6 A partitura	Pág. 321
3.30 Valsinha de Roda	Pág. 331
3.30.1 O autor	Pág. 331
3.30.2 Traduções	Pág. 331
3.30.3 Características interpretativas	Pág. 332
3.30.4 Informações gerais	Pág. 334
3.30.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 334
3.30.6 A partitura	Pág. 335
3.31 Cantares	Pág. 344
3.31.1 Os autores	Pág. 344
3.31.2 Traduções	Pág. 344
3.31.3 Características interpretativas	Pág. 345
3.31.4 Informações gerais	Pág. 346
3.31.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 346
3.31.6 A partitura	Pág. 347
3.32 Dor	Pág. 359
3.32.1 Os autores	Pág. 359
3.32.2 Traduções	Pág. 359
3.32.3 Características interpretativas	Pág. 359
3.32.4 Informações gerais	Pág. 360
3.32.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 360
3.32.6 A partitura	Pág. 361
3.33 Funeral de um Rei Nagô	Pág. 365
3.33.1 Os autores	Pág. 365
3.33.2 Traduções	Pág. 366
3.33.3 Características interpretativas	Pág. 367
3.33.4 Informações gerais	Pág. 368
3.33.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 368
3.33.6 A partitura	Pág. 368
3.34 Banzo	Pág. 374
3.34.1 Os autores	Pág. 374
3.34.2 Traduções	Pág. 374
3.34.3 Características interpretativas	Pág. 376
3.34.4 Informações gerais	Pág. 377
3.34.5 Possibilidades pedagógicas	Pág. 378
3.34.6 A partitura	Pág. 378
3.35 Dona Janaína	Pág. 390
3.35.1 Os autores	Pág. 390

3.35.2	Traduções	Pág. 390
3.35.3	Características interpretativas	Pág. 391
3.35.4	Informações gerais	Pág. 392
3.35.5	Possibilidades pedagógicas	Pág. 392
3.35.6	A partitura	Pág. 392
3.36 A	Flor e o Lago	Pág. 399
3.36.1	Os autores	Pág. 399
3.36.2	Traduções	Pág. 399
3.36.3	Características interpretativas	Pág. 400
3.36.4	Informações gerais	Pág. 400
3.36.5	Possibilidades pedagógicas	Pág. 400
3.36.6	A partitura	Pág. 401
3.37 A	Valsa	Pág. 407
3.37.1	Os autores	Pág. 407
3.37.2	Traduções	Pág. 407
3.37.3	Características interpretativas	Pág. 408
3.37.4	Informações gerais	Pág. 409
3.37.5	Possibilidades pedagógicas	Pág. 409
3.37.6	A partitura	Pág. 410
3.38	Dia Seguinte	Pág. 424
3.38.1	Os autores	Pág. 424
3.38.2	Traduções	Pág. 424
3.38.3	Características interpretativas	Pág. 425
3.38.4	Informações gerais	Pág. 425
3.38.5	Possibilidades pedagógicas	Pág. 425
3.38.6	A partitura	Pág. 426
3.39	Quem Sabe	Pág. 430
3.39.1	Os autores	Pág. 430
3.39.2	Traduções	Pág. 431
3.39.3	Características interpretativas	Pág. 432
3.39.4	Informações gerais	Pág. 432
3.39.5	Possibilidades pedagógicas	Pág. 432
3.39.6	A partitura	Pág. 433
3.40	Luar do Sertão	Pág. 449
3.40.1	Os autores	Pág. 449
3.40.2	Traduções	Pág. 449
3.40.3	Características interpretativas	Pág. 449
3.40.4	Informações gerais	Pág. 450
3.40.5	Possibilidades pedagógicas	Pág. 450
3.40.6	A partitura	Pág. 452

4 – Considerações finais	Pág. 462

5 – Bibliografia	Pág. 465

6 – Anexo: Cópias das edições e manuscritos das partituras das 40 canções comentadas neste trabalho.

Introdução

“E estamos embebedados pela cultura européia, em vez de esclarecidos.”
(Mário de Andrade)

Já se vão mais de quatro décadas desde que Mário de Andrade publicou seu desconforto com o que considerava impropriedade estética na interpretação da canção brasileira, criticando os intérpretes que aplicavam ao repertório nacional os mesmos parâmetros sonoros do *bel canto* italiano, resultando num canto, segundo ele, “encasacado”, rígido e distante da coloquialidade da língua brasileira. (ANDRADE, 1965, p. 126). Foi em seu *Ensaio Sobre a Música Brasileira* que o musicólogo paulistano teceu elucubrações quanto às ricas possibilidades que se abririam para o cantor brasileiro pela simples valorização do repertório nacional no estudo do canto, afirmando que “...se a gente possuísse professores de canto com interesse pela coisa nacional, podia muito bem sair uma escola de canto não digo nova, mas apresentando peculiaridades étnicas de valor incontestável. Nacional e artístico.” (ANDRADE, 1972, pp. 20-21)

A opinião do musicólogo paulistano não era a manifestação de uma preocupação individual e isolada, mas trazia à tona o desconforto reinante no meio musical da época em relação a um problema antigo no canto brasileiro: a enorme diferença entre a pronúncia e a sonoridade do português falado no Brasil e o português falado e cantado nos palcos, principalmente por cantores líricos.

Devemos admitir que hoje, passados tantos anos e tantos acontecimentos musicais, várias experiências importantes tiveram lugar na afirmação do canto nacional, tanto por parte de compositores como de professores de canto e intérpretes. No entanto, muitos daqueles problemas se perpetuam, especialmente em relação à quase completa exclusão do repertório nacional no processo do ensino do canto.

De fato, a atual valorização das características nacionais e individuais no mundo do

canto lírico - como reação à crescente uniformização estética ocorrida entre as décadas de 1980 e 1990, em parte como resultado da globalização da informação e economia naquelas décadas - torna oportuna a investigação sobre as características estéticas intrínsecas do canto brasileiro. O cantor e professor norte-americano Richard Miller, em seu livro *National Schools of Singing*, no qual se dedica a uma minuciosa análise das escolas de canto tradicionais, produz uma síntese geral dos objetivos estéticos inerentes a cada uma daquelas escolas:

Sobretudo, o cantor italiano quer produzir um som belo e visceral, que excite e emocione tanto o ouvido quanto o coração; o cantor francês quer apresentar a beleza inerente à palavra falada em som cantado; o cantor alemão deseja expressar suas emoções profundas para uma audiência através da compreensão poética e do uso de diferentes cores vocais ilustrativas; o cantor inglês deseja aperfeiçoar a habilidade vocal em si mesma, podendo então lidar tão efetivamente com as exigências da literatura musical como o faz qualquer instrumentista¹. (MILLER, 2002, p. 193)

Ainda que contenham algo de generalizante e estereotipado, tais definições buscam a síntese de características mais complexas referentes a cada uma daquelas tradições artísticas internacionais, o que nos leva a perguntar, como ponto de partida de nossa investigação: o que querem os cantores brasileiros? Quais as características, sejam étnicas ou culturais, têm eles em comum? De onde nascem suas necessidades de comunicação e qual o melhor veículo para desenvolver uma técnica apropriada para fazê-lo?

Neste trabalho se pretende, no primeiro capítulo, traçar um breve histórico do desenvolvimento da canção brasileira, bem como abordar algumas das razões de caráter histórico e social que tendem a perpetuar seu afastamento do processo pedagógico. No segundo capítulo há análises de aspectos práticos do trabalho pedagógico com o aluno de canto e comentários sobre alguns de seus procedimentos, para demonstrar o quanto o

¹¹ Above all, the Italian singer wants to make beautiful visceral sound which will excite and thrill both the ear and the heart; the French singer wants to present the inherent beauty of the spoken word in sung tone; the German singer wishes to express his or her inner emotions and sentiments to a listening world through poetic insight and the use of illustrative vocal colors; the English singer wishes to perfect the vocal craft itself so that he or she can deal as effectively with musical demands of the literature as can any other instrumentalist. (Tradução nossa).

repertório escolhido pode facilitar ou dificultar o processo de aprendizado, sendo considerados os diferentes perfis e níveis de desenvolvimento dos alunos. Finalmente, no terceiro capítulo, é reunido um conjunto de 40 canções brasileiras, de diferentes épocas, estilos e compositores, que podem ser usadas como repertório básico apropriado para a abordagem dos elementos técnicos do canto, e que podem oferecer vantagens e facilidades sobre outros repertórios para os falantes de português brasileiro como língua materna. Precede cada canção uma breve apresentação dos compositores e dos autores dos textos, favorecendo a contextualização histórica das mesmas.

As canções coligidas neste trabalho foram escolhidas sob três diferentes critérios, tomados em igual grau de importância:

- 1) sua relevância musical e qualidade artística;
- 2) seu destaque na obra de seus compositores, bem como na história da canção brasileira;
- 3) suas qualidades pedagógicas, ou seja, a prevalência de aspectos musicais e demandas vocais que favoreçam a evolução técnica dos alunos de todos os níveis de desenvolvimento.

As partituras originais das canções, algumas previamente publicadas e outras ainda em manuscrito, foram submetidas a criteriosas revisões antes e depois da sua nova edição, que se encontra acessível no corpo do trabalho para facilitar sua consulta e acesso. A nova edição mostrou-se necessária para uma padronização de escrita e apresentação editorial, diminuindo a quantidade de informação não musical nelas presente, o que favorecerá sua consulta concomitante à leitura do texto. Acompanha cada partitura a análise e exposição de suas possibilidades pedagógicas, bem como indicações interpretativas e informações gerais que visam dar subsídios para o trabalho do professor, do aluno e do intérprete. Sugestões de andamento, baseadas em referências metronômicas, só serão fornecidas quando o próprio compositor não as tiver definido na partitura. Transposições possíveis serão sugeridas para

os cantores cujo registro vocal não se adequar aos tons originais.

Por acreditarmos na importância da divulgação deste repertório para a valorização da cultura, da música e da língua portuguesa no ambiente do canto lírico internacional, e visando aproximar cantores falantes de outros idiomas, procedemos à tradução formal e literal dos textos das canções para o inglês, num procedimento já tradicional na abordagem de repertórios estrangeiros pelos cantores. Os termos “tradução formal” e “tradução literal” se referem às técnicas de “equivalência formal” e “equivalência dinâmica”, duas formas de aproximação realizadas pelas técnicas de tradução, baseadas nos estudos do lingüista Eugene Nida (NIDA, 1969). A equivalência formal procura expressar o palavra-a-palavra (se necessário à custa do entendimento total na língua para a qual se está traduzindo), enquanto a equivalência dinâmica tenta fazer saber o pensamento expressado no texto (se necessário, à custa da literalidade, da ordem original das palavras e da voz gramatical). As duas aproximações representam a ênfase, respectivamente, sobre inteligibilidade e sobre a fidelidade literal ao texto original, sem pretensões poéticas, e evitando induções de cunho ideológico por parte do tradutor. Os termos “equivalência formal” (tradução formal) e “equivalência dinâmica” (tradução literal), foram usados originalmente para descrever procedimentos de tradução da Bíblia, mas as duas aproximações são aplicáveis atualmente a todos os tipos de tradução. As palavras de origem africana e outras notas necessárias à compreensão do texto serão acrescentadas às traduções em inglês como notas de rodapé.

As transcrições fonéticas, subscritas ao texto de todas as partituras, seguem os parâmetros estabelecidos pelas “Normas Para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito”, publicadas em 2007 e que tem como origem os trabalhos durante o 4º Encontro Brasileiro de Canto – “O Português Brasileiro Cantado”, ocorrido na cidade de São Paulo em fevereiro de 2005. Sua tabela fonética, com informações complementares e traduções para o inglês e o espanhol, podem ser facilmente acessados através dos seguintes endereços

eletrônicos:

1) Original em Português:

http://www.ia.unesp.br/gp/expressao_vocal/pbcantado_artigo.pdf

http://www.ia.unesp.br/gp/expressao_vocal/pbcantado_tabela.pdf

2) Tradução para o Inglês:

http://www.ia.unesp.br/gp/expressao_vocal/tabelas/brazilian_portuguese_article.pdf

http://www.ia.unesp.br/gp/expressao_vocal/tabelas/brazilian_portuguese_%20table.pdf

3) Tradução para o espanhol:

http://www.ia.unesp.br/pos/stricto/musica/teses/2010/dissertacao_adriano_pinheiro.pdf

Tais transcrições fonéticas, cujas escolhas fatalmente envolverão arbitrariedades inerentes ao processo de representação de uma linguagem falada através de caracteres gráficos, não devem ser compreendidas como único caminho possível de pronúncia, visto que há múltiplas possibilidades de organizações fonéticas, junções e escolhas pessoais referentes à pronúncia dos textos. São elas apenas sugestões de pronúncia e organização, baseadas em nossa experiência artística e pedagógica, e nos esforços conjuntos de vários profissionais que têm trabalhado na busca de uma padrão unificado para a transcrição do português cantado no Brasil através do Alfabeto Fonético Internacional (IPA).

É importante frisar que este trabalho não contém uma proposta excludente em relação ao uso de outros repertórios e idiomas na pedagogia vocal, cientes que somos da importância que tem a ampliação dos horizontes culturais dos estudantes desde o início dos trabalhos. O repertório tradicionalmente relacionado ao ensino de canto, em outros idiomas, pode ser utilizado concomitantemente ao repertório brasileiro sem prejuízo do desenvolvimento de nenhum dos repertórios.

Além da documentação musicográfica, representada tanto pelas partituras presentes no trabalho quanto pelas consultadas como referência, utilizou-se também para a fundamentação

do trabalho a consulta de textos que se encontram em endereços eletrônicos, material fonográfico e videográfico, sempre obedecendo aos procedimentos estabelecidos pela fenomenologia aplicada à pesquisa em arte, e utilizando as técnicas da hermenêutica para a interpretação das partituras e exploração de suas possibilidades pedagógicas. A bibliografia referencial ligada ao presente trabalho abrange principalmente as áreas específicas de pedagogia geral, pedagogia vocal, fonética, técnica vocal e interpretação musical, mas é auxiliada também por textos referentes à pesquisa de processos cognitivos, sociologia, história e pesquisa biográfica.

1 – A lenta emancipação do cantar nacional

Se em vários países a sucessão dos eventos musicais de tradição europeia levaram a formas bem definidas de canção clássica, de onde temos da Alemanha o *Lied*, da França a *melodie*, e da Inglaterra e demais países de língua inglesa a *art song*, a própria definição de canção, no Brasil, se faz complexa e delicada, visto que a primeira pergunta que nos devemos fazer ao nos propormos falar sobre canção brasileira será: que tipo de canção?

Há um quase consenso entre importantes musicólogos de que os diversos gêneros de canção brasileira, sejam clássicos ou populares, têm origem comum na modinha colonial, cuja origem é incerta, pois como o disse Mário de Andrade, “Os portugueses, com rara exceção, dizem-na portuguesa. E os brasileiros querem-na brasileira.” (ANDRADE, 1930, p.5) O que há de inegável é que sua lírica é bastante influenciada pela melodia e harmonia ibéricas, mas já eivada de humores tropicais e singularidades que a diferenciavam da modinha portuguesa, que quase simultaneamente lá começava a se fazer ouvir. Estas modinhas eram ouvidas nos salões da corte e da sociedade portuguesa, enquanto na colônia elas eram apreciadas nos saraus das casas-grandes das fazendas, ou em poucas residências mais abastadas dos centros urbanos, ainda insipientes no século XVII.

Neste ambiente de um Brasil ainda em formação e de uma sociedade extremamente estratificada, se deu pela primeira vez a convivência da harmonia e melodia ibéricas com a rítmica negra (oriunda da África), os cantos e danças rituais indígenas, e a música de cultos religiosos e eventos militares (trazidos pelos colonizadores). (TINHORÃO, 1991, p.8) Tal convivência propiciou o desenvolvimento de gêneros afro-brasileiros, como o lundu, um dos primeiros resultados de uma relação complexa, de delicada dialética, entre fortes identidades musicais: a de origem europeia e a de origem africana, secundadas pela música indígena que, de tempos em tempos, influenciaria com maior ou menor força a estética nacional da canção. (ANDRADE, 1972, p.8). Esta relação desenvolveu o seu diálogo, produzindo maravilhosos

frutos até o presente, em constante troca de informações, e recebendo através dos tempos a influência de diversas outras culturas nacionais e internacionais. Diversos ritmos e gêneros folclóricos e populares se desenvolveram, vindo das polcas, maxixes, tangos e valsas brasileiras até o samba e a canção moderna, em maior ou menor escala difundidos por meios de comunicação cada vez mais influentes, num sem fim de variedade e forma que desafia qualquer pretensão de definição mais abrangente.

Paralelamente, a canção clássica, de tradição européia, escrita para frequentar os salões e ser ouvida nas salas de concerto, seguia seu curso através do desenvolvimento das sociedades e centros urbanos, mais propensa a seguir os modelos artísticos europeus que as produções musicais essencialmente brasileiras, estas restritas - quase completamente - às manifestações populares. O idioma português, até fins do século XIX no Brasil, era considerado língua inculta e imprópria para o canto lírico, motivo pelo qual era quase banido do gosto musical da sociedade economicamente dominante, que procurava preservar sua identificação com a cultura européia e resistia em incorporar os valores e elementos populares brasileiros à sua arte. (KIEFER, 1977, p.47)

Esta influência estética se estendia também às produções e à fala teatral, na qual o padrão estabelecido para a pronúncia do português havia sido estabelecida pela tradição dos nossos colonizadores portugueses. Em sua dissertação de mestrado, em defesa do uso da canção popular brasileira como veículo para o domínio dos ritmos e sonoridades do português brasileiro no teatro, a teatróloga Sara Lopes nos descreve o seguinte cenário da época, e como se deu o início de sua mudança:

No que diz respeito ao papel dos atores, além da constante presença de companhias estrangeiras em nossos palcos, a cena pertenceu aos portugueses até o final do século XIX. Quando os atores brasileiros puderam, finalmente, subir ao palco, continuaram fazendo uso da prosódia lusitana, forma oficial do idioma para o teatro brasileiro. Em 1919 ainda se falava à portuguesa nos palcos cariocas, e ainda se fazia questão fechada dos pronomes bem colocados. Oito anos antes, porém, tinham-se aberto as cortinas, pela primeira vez, sobre uma cena cujo texto fora escrito e era falado em idioma brasileiro: **Forrobodó**, de Carlos Bittencourt. O fato era o início de um movimento muito bem sucedido que se tornou tão inevitável quanto irreversível. (LOPES, 1994, p. 10)

É significativo que uma opereta popular, musicada por Chiquinha Gonzaga, seja apontada como um importante passo para a busca de uma estética vocal teatral do país, pois como veremos mais adiante, a música popular brasileira irá recorrentemente influenciar os padrões estéticos vocais do canto lírico nacional, sendo mesmo determinante para a solidificação de uma sonoridade plenamente identificada com a fala coloquial do Brasil, característica mais aceita hoje como apropriada para a interpretação da canção brasileira. (DUARTE, 1985)

Como pudemos observar, da mesma forma que os padrões estéticos da fala teatral foram estabelecidas por atores e companhias teatrais portuguesas, e demandaram uma lenta aproximação da fala popular, os padrões estéticos do canto lírico no Brasil haviam sido herdados dos cantores, professores e companhias de ópera européias, predominantemente italianas, cuja presença era constante no Brasil desde a colônia, durante todo o primeiro império, e durante muitas décadas depois da independência. (ANDRADE, 1967)

Porém, um grande repertório de belas canções eruditas brasileiras nasceu neste contexto, com textos em francês, italiano, alemão e esporadicamente em português, de compositores como Carlos Gomes e Alberto Nepomuceno, que mais tarde viriam a ser considerados, sob diferentes aspectos, legítimos representantes de um pré-nacionalismo na música brasileira.

Simultaneamente, a música popular via se desenvolverem as linguagens do choro e do samba, que também em certo grau sofriam influência das melodias italianas trazidas por companhias itinerantes de ópera, influência esta absorvida formal e tecnicamente nas produções de operetas dirigidas ao grande público e apresentadas com um padrão de pronúncia bem mais alinhada com a pronúncia popular brasileira.

Foi grande a resistência sofrida por Alberto Nepomuceno, compositor intelectualmente ligado aos grandes movimentos de valorização nacional na Europa e grande

defensor do canto em vernáculo, quando empreendeu sua campanha pelo português na canção brasileira de câmara. É certo que obteve grande sucesso em seus objetivos devido à excelência de sua produção, mas também pela autoridade de que se investiu ao assumir em 1902 a direção do Instituto Nacional de Música², principal entidade musical do país à época. (PIGNATARI, 2004, p. 16)

A incorporação de elementos rítmicos, harmônicos e melódicos musicais brasileiros, porém, sejam de origem folclórica ou popular, negra ou indígena, só começou a ser sistematicamente incorporada à música clássica no Brasil quando do florescimento do movimento modernista brasileiro na década de 1920, capitaneado pelo professor e musicólogo Mário de Andrade e pelo grupo de compositores, poetas e escritores que o cercou e que influenciou a quase totalidade dos músicos brasileiros da primeira metade do século XX. A união de criadores superlativos como Camargo Guarnieri (1907-1993), Francisco Mignone (1897-1986), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Lorenzo Fernandez (1897-1948) e Jayme Ovalle (1894-1955), e de poetas alinhados ao ideário modernista-nacionalista, como Manuel Bandeira (1886-1968), Menotti Del Picchia (1892-1988), Osvald de Andrade (1890-1954), Cassiano Ricardo (1895-1974) e Guilherme de Almeida (1890-1969), propiciou a criação de um enorme número de obras que hoje figuram entre os clássicos da canção nacional. (MARIZ, 1983).

Após o impacto das idéias modernistas, surge outro grupo de compositores mais identificado com os ventos vanguardistas que sopravam do velho continente e com a possibilidade de novos caminhos para a criação musical contemporânea, dentre eles o da ruptura com o paradigma tonal. Orientados por Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), músico alemão radicado no Brasil a partir de 1937, estes compositores iniciaram a produção do que seria a música brasileira serial, atonal livre ou composta com várias outras técnicas

² Situado na antiga capital brasileira e hoje incorporado à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ligadas à vanguarda musical da época. Influenciados por estas idéias e pela liberdade de linguagens e técnicas que estas proporcionavam, surgiu toda uma geração de compositores cuja brasilidade não estava sujeita aos elementos buscados diretamente no folclore. Dentre eles destacam-se Cláudio Santoro (1919-1989), Gilberto Mendes (1922), Edino Krieger (1928), César Guerra-Peixe (1914-1993), Willy Correia de Oliveira (1938) e mesmo compositores ligados à música popular que em maior ou menor grau absorveram e desenvolveram suas técnicas e valores, como Caetano Veloso (1942), Tom Zé (1936) e Arrigo Barnabé (1951). (KATER, 2001)

Sobre este momento de idéias fecundas e divergentes, que acontecia na verdade de forma quase simultânea nas artes de toda a América Latina, a musicóloga colombiana Patrícia Caicedo escreve:

É preciso dizer que a música “cultura” ou européia estava confinada sobretudo aos estratos burgueses da sociedade, e que os compositores de orientação nacionalista, em seus esforços para representar o mais característico de cada país, se voltaram para a música folclórica e popular, ou seja, a música que tinha influência indígena e africana. Neste período começou-se a compor obras estilisticamente influenciadas com os repertórios folclóricos e populares, e começaram a surgir movimentos a favor e contra o nacionalismo romântico até a segunda e terceira décadas do século XX, quando a principal discussão na América Latina foi sobre o nacionalismo modernista.³ (CAICEDO, 2004, p. VIII)

À medida que tantas vertentes composicionais se multiplicavam, o desenvolvimento da tecnologia de meios de amplificação e gravação do som propiciaram o surgimento de novas possibilidades estéticas vocais, nas quais cantores podiam optar por atitudes vocais de extrema coloquialidade, já que se viam desobrigados da necessidade de maior impostação e volume vocal necessários para a projeção da voz até então. Esta mudança estética e tecnológica teve grande impacto no Brasil a partir da década de 1960, tanto no gosto das

³ Hay que decir que la música “cultura” o europea estaba confinada sobre todo a los estratos burgueses de la sociedad y que los compositores de orientación nacionalista, en sus esfuerzos por representar lo más característico de cada país, acudieron a las músicas folclóricas y populares, es decir, a las músicas que tenían influencia de las músicas indígenas y africanas. En este período se empezaron a componer obras con afinidad estilística con los repertorios folclóricos y populares, y empezaron a surgir movimientos a favor y contra del nacionalismo romántico hasta llegar a la segunda y tercera décadas del siglo XX, cuando la discusión intelectual y artística predominante en América Latina fue la del nacionalismo modernista. (Tradução nossa)

platéias quanto na técnica e na produção dos próprios compositores populares. (CAMPOS, 1974) O canto popular, que até meados do século XX podia estar perfeitamente alinhado ao canto lírico - e mesmo trazia de várias características estéticas de técnicas de emissão vocal, fraseado e timbre - passa a desenvolver uma estética bastante própria, orientada por uma proximidade extremada da atitude natural da fala. (DUARTE, 1994, p 89)

A partir do anos 60 vários motivos levam o canto lírico a se tornar uma exceção no Brasil, dentre eles a massificação comercial e cultural da música popular no Brasil, baseada quase que completamente na canção, e a falta de familiaridade do público brasileiro com a música clássica e a sala de concerto, advindas em grande parte da ausência de um projeto de educação musical brasileiro. O canto lírico, antes presente em programas de rádio e televisão, torna-se quase um estranho no ambiente musical nacional, e fica praticamente restrito aos teatros de ópera e a projetos pontuais de música de câmara subvencionados por centros educacionais e instituições culturais particulares. O cantor lírico brasileiro voltou-se cada vez mais para o estudo da ópera e da música vocal não nacionais, nas quais perpetuava a tradição de repertórios internacionais tipicamente associados ao canto lírico. Neste repertório tradicional também se sentia mais protegido da subjetividade presente na discussão estética sobre o canto em português, evitando assim a crescente polêmica e a crítica em torno de sua abordagem vocal, sua pronúncia e sua interpretação.

No entanto, a produção de canções de câmara no Brasil nunca cessou. Durante toda a sua história o país teve importantes compositores dedicados ao gênero, bem como um selecionado número de cantores apaixonados pelo canto em português, cujas características discutem, pesquisam, e defendem como a uma nobre causa. Dentre estes, é possível destacar, em várias épocas e regiões brasileiras, cantores, professores e pesquisadores brasileiros que trouxeram grandes contribuições para a interpretação da nossa canção de câmara, dos quais nos restringimos a citar alguns que constam do corpo do presente trabalho, como Vera

Janacopulos (1896-1955); Bidu Sayão (1902-1999); Mara Ferraz (1916-1975); Olga Pragner Coelho (1909-2008); Elsie Houston (1902-1943); Madalena Lébeis (1912-1984); Aldo Baldim (1945-1994), Alma Cunha de Miranda (1928-1981); Lenita Bruno (1926/1987) e nossos contemporâneos Eladio Pérez-Gonzalez (s.d.), Laura Prochet (s.d), Léa Freitag (s.d), Maura Moreira (1933), Maria Lúcia Godoy (1929), Luiza Sawaya (s.d), Victoria Kerbauy (s.d.), Tomasino Castelli (s.d), Martha Herr (1952), Lenice Prioli (1929), Niza de Castro Tank (1931), Adriana Kayama (1958), Mirna Rubin (s.d) e Inácio de Nonno (s.d).

O interesse pelo repertório brasileiro de canções sempre existiu, pontualmente, por parte de cantores estrangeiros. A canção “Azulão”, de Jayme Ovalle (1894-1955) e Manuel Bandeira (1886-1968), foi gravada por dezenas de artistas de carreiras internacionais importantes, como Gérard Souzay (1918-2004), Kathleen Battle (1948) e Arleen Auger (1939-1993). As *Bachianas Brasileiras N.º. 5*, de Villa Lobos, sobre texto de Ruth Valadares Correia (s.d.) e Manuel Bandeira, são peças sempre presentes em concertos internacionais, e ganharam importantes versões fonográficas na voz de Anna Moffo (1932-2006), Kiri Te Kanawa (1944), Victoria de los Angeles (1923-2005) e, mais recentemente, do mezzo-soprano Elina Garanca (1976). No entanto, a maior parte da vastíssima produção brasileira de canção escrita originalmente para canto e piano está hoje praticamente desconhecida do grande público tanto nacional quanto internacional. Não se pode afirmar que mesmo os estudantes de canto e cantores profissionais do Brasil o conheçam bem, contribuindo para este fato vários fatores que fazem com que ela continue sendo uma riqueza cultural restrita a poucos aficionados, pesquisadores e colecionadores. Alguns dos motivos para este desconhecimento do repertório nacional abordaremos a seguir.

1.1 A dificuldade de acesso à partituras

A maior parte das partituras de canções brasileiras se encontra ainda em manuscrito, e muitas das que foram publicadas já se encontram esgotadas. Estes materiais geralmente se

encontram nas coleções pessoais dos compositores, suas famílias, intérpretes e alguns poucos em pequenos acervos de bibliotecas públicas. Com a recente popularização da tecnologia da editoração computadorizada de partituras, parte desse acervo, antes multiplicado e divulgado através de fotocópias, têm-se difundido em editorações anônimas que pretendem facilitar a leitura antes feita através dos manuscritos. No entanto, tais editorações também tendem a perpetuar erros, bem como a padronizar estilos de escrita de diferentes compositores, o que pode diminuir o potencial de informação deste material.

1.2 A dificuldade de acesso a gravações

Os registro fonográfico destas canções, condição importante para a divulgação do repertório junto ao grande público, contempla apenas uma ínfima porcentagem do total, o que dificulta o acesso também dos próprios cantores, pianistas e professores de canto, que serão os multiplicadores e defensores desta música. Destes registros, mesmo os que atingem bons níveis de técnica de gravação e bom nível artístico, padecem do mesmo mal que assola a maior parte das gravações produzidas fora da grande indústria cultural massificada: a precariedade de distribuição. É importante ressaltar que há excelentes gravações antigas feitas pelo método analógico (vinil), mas que em sua maioria não foram transportadas para o formato digital, e não estão mais disponíveis no mercado.

1.3 Preconceitos em relação à qualidade artística do repertório nacional

A perpetuação de preconceitos culturais por parte dos brasileiros, fruto de nossa herança cultural colonial, tende a considerar a produção cultural européia e de modo geral a produção importada do países economicamente desenvolvidos como sendo mais valiosa que a nossa própria criação. Tais preconceitos têm sido profundamente discutidos durante toda a história recente do Brasil, e são regularmente trazidos à ordem do dia por pensadores comprometidos com a divulgação e a defesa da identidade nacional e seus valores culturais. Muitas dessas preocupações encontram-se expressas na obra de escritores, musicólogos e

antropólogos como Mário de Andrade (ANDRADE, 1965), Nelson Rodrigues (RODRIGUES, 1992), Darcy Ribeiro (RIBEIRO, 1995), e João Silvério Trevisan (TREVISAN, 1994).

1.4 A precária divulgação internacional de nosso repertório

A difícil abordagem destas canções pelo cantor estrangeiro se dá, além de todos os motivos relacionados acima, também pelo fato de o idioma português não figurar entre os mais tradicionais do canto lírico internacional. O português falado no Brasil é uma língua reconhecida em todo o mundo pela sua musicalidade, e é divulgado há décadas com sucesso pela canção popular mas, no entanto, não ocupa ainda seu lugar de importância entre as línguas tradicionais do canto lírico internacional. É importante ressaltar que a canção brasileira popular, com seus diversos gêneros como a bossa nova, o samba e o choro, tem constado como repertório obrigatório nos cursos superiores de música popular de universidades em todo o mundo, assim como nos cursos superiores de canto lírico internacionais são obrigatórios o ensino do *Lied*, da *melodie*, da *art song* e da canção clássica espanholas e italianas. Poderíamos almejar, portanto, que um cantor inglês, norte americano ou francês se detivesse a estudar a pronúncia e interpretação de uma canção brasileira com a mesma meticulosidade e interesse com que estuda um *Lied*.

Apesar da massiva preponderância que o idioma português conseguiu no território brasileiro, a diversidade de modelos de pronúncias regionais torna ainda mais complexa a discussão sobre uma pronúncia apropriada para o canto lírico. A primeira tentativa de normatização desta pronúncia foi publicada em 1938, resultado do *Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada*, e serviu durante muitos anos como referência a estudiosos do canto em português brasileiro, tomando por base de pronúncia o português falado no Rio de Janeiro àquela época. Sua aplicação concreta nos palcos, no entanto, foi limitada e utilizada por pouco tempo, devido à sua pequena divulgação. (STARLING, 2010, p. 145)

Com o correr das décadas, grandes mudanças desenvolvimentistas ocorreram no país, dentre elas a mudança da capital federal para Brasília em fins da década de 1960, o que provocou um movimento migratório importante de pessoas de todas as regiões brasileiras para as regiões centro-oeste e sudeste, resultando em substanciais alterações de pronúncia do português brasileiro. Este se dirigiu para uma uniformização de pronúncia mais aproximada da fala da população brasiliense, onde naturalmente ocorreu uma neutralização dos excessos de sotaques oriundos de todas as regiões brasileiras. (LIMA, 2000) (GIANGOLA, 2001)

As últimas discussões gerais no sentido de uma unificação da pronúncia do português brasileiro cantado, iniciadas em 2005 durante o *4º Encontro Brasileiro de Canto*, propiciaram uma maior unificação de opiniões sobre a pronúncia do português cantado, bem como uma atualização de seus conceitos às demandas atuais da fala e do canto contemporâneos. Logrou-se também, naquele encontro, proceder à normatização da representação fonética do português brasileiro cantado, publicando-se em 2007 uma tabela de caracteres do Alfabeto Fonético Internacional (IPA), com indicações objetivas para o seu uso por professores e intérprete, o que tende a facilitar o aceso da canção brasileira pelos falantes de outros idiomas.

1.5 O choque entre a estética vocal das escolas tradicionais de canto e a estética da canção brasileira

A dominância no Brasil das tradicionais grandes escolas de ensino do canto, principalmente a italiana, mas também a alemã e a francesa, se deu através das tournées de companhias de ópera itinerantes, desde meados o século XVII ao início do século XX. Também decisivos neste aspecto foram os grandes movimentos migratórios alemães e italianos para o Brasil, que tiveram grande relevância no desenvolvimento cultural e econômico das regiões sul e sudeste brasileiras, além de artistas e professores que se estabeleceram no Brasil, trazendo consigo o conhecimento de suas respectivas escolas de canto. (PESSOTI, 2007, p. 38 – 49)

A análise deste fator é importante para elucidar o choque entre uma estética vocal, preconizada e cultivada pelas escolas de canto tradicionais, e outra, mais preocupada com o entendimento do texto e com a coerência entre o som da fala e do canto em português.

A formação das escolas nacionais de canto se deram a partir de seus idiomas respectivos, e obedeceram às demandas e singularidades daquele idioma, bem como aos fatores culturais e estéticos pelos quais passaram as histórias musicais de seus países. É portanto compreensível que, ao ensinar seus parâmetros e procedimentos técnicos a um cantor de outra cultura e outro idioma, como o português, tal absorção não se daria sem choques e sem a distorção de fonemas, sonoridades e gestos vocais naturais do cantor. Richard Miller, em sua obra *National Schools of Singing*, promove detalhada análise dos princípios fonéticos e fisiológicos em que se baseia cada uma dessas escolas, demonstrando a íntima dependência que têm de sua história lingüística e dos propósitos estéticos e artísticos a que serviam em seu contexto histórico e cultural. Sua conclusão, baseada em procedimentos científicos, observação de processos pedagógicos e experimentação com alunos, é de que o processo mais natural, produtivo e seguro para o ensino do canto, na contemporaneidade, não passa pela aceitação passiva de procedimentos técnicos adquiridos e perpetuados pelo conhecimento empírico - ainda que o empírico seja condição básica da aprendizagem - mas da análise e revisão daqueles procedimentos, propiciadas pela investigação científica do instrumento vocal e o entendimento de seu funcionamento fisiológico, o que é possibilitado hoje pelos modernos meios tecnológicos de investigação do corpo humano. (MILLER, 1992)

É interessante observar que Miller reconhece, mesmo na desenvolvida pedagogia vocal norte-americana, a influência das escolas nacionais tradicionais de canto, e o quanto a perpetuação dos procedimentos daquelas escolas dificulta a consolidação de uma escola norte-americana de canto. Em suas palavras, a grande confusão de informações e

procedimentos trazidos por profissionais de diferentes escolas dificulta a unificação de procedimentos do que seria uma escola de canto puramente norte-americana.

O “caldo cultural”, por outro lado, que popularmente se supõe caracterizar alguns aspectos da cultura norte americana, poderia a princípio ter produzido um ideal vocal norte-americano unificado. Tal não é o caso, pois este processo de mistura está bem menos completo nesta área que em outras áreas culturais; diferentes abordagens de pedagogia vocal são claramente vistas co-existindo. Não há escola americana nacional de canto porque professores treinados em cada uma das outras escolas nacionais tradicionais de canto continuaram a ensinar das suas maneiras diversas; dentro da pedagogia americana de canto há menos unidade de abordagem que em qualquer grande país da Europa ocidental⁴. (MILLER, 1997, p. 200)

Seria válido, portanto, afirmar que aplicar indiscriminadamente os procedimentos dessas escolas para o ensino do canto no Brasil produz vários desvios da maneira espontânea de cantar em português de um brasileiro. Esta seria uma das razões que leva o cantor brasileiro a se afastar do repertório nacional e assumir o repertório próprio daquelas escolas que, exclusivamente em termos de emissão vocal, executará com maior facilidade com a técnica aprendida, principalmente se o repertório utilizado durante todo o processo do estudo excluir o canto em português.

No entanto, a menos que o aluno domine a língua italiana (ou qualquer dos idiomas característicos das escolas nacionais de canto), os fonemas que terá de emitir terão significado limitado. O estudo e tradução prévia do texto, sua interpretação e contextualização à cultura e estilo de origem, são procedimentos que demoram a se tornar naturais para o cantor, tomando quase o mesmo tempo que a voz e o músico demoram para se formar e amadurecer. No texto introdutório de seu célebre método de canto, Nicola Vaccaj justifica a escolha de exercícios baseados em textos, acreditando que para o cantor estrangeiro será mais simples aprender sobre palavras que façam sentido:

⁴ The “melting pot”, on the other hand, which is supposed to characterize some aspects of North American culture, might be assumed to have produced a uniquely American vocal ideal. Such is not the case, for the melting process is even less complete in this area than in other cultural fields; coexistent threads of vocal pedagogy are clearly visible. There is no American national school of singing because teachers trained in each of the national vocal traditions have continued to go their diverse ways; within American pedagogy there is less unity of approach than in any of the major countries of Western Europe. (Tradução nossa)

Como a maior dificuldade para os estrangeiros é falar cantando numa língua que não a sua própria, mesmo que tenham por algum tempo solfejado e vocalizado, imaginei que, ao fim das vocalizações, seria melhor acostumar-se a ela que a sílabas vazias de significado.⁵ (VACCAJ, 1971, p. 1)

Em verdade, em nossa experiência docente temos inúmeras vezes percebido que mesmo idiomas neo-latinos como o italiano, a princípio mais próximos do português, se configuram como “sílabas vazias de significado” para o aluno iniciante, estabelecendo uma barreira lingüística que tende a dificultar o desenvolvimento técnico do cantor.

Como complicador neste processo, alguns professores de canto desconhecem quase completamente o repertório nacional de canções. Outros ainda, ao perceberem que as exigências do canto em português não coadunam com algumas das exigências da escola de canto que preconizam, tendem a rarear ou eliminar este repertório de suas aulas, chegando em alguns casos a considerá-lo pernicioso para o desenvolvimento do cantor. Nesse quadro complexo, durante o processo de formação do cantor brasileiro pode-se perder a possibilidade de valorização de suas características fonéticas e lingüísticas próprias, num caminho que poderia ser mais natural e direto para a descoberta de sua própria personalidade vocal e artística. A abordagem do repertório brasileiro por estes cantores seguirá prejudicada a menos que o próprio cantor se disponha a realizar adaptações em sua técnica para cantá-lo, ou descobrir caminhos próprios para amadurecer sua técnica vocal sem a ajuda daquelas escolas, o que demanda um complexo auto-didatismo por parte do cantor.

Em alguns casos o canto em português é introduzido no repertório do cantor em seus últimos anos de estudo, quando este já domina de forma orgânica os procedimentos técnicos vocais inerentes à sua escola de canto. Neste caso, se o cantor possui uma técnica flexível e uma musicalidade desenvolvida, intuitivamente poderá realizar ajustes e adaptações necessários para se adequar ao novo repertório, com maior ou menor sucesso. Em geral,

⁵ Ma siccome la difficoltà maggiore per gli stranieri si è quella di parlare cantando una lingua che non propria, anchorchè avessero per qualche tempo solfeggiato e vocalizzato, immaginai che fin dalla scalla fosse meglio di accostumarsi a questa piuttosto che a sillabe vuote di senso. (Tradução nossa)

estará sempre sujeito às críticas quanto à impropriedade de sua emissão, pronúncia e interpretação em português, o que pode levá-lo a se afastar cada vez mais da música brasileira.

Diametralmente opostos à definição do repertório brasileiro como difícil e inapropriado, acreditamos que a canção brasileira pode ser um facilitador no processo de ensino do canto no Brasil, podendo ser usado sistematicamente como repertório para alunos em todos os níveis de desenvolvimento técnico e musical. O iniciante poderá através deste repertório abordar conceitos técnicos do canto sem a necessidade de fazê-lo em um idioma e cultura diferentes dos seus. A identificação do cantor com sua cultura, que tem uma de suas expressões mais básicas e viscerais na emissão, no timbre e na pronúncia de sua língua materna, simplifica o início da investigação e discussão técnica, aproveitando os condicionamentos fisiológicos e as respostas cognitivas naturais do cantor.

Fernando J. C. Duarte desenvolve a idéia de que a fala brasileira tem influência direta na emissão da voz no canto, defendendo que

(...) o português falado no Brasil, considerando uma norma generalizada, envolve certos padrões de respiração e de articulação fonética que determinam fisiologicamente um tipo específico de emissão vocal. Esta emissão, que envolve as sonoridades básicas do nível silábico e dos níveis da entoação da fala, está naturalmente relacionada a um modelo de canto de *prolação livre* das sílabas, típica do canto popular. (DUARTE, 1985, p. 160)

A estas determinantes lingüísticas relacionadas a fatores culturais e a estruturas fisiológicas de emissão, somam-se outras determinantes psicológicas que formam uma cadeia de reações emocionais e físicas à qual o indivíduo estará sempre ligado, por mais que tenha a capacidade, durante a sua trajetória, de absorver diferentes contextos e prismas culturais e lingüísticos. Para Richard Miller,

(...) um observador atento pode muito bem perceber tradições culturais e vocais que se originam a fontes raciais. Em verdade, a história racial (num sentido amplo do termo) permeia toda a cultura nacional. Qualquer artista prático está cercado de uma rede

psicológica de nacionalismo; seu vocalismo foi formado pelos sons que o cercam. (MILLER, 2002, p. 189)⁶

Assim sendo, quando o início dos trabalhos técnico-vocais se utiliza do repertório nacional, se utiliza de todas estas atitudes fisiológicas e psicológicas espontâneas do aluno, exigindo a atenção deste apenas para aspectos e procedimentos técnicos a ser desenvolvidos e incrementados, mas sem a inserção de uma demanda extra de dificuldade, qual seja: o domínio de uma estrutura linguística diferente ligada à emissão, à pronúncia e à prosódia características de um outro idioma.

Ainda seguindo a argumentação de Miller, “Tipos específicos de literatura vocal e tipos específicos de sons vocais têm evoluído que correspondem diretamente a temperamentos nacionais”⁷. (MILLER, 2002, p. 193) Assim sendo, pode-se afirmar que um cantor iniciante teria, *a priori*, muito mais facilidade para realizar uma obra vocal de sua própria cultura, com seu próprio som, e usar este mesmo som para desenvolver seu instrumento vocal. Uma vez que o aluno já tenha dominado e entendido os procedimentos em seu próprio ambiente cultural e lingüístico, tornar-se-ia mais fácil investigar procedimentos análogos e desenvolver outros padrões em outros idiomas.

Os cantores de nível intermediário, avançado e profissionais também podem tirar grande proveito da canção brasileira. O cantor de nível intermediário, uma vez tendo dominado os fundamentos do canto, e encontrando-se fisicamente mais preparado para a demanda vocal, pode explorar a multiplicidade de estilos e estéticas que o repertório nacional lhe proporcionam. O cantor brasileiro profissional pode ser um excelente intérprete da canção

⁶ (...) an objective observer may very well see cultural and vocal traditions which stem from racial sources. Indeed, racial history (in a loose sense of the term) underlies all national culture. Any practicing artist is encircled by a psychological web of nationalism; his vocalism has been formed by the sounds which surround him. (Tradução nossa)

⁷ Specific kinds of vocal literature and specific kinds of vocal sounds have evolved which directly correspond to national temperaments. (Tradução nossa)

de seu país e ter nela uma aliada no controle dos excessos e desequilíbrios a que uma voz profissional está às vezes sujeita.

Sobre as características próprias do canto em português e da canção brasileira, suas possibilidades pedagógicas, diferentes repertórios e suas aplicações a diferentes perfis de alunos, discorreremos no próximo capítulo.

“A gente tem um orgulho lascado de ser brasileiro!”
(Elis Regina)

2 – A canção brasileira na aula de canto

2.1 O português como idioma para o canto lírico

Muito se tem discutido a respeito das “dificuldades” de se cantar em português, com argumentações quase sempre fundamentadas na comparação do português com outros idiomas que teriam, a princípio, características que propiciariam a emissão vocal no canto lírico, como o italiano. A nasalidade no idioma português é uma das características mais citadas nestas críticas, razão pela qual nos deteremos neste aspecto mais demoradamente.

O idioma italiano é visto no mundo inteiro como uma referência para o canto, sendo um idioma essencialmente vocálico, com baixa incidência de sonoridades nasais e uma grande possibilidade de energização e liberdade da emissão. A importância histórica que teve o estudo do canto na Itália, com o surgimento da ópera naquele país e o desenvolvimento de uma escola de canto unificada em seus procedimentos técnicos, fez com que seus conceitos, procedimentos e vocabulário se difundissem pelo mundo, servindo hoje ainda como parâmetro e referência para a maioria dos estudiosos de técnica vocal. Como nos lembra Lauro Machado Coelho, em seu abrangente trabalho *História da Ópera*, ao falar da ópera italiana, estamos falando de

um estilo de composição musical que, em seus 150 primeiros anos de vida, exerceu dominação praticamente hegemônica sobre o território europeu. Por isso é aqui que o leitor encontrará compositores alemães como Georg Friedrich Haendel e Johann Christian Bach que, tendo deixado a sua terra, trabalharam em Londres escrevendo sobre libretos em italiano, óperas nas quais utilizavam uma linguagem musical que, na época, era internacional. (COELHO, 2000, p. 14)

No entanto, a supremacia da escola italiana no ambiente pedagógico e artístico do canto, durante tanto tempo, não impediu o surgimento de outras escolas nacionais de canto, que levavam em conta características específicas de seu próprio idioma, às vezes diametralmente opostas às da fala latina. Desenvolveram-se fortemente as escolas alemã e a francesa, e

mesmo pode-se dizer que há procedimentos específicos da maneira inglesa, eslava, inglesa e norte-americana de cantar. (MILLER, 2002)

A similaridade entre o idioma italiano e o português, a identificação entre as duas culturas, e vários outros fatores históricos (dentre eles as grandes tournées de companhias italianas de ópera no Brasil e a grande imigração italiana para o Brasil, que teve seu ápice no período entre 1880 e 1930), fizeram com que a escola italiana de canto tivesse grande aceitação em sua difusão em nosso país. A escola alemã teve uma aceitação um pouco maior na região sul, onde ocorreu uma significativa migração germânica, e a escola francesa pontualmente adentrou nosso meio artístico por meio de cantores e professores franceses radicados no país.

Num primeiro lançar de olhos às várias escolas, seus conceitos e particularidades, podemos afirmar que cada uma delas, ao mesmo tempo que se propõem em seus procedimentos a resolver as demandas de uma performance vocal completa, tendem a valorizar os elementos fonéticos e características próprias do idioma de que provém. Nelas não se admite perda de significado ou significante, seja de texto ou da estética sonora do idioma, em função de uma emissão mais produtiva. Assim, uma das máximas propagadas pela escola italiana pode ser considerada como princípio gerador de cada uma dessas escolas, ou maneiras nacionais de se cantar: *Si canta come si parla*⁸.

De fato, embora sua aplicação literal e irrestrita talvez não seja possível visto que há várias demandas do canto que não estão associadas à fala cotidiana, este parece ser um princípio orientador que estabelece atitudes de naturalidade na emissão, articulação e ressonância da voz, protege o cantor de conduções técnicas mecanicistas, e também adverte contra procedimentos opostos à função fisiológica das partes do corpo envolvidas na

⁸ A frase, de tradução simples (“Se canta como se fala”) mas de significado abrangente, pode ser compreendida da seguinte forma: usamos para cantar os mesmos recursos técnicos e fisiológicos que usamos para falar. (Nota do autor)

produção do som. Afinal, o objetivo final do canto é comunicação, da qual o texto é um elemento de essencial importância. Mesmo na atualidade, quando as investigações científicas nos permitem ter um entendimento mais profundo do uso do instrumento vocal, provocando uma quase uniformidade de procedimentos técnicos entre os professores e cantores, tal premissa ainda se mantém como um simplificador e protetor do instrumento vocal. Nas palavras de Richard Miller,

‘Si canta come si parla’ continua tendo importante aplicação pedagógica na contemporaneidade. A máxima está em direta oposição a técnicas que endoçam abordagens não fonéticas do ajuste de ressonadores na voz cantada⁹. (MILLER, 1997, p. 3)

Partindo deste princípio, acreditamos que o conhecimento e a valorização das peculiaridades do português brasileiro se faz condição propícia para a formação de uma maneira brasileira de cantar, e além disso serve ao cantor brasileiro como parâmetro referencial para um canto natural e saudável, principalmente no início de seu estudo.

Muitas das críticas e reclamações feitas à fonética do português brasileiro em relação ao canto se aplica aos sons de natureza nasal. A grande frequência com que a nasalidade incorre na emissão do português impediria, a princípio, uma emissão livre e confortável da voz cantada, além de não constituírem sons esteticamente aceitáveis. Embora essas críticas já tenham um sabor um tanto anacrônico, e grandes performances em português, realizadas por artistas brasileiros e estrangeiros tenham desmentido tais afirmações, o tema da nasalidade permanece na ordem do dia, sendo objeto de estudos por parte de cantores, professores, fonoaudiólogos e demais profissionais da voz. Estudos comparativos entre a nasalidade na voz cantada e falada, análise de diferentes formantes harmônicos na incidência destes nasais no canto, e mesmo o tema da representação gráfica daqueles fonemas são alguns dos objetos

⁹ “*Si canta come si parla*” continues to have important contemporary pedagogical application. The maxim stands in direct opposition to those techniques that endose nonphonetic approaches to resonator adjustment for the singing voice. (Tradução nossa)

de estudo destes pesquisadores. (MINATTI, 2011)

Em troca de nos determos em comparações de análises fonéticas quantitativas, mensurações de harmônicos, formantes e demais elementos da nasalidade brasileira, francesa ou de qualquer outro idioma, preferimos nos ater aos procedimentos diretos de valorização ou neutralização dessas nasalidades durante a performance, visto que a correta adaptação do instrumento vocal e da pronúncia às exigências do canto são preocupações do cantor em todas as suas fases de desenvolvimento, inclusive as mais maduras.

Ao analisar adaptações fonéticas em diferentes idiomas, Richard Miller reconhece como prática corrente do cantor experiente a realização de maiores ou menores adaptações quando canta em idiomas que têm grande incidência de consoantes ou outros fonemas que impedem a emissão livre da vogal, a exemplo dos sons nasais. Tais adaptações são realizadas visando aproximar a vogal o máximo possível da emissão oral, isenta de nasalidade. Em suas palavras,

É possível cantar os vários sons de qualquer idioma com os mesmos princípios fonéticos com que o idioma italiano é administrado. A alta incidência de agrupamentos de consoantes, em alguns idiomas, especialmente o alemão, o inglês e alguns idiomas da Europa oriental, não podem interferir na correta definição de vogais, e mesmo os sons de transição decorrentes desses eventos consonantais são evitados. (Os bons cantores já aprenderam a eliminar hábitos regionais de fala no seu canto¹⁰). (MILLER, 1997)

As nasalizações no português brasileiro portanto, tomadas como uma das interferências na definição e liberdade vocálica, são em verdade bem menos impeditivas que os agrupamentos de consoantes citados por Miller, não constituindo interferência grave para o canto se se apresentam em notas rápidas ou em sílabas escritas sobre notas de curta duração em regiões graves. O padrão de liberdade de emissão, preconizado pela escola italiana, não diverge, na maior parte dos casos, das exigências do canto em português brasileiro, no entanto

¹⁰ It is possible to sing the many sounds of all Western languages with the same phonetic principles by which the Italian language can be managed. The high incidence of consonant clustering in some languages specifically German, English, and some Eastern European languages, need not interfere with good vowel definition so long as transition sounds stemming from those consonantal events are avoided. (Good singers have already learned to eliminate regional speech habits from their singing.) (Tradução nossa)

podem impedir a projeção vocal livre, causando desconforto vocal e perda de qualidade sonora, nos seguintes casos:

- 1) em notas longas, de qualquer duração ou intensidade;
- 2) em notas emitidas na região aguda, ainda que curtas;
- 3) em notas emitidas nas regiões grave ou média, mas que exigem maior intensidade vocal;

Em quaisquer dos casos, se pode evitar a limitação apresentada pela presença do nasal através da emissão da nota com a vogal oral imediatamente relacionada a este som nasal, seguida da posterior nasalização natural, já próximo ao momento do corte ou da nova articulação. Este processo é comum na emissão vocal de qualquer idioma em que haja grande incidência de nasais, como o francês, e é descrita por vários cantores, de forma simplista, como uma espécie de “italianização” da emissão, o que significa que naquele momento há uma adaptação da emissão na qual o cantor opta pela emissão da vogal pura como facilitador da projeção e ampliação sonora, e assume o caráter nasal da vogal apenas num momento mais próximo do corte.

Apesar do termo “italianização”, de certa forma inapropriado, sugerir uma distorção da sonoridade original da vogal, é possível com a experiência realizar tais adaptações sem prejuízo da pronúncia própria e autêntica do idioma original. Em verdade, tal processo deveria ser tomado como natural para a liberação da emissão em qualquer idioma, e condição *sine qua non* para a realização de determinados repertórios mais exigentes quanto à tessitura e volume, sem a necessidade de analogia com procedimentos referentes a outras escolas nacionais. Miller se refere a esta necessidade da seguinte forma:

Nenhum professor de canto costuma pedir que qualquer idioma seja cantado como o inglês, como o alemão ou como o francês; freqüentemente professores de canto pedem que outros idiomas sejam cantados como o italiano. É significativo que dentro de cada escola de canto não italiana exista um considerável grupo de professores que se empenham por uma abordagem italianizada da diferenciação das vogais. É universalmente reconhecido que as vogais italianas cantadas servem de modelo de clareza fonética para todas as outras escolas¹¹. (MILLER, 2002, p. 185)

¹¹ No teacher of singing is likely to request that any language be sung like English, like German or like French; frequently teachers of singing request that non-italian languages be sung like Italian. It is significant that within

Entenderemos, portanto, daqui para frente, o termo “italianização”, utilizado por cantores e professores dos quais tomaremos o testemunho, apenas como referência direta a este processo fonético, sem implicações estéticas relativas a estilos interpretativos.

Sobre este processo de emissão e articulação, Nicolai Gedda, tenor sueco admirado mundialmente por sua perfeição na dicção dos mais diversos idiomas, se refere ao seu emprego no canto em francês (que como o português brasileiro tem uma incidência muito grande de sonoridades nasais), afirmando que “O francês deve ser levemente italianizado¹²”. (HINES, 1982, p. 124) Gedda se refere neste trecho a este procedimento comum não somente no canto lírico, mas em qualquer canto no qual seja exigido uma maior projeção ou volume vocal, e que se resume à medida de emitir a vogal principal de maneira clara e pura, articulando qualquer desinência que a ela se siga já no fim da emissão, seja ela um som nasal, uma outra vogal (como no caso dos ditongos decrescentes), ou ainda uma consoante ou um grupo delas.

Ainda sobre este processo, Nico Castel, cantor português poliglota, que se tornou uma referência no estudo de lingüística e fonética, bem como no treinamento de cantores em diferentes idiomas, nos dá mais detalhes sobre o procedimento em conversa com o baixo norte-americano Jerome Hines:

Nico Castel – Quando você canta uma vogal nasal, você não canta realmente pelo nariz. Você basicamente canta sobre a vogal, sem nasalização. ‘*Ton amour*’... você está basicamente cantando “O”. (...) Você não pode cantar *ton*, que seria demais.

Jerome Hines – Você só fornece a nasalização ao final da vogal “O”, como corte, eu observei.

Nico Castel – Sim! No final.

Jerome Hines – Como se fosse um ditongo.

Nico Castel – Assim você não tem de cantar pelo nariz.¹³

each of the non-Italian schools there is to be found a sizeable group of teachers who strive for an Italianate approach to vowel differentiation, although dealing with other language sounds. It is universally acknowledged that the sung Italian vowels serve as models of phonetic clarity for all other schools. (Tradução nossa).

¹² *French should be slightly Italianized.* (Tradução nossa)

¹³ Nico Castel – When you sing a nasal vowel, you don’t really sing through your nose. You basically sing on the vowel, without nasalization. ‘*Ton amour*’... you’re basically singing oh¹³. (...) You can’t sing *ton*, that would

Em seu método de ensino do canto, Nicola Vaccaj descreve este processo como “a maneira de pronunciar cantando, pois se deve realizar com a vogal o valor inteiro de uma ou mais notas, e unir a consoante junto à sílaba subsequente”¹⁴. (VACCAJ, 1971, p. iii) O maestro justifica assim a articulação por ele sugerida em seu primeiro exercício no método, através de uma divisão silábica inusual:

Ma – nca so – lle – ci – ta

em lugar do que seria a divisão silábica gramaticalmente correta, em italiano:

Man – ca sol – le – ci – ta

Este princípio articulatório, análogo do processo de apêndices nasais descritos acima por Gedda e Castel, poderia por extensão ser aplicado a todas as possibilidades de nasalizações do português brasileiro, configurando o que, no Congresso de 1937 sobre o português cantado, o maestro Murillo Araújo descreveu como um meio termo entre a vogal pura italiana e a nasalidade francesa, “entre o sistema de vogais totalmente orais e totalmente nasais”. (DUARTE, 1985, p. 165)

Uma explicação mais clara nos dá Richard Miller deste sistema intermediário como ocorre no canto em francês, afirmando que

(...) muitos cantores, especialmente cantores que não têm o francês como língua materna, (mas incluindo alguns que têm), cometem o erro, imitando o procedimento próprio de sua fala, de introduzir a nasalidade de uma vogal nasal muito cedo, quando a vogal tem duração longa. A dicção elegante do francês cantado pede que a nasalidade da vogal numa nota longa e sustentada não ocorra no seu ataque, mas seja gradualmente introduzida perto do corte¹⁵. (MILLER, 1996, p. 21)

be too much.

Jerome Hines – You only supplied the the nasalization at the end of the *oh* vowel as a cutoff, I observed.

Nico Castel – Yes! At the end.

Jerome Hines – Like a diphthong.

Nico Castel – Then you don’t have to sing through the nose. (Tradução nossa)

¹⁴ “...la maniera di pronunciare cantando; come si debba consumare colla vocale l’intero valore di una o più notte, ed unire la consonante alla sillaba susseguente. (Tradução nossa)

¹⁵ (...) many singers, especially non-native French-language singers (but including some native French-speaking singers), make the mistake, in imitation of speech, of too early an introduction of nasality into a nasal vowel that has a long duration. Elegant French singing dictates that the nasality of the vowel on a long sustained note not occur at its inception, but be gradually introduced near its conclusion. (Tradução nossa)

Admitindo que esta afirmação tem também validade para o canto em português, dadas as similaridades de incidências nasais nos dois idiomas, podemos afirmar que um estudo mais sério referente aos diferentes tempos de tais nasalizações deve ser efetuado, e uma transcrição apropriada deve ser desenvolvida para o melhor entendimento deste procedimento.

Fernando Carvalhaes Duarte desenvolveu, a partir destas premissas, um sistema de transcrição que descreve a transição da oralidade para a nasalidade através do arquifonema [N]. Neste caso, na palavra ‘não’, a transcrição se daria como [n^{ew}N] e na palavra ‘lã’, como [l^eN] (DUARTE, 1985, p. 168) No entanto, e apenas à guisa de ilustração da transição proposta (vogal pura – vogal nasal), adotaremos o modelo de transcrição de acordo com a tabela publicada depois do encontro sobre o português cantado de 2005, em artigo datado de 2007. (KAYAMA; CARVALHO; CASTRO; HERR; RUBIN; PÁDUA & MATTOS, 2007)

Assim sendo, a nasalização sucederia depois da vogal oral correspondente, mais próximo ao momento do corte, como exemplificado abaixo:

Fonema nasal	palavra ¹⁶	resolução sugerida ¹⁷
1) ã	ir - mã	[ir. 'me:ẽ]
2) ãi	cãim - bra	['ke.ĩbre]
3) ãe	mãe	[me.ĩ]
4) ão	pão	[pe.ũ]
5) am	sam - ba	[se.ẽbe]
6) an	can - to	[ke.ẽto]

¹⁶ Sílabas tônicas com a sílaba em negrito.

¹⁷ Adotaremos o sinal fonético [e], sugerido pela Tabela Fonética do PB cantado como representação das vogais “a” livres da sonoridade nasal, nos fonemas “ã”, “ãi”, “ãe”, “ão”, “am”, “an”, “ân” e “âm”. Este deve ser pronunciado com a mesma morfologia do [ẽ] mas com o véu palatino impedindo sua nasalização.

7) ân	cân – ti - co	[ˈkɐ.ɐ̃ʃi.kʊ]
8) âm	câ – ma - ra	[ˈkɐ.ɐ̃ma.rɐ]
9) em	sem - pre	[ˈse.ɐ̃pɾi]
10) en	a – ten - to	[a.ˈte.ɛ̃tʊ]
11) ên	a – pên – di - ce	[a.ˈpe.ɛ̃dʒi.sɪ]
12) im	lim - po	[ˈli.ĩpʊ]
13) ím	ím – pe - to	[i.ĩpe.tʊ]
14) in	cin - to	[si.ĩtu]
15) ín	ín – te - gro	[i.ĩte.gɾʊ]
16) om	com - pra	[ˈko.õpɾɐ]
17) on	son - da	[so.õdɐ]
18) ôn	re – côn – ca - vo	[re.ˈko.õka.vʊ]
19) um	co - mum	[ko.ˈmu:ũ]
20) un	as – sun - to	[a.ˈsu.ũtʊ]
21) úm	cúm – pli - ce.	[ku.ũpli.ci]

Maiores ou menores níveis de nasalização podem ser empregados pelo cantor, e esta pode ocorrer em diferentes momentos - mais afastado ou mais perto do corte - dependendo de fatores interpretativos, da maior ou menor necessidade de homogeneidade sonora, da intensidade do acompanhamento da canção e, em última análise, da escolha consciente do intérprete em valorizá-los para atingir seus objetivos de expressão. O gênero do repertório também terá influência decisiva na maior ou menor nasalização das vogais. De modo geral, o repertório operístico, ou mesmo canções de caráter mais lírico, exigirão uma pureza maior das vogais, enquanto uma canção de caráter intimista ou camerista, seja ela clássica, popular ou folclórica, permitirá a exploração de uma nasalidade bem mais próxima à da fala natural.

Demais detalhes de pronúncia do português brasileiro, como por exemplo as várias

possibilidades de articulação do “r” (rio: ['xi.ʊ]¹⁸ ou ['ri.ʊ]), e várias outras variantes regionais, têm sido discutidas nos vários grupos de estudo e encontros de pesquisadores da área, sempre deixando uma grande margem de liberdade de escolha para cantores de todas as regiões brasileiras, mas não reconhecendo em nenhuma delas características que significassem limitações na emissão ou projeção sonora.

2.2 A canção brasileira como repertório para alunos com diferentes perfis

No histórico de nossa dedicação à pedagogia do canto no Brasil, temos encontrado entre os alunos histórias completamente diferentes de formação musical, amadurecimento técnico-vocal, diferentes estágios de amadurecimento físico e condições socioculturais e econômicas. Em suma, o aluno de canto no Brasil é, como sói acontecer, um espelho das diferenças culturais e econômicas deste país de dimensões continentais e fossos sociais que não podem ser ignorados. No entanto, neste cenário de múltipla e às vezes violenta dialética, não tenho encontrado um único aluno brasileiro que não tenha se beneficiado, em maior ou menor proporção, do estudo de sua canção nacional como base de repertório para o entendimento técnico-vocal.

Partindo do princípio de que cada aluno é um instrumento singular, que terá diferentes dificuldades e facilidades técnicas e musicais, bem como diferentes possibilidades físicas e psíquicas que influirão em seu fazer artístico e no processo de auto-conhecimento que se inicia com o estudo do canto, o primeiro passo no encontro com este aluno é reconhecer suas potencialidades e as qualidades inatas e adquiridas que poderão ser exploradas inicialmente e valorizadas no decorrer do trabalho. Como bem o disse Emerson¹⁹, em sua obra *The American Scholar*, “Em todo homem há algo que eu posso aprender com ele; e nisso, sou seu

¹⁸ Optamos neste trabalho pela transcrição do ‘r’ inicial de palavra como [x], acreditando ser esta a principal tendência atual de sua pronúncia, e respaldado pelas resoluções do 4º Encontro Brasileiro de Canto (2005), e das afirmações de James P. Giangola. (GIANGOLA, 2001)

¹⁹ Ralph Waldo Emerson (1803-1882) – filósofo norte-americano, desenvolveu o conceito de transcendentalismo. Teve bastante influência com suas obras nos processos educacionais de seu país.

discípulo”. Também o antropólogo Carlos Brandão ao referir-se à relação do professor com seu aluno, afirma que “quanto mais o professor acredita que ensinar é enfiar saber-de-quem-sabe no suposto vazio-de-quem-não-sabe, tanto mais tudo é feito de longe e chega pronto, previsto”. (Brandão, 1981, p. 21)

Podemos dividir inicialmente, para fins de organização, alguns perfis mais comuns de alunos de canto com os quais tivemos a oportunidade de trabalhar em diferentes ambientes:

1) O estúdio de aulas particulares – pelas próprias condições impostas por este tipo de relação de ensino, a quase totalidade dos alunos que nos procuram estão na faixa de idade entre os 18 e os 25 anos e em diferentes estágios de desenvolvimento técnico. Seus principais objetivos são a preparação para processos seletivos, sejam eles vestibulares, concursos para coros profissionais, concursos de canto ou audições para teatros de ópera no Brasil e no exterior. A sugestão do repertório brasileiro de canções é em geral bem aceito, e através dele costuma ser estabelecido o vocabulário em comum com que se guiará os trabalhos. Também é realizada a análise de várias características deste aluno, a saber:

- o nível de amadurecimento muscular;
- o nível de consciência técnica;
- a capacidade de entendimento do texto e das características estilísticas da canção.

2) A escola técnica pública – devido à ausência de um plano de educação musical em grande escala, no Brasil o ambiente das escolas técnicas costuma abrigar toda a diversidade de pessoas que se interessa em aprofundar seus estudos de música e de instrumento, sendo portanto um público extremamente heterogêneo, desde a formação musical até as faixas etárias que podem ir da adolescência à terceira idade, bem como diferentes profissões e estratos sociais. O espectro do repertório de canção brasileira, neste caso, tende a abranger desde as canções folclóricas e populares mais simples, passando pelas canções semi-clássicas até canções de linguagem popular ou clássica bastante sofisticadas. Em todos os casos,

procuramos em primeiro lugar requerer dos próprios alunos, nos primeiros encontros, que preparem e tragam para a aula canções em português que costumam escutar e cantar, e através dos resultados podemos reconhecer vários aspectos de sua formação educacional e musical.

3) A universidade – ainda que haja diferenças entre as diferentes instituições de ensino superior, sejam privadas ou públicas, e seus critérios de seleção, o próprio fato das bancas julgadoras determinarem que estes alunos estão aptos a cursar um curso superior de canto já estabelece um conjunto de alunos mais homogêneo, com uma formação musical mais desenvolvida e numa faixa etária mais normalmente aceita como viável para a formação de jovens profissionais na área de canto. Em geral estes alunos já receberam uma formação técnica anterior, e têm suas convicções sobre diferentes repertórios. A oportunidade de abordar a canção brasileira, neste contexto, permite conhecer mais profundamente a escola técnica da qual provém o aluno, sua flexibilidade e consciência técnica, e se sua produção sonora é ou não compatível com sua idade e amadurecimento físico.

4) Os festivais e cursos de curta duração – apesar de, a princípio, tais cursos estarem abertos à maior parte dos interessados, com maiores ou menores aptidões musicais, o custo de viagens, estadias e matrículas em eventos desta natureza terminam por impor uma natural reunião de jovens estudantes de cursos superiores, acrescidos de alunos de professores particulares, de nível técnico médio ou avançado. Nestas ocasiões, a grande diferença entre os alunos costuma ser de orientação técnica, tendo vindo de várias regiões e professores diferentes e tendo suas técnicas associadas a orientações de diferentes escolas de canto. O trabalho com a canção brasileira, nestes casos, tende a ser um apaziguador de opiniões, visto que no canto em português é mais difícil para o aluno não ser fiel às articulações do idioma e ao estilo proposto pela obra, e todos os artifícios usados na emissão do som ficam transparentes.

É bem verdade que o professor experiente e competente é capaz de estabelecer todas estas análises e diagnósticos em repertórios como o operístico, o oratório ou a música de câmara internacional, mas o paralelo entre do idioma cantado e o da língua materna pode facilitar o reconhecimento de produções sonoras artificiais, tanto por parte do professor quanto do aluno.

2.3 A canção brasileira popular e semi-clássica²⁰ como veículo de acesso à discussão técnica

No processo de estabelecer os primeiros conceitos relativos à técnica vocal, antes de impor um conhecimento ao aluno, temos como de primordial importância fazê-lo reconhecer na sua própria fala, bem como no seu canto mais espontâneo ligado aos parâmetros do canto popular, os mecanismos da produção da voz que já estão presentes em sua produção vocal. O termo “canto natural” foi utilizado pelo musicólogo Mário de Andrade para designar um canto próximo da fala, em que a dicção, o timbre e a entoação são característicos do falar brasileiro. Em sua busca por um canto erudito de pronúncia genuinamente brasileira, ele pede que cantores e professores voltem sua atenção para os cantores folclóricos²¹ com a mesma seriedade com que os compositores vão buscar na música popular e folclórica a força da criação de suas obras. (ANDRADE, apud DUARTE, 1985, p. 88)

Excetuando-se alunos que tragam estados vocais patológicos ou funcionais que impeçam uma sonorização saudável, caso em que as aulas de técnica vocal devem ser suspensas ou acompanhadas por um fonoaudiólogo, todos estes elementos que serão as bases do seu desenvolvimento técnico podem ser sentidos, analisados e compreendidos na mais simples canção popular:

²⁰ O termo ‘semi-clássico’ ou ‘semi-erudito’ vêm sendo utilizado para designar canções que guardam a forma e o estilo da canção de tradição clássica, mas seu material musical tem influência direta do popular ou folclórico, e que são frequentemente interpretadas por cantores líricos e populares. (TATIT, 1996, p. 32)

²¹ Mário de Andrade utiliza do termo “folclórico” para se referir indiscriminadamente a todos os cantores populares. (Nota do autor)

- a respiração e sua conexão com a produção de som,
- a emissão,
- a articulação e suas conseqüências como padrões ressonatórios.

No Brasil a escolha da música popular para a exploração dos primeiros conceitos técnicos se mostra natural, pois sua penetração em todas as camadas da sociedade brasileira é muito poderosa, e mesmo sua influência na composição musical clássica tão forte que suas qualidades artísticas e de comunicação não podem mais ser colocadas em cheque, e o seu uso na pedagogia do canto precisa ser melhor explorada.

Uma das primeiras qualidades deste repertório na discussão técnica é que ele evita qualquer bloqueio lingüístico que o aluno possa vir a ter. Em geral quando um aluno é apresentado a um texto escrito num idioma que não domina, reconhece apenas uma seqüência de caracteres cujo significado tem de analisar sem ter idéia do contexto cultural, estilístico, ou da sociedade na qual nasceu aquela obra artística. Há situações nas quais este texto se apresenta como possibilidade de pesquisa de novos idiomas e culturas, mas quando o principal objetivo da obra é a análise de elementos técnicos do canto ou da fala, ou seja, quando o que está em questão é principalmente o “como dizer”, e não “o que se está dizendo”, estas informações novas e complicações no nível da pronúncia e entendimento dos significados pode levar a um bloqueio no processo de entendimento técnico do aluno.

No Método de Alfabetização Paulo Freire, o conceito de “palavra geradora” se liga à primeira etapa do aprendizado, e consiste no levantamento do universo vocabular do aluno, o que poderia ser entendido em nossa área, sem perda, como o conhecimento do repertório prévio do aluno, e todo conhecimento anterior que este tem de canto e música. Uma vez que se abre a possibilidade ao aluno de trabalhar com seu próprio vocabulário musical, ele tende a sentir-se dono do processo, e participante da escolha e das diretrizes:

Ora, o núcleo da alfabetização é uma fala que virou escrita, uma fala social que virou escrita pedagógica. Mesmo quando há quem diga que tudo ali é neutro e escolhido ao acaso, ou por critérios de pura pedagogia, todos nós sabemos que quem dá a palavra dá o

tema, quem dá o tema dirige o pensamento, quem dirige o pensamento pode ter o poder de guiar a consciência. (BRANDÃO, 1981, p.22)

Ainda que haja na canção escolhida pelo próprio aluno ou pelo professor - e em geral há - vocabulário desconhecido pelo aluno, uma análise rápida e a consulta ao dicionário serão suficientes para suprir o aluno do conhecimento necessário para a seqüência dos trabalhos.

Considerando este primeiro repertório análogo às “palavras geradoras” descritas por Brandão, o repertório usado dentro do processo pedagógico deve

conter sentidos explícitos, diretos e é bom que elas estejam carregadas de carga afetiva e memória crítica. São boas as palavras que convivem com a lafa comum da gente do lugar e que, mesmo sendo de uso geral na região, sejam sentidas por quem fala como “uma coisa daqui”: palavras que as pessoas usam no toda-a-hora da fala. (BRANDÃO, 1981, p. 32)

Assim sendo, permitem uma análise fluente e natural dos recursos pelos quais o som está sendo produzido, sem que a atenção do aluno esteja dividida pela procura de pronúncias corretas e significados em outros idiomas, sendo que o significado tem influência direta no resultado sonoro e expressivo do canto:

Em teorias mais antigas do significado, algo tem significado quando representa, de alguma forma, nossa experiência do mundo ou de nós mesmos. O cérebro testemunha a representação e circuitos associados se acendem. Isto é evidentemente em nossa compreensão das palavras. Ouvimos a palavra “tigre” e reagimos ativando circuitos que categorizam felinos e que formam uma infinidade de elos associativos com florestas, patas rastejantes e caçadores com capacetes de cortiça. A representação age como uma espécie de meio ambiente artificial, que traz à tona reações específicas a um tigre real. Em princípio, a rede conceitual é ativada, no cérebro que fala a palavra “tigre”. (JORDAIN, 1977, p. 345)

Sendo assim temos na música brasileira - seja popular, semi-clássica ou clássica - um discurso musical e textual mais acessíveis, o que não deve fazer com que seja visto como de menor valor por ser popular. Sem preconceitos associados ao repertório popular, o educador pode nele encontrar um grande aliado do seu trabalho. A própria origem da modinha, por exemplo, considerada ao mesmo tempo o primeiro gênero de canção popular do Brasil e a primeira experiência de canção artística, remete ao diálogo fecundo que sempre houve em nossas terras entre os gêneros populares e clássicos.

O caso da modinha é um exemplo cabal de que quando determinada prática cultural é rotulada de erudita ou de popular, o que está em jogo — muito mais do que a associação entre sofisticação (erudito) e simplicidade (popular) — é o lugar que o musicólogo ou historiador quer demarcar como sendo o seu. Fato que, *a priori*, transforma o caso numa

questão essencialmente política e ideológica. (FRANCISCHINI, 2010. p. 879)

A questão ideológica, por sinal, pode estar presente de maneira explícita, sem gerar constrangimento, se simplesmente se refere à valorização da cultura e da arte nacional. Sem pretender estabelecer uma importância superior deste repertório em relação aos outros, o próprio destaque dado a ele pelo educador faz com que o aluno o veja como algo digno de ser estudado, pensado e elaborado. Retornando às primeiras indagações deste trabalho, como é possível estabelecer fronteiras definidas entre canção popular e clássica, poesia culta e popular, num país no qual a produção de poetas e compositores considerados populares, como Agenor de Oliveira (o 'Cartola' – 1908-1980), Noel Rosa (1910-1937), Chico Buarque de Holanda, Antônio Carlos Jobim, Edu Lobo, dentre incontáveis outros, são donos de uma obra sólida e de incontestável valor artístico, estudada por acadêmicos em sua construção poética e musical, e são interpretados simultaneamente por músicos formados no ambiente clássico e popular?

Uma outra vantagem do uso da música popular brasileira no processo inicial, é discutir elementos técnicos vocais sem a necessidade de corresponder a padrões rígidos de estética ou de produção de som, muitas vezes exigidos no ambiente de interpretação da canção clássica internacional. A menor energização da produção de som no canto popular não impede - e às vezes mesmo favorece - que se reconheçam aspectos técnicos durante sua performance.

É verdade que um cantor lírico maduro, que já desenvolve um repertório exigente e complexo em diferentes idiomas, gêneros e estilos, pode se sentir deslocado e perdido em suas referências se confrontado com essa menor fisicalidade. Temos visto muitos exemplos disso em nossa experiência pedagógica. Mas cada vez mais, no mundo atual, mesmo o cantor lírico se depara com trabalhos e situações nas quais deve ter sua voz amplificada, e por vezes é obrigado a cantar com muito menos energia, intensidade e timbre do que seria o normal num teatro. Além desta menor energização, também uma flexibilização nos seus parâmetros

timbrísticos e de articulação são cada vez mais exigidos. Em seu artigo que propõe um modelo para a interpretação da canção de câmara brasileira, a professora e cantora Martha Herr observa que “A tendência entre cantores eruditos hoje é “impostar” menos a voz nas canções brasileiras para aproximar-se do modelo do canto popular. É o que o público aprecia mais”. (HERR, 2004, p. 31) Sendo que as linguagens contemporâneas operísticas e de canção são cada vez mais caracterizadas por um ecletismo de estilos e modelos de emissão, esta flexibilidade vocal deveria se tornar tão natural quanto a de um ator que representa no teatro, no cinema na e TV.

A atriz Annette Bening, em depoimento sobre seu trabalho no filme *Adorável Júlia*, onde representa uma atriz de teatro do início do século XX, tendo de lidar com diversos níveis de energização e intensidade vocal, comenta suas impressões sobre estas atitudes a princípio tão opostas:

Quando comecei a trabalhar no cinema eu já havia trabalhado no teatro por anos, e me senti muito desconfortável. Achei que faria tudo grande demais, forte demais. (...) Eu estava acostumada a um certo volume, no qual estava parte da experiência física da atuação, assim como há certo atletismo em estar no palco, pois você está se movendo, usando o seu corpo, e eu gosto disso. Eu acabei associando atuar a esta sensação. Então achei muito estranho ficar sentada, falar baixinho e não me mexer. Eu me sentia deslocada, estranha. Mas com o passar do tempo eu comecei não só a me acostumar, mas a gostar disso. (...) A diferença é, para mim, seu mundo interior, aquilo que está dentro de você, o que quer que você esteja trabalhando por dentro, e que não é relevante para ninguém mais saber. Para mim isto permanece o mesmo, quer você esteja no palco ou na frente de uma câmera. Para mim a diferença é como você expressa isso. Se você pode se dar ao luxo de um close, então sabe que a expressão deste seu mundo interior está no seu rosto, enquanto num momento similar no teatro você tem de usar gestos, se mover. (*Adorável Júlia*, 2004, DVD. Extras.)²²

Podemos afirmar que o estranhamento que sente o cantor popular quando apresentado à fisicalidade inerente ao processo de emissão do canto lírico, é em geral similar ao do cantor lírico que é apresentado à menor energização que em geral é necessária para o canto popular.

Em nossa experiência na abordagem de diferentes repertórios e estilos musicais, da ópera à música de câmara e à música popular, temos conseguido perceber um proveitoso

²² Tradução de Heloisa Martins Costa.

diálogo de diferentes atitudes técnicas e gestos estilísticos que se enriquecem mutuamente de vocabulários novos, tornando a consciência técnica cada vez mais clara e a produção vocal mais flexível, com ganhos reais na performance de todos os repertórios. Se um pouco dessa experiência pode ser repassada ao aluno em maior ou menor grau, acreditamos que um veículo apropriado é sem dúvida a canção brasileira que, com sua multiplicidade de formas, estilos, linguagens e exigências musicais, pode servir de base para o auto-conhecimento e o amadurecimento do cantor em todas as suas fases de desenvolvimento, pois abarca desde emissões bastante próximas do canto popular, até exigências vocais similares às da ópera romântica italiana.

No próximo capítulo apresentaremos um conjunto de quarenta canções brasileiras coligidas para o trabalho pedagógico do canto, procurando demonstrar as características que as tornam propícias para o desenvolvimento técnico e musical do aluno.

3. Repertório básico de canções para o ensino do canto

3.1 Canção da Felicidade (Música: Barrozo Neto / Texto: Nosor Sanches)

3.1.1 Os autores

Joaquim Antônio Barrozo Netto (Rio de Janeiro, 1881 - 1941)

Barrozo Netto iniciou seus estudos musicais em tenra infância e teve, antes de compor, uma bem sucedida carreira como pianista de concerto. Em 1906, ingressou no Instituto Nacional de Música como professor de piano, e nas primeiras décadas do século XX participou de um trio de piano, violino e violoncelo que realizou concertos divulgando o repertório de música de câmara de compositores brasileiros.

É o autor dos versos de várias de suas canções, algumas delas assinadas com o pseudônimo de “William Gordon”. A singeleza de suas melodias, a maior parte das vezes inspiradas em gêneros populares, fizeram dele uma constante no repertório de cantores de todos os estilos. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998) (MARIZ, 1980) (HEITOR, 1950)

Catálogo: aproximadamente 32 canções. Publicadas por Bevilacqua & Cia., Carlos Wehrs, Mangione, Arthur Napoleão, Castro Lima & Cia. e Sampaio Araújo & Cia. Edições esgotadas. Algumas em manuscrito. Disponíveis na Biblioteca Nacional, ECA - USP e UFMG Grupo de estudos sobre canção brasileira, ligado à UFMG (<https://www.grude.ufmg.br/musica/cancaobrasileira.nsf/oguia?openform>).

Nosor de Toledo Sanches (Iguape, 1902 – Rio de Janeiro, 1978)

Nosor Sanches foi para o Rio de Janeiro com apenas 3 meses de idade em 1903. Em 1915 foi internado no Colégio Marista São José onde obteve prêmios em literatura e música. Publicou em 1922 o livro *Sarabanda Musical*, e em 1924 em Iguape foi secretário do jornal *O Iguape*. De volta à cidade do Rio de Janeiro formou-se em Ciências Econômicas e, ainda na década de 20 em Queluz de Minas (MG), fundou o jornal *O Foguete*.

Em 1926 se casou com a professora e pianista Emilia Lima de Toledo Sanches, e em 1937 publicou o livro “Canção da Felicidade”. Foi Chefe da Seção de Comunicação no Lloyd

Brasileiro, mas manteve destaque na imprensa carioca como jornalista e poeta. Em 1966, depois de publicar poemas e crônicas na imprensa carioca, publicou a antologia *O Jardim Sonoro* (1966). (MALHANO, 1982)

3.1.2 Traduções

- Canção da Felicidade: *Song of Happiness*

- Lentamente: *Slowly*

1) Felicidade, para que vieste?

Happiness, why did you come?

2) Se após partiste, não mais voltaste...

If afterwards you left, no more came back

3) A minha vida tornou-se agreste

(The) my life became arid

4) Pois a saudade tu me deixaste.

Because (the) loneliness you me have left

5) Felicidade, tu não conheces

Happiness, you don't know

6) A dor que mata, de uma saudade

The pain that kills, of (a) loneliness

7) Felicidade, nunca me viesses

Happiness, never (to) me you should have come

8) Porque te foste, felicidade?

Why you have left, happiness?

Literal translation: Happiness, why did you come, if you have left and have not come back? My life has become arid, because only loneliness have you left me. Happiness, you don't know the fatal pain of solitude. Happiness, you should never have come! Why have you left me, Happiness?

9) Fiquei sozinho pois meu amor

I became alone because my love

10) Quando partiste, partiu também.

when you left, left too.

11) Fiquei sozinho com a minha dor

I became alone with (the) my pain

12) Que nunca foge para ninguém.

that never hides from anybody.

13) O meu martírio não tem mais fim

(The) my martyrdom doesn't have anymore end

14) Quando me lembro que te aspirei,

when I remember that you I have wanted,

15) E que brilhaste no meu jardim

and that you have shone in my garden

16) Como a coroa de luz de um rei.

like the crown of light of a king.

Literal translation: I was alone, because love left when you left me. I am alone with my pain, which never abandons me. My martyrdom is endless, when I think that I have wanted you, and that you have shone in my garden, as the shining crown of a king.

17) Eu te quis tanto porque julgava

I you have wanted so much because I believed

18) Que se chegasses não mais te irias,

that if you would come no more you would go,

19) Que sempre fosses a minha escrava

that always you would be (the) my slave,

20) Que te alongasses pelos meus dias.

that you would stay for (all) my days.

21) Felicidade, tu não conheces

- Happiness, you don't know*
 22) **A dor que mata, de uma saudade.**
The pain that kills, of a loneliness.
 23) **Felicidade, nunca me viesse.**
Happiness, never to me you should have come.
 24) **Porque te foste, felicidade?**
Why you have left, happiness?

Literal translation: *I've only wanted you so much because I believed, that if you would come, you wouldn't leave me. That you would always be my slave, all through my days. Happiness, you don't know the fatal pain of solitude... Happiness, you shouldn't have come! Why did you leave, Happiness?*

3.1.3 Características interpretativas

- A graça particular das modinhas é ter cada uma sua prosódia característica, às vezes torta e desvirtuada, que sabe aos salões antigos para os quais era composta e interpretada, em geral por compositores e cantores amadores, com o “primor de desleixo métrico” a que se referiu Mário de Andrade²³. Sua prosódia irregular e acentos em lugares inapropriados são, no entanto, uma expressão de sua história e das influências múltiplas que assimilou através dos tempos, tornando-se uma característica estilística. Tentar consertar suas pronúncias e prosódias incorre em descaracterização e afastamento de seu estilo próprio, pois o principal norteador de seu discurso é a melodia e não o texto, e ela é quase sempre composta espelhando o gosto musical da época, como o bel canto italiano que se reconhece principalmente nas modinhas imperiais. O texto fica quase sempre submetido à melodia, ainda que em detrimento do entendimento das palavras.
- O poema “Canção da Felicidade” possui três estrofes de oito versos, sempre com nove sílabas rítmicas, acentuadas na quarta e nona sílabas. Esta característica métrica foi aproveitada pelo compositor na construção melódica, resultando num *ostinato* rítmico que sugere a atmosfera de lamentação.
- No primeiro verso, a pronúncia das palavras “vieste” e “viesses”, em geral enunciadas com um hiato entre as duas primeiras sílabas [vi.'ɛs.tʃi - vi.'ɛ.sis], se transforma num ditongo

²³ ANDRADE, 1964, p. 7

crescente, com o “i” passando a funcionar como semi-vogal [ˈvjɛs.tʃɪ - ˈvjɛ.sɪs]. Este, como outros desvios da prosódia e pronúncia natural das frases presentes nesta canção são, como citado acima, heranças históricas incorporadas ao estilo de composição e interpretação da modinha, criando uma idiossincrasia que, entre outras, a distingue da modinha portuguesa.

- Sua característica estrófica permite os caminhos interpretativos próprios deste gênero de canção, como contrastes de dinâmica nas repetições, bem como leves variações de andamento. O estudo e entendimento do texto poderá garantir ao intérprete uma realização original da obra.

3.1.4 Informações gerais

- O poema “Canção da Felicidade”, de Nosor Sanches, foi publicado em seu livro de mesmo nome em 1937.

- Vários cantores têm gravado a *Canção da Felicidade*; dentre eles Vicente Celestino (1894-1968), Lenita Bruno (1926-1987), Inezita Barrozo (1925) e Bidu Sayão (1902-1999), que a divulgou em seus concertos na Europa e nos Estados Unidos da América.

- A canção integrou a trilha sonora da novela *Redenção*, exibida pela TV Excelsior, entre 1966 e 1968.

3.1.5 Possibilidades pedagógicas

- As seqüências de frases com notas repetidas facilita o trabalho com o cantor iniciante, sendo que a quase inexistência de vogais nasais neste poema favorece a definição das vogais, permitindo ao professor desenvolver o tônus da musculatura intrínseca enquanto acostuma o cantor à manutenção da energia de emissão em todas as vogais, do início ao fim da frase. O aluno deve se acostumar à diferença entre a rápida produção dos fonemas, própria da fala, e a emissão estendida temporalmente, característica do canto, na qual a constância da definição da vogal deve ser alcançada durante o evento silábico, sem demora ou valorização das transições. (MILLER, 1996, p. 52)

- Num primeiro momento, com o aluno iniciante, a principal preocupação não deve ser com questões musicais de dinâmica, variações de andamento e interpretação, e sim com a correta definição das vogais e uma emissão livre e conectada com a pressão subglótica (*appoggio*). Os principais elementos da técnica vocal, uma produção de som consistente e livre devem ser atingidos antes que se exija do aluno níveis sofisticados de interpretação e expressão artística. (MILLER, 1996, p. 137)

- Com o aluno intermediário se pode desenvolver uma certa liberdade de variações no andamento, estabelecendo diferentes pontos de importância dentro das frases e buscando flexibilidade vocal para mudanças de dinâmica.

- O aluno avançado pode ter nesta canção um laboratório de interpretação de texto, buscando diferentes estados de espírito, timbres e matizes.

Andamento sugerido²⁴: Semínima = 72

Tonalidade original: Mi Menor – propícia para mezzo-sopranos e barítonos.

Transposições sugeridas:

- Soprano e tenor: Sol Menor
- Baixo: Re Menor

3.1.6 A Partitura²⁵

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados para melhor orientação durante a leitura.
- O *ritornelo* foi eliminado para não confundir a leitura, já que todos os textos trazem abaixo sua transcrição fonética.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- A data de composição e indicação de gênero foram eliminadas, passando a constar das informações gerais sobre a partitura que a precedem neste trabalho.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

²⁴ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

²⁵ Edição impressa original em anexo neste trabalho.

CANÇÃO DA FELICIDADE



NOSOR SANCHES (1902-1978)

BARROZO NETTO (1881-1941)

Lentamente

5

p

Fe - li - ci - da - de, pa - ra que vies - te? Se, a - pós par - tis - te, não mais vol -
[fe - li - si - 'da - dʒɪ 'pa - re ke 'vjɛs - tʃɪ] [sja - 'pɔs par - 'tʃis - tʃɪ nẽ:ɔ ma:iz vo:ɔ -

9

tas - te, A mi - nha vi - da tor - nou - se, a gres - te, pois a sau - da - de tu me dei -
'tas - tʃɪ [a 'mi - ɲɐ 'vi - de tor - 'no:ɔ - sja - 'gres - tʃɪ] [po:i - za sa:ɔ - 'da - dʒɪ tu mi dei -

9

13 *mf*

xas - te, Fe - li - ci - da - de, tu não co - nhe - ces a dor que ma - ta, de u - ma sau -
'jas - tʃɪ [fe - li - si - 'da - dʒɪ tu nɐ:ɔ ko - 'ɲɛ - sɪs] [a dor kɪ 'ma - tɐ 'dʒju - mɐ sa:ɔ -

13 *mf*

17 *p* *dim.*

da - de, Fe - li - ci - da - de! Nun - ca me vies - ses! Por que te fos - te, Fe - li - ci - da - de?
'da - dʒɪ [fe - li - si - 'da - dʒɪ 'nũ - kɐ mi 'vje - sɪs] [por ke tʃɪ 'fos - tʃɪ fe - li - si - 'da - dʒɪ]

17 *p* *dim.* *mf*

22

25 *p*

Fi - quei so - zi - nho! Pois meu A - mor, quan - do par - tis - te, par - tiu tam -
 [fi - 'kei so - 'zi - ño poiz meu a - 'mor] ['kwẽ - do par - 'tis - tji par - 'tji:õ tẽ -

29

bém. — Fi - quei so - zi - nho com a mi - nha dor, — que nun - ca fo - ge pa - ra nin -
 'bẽ:ɪ — [fi - 'kei so - 'zi - ño kõe 'mi - ñe dor] — [ki 'nũ - ke 'fõ - ʒɪ 'pa - re nĩ -

32 *mf*

guém. O meu mar - tí - rio não tem mais fim, quan - do me lem - bro que te as - pi -
'gê:i] [u me:o mar - 'tʃi - rjo nê:o tē:n mais fi] ['kwē-do mi 'lê - bru - kɪ tʃjas - pi -

32 *mf*

36 *p* *dim.*

rei. E que bri - lha - vas no meu jar - dim, co - mo a co - ro - a de luz de um rei.
'rei] [ɪ kɪ bri - 'ʎas - tʃi nō me:o ʒar - 'dʒi] ['ko-mwa ko - 'ro - e dʒɪ luz dʒjũ xe:]

36 *p* *dim.* *mf*

41

41

44 *p*

Eu te quis tan - to por - que jul - ga - va que se che - gas - ses, não mais te, i -
[e:ɔ tʃi kis 'tẽ - to por - 'ke ʒu:ɔ - 'ga - vɐ] [kɪ sɪ ʃe - 'ga - siz nẽ:ɔ ma:is tʃi -

48

ri - as... Que sem - pre fos - ses a mi - nha es - cra - va; que te a - lon - gas - ses pe - los meus
'ri - vs] [kɪ 'sẽ - pri 'fo - si - za 'mĩ - jvɛis - 'kra - vɐ] [kɪ tʃa - lõ - 'ga - sis 'pe - luz me:ɔz

52 *mf* *p*

di - as. Fe - li - ci - da - de, tu não co - nhe - ces a dor que ma - ta de u - ma sau - da - de, Fe - li - ci -
'dʒi - es] [fe - li - si - 'da - dʒɪ tu nẽ:ɔ ko - 'jɛ - sis] [a dor kɪ 'ma - te 'dʒju - mɐ sa:ɔ - 'da - dʒɪ] [fe - li - si -

57 *dim.*

da - de! Nun - ca me vies - ses! Por que te fos - te, Fe - li - ci - da - de?
'da - dʒi 'nũ - kɐ mi 'vje - sis] [por ke tʃi 'fos - tʃi fe - li - si - 'da - dʒi]

57 *dim.* *mf*

61

61 *dim.* *rall.*

3.2 Foi Boto, Sinhá! (Música e texto: Waldemar Henrique)

3.2.1 O autor

Waldemar Henrique da Costa Pereira (Belém, 1905 - 1995)

Compositor extremamente identificado com toda a cultura popular e folclórica do Pará, da região amazônica e de modo geral de todo o Brasil, Waldemar Henrique foi filho de descendentes de portugueses e de indígenas, tendo estas heranças culturais impregnado toda sua obra. Com apenas 1 ano de idade perdeu sua mãe, sendo levado por seu pai para Portugal, onde permaneceu até 1918, quando voltou ao Pará e empreendeu várias viagens pela região amazônica, conhecendo e entendendo a cultura que mais tarde retrataria em suas canções. Começou seus primeiros estudos musicais tardiamente e contra a vontade do pai, dedicando-se ao piano, solfejo, violino, harmonia, canto e composição.

Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1933, tendo como professores Lorenzo Fernandez e Barrozo Neto. Após as primeiras gravações de sua obra por Gastão Formenti (1894-1974), iniciou uma importante série de viagens e concertos pelo Brasil, América do Sul e Europa para divulgar suas canções, sempre interpretadas por sua irmã, a cantora Mara Ferraz (1916-1975). Em 1958 compôs a primeira versão musical para a peça *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, e foi durante mais de 10 anos diretor artístico do Teatro da Paz, Belém. Quase duas décadas após a sua morte, sua música permanece vigorosa, e cada vez mais presente no repertório de cantores líricos e populares. (CLAVER FILHO, 1978) (SALLES, 1996)

Catálogo: aproximadamente 120 canções, publicadas pela Fundação Carlos Gomes, de Belém do Pará. (HENRIQUE, 1996)

3.2.2 Traduções

- Foi Boto, Sinhá: *It Was Boto¹, Ma'am!*

- Diminuindo: *Decreasing*

- Lamentoso: *Plaintive*

- 1) **Tajápanema chorou no terreiro**
Tajápanema cried in the backyard
- 2) **E a virgem morena fugiu no costeiro.**
and the virgin brunette fled in the coastal boat.
- 3) **Foi Boto, Sinhá! Foi Boto, Sinhô!**
T'was Boto, ma'am! T'was Boto, Sir!
- 4) **Que veio tentá e a moça levou**
that has come to tempt and the girl has took
- 5) **No tar dansará aquele dotô.**
to that ball, that gentleman,
- 6) **Foi Boto, Sinhá! Foi Boto, Sinhô!**
t'was Boto, ma'am! T'was Boto, Sir!

Literal translation: Tajapanema cried in the yard, and the virgin brunette fled in a coastal boat. It was the Boto, ma'am! It was the Boto, sir! He seduced her, and carried her to that ball, that fine gentleman. It was the Boto, Ma'am! It was the Boto, Sir!

- 7) **Tajápanema se pôs a chorar.**
Tajapanema began to cry.
- 8) **Quem tem filha moça é bom vigiar!**
Who has daughter virgin is good to watch !
- 9) **O Boto não dorme no fundo do rio!**
The Boto doesn't sleep at the bottom of the river!
- 10) **Seu dom é enorme. Quem quer que o viu**
His gifts are enormous. Whoever that him saw
- 11) **Que diga, que informe se lhe resistiu.**
may say it, may inform if him resisted.

Literal translation: Tajapanema began to cry. Whoever has a virgin daughter must watch over her! The Boto never sleeps on the riverbed. His power is tremendous! Whoever has seen him, please say, please inform if is possible to resist.

3.2.3 Características interpretativas

- O texto da canção se baseia no mito bastante conhecido na região amazônica, de que o Boto, cetáceo comum nos rios da bacia amazônica, em noite de festa à beira do rio, transforma-se em um belo rapaz, todo vestido de branco e com um chapéu branco na cabeça. Ele nunca retira seu chapéu, pois este lhe esconde o orifício que tem na cabeça para respirar. Conquista facilmente as moças jovens e bonitas, pois seu poder de sedução é grande e mágico. Em geral o envolvimento com o boto resulta em doença, morte ou a gravidez da moça, que pode dar à

¹ Boto is a Portuguese name given to several types of dolphin and river dolphin native to the Amazon and the Atlantic coastlines of South America. People living in the interior of the state of Amazonas, throughout the Amazon River Basin, believe that their daughters get pregnant as a result of the irresistible enchantment of the botos, who have the power to transform into human form and ascend onto dry land. (Tufano, 1993. Tradução nossa)

luz uma criança normal ou a um ente em forma de peixe. (ALIVERTI, 2003)

- Algumas características da fala regional amazônica podem ser resguardadas e utilizadas pelo intérprete, principalmente as apontadas diretamente pelo compositor, como a queda da fricativa velar surda ao final das palavras, que é apontada pela pesquisadora Taís Vieira, cantora amazonense, como uma das principais característica da fala manauara. (VIEIRA 2005, p. 94) A própria pesquisadora nos adverte, porém, de que as variantes do falar no norte do Brasil são múltiplas, razão pela qual decidimos adotar nas sugestões de pronúncia para esta canção as indicações mais gerais acerca da pronúncia regional apontadas por James P. Giangola em sua obra *The Pronuntiation of the Brazilian Portuguese*. Assim pretendemos evitar uma imitação artificial da fala amazonense, mantendo porém a coerência com a linha de pronúncia apontada pelo compositor na partitura. (GIANGOLA, 2001, p. 9 a 17).

As principais características da pronúncia regional aqui encontradas serão:

- 1) a eliminação do “r” final, nas palavras “doutô” e “sinhô”;
- 2) a substituição de “l” por “r” na palavra: “tar” (pronunciado com o “r” retroflexo [ɾ], típico da fala das populações rurais no Brasil).
- 3) a eliminação do “r” final em todos os verbos no infinitivo, como em “tentá”, “chorá” e “vigia”;
- 4) a colocação do “u” em lugar de “o” em final de palavras como “rio” ([xi.ʊ]), que de resto têm-se observado ser a pronúncia padrão desta palavra no Brasil, mas é frisada na partitura pelo compositor, acreditamos que também para sugerir coloquialidade em sua interpretação.
- 5) a eliminação dos ditongos nas palavras *terreiro*, *costeiro*, passando a pronúncia a ser [te'xe.ɾʊ] e [kos'te.ɾʊ].
- 6) a adição de um ditongo à palavra “pôs”, passando a pronúncia a ser [po:ɪs].

- Os cromatismos nas frases pianísticas, do compasso 9 a 16, propiciam a criação do ambiente mágico, sendo simultâneos à primeira referência ao Boto, e sugerindo também sua sensualidade.

- O texto contém vários termos regionais:

- 1) Tajá-Panema: o “Tajá” é uma planta de folhas grandes, sem flores, comum na Amazônia, e “Panema” é palavra indígena para tristeza. O “Tajá-Panema” é uma variedade de Tajá que expele gotas de líquido de suas folhas, daí a associação com o “choro”. Entre os indígenas o choro do Tajá é considerado prenúncio de tristeza ou desgraça. (ALIVERTI, 2003)
- 2) Costeiro: barco costeiro, que percorre a orla dos rios.

- 3) Tar: corruptela da palavra “tal”, escrita com “r” no lugar de “l”, como referência à pronúncia regional [taɾ].
- 4) Dansará: lugar preparado para a dança e, em alguns casos, refere-se ao próprio baile.
- 5) Dom: talento mágico, poder de sedução do Boto, e também referência ao seu membro sexual.

3.2.4 Informações gerais:

- “Foi Boto, Sinhá!” data de 1933, e a lenda na qual se inspira o texto da canção, a despeito da atual modernização dos costumes porque passam mesmo as sociedades do interior do país, mantém-se viva e forte na região amazônica. Uma das prováveis razões é a oportunidade que esta traz aos envolvidos numa gravidez indesejada de se eximir de sua responsabilidade: a mulher tendo sido atraída por forças mágicas, e o pai sendo substituído pela figura do Boto.
- “Foi Boto, Sinhá!” é a primeira do conjunto de onze canções conhecidas como *Lendas Amazônicas*, conjunto do qual fazem parte ainda “Cobra-Grande”, “Tamba-Tajá”, “Matintaperêra”, “Uirapuru”, “Curupira”, “Manha-Nungára”, “Nayá”, “Japiym”, “Pahy-Tuna” e “Uiara”, as quatro últimas ainda não publicadas.

3.2.5 Possibilidades pedagógicas

- A canção tem extensão de uma oitava, e o desenho melódico, que se apresenta num primeiro momento alternando lentamente apenas duas notas numa região próxima à da fala, se desenvolve com uma escala descendente também lenta. Tais características, além de favorecer a definição e energização das vogais, propicia, no caso de mezzo-sopranos e sopranos, o reconhecimento e posterior unificação dos registros vocais grave (voz de peito), médio (médio grave), e médio aguda. É importante reconhecer as diferenças de constituições anatômicas entre os diferentes cantores: alguns sopranos podem se beneficiar deste trabalho, por possuir estruturas laríngeas mais largas que o normal, o que favorece um registro grave (de peito) mais extenso, que é mais comum nos mezzo-sopranos². (MILLER, 2006)

² O termo voz de peito, segundo Miller, é caracterizada por certa masculinidade, porque sua execução é parecida com a produção da voz de peito masculina. (MILLER, 1986, p.136)

O desenvolvimento e posterior equalização deste registro com a produção do registro agudo, mais leve, pode ser ajudada pelo direcionamento melódico desta canção, sendo que este se assemelha bastante aos exercícios propostos por MILLER para este objetivo. (MILLER, 1986, pp. 137 a 141)

Andamento sugerido³: Semínima = 56

Tonalidade original: Re menor – propício para mezzo-sopranos e barítonos.

Transposições sugeridas:

- Soprano ou tenor: Fa Menor
- Baixo: Si Menor

3.2.6 A Partitura⁴

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- O *ritornelo* foi eliminado para não confundir a leitura, já que todos os textos trazem abaixo sua transcrição fonética.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- A data de composição e indicação de gênero foram eliminadas, passando a constar das informações gerais sobre a partitura que a precedem neste trabalho.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

³ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

⁴ Edição impressa original em anexo neste trabalho.

FOI BOTO, SINHÁ!



Texto e Música: WALDEMAR HENRIQUE (1905-1995)

3x

Ta - já - pa -
[ta - já - pa -

3x

3

ne - ma cho - rou no ter - rei - ro Ta - já - pa - ne - ma cho - rou no ter -
'ne - me fo - 'ro no te - 'xe - ro] [ta - já - pa - 'ne - me fo - 'ro no te -

3

6

rei - ro e, a vir - gem no - re - na fu - giu no cos - tei - ro, Ta - já - pa -
'xe - ro] [ja 'vir - zêta mo - 're - nu fu - 'zi:u nu kos - 'te - ro] [ta - za - pa

diminuendo

9

tei - ro! Si -
'te - ro] [fo:t 'bo - to si -

lamentoso

11

nhá... Foi Bo - to, Si - nhô! que vei - o ten -
'ja fo:t 'bo - to si - 'no] [ki 've:t - o tẽ -

15 *accel.*

tã...
'ta e, a mo - ça le - vou no tar dan-sa - rá, a-que - le dou-
ja 'mo - se le - 'vo] [nu taç dẽ - sa - 'ra a-'ke - li do-

15 *accel.*

19 *rall.*

tã, foi Bo - to, Si - nhá... foi Bo - to, Si - nhô! Ta - já - pa -
'to] [fo: 'bo - to si - 'na fo: 'bo - to si - 'no] [ta - ʒa - pa -

19 *rall.*

morendo

22

ne - ma se pões a cho - rar. Ta - já - pa - ne - ma se pões a cho -
'ne - mu si 'poi - za fo - 'ra] [ta - ʒa - pa - 'ne - mu si 'poi - za fo -

22

25

rar, Quem tem fi-lha mo-ça é bom vi-gi-ar! Ta-já-pa-
[ra] [kêu] [têu] 'fi-ze 'mo-se e bô vi-gi-a] [ta-za-pa

diminuendo

28

ar! O Bo-to não
[a] [u] 'bo-to não

lamentoso

30

dor - me No fun-do do rio Sem dom é e-
[dor - mi no 'fũ-do do xio] [se:o dõ e e-

34 *accel.*

nor - me Quem quer que o viu Que di - ga, que in - for - me Se lhe re - sis -
 'nɔr - mɪ kɛː ker ki o viu] [kɪ 'dʒi - gu ki - 'fɔr - mɪ sɪ ʌɪ xe - zis -

34 *accel.*

38

tíu O Bo - to não dor - me No fun - do do rio!
 'tʃi:u] [o 'bo - to nɛ:u 'dɔr - mɪ nu 'fũ - du du xi:u]

38 *morendo*

3.3 Tamba Tajá

3.3.1 O autor⁵

3.3.2 Traduções

- Como embalo: *Rocking*
- Calmo: *Calm*
- Exaltado: *Impassioned*
- Avivando: *Enlivening*

- 1) **Tamba Tajá, me faz feliz**
Tamba Tajá, me make happy!
- 2) **Que meu amor me queira bem.**
May my love me want well.
- 3) **Que seu amor seja só meu de mais ninguém,**
May her love be only mine of else nobody,
- 4) **Que seja meu todinho meu ,de mais ninguém.**
may be mine, all mine, of else nobody.
- 5) **Tamba Tajá, me faz feliz!**
Tamba Tajá, me make happy!
- 6) **Assim o índio carregou sua macuxi**
Like this the Indian has carried his macuxi⁶
- 7) **Para o roçado para a guerra para a morte.**
to the plantation to the war to (the) death.
- 8) **Assim carregue o nosso amor a boa sorte.**

Like this carry on (the) our love the good fortune
Literal translation: Tamba Tajá, make me happy! May my beloved love me back. May her love be only mine, and nobody else's. Tamba Tajá, make me happy! That's how the Indian has carried his dead loved one, to the plantation, to war and to death. That's how I want you to carry my good fortune.

- 9) **Que mais ninguém possa beijar o que beijei.**
May else nobody can kiss what I have kissed.
- 10) **Que mais ninguém escute aquilo que escutei**
May else nobody hear what that I have heard
- 11) **Nem possa olhar dentro dos olhos que olhei.**
nor can look inside the eyes that I have looked.

Literal translation: Tamba Tajá, make me happy! May nobody else kiss who I have kissed! May nobody else hear what I have heard, or look into the eyes into which I have looked.

3.3.3 Características interpretativas

- Terceira canção do conjunto de *Lendas Amazônicas*, esta canção tem texto do próprio Waldemar Henrique, e se refere a um outro mito amazônico: o Tajá e seu uso como talismã pelos amantes. Os fiéis ao poder da planta a ela dirigem seus pedidos e orações.

⁵ Para Waldemar Henrique vide página 66.

⁶ An Indian macuxi girl. The Macuchi are an ethnic group of Southern-Guyana and northern Brazil.

- O surgimento do Tajá, ao qual alude o texto da canção, é narrado na mitologia indígena com esta bela história:

“Na tribo dos índios macuxis havia um índio que amava muito sua esposa. Certa feita, ao romper da guerra, sua esposa ficou doente, e não podia andar. Para poder cuidar de sua amada, o índio confeccionou um saco com folhas de bananeira, no qual a conduzia levada às costas. Em meio ao combate sua amada foi ferida e morreu. Não suportando a perda, o índio enterrou-se junto a ela, e naquele lugar nasceu um tajá diferente dos outros, pois atrás de cada grande folha verde da planta nascia grudada uma pequena folha em formato vaginal. Nesta planta os amantes se eternizam e renascem.” (ALIVERTI, 2003)

- A repetição quase monotônica e lenta do texto, na melodia inicial, sugere uma oração, e o pedido é feito à planta em atitude religiosa e respeitosa. Somente quando o texto se refere ao lendário casal macuxi a melodia se torna apaixonada, pretendendo convencer, em seu arroubo, de que amor do suplicante é tão grande quanto o daquele casal de índios que deram origem à lenda.

- Por não haver nenhuma indicação de pronúncia regional na partitura, e por tratar-se de uma canção tradicionalmente interpretada com uma pronúncia não regional, optamos aqui pela transcrição segundo o padrão neutro adotado nas demais canções.

3.3.4 Informações gerais

- Canção composta em 1934, foi bastante gravada por cantores líricos e populares, como Ruth Staerke (1952), Adriane Queiroz (s.d), Rodrigo Estevez (s.d), Inezita Barrozo (1925) e Fafá de Belém (1956).

- O próprio compositor nos conta que, ao exprimir sua admiração pela “Canção da Felicidade” ao seu autor, Barrozo Neto, professor de Waldemar Henrique, ouviu-o confessar que trocaria todas as suas canções pela autoria de “Tamba Tajá”. (SALLES, 1995)

3.3.5 Possibilidades pedagógicas

- A construção melódica da canção, que como a anterior tem sua primeira parte desenhada na parte grave da voz, num desenvolvimento lento, e a segunda na parte aguda, descendente, ajuda o aluno a se conscientizar da energia necessária para a emissão nas diferentes regiões. A maior incidência de sons nasais torna necessária a maior atenção para ajustes e adaptações

articulatórias que favoreçam a emissão livre das vogais e a obtenção do legato, decorrente da capacidade da voz de continuar soando, sem interrupções causadas pelas articulações consonantais. (MILLER, 1996, p. 18)

- Uma vez atingido o objetivo da uniformidade de registros e a constância da energia de emissão, é possível chamar a atenção do aluno para a acentuação das palavras dentro da frase, que nem sempre acontecem em concordância com a pulsação rítmica, e podem ser realizados sem prejuízo do legato, favorecendo o entendimento do texto. O aluno também deve ser levado a explorar todos os momentos para a respiração, escolhendo aqueles que melhor se ajustem às suas necessidades, e utilizando o estilo rítmico lento e flexível da canção para administrar estas inspirações com naturalidade. As possibilidades de exploração da dinâmica na canção são vastas e o aluno pode ser levado a realizar *crescendo* e *decrescendo* através das frases, longos trechos, e de toda a canção, construindo um gráfico de dinâmica que poderá servir-lhe de modelo na interpretação de outras canções similares.

Andamento sugerido⁷: Semínima = 44

Tonalidade original: La bemol Maior – propícia para barítonos e mezzo-sopranos.

Transposições sugeridas:

- Soprano e tenor: Sib Maior
- Baixo: Sol Maior

3.3.6 A Partitura⁸

Correções e modificações realizadas a partir do original:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- O *ritornelo* foi eliminado para não confundir a leitura, já que todos os textos trazem abaixo sua transcrição fonética.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- A data de composição e indicação de gênero foram eliminadas, passando a constar das informações gerais sobre a partitura que a precedem neste trabalho.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas.

⁷ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

⁸ Edição impressa original em anexo neste trabalho.

TAMBA TAJÁ



Texto e Música: WALDEMAR HENRIQUE (1905-1995)

Como embalo



Como embalo



5



Tam - ba - ta - já me faz fe - liz, que meu a - mor me quei - ra bem...
[tê - bẽ ta-'ça mĩ fas fe-'lis] [kĩ me:u a - 'mor mĩ 'ke:ĩ - rẽ bẽ:ĩ]

5



9 *rall.*

Que seu a-mor se-ja só meu, de mais nin-guém, que se-ja meu, to-di-nho meu, de mais nin-guem...

[kɪ se:u a-'mor 'se-ʒɐ sɔ me:u dʒɪ maiz nĩ-'gẽ:tɪ] [kɪ 'se - ʒɐ me:u to-'dʒi-nu me:u dʒɪ maiz nĩ - 'gẽ:tɪ]

9 *rall.*

animando

3

13 *rall.*

Tam-ba-ta-já, me faz fe-liz As-sim o ín-dio car-re - gou sua "ma-cu-xi"

[tẽ - bẽ ta-'ʒa mɪ fas fe-'lis] [a - 'sĩ o ʔi-dʒɪu ka-xe - 'goco swẽ ma-ku-'ʔi]

13 *rall.*

f

17 *ten.*

pa-ra o ro-ça-do pa-ra a guer-ra pa-ra a mor-te... As-sim cã - re-gue nos-so a-mor a bo-a sor - te...

[pã-ro xo-'sa-do 'pa-ra 'ge-xẽ 'pa-ra ʔĩvẽr - tʃã - 'sɪ] [ka - 'xẽ-gɪ ʔnã-swã-'mɔr ă 'bu-ũ 'sɔr - tʃɪ]

17 *ten.*

avivando

dim

21 *rall.*

Tam-ba - ta - já _____ Tam-ba - ta - já... _____
 [tẽ - bẽ ta - 'ʒa] _____ [tẽ - bẽ ta - 'ʒa] _____

21 *calmo* *dim.* *rall.*

25

Tam - ba-ta-já me faz fe-liz, que meu a - mor me quei - ra bem...
 [tẽ - bẽ ta-'ʒa mĩ fas fe-'lis] [kĩ me:u a - 'mor mĩ 'ke:i - rẽ bẽ:i]

25 *calmo*

29 *rall.*

Que seu a-mor se-ja só meu, de mais nin-guém, que se - ja meu, to-dinho meu, de mais nin - guem...
 [kĩ se:u a-'mor'seʒẽ sũ me:u dʒĩmaiz nĩ-'gẽ:i] [kĩ 'se - ʒẽ me:u tũdĩnu me:u dʒĩmaiz nĩ - 'gẽ:i]

29 *animando* *rall.*

33 *rall.*

Tam-ba-ta-já, me faz fe-liz Que mais nin-guém pos-sa bei - jar o que bei-jei
[tẽ - be ta-'ʒa mi fas fe-'lis] [ki ma:z n'ĩ - 'gẽ:ĩ 'pɔ - sɐ bei - 'ʒa-ro ki be:ʒe:ĩ]

33 *rall.*

f exaltado

37 *ten.*

Que mais nin-guém es - cu - te, a - qui - lo que es - cu - tei nem pos-sa, o - lhar den-tro dos o - lhos que o -
[ki ma:z n'ĩ - 'gẽ:ĩ is - 'ku - tʃi - 'ki - lo kʃis - ku - 'te:ĩ] [nẽ:ĩ 'pɔ - sɐo - 'ʎar 'dẽ - tro du - 'zɔ - ʎos ki o -

37 *ten.*

avivando *dim.*

40 *rall.*

Ibei Tamba - ta - já Tamba - ta - já...
'ʎe:ĩ] ['tõbe ta - 'ʒa] ['tõbe ta - 'ʒa]

40 *rall.*

calmo *dim.*

3.4 Canção do Rio (Música: Alberto Nepomuceno / Texto: Domingos Magarinos)

3.4.1 Os autores

Alberto Nepomuceno (Fortaleza, 1864 – Rio de Janeiro, 1920)

Nepomuceno teve em seu pai o seu primeiro mestre de música, sendo este professor, violinista, organista e mestre de banda. Seus estudos de piano e violino começaram aos oito anos em Recife, cidade para a qual sua família se transferiu e onde seu pai veio a falecer em 1880. Ali começou a dar aulas de música, e após um breve período de regresso ao Ceará, onde travou seu primeiro contato com o movimento abolicionista, decidiu radicar-se no Rio de Janeiro, chegando à cidade quando esta sofria grandes transformações: um intenso fluxo migratório em busca de trabalho e o fortalecimento das idéias abolicionistas e republicanas que lhe eram simpáticas. Deste período data sua convivência e colaboração com artistas como Machado de Assis, Coelho Neto, Aluísio Azevedo e Olavo Bilac.

O período de 1888 a 1910 foi marcado por suas viagens à Europa, onde estudou primeiramente na Itália, depois na Alemanha e França, e onde conviveu com compositores como Camille Saint-Saëns, Vincent D'Indy, Claude Debussy e Edvard Grieg, de quem foi amigo próximo e cujas idéias influenciaram em muito seus ideais nacionalistas.

Como diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, organizou um concerto em que apresentava uma série de canções de sua autoria com texto em português, o que contrariou a crítica e boa parte do público da época, marcando o início de uma campanha pela emancipação do português nas salas de concerto, sendo este até então considerado um idioma impróprio para o canto lírico. Suas canções primam pela elegante escrita vocal, o conhecimento profundo dos registros e tessituras, e pela apropriada realização musical dos textos escolhidos. (MARIZ, 1993) (TREVISAN, 1984)

Catálogo: 59 canções. Publicadas integralmente no livro *Alberto Nepomuceno, Canções Para Voz e Piano*. EdUSP. São Paulo, 2004.

Domingos Magarinos de Souza Leão (1874, Recife – Local e data de falecimento indeterminados).

O jornalista pernambucano Domingos Magarinos formou-se ainda em sua cidade natal, descendendo de família abastada, sendo o seu pai, Domingos de Souza Leão, o Barão de Vila Bela, herdeiro de vastos e antigos engenhos da região. Estabelecendo-se no Rio de Janeiro, dedicou-se também à poesia, com um estilo bastante influenciado pelo simbolismo francês e português. De suas publicações, seus livros *Alma de Nossa Terra* (1931), *Terras Pernambucanas* (1907), e *Trophéus* (1902), foram os de maior sucesso. (MORAES, 1993)

3.4.2 Traduções.

- Canção do Rio: *The River Song*

- Comodamente: *Comfortable*

1) O rio passa sereno, dentro do bosque sombrio.

The river flows serene inside the woods shady.

2) Que melodia, que treno vai murmurando este rio.

What (a) melody, what moan goes muttering this river.

3) Leva no espelho das águas toda a verdura dos ramos

It brings in the mirror of the waters all the green of the branches

4) E a mais saudosa das mágoas, nessa canção que escutamos.

And the most nostalgic of heartbreaks, in this song that we are listening to.

Literal translation: The river flows quietly, inside the shady wood. What a beautiful melody and moan whispers the river! It brings in its watery mirror all the green of the branches, and its song carries the most sad of sorrows.

5) Sai da penumbra da mata para o esplendor da campina.

It leaves the shadows of the woods to the splendor of the meadow.

6) Parece ao sol que é de prata, mas canta a mesma surdina!

It seems under the sun that is made of silver, but it sings the same quiet song!

7) Reflete a imensa turquesa do céu que brilha e deslumbra,

It reflects the immense turquoise of the sky that shines and dazzles,

8) Mas guarda a vaga tristeza dessa virente penumbra.

But keeps the vague sadness of this verdant gloom.

Literal translation: It leaves the shadows of the woods and flows to the splendor of the meadow. It seems made of silver under the sunshine, but still sings tenderly. It reflects the immense turquoise of the shining, dazzling sky, but keeps the vague sadness of this verdant gloom.

9) Como é saudoso e plangente esse murmúrio do rio!

How it is melancholic and plangent this moan of the river!

10) Leva na sua corrente a alma do bosque sombrio.

It brings in its stream the soul of the wood shady.

11) Parece ao sol que é de prata, reflete o largo horizonte,

It seems under the sun that is made of silver, reflects the ample horizon,

12) Mas a saudade retrata a nostalgia da fonte.

but the sadness portrays the nostalgia of the fountain.

Literal translation: How melancholic and plangent is the moan of the river! It brings in its stream the soul of the shady wood! It seems made of silver under the sunshine, and reflects the ample horizon, but sadly portrays the nostalgia of the spring.

3.4.3 Características interpretativas

- A canção possui três estrofes, cada uma com oito versos de sete sílabas métricas, o que evoca as trovas populares (redondilha maior), assim como a melodia tem semelhança com os entôos folclóricos das cirandas.
- O acompanhamento pianístico tem rítmica regular e repetitiva, numa figuração que faz lembrar a escrita pré-romântica alemã, inclusive na sugestão pianística realista que faz do movimento das águas, presente nesta canção como em “Wohin?”, do ciclo de canções *Die Schöne Müllerin*, de Franz Schubert.
- As semi-frases breves permitem ligações em frases maiores, de acordo com o sentido do texto.
- A *appoggiatura* curta escrita sempre ao fim das estrofes, sobre a exclamação “Ah!”, deve ser realizadas como a *acciaccatura* do bel canto italiano.
- Algumas palavras do texto, de características arcaicas, merecem atenção quanto a seus significados no poema:
 - 1) Treno: canto triste, canto de lamento.
 - 2) Surdina: murmúrio.
 - 3) Virente: verdejante; florescente (figurativo).
 - 4) Plangente: choroso; lamentoso; triste.

3.4.4 Informações gerais

- A “Canção do Rio” data de 1917, ano do último concerto regido por Alberto Nepomuceno no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e três anos antes de seu falecimento. É sua penúltima canção, à qual se seguiria apenas “Jangada” em 1920.

3.4.5 Possibilidades pedagógicas

- A extensão da canção é de uma oitava, dentro da região média da voz, favorecendo o trabalho de equalização sonora e de legato desta região. A melodia é silábica, o que permite que a energia de emissão seja mantida com mais facilidade do início ao fim das frases. As frases são descendentes, e os ataques nas notas agudas são na maioria das vezes realizados

através de vogais ou consoantes sonoras, o que ajuda na sensibilização dos músculos responsáveis pela ressonância das notas agudas. (MILLER, 1986, pp. 90 a 106)

Andamento sugerido⁹: Semínima pontuada = 58

Tonalidade original: Mi Bemol Maior – propícia para sopranos, mezzo-sopranos, tenores e barítonos leves.

Transposições sugeridas:

- Barítono: Re Maior
- Baixo e baixo-barítono: Do Maior

3.4.6 A Partitura¹⁰

Correções e modificações realizadas a partir do original:

- Os compassos foram numerados.
- O *ritornelo* foi eliminado para não confundir a leitura, já que todos os textos trazem abaixo sua transcrição fonética.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

⁹ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

¹⁰ Edição impressa original em anexo neste trabalho.

CANÇÃO DO RIO



DOMINGOS MAGARINOS (1874-s.d.)

ALBERTO NEPOMUCENO (1864-1920)

Comodamente

Comodamente

pp

p

3

O ri - o can - ta, se - re - no, den - tro do bos - que som - bri - o!
 [o 'xi - o 'kē - te se - 're - no 'dē - tro dō 'bōs - kī sō - 'bri - o]

3

7

Que me - lo - di - a! Que tre - no vai mur - mu - ran - do, es - se ri - o!
 [kɪ me - lo - 'dʒi - ɐ ki 'tre - no va:ɪ mur - mu - 'rẽ - 'dwe - sɪ 'xi - o]

11

Le - va, no, es - pe - lho das â - guas, to - da, a ver -
 ['le - vɐ nuis - 'pe - ʎo da - 'za - gwɐs 'to - dɐ ver -

13

du - ra dos ra - mos; e, a mais sau - do - sa das má - goas,
 ['du - rɐ doz 'xẽ - mos] [ja mais saɔ - 'dɔ - zɐ daz 'ma - gwɐs]

16

nes - sa can - ção que es - cu - ta - mos, nes - sa can - ção que es - cu - ta - mos!
 ['ne - sɐ kɐ - 'sɛ:ɔ kɪs - ku - 'tɛ - mus] ['ne - sɐ kɐ - 'sɛ:ɔ kɪs - ku - 'tɛ - mus]

16

20

Ah! _____ Ah! _____
 [a] _____ [a] _____

20

24

24

26

Sai da pe - num - bra da ma - ta pa - ra o es - plen - dor da cam - pi - na;
[sa:ɪ dɐ pe - 'nũ - brɐ dɐ 'ma - tɐ 'pa - rɐwɪs - plẽ - 'dɔr dɐ kũ - 'pi - nɐ]

26

30

pa - re - ce ao sol, que é de pra - ta, mas can - ta a mes - ma sur - di - na!
[pa - 're - sja:u 'sɔ:u kʃɐ dʒɪ 'pra - tɐ mas 'kũ - ta 'mez - mɐ sur - 'dʒɪ - nɐ]

30

34

Re - fle - te a i - men - sa tur - que - sa do céu que
[xɛ - 'fle - tʃjaɪ - 'mẽ - sɐ tur - 'kɛ - zɐ dʊ sɛ:θ ki]

34

36

bri - lha_e des - lum - bra, mas guar - da_a va - ga tris - te - za
 'brɪ - λa:ɪ dʒiz - 'lũ - brɐ] [maz 'gwar - dɐ 'va - gu tris - 'te - zɐ

39

des - sa vi - ren - te pe - num - bra! Des - sa vi - ren - te pe - num - bra!
 'dɛ - sɐ vi - 'rẽ - tʃɪ pe - 'nũ - brɐ] ['dɛ - sɐ vi - 'rẽ - tʃɪ pe - 'nũ - brɐ]

43

Ah! Ah!

47

47

49

Co - mo é sau - do - so e plan - gen - te es - se mur - mú - rio do ri - o!
 ['ko - mwe sa: o - 'do - zwi plê - gẽ - tʃi 'e - si mur - 'mu - rju du 'xi - u]

49

53

Le - va na su - a cor - ren - te a al - ma do bô - que som - bri - o!
 ['le - ve na 'su - e ko - 'xẽ - tʃi 'aú - me du 'bôs - ki sô - 'bri - u]

53

57

Pa - re - ce, ao sol que é de pra - ta, re - fle - te o
[pa - 're - sja:u 'sɔ:u kje dʒɪ 'pra - te xe - 'fle - tʃju

59

lar - go ho - ri - zon - te, mas a sau - da - de re - tra - ta
'lar - gwo - ri - 'zō - tʃɪ [ma - za sa:u - 'da - dʒɪ xe - 'tra - te

62

a nos - tal - gi - a da fon - te, a nos - tal - gi - a da fon - te!
a nos - tau - 'ʒi - e da 'fō - tʃɪ [a nos - tau - 'ʒi - e da 'fō - tʃɪ]

66

Ah! _____ Ah! _____
[a] _____ [a] _____

66

70

70

3.5 Toada da Canoa (Música e texto: Altino Pimenta)

3.5.1 O autor

Altino Rosauro Salazar Pimenta (Belém, 1921 - 2003)

Altino Pimenta revelou seu talento desde muito cedo, informalmente, em festas familiares, levando seus pais a investirem em sua educação musical a partir dos 7 anos de idade com aulas de piano e teoria. Transferindo-se para o Rio de Janeiro em 1940, teve aulas de composição e harmonia com Iberê Lemos e aperfeiçoou seu pianismo com Madalena Tagliaferro. Na capital carioca profissionalizou-se, tocando nas influentes Rádio Nacional, Rádio Globo, e na TV Tupi desde sua fundação, trabalhando junto a suas orquestras e artistas. A partir de 1951 assumiu vários cargos de direção em entidades culturais e de educação musical, como do Conservatório Amapense de Música, do Departamento Cultural da Associação Cristã de Moços de Belo Horizonte, e ainda naquela cidade a direção artística da Rádio Guarany, tendo participado da fundação da TV Itacolomy. Em 1973 recebeu convite para assumir o Serviço de Atividade Musical da Universidade Federal do Pará, e teve participação importante no desenvolvimento daquela entidade, na qual permaneceu até sua aposentadoria quando passou a dedicar-se completamente à composição. Em 1992 realizou recitais e palestras sobre cultura e música brasileira na Alemanha e na França.

O regionalismo, o folclore e os temas ligados ao ambiente musical paraense estão associados à sua música, mas nem sempre de forma direta, sendo seu discurso musical inclinado a uma linguagem mais universal, ainda que influenciado pela música popular, com a qual trabalhou toda a vida. (QUEIROZ, 2002) (QUEIROZ, 2010) (PIMENTA, 1994) (VIANA, 2008)

Catálogo: Aproximadamente 34 canções, 13 das quais publicadas pela Editora Universitária da Universidade Federal do Pará (UFPA). Publicação integral em fase de preparação pela Fundação Carlos Gomes, Belém-PA.

3.5.2 Traduções

- Toada¹ da Canoa: *Canoe Song*

- 1) **Ô! Vento na proa, vai a canoa para o rio-mar.**
Oh! Wind at the prow, goes the canoe to the river-sea.
- 2) **Ô! Peixe pintado, prata, dourado, vai buscar.**
Oh! Fish pintado, prata, dourado, it goes to fetch.
- 3) **Mesmo que a nuvem no arrebol**
Even if the cloud at (the) dawn
- 4) **Traga a tormenta e cubra o sol.**
brings the storm and covers the sun.

Literal translation: Oh! The canoe goes with the wind at its prow, goes to the river-sea! Oh! Pintado fish, silver fish, golden fish, it goes to fetch. Even if the cloud, when it dawns, brings the storm and covers the sun.

- 5) **Ô! Dança na margem a canarana e o alecrim.**
Oh! Dance on the bank the bamboos and the rosemary.
- 6) **Ô! Paz nesse mundo, nesse mar sem fim,**
Oh! Peace in this world in this sea without end,
- 7) **Onde a saudade, se existe,**
where the nostalgia, if it exists,
- 8) **Se esconde no aningal do rio.**
Hides in the plants of the river.

Literal translation: Oh! The bamboo and the the rosemary dance on the banks of the river. Oh! Peace to this world, and to this endless sea, where nostalgia, if it really exists, hides in the river plants.

3.5.3 Características interpretativas

- De modo geral, o termo “toada” define uma melodia simples ou monótona, podendo se referir a vários gêneros de canção com texto sentimental ou brejeiro. (AURÉLIO, 2001) Na região amazônica, no entanto, as toadas apresentam uma característica rítmica mais específica, e se relacionam a festas populares como o ‘Boi Bumbá’ e seu desenvolvimento moderno nos desfiles do ‘Boi Caprichoso’ e ‘Boi Garantido’. Assim como há múltiplas vertentes de sambas, há sutis diferenças rítmicas e temáticas entre as toadas das regiões Nordeste e Norte, sendo que a segunda sempre trata da natureza e folclore da região. (BRAGA, 2002)

- “Toada da canoa” tem texto e música escritos pelo compositor, não se tratando de um poema pré-existente, o que pode ser atestado pelos versos de métrica e ritmo irregulares, que obedecem ao discurso melódico.

¹ The word ‘Toada’ generally defines a kind of simple and monotonous Brazilian song. Specifically in the northern region of Brazil, the term refers to songs that deal with the local nature and life of its inhabitants.

- A temática regional, a fauna e flora amazônicas, os costumes locais e, mais especificamente nesta canção a vida dos pescadores ribeirinhos, são temas recorrentes na obra vocal de Altino Pimenta.

- O discurso musical da canção tem grande influência do ambiente profissional popular do Rio de Janeiro, que Pimenta viveu intensamente, evocando algo da rítmica e fraseado do choro na melodia, enquanto a harmonia usada no acompanhamento propõe a liberdade de escrita do jazz.

- Dos termos inusuais encontrados no texto, destacamos:

- 1) Rio-mar: rio extenso e largo, no qual às vezes mal se avista de uma margem a outra.
- 2) Pintado, Prata e Dourado: espécies de peixes comuns nos rios da bacia amazônica.
- 3) Canarana: Canarana-rasteira, também chamada de membeca e pirimembeca, são nomes dados a várias gramíneas usadas comumente como forragem.
- 4) Aninal: Aninga é o nome popular da espécie Montrichardia Linífera, planta muito utilizada pelos ribeirinhos como cicatrizante, e vastamente distribuída nas margens dos rios amazônicos, formando concentrações conhecidas como aningais.

- Optamos nas transcrições pela pronúncia referida por James Giangola (GIANGOLA, 2001) como a mais coloquial do português de padrão neutro, que prevê a supressão do ditongo decrescente em palavras como “peixe” e dourado”, e o insere em palavras como “proa” e “canoa”.

3.5.4 Informações gerais

- Sobre a influência da música popular em sua obra o próprio compositor declarou em entrevista em 1998: “eu era capaz de acompanhar um músico popular e em seguida emendar uma peça clássica. Foi vivendo com Altamiro Carrilho, até hoje meu grande amigo, Elizeth Cardoso e outros músicos populares, que eu bebi na fonte da MPB, e depois trouxe isso para minhas composições”. (QUEIROZ, 2010)

3.5.5 Possibilidades pedagógicas

- A extensão da canção, praticamente de uma oitava, e na região central da voz, permite um canto livre e sem preocupações com notas em regiões agudas. As frases, de caráter silábico,

são precedidas por uma sonora vocalização em “Ô” [o], à guisa de imitação do chamado de um pescador, cujo caráter expansivo prepara o aluno para uma emissão enérgica das frases subseqüentes. A melodia sincopada e o texto rico em aliterações² (‘vento’ - ‘vai’; ‘peixe’- ‘pintado’ - ‘prata’), auxiliam na manutenção desta energia e familiarizam o aluno com a rítmica que mais caracteriza o repertório brasileiro. Ao mesmo tempo prepara a musculatura para o trabalho mais leve de agilidade, sendo que a alternância de legato e articulação rápida ativam a musculatura que irá agir diretamente na produção do canto sustentado. Citando Richard Miller, “até que os cantores dominem os ataques, as frases curtas e a rápida liberação da respiração, e possam cantar com agilidade, eles acumularão tensão e fadiga nas frases sustentadas³.” (MILLER, 1986, p. 108)

Tonalidade original: Sol Maior – propícia para tenores, barítonos e mezzo-sopranos.

Transposições sugeridas:

- Soprano: La Maior
- Baixo: Fa Maior

3.5.6 A Partitura⁴

Correções e modificações realizadas a partir do original:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- A data de composição foi eliminada visando a uniformização em relação às outras partituras desta coletânea, passando a constar das informações gerais que a precedem neste trabalho.

² Aliterações – repetições de fonemas no início, meio ou fim de palavras próximas, ou em frases ou versos em sequência. (AURÉLIO, 2001)

³ *Until singers master the onset, the brief phrase, and the skillful release, and can sing agilely, they will experience cumulative strain and fatigue on sustained phrases.* (Tradução nossa).

⁴ Cópia do original manuscrito em anexo neste trabalho.

- Acréscimo de um acidente de precaução (um bemol), na última nota (Mi) da melodia vocal, no compasso 43.
- Mudança da articulação do “o” [ʊ], da palavra “rio” [xi:ʊ], originalmente escrita na mínima compasso 49, para a mínima do compasso 50 [ˈxi.ʊ], como resolução de articulação.
- As datas de nascimento e morte do compositor foram acrescentadas.

TOADA DA CANOA



Texto e Música: ALTINO PIMENTA (1921-2003)

Andante ♩ 96

The first system of musical notation for 'TOADA DA CANOA'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains two measures of whole rests. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of four measures. The first two measures are marked with a piano (p) dynamic, and the last two measures are marked with a decrescendo (dim.) dynamic. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation for 'TOADA DA CANOA'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains four measures. The first measure is marked with a piano (p) dynamic and a decrescendo hairpin. The lyrics 'ô ven - to na pro - a vai a ca -' are written below the first two measures, and 'lo 'vê - to na 'pro:u - e vi:u a ka -' are written below the last two measures. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of four measures, marked with a piano (p) dynamic. The piano part continues with the same rhythmic pattern as the first system.

6

no - a pa - ra_o rio mar
'no:u - e 'pa - re:u xicu mar]

9

ô - pei - xe pin - ta - do pra - ta dou -
[o 'pe - fi pi - 'ta - do 'pra - tã do -

12

ra - do vai bus - car mes - mo que a
'ra - do va:t bus - 'kar] ['mez-mo kja

15

nu - vem no ar - re - bol tra - ga tor -
'nu - vê:ti nu a - xe - 'bɔ:u] ['tra-ga tor -

19

rall.

men - ta e cu - bra_o sol
'mê - te i 'ku - bre:u sɔ:u]

rall.

23

ô dan - ça na mar - gem a ca - na -
[o 'dê - se na 'mar - gê:ti a kê - na -

26

ra - na e_o a - le - crim
'rê - ne jo a - le - 'krî]

26

29

ô paz nes - se mun - do nes - se
[o paz 'ne - si 'mũ - du 'ne - si

29

32

mar sem fim on - de_a sau -
mar sê:i fi] ['ô - d3ja sa:o -

32

35

da - de se_e - xis - te se_es -
'da - dʒɪ sɪ - 'zɪs - tʃɪ [sɪs -]

39

con - de no_a - nin - gal do ri - o
'kô - dʒɪ nwa - nĩ - 'ga:ɔ du 'xi - o]

43

on-de_a sau - da - de e se e - xis - te se_es -
['õdʒja sa:ɔ - 'da - dʒɪ i sɪ i - 'zɪs - tʃɪ [sɪs -]

47 *rall.*

con - de no, a - nin - gal do ri - - - o
'kô - dʒɪ nwa - nĩ - 'ga:u du 'xi - - - u

47 *rall.*

51 *rall. molto*

ô
o]

51 *rall. molto*

pp *pp*

3.6 Morena, Morena (Música: Luciano Gallet / Texto: anônimo)

3.6.1 O autor

Luciano Gallet (Rio de Janeiro, 1893 - 1931)

Gallet iniciou cedo seus estudos de piano e, apesar de ter se formado em arquitetura, começou sua vida profissional tocando em orquestras de salão. Em 1913 conheceu o compositor Glauco Velasquez que reconheceu seu talento como compositor e o incentivou a estudar no Instituto Nacional de Música. Em 1917 teve seu primeiro contato com Darius Milhaud, que se encontrava no Brasil, e se tornou seu aluno, estreando em 1918 suas primeiras obras sob grande influência do compositor francês.

Realizou pesquisas de cunho musicológico com ênfase na cultura brasileira, terminando por assumir a cadeira de diretor do Instituto Nacional de Música em 1930 que, sob sua administração, alcançou o estatuto de curso universitário. Suas canções empregam com frequência motivos folclóricos brasileiros, e um laivo de ambiente francês sempre nelas se faz sentir. Algumas de suas canções foram escritas sobre poemas franceses, influência advinda de Darius Milhaud e de sua mãe e pai franceses. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998) (HEITOR, 1950)

Catálogo: 33 canções. Edições esgotadas. Algumas partituras disponíveis, digitalizadas, no endereço eletrônico da Biblioteca Nacional: <http://bndigital.bn.br/>.

3.6.2 Traduções.

- Morena, Morena: *Brunette, Brunette*
- Marcando: *Marcado*
- Gracioso: *Elegant*

- 1) **Morena, morena,**
Brunette, brunette
- 2) **teus olhos castanhos,**
your eyes brown,
- 3) **Teus olhos brilhantes**
your eyes shining
- 4) **são dois diamantes.**
are two diamonds.
- 5) **Morena, morena,**
brunette, brunette,
- 6) **tem pena de mim.**
have pity on me.

Literal translation: Brunette, your brown eyes, your shining eyes are two diamonds. Brunette, have pity on me.

7) Teus olhos me matam

Your eyes me kill

8) co' a graça que têm.

with the beauty that they have.

9) Serás criminosa,

You will be a criminal

10) e eu perco meu bem.

and I lose my love.

Literal translation: Your eyes kill me with their beauty. Then you'll be a criminal, and I'll lose my love.

3.6.3 Características interpretativas

- Publicada em 1921, às vésperas da Semana de Arte Moderna, “Morena, Morena” atesta o gosto e crescente interesse de Gallet pelas coisas do folclore brasileiro, bem como a inegável influência da música francesa moderna no seu tratamento harmônico.
- O texto é construído em quatro estrofes de cinco versos, em típica redondilha menor das trovas populares. O refrão segue a mesma formação métrica da primeira estrofe, conseguida através de repetições.
- As freqüentes repetições de temas e frases melódicas na canção pedem do intérprete variações de timbre, de dinâmica e de andamento, embora o estilo e o texto ingênuo não permitam uma atitude exageradamente operística por parte do cantor, adequando-se mais ao âmbito da seresta e da modinha.

3.6.4 Informações gerais

- O poema utilizado na canção é de origem anônima e foi musicado - com algumas alterações, contribuições e acréscimos - por vários compositores brasileiros, como Chiquinha Gonzaga e Francisco Mignone.

3.6.5 Possibilidades pedagógicas

- A canção é construída através da repetição do mesmo tema rítmico e melódico, que gradualmente vai sendo transposto da região médio grave para a médio aguda, já trazendo em sua estrutura composicional um elemento pedagógico similar ao da vocalização com intuito de aquecimento e desenvolvimento técnico. A segunda parte da canção, dado o estilo tão

próximo da seresta e da modinha, permite alargamentos do andamento e fermatas em várias notas, o que auxilia o aluno no reconhecimento de suas possibilidades de sustentar notas e explorar seus limites de volume e timbre. A condução fraseológica inclui a realização de portamentos descendentes e possível *filatura* ao final das seções.

Andamento sugerido⁵: Semínima = 92

Tonalidade original: Si Bemol Maior – propício para mezzo-sopranos e tenores.

Transposições sugeridas:

- Soprano: Do Maior
- Barítono: La Bemol Maior
- Baixo: Sol Maior

3.6.6 A Partitura⁶

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- O *ritornelo* foi eliminado para não confundir a leitura, já que todos os textos trazem abaixo sua transcrição fonética.
- A versão em francês do texto - cujo autor não foi possível indentificar - foi eliminada.
- As datas de nascimento e morte do compositor foram acrescentadas.

⁵ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

⁶ Edição impressa original em anexo neste trabalho.

MORENA, MORENA



Música: Luciano Gallet (1893-1931)

Moderato

Mo - re - na mo - re - na, Teus o - lhos cas - ta - nhos,
[mo - 're-ne mo - 're - ne te:o - 'zɔ-ʎos kas - 'tũ - nos]

8

Teus o - lhos bri - lhan - tes, São dois di - a - man - tes,
[te:u' - zɔ - λuz bri - λũ - tʃis sũ:o do:iz dʒi - a - 'mũ - tʃis]

12 *p* *gracioso*

Mo - re-na, mo - re - na, mo - re - na, mo - re - na,
[mo - 're-nũ mo - 're - nũ] [mo - 're-nũ mo - 're - nũ]

p *gracioso* *cresc.*

16

mo - re-na, mo - re - na, tem pe - na de mim!
[mo - 're-nũ mo - 're - nũ] [tẽ:ɪ 'pe - nẽ dʒi mĩ]

sfz *marcando*

20

tem pe - na de mim!
[tê:n 'pe - ne dʒi mĩ]

22

25

p

28

Teus o - lhos me ma - tam, Com a gra - ça que têm, _____
 [te:u - 'zõ-koz mi 'ma - tẽ:u kôa: 'gra-se ki tẽ:u] _____

28

32

Se - rás cri - mi - no - sa, E eu per - co meu bem _____
 [se - 'ras kri - mi - 'no zẽ je:u 'per-ko meu bẽ:u] _____

32

36 *p* *gracioso*

Mo - re-na, mo - re - na, mo - re-na, mo - re - na, _____
 [mo - 're-nẽ mo - 're - nẽ] [mo - 're-nẽ mo - 're - nẽ]

36

p *gracioso* *cresc.*

40

mo - re - na, mo - re - na, tem pe - na de mim!
[mo - 're - ne mo - 're - ne] [tê:t 'pe-ne dʒi mĩ]

sfz
marcando

44

tem pe - na de mim!
[tê:t 'pe-ne dʒi mĩ]

sfz
marcando

47

pp leve

3.7 Cantigas (Música: Alberto Nepomuceno / Branca de Gonta Colaço)

3.7.1 Os autores⁷

Branca Eva de Gonta Syder Ribeiro Colaço (Lisboa, 1880 - 1945)

Branca de Gonta Colaço foi escritora, poetisa, dramaturga, conferencista e recitalista. Filha da inglesa Ann Charlotte Syder e do político e escritor português Tomás Ribeiro, casou com Jorge Rey Colaço, um ceramista de renome, tendo publicado a sua obra sob o nome de Branca de Gonta Colaço. Nascida numa família bastante ligada à atividade intelectual em Portugal, na sua juventude teve a oportunidade de conviver com vários escritores e artistas importantes de seu tempo.

Iniciou sua produção poética como colaboradora de várias publicações literárias, destacando-se os jornais *O Dia*, e *O Talassa*. Sua obra inclui poesia, textos para teatro, traduções e suas memórias, nas quais traça um retrato das elites sociais e intelectuais portuguesas do seu tempo. De sua poesia, destacam-se os livros *Ecos do Atentado* (1908), *Matinas* (1907), *Canção do Meio-Dia* (1912), *Hora da Sesta* (1918) e *Últimas Canções* (1926). (TUFANO, 1993)

3.7.2 Traduções

- Cantigas: *Songs*

- Em tom popular: *In a popular style*

1) D'alguns é branca a ventura, a d'outros é cor do céu,

To some is white the fate, to others it is color of the sky,

2) A minha ventura é negra, tem a cor dos olhos teus!

(the) my fate is black, has the color of the eyes yours!

3) O meu pobre coração vale mais que um paraíso;

(The) my poor heart is worth more than a paradise;

4) É uma casita ignorada onde mora o teu sorriso...

it's a cottage ignored where lives (the) your smile...

Literal translation: The fate of some people is white, for others it is color of the sky. My fate is black, because it has the color of your eyes. My poor heart is worth more than paradise, because it's a humble cottage where your smile lives.

5) Não sei que fiz d'alegria desde o dia em que te vi,

Don't know what I have done to joy since the day when you I saw,

6) Mas creio que m'a roubaram, qu' eu de certo a não perdi.

⁷ Para Alberto Nepomuceno vide Página 83.

- but I believe they me have stolen it, because I surely it not have lost.*
- 7) **Não quero morrer ainda, nem deixar os meus amores,**
(I) don't want to die yet nor leave (the) my beloved ones,
- 8) **Que a minha vida é tão linda como um canteiro de flores.**
because (the) my life is as beautiful as a box (of) flowers.

Literal translation: I don't know where I've put my joy since I first saw you, but I think it was stolen, because I'm sure I haven't lost it. I don't want to die yet, nor leave my beloved one, because my life is as beautiful as a flowerbox.

- 9) **Por mais que se o resto prova ser um contínuo revéz,**
The more (that) the rest proves to be a continuous setback
- 10) **Morrer venturosa e nova, melhor me fora, talvez.**
To die blissful and young better to me would be, perhaps.

Literal translation: As everything else still goes awry, maybe it is better to die young and blissful.

3.7.3 Características interpretativas

- Composta em 1902, “Cantigas” é uma criação de grande complexidade rítmica, com três discursos rítmicos sobrepostos, evocando diferentes origens:

- 1) Na linha inferior do piano, o ritmo tético e percussivo tem caráter de batuque, presente na música popular de origem afro-brasileira.
- 2) Na mão superior, as semicolcheias, que ao final se suspendem numa síncopa, fazem lembrar as danças ibéricas.
- 3) Sobre o acompanhamento, a parte vocal, em que as tercinas se sobressaem, tem características de modinha, com suas frases descendentes e a predominância de intervalos menores.

- A melodia vocal é construída sobre tercinas insistentes, e seu caráter descendente remete à modinha dos primeiros tempos de império. Este tom popular, a que o compositor se refere desde a indicação de andamento e estado de espírito, está presente em toda canção, mesmo nos longos trechos graves que lembram a declamação lírica.

3.7.4 Informações gerais

- Segundo Sérgio Alvim Correia, organizador do catálogo completo do compositor, “Cantigas” foi publicada pela primeira vez na revista Renascença com o título de “A Guitarra”, o que na opinião do musicólogo Dante Pignatari, reforça a tese da intenção de Nepomuceno em referir-se a um acompanhamento violonístico nesta canção. (CORRÊA, 1996, p. 47) (PIGNATARI, 2009, p. 113)

3.7.5 Possibilidades pedagógicas

- A extensão da canção, um pouco mais ampla que das anteriores, permite um desenvolvimento maior da região média do canto, e as frases mais longas pedem atenção ao controle respiratório e à manutenção do suporte respiratório (*appoggio*) durante toda a frase. As frases iniciais, cujos ataques são na região médio-aguda da voz, favorecem a sensibilização e o desenvolvimento dos ressoadores agudos, enquanto as frases que insistem na região médio-grave facilitam a equalização dos registros graves e agudos. De condução fraseológica mais complexa que as canções anteriores, nesta canção o canto não silábico é introduzido, preparando o cantor para o canto sustentado.

Andamento sugerido⁸: Semínima = 63

Tonalidade original: La Maior – propícia para sopranos (ou tenores). O texto, escrito em primeira pessoa feminina, torna a canção mais apropriada para vozes femininas, não sendo proibitivo, no entanto, que seja interpretada por tenores, barítonos ou baixos.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano (ou barítono) – Sol Maior.
- Baixo – Fa Maior.

3.7.6 A Partitura⁹

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- Foi acrescentado um acidente de precaução (bequadro), à nota Do do compasso 53 (melodia e acompanhamento).
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas.

⁸ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

⁹ Edição impressa original em anexo neste trabalho.

CANTIGAS



D. BRANCA DE GONTA COLAÇO (1880-1945)

ALBERTO NEPOMUCENO (1864-1920)

Em tom popular

Em tom popular

D'al - guns é bran-ca, a ven - tu - ra A
[da:o - 'gũ - ze 'brẽ - ka vê - 'tu - re a

5

d'ou - tros é cor dos céus! A mi - nha ven - tu - ra, é ne - gra,
'do:o - tro - ze kor dos seus] [a 'mĩ - jũ vê - 'tu - re 'ne - gre

5

9

Tem a cor dos o - lhos teus!
tê: a kor dú - 'zô - 'lôx te:os]

13

O
[o

17

meu po - bre co - ra - ção
me:ô pã - bri ko - ra - sũ:ô

21

Va - le mais que um pa - ra - í - so; É
'va - li mais kjū pa - ra - 'i - zo] [e

25

u - ma ca - si - ta ig - no - ra - da
'u - me ka - 'zi - te ig - no - 'ra - de

29

On - de mo - ra_o teu sor - ri - so...
'ō - dʒɪ 'mɔ - rɐu tɐu so - 'xi - zo]

cresc. *p*

33

33

cresc.

f

37

Não sei que fiz da a - le -
[nẽo sei ki fiz da - le -

37

41

gri - a Des - de o di - a em que te vi. Mas crei - o que m'a rou -
'gri - u 'dez - d3ju 'd3i - ẽ:ɪ ki tʃi vi] [mas 'kre:ɪ - o ki ma xo:u -

41

45

ba - ram, Que eu de cer - to a não per - di!
 'ba - rão kje:õ dʒi 'ser - twa nã:õ per - 'dʒi]

49

53

Não que - - ro mor - rer a -
 [nã:õ 'ke - - ro mo - 'xe - ra -

57

in - da, Nem dei - xar os meus a - mo - res,
 'i - de nē:t de:t - 'fa - roz me:o - za - 'mo - ris]

61

Que a mi - nha vi - da é tão
 [kja 'mi - jɐ 'vi - de e tẽ:o

65

lin - da Co - mo um can - tei - ro de flo - res.
 'li - de 'ko - mũ kẽ - 'te:t - ru dʒɪ 'flo - ris]

69

69

p *cresc.*

73

73

f

Por
[por]

77

77

p

mais que se o res - to pro - va Ser um con - tí - nuô re - vés, Mor -
mais ki sjo 'xe - sto 'pra - va 'se - rû kô - 'tjî - nwu xe - 'ves] [mo -

81

ter ven - tu - ro - sa e no - va Me-lhor me fo - ra - tal - vez,
 'xer vê - lu - 'rã - zui 'nã - vê me-'xãr mi 'fo - re ta(u - 'ves)

85

85

dim.

89

89

pp

8va

3.8 Azulão (Música: Jayme Ovalle / Texto: Manuel Bandeira)

3.8.1 Os autores

Jayme Rojas de Aragón y Ovalle (Belém, 1894 – 1955, Rio de Janeiro)

Jayme Ovalle era, antes de tudo, um seresteiro e um boêmio. Seu violão e sua voz animaram muitas noites de encontros de amigos, visto que era um grande conhecedor da cultura e da música populares. Veio morar no Rio de Janeiro aos 20 anos de idade, após a morte do pai, estabelecendo-se como funcionário da Alfândega. Ali travou relações com poetas, músicos, escritores, artistas e intelectuais como Manuel Bandeira (1886-1968), Otto Lara Rezende (1922-1992), Osvald de Andrade (1890-1954), Vinícius de Moraes (1913-1980), Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Cândido Portinari (1903-1962) e Emiliano Di Cavalcanti (1887-1976).

Foi pianista e violinista autodidata, o que lhe permitiu compor ao piano os acompanhamentos de suas canções que, no entanto, preferia realizar ao violão. Sua falta de disciplina, tão grande quanto seu talento para a música e a poesia, o impediu de deixar obra mais vasta, mas suas canções que ficaram têm mostrado a força de sua autenticidade e originalidade, sendo repetidamente cantadas e regravadas. (WERNECK, 2010)

Catálogo: 6 canções. Publicadas por Irmão Vitale S.A. Edições esgotadas.

Manuel Bandeira (Recife, 1886 – Rio de Janeiro, 1968)

Manuel Bandeira é um dos nomes mais importantes da moderna poesia brasileira, e um dos que teve o maior número de poemas musicados. Nasceu numa família de tradição acadêmica, tendo desde a infância convivido com a alta literatura. Mudou-se para o Rio de Janeiro em função da profissão do pai, estudando no Colégio Pedro II. Em 1904 terminou o curso de Humanidades e transferiu-se para São Paulo, iniciando o curso de arquitetura na Escola Politécnica de São Paulo, que interrompeu devido aos primeiros sintomas da tuberculose que o acometera.

Sua poesia tem origens parnasianas, mas se desenvolveu através de influências do romantismo e do simbolismo francês, tendo experimentado o verso livre e mesmo a exploração físico-espacial da poesia concreta. Sua consciência e técnica, seu estilo elegante e profundidade expressiva representam um raro equilíbrio na literatura brasileira. O complexo universo de Bandeira é pleno de saudosismo da infância, de lirismo romântico e erótico, sempre cobertos por um tom de morbidez relacionado à sua doença que, apesar de não tê-lo levado jovem, marcou toda sua vida e obra. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998) (MARIZ, 2002)

3.8.2 Traduções

- Azulão: *Bluebird*

1) **Vai, Azulão, Azulão companheiro, vai!**

Go, Bluebird, Bluebird comrade go!

2) **Vai ver minha ingrata.**

Go to see my ungrateful one.

3) **Diz que sem ela o sertão não é mais sertão!**

Tell her that without her the backwoods not are more backwoods!

4) **Ai! Voa, Azulão, vai contar, companheiro. Vai!**

O fly Bluebird go to tell comrade. Go!

Literal translation: Go, Bluebird, my comrade! Go see my ungrateful lady. Tell her that without her the backwoods are no longer the same. Alas! Fly, Bluebird! Go tell her, comrade. Go!

3.8.3 Características interpretativas

- A parte pianística é claramente imitativa de acompanhamentos ao violão, numa quase transcrição instrumental, o que faz com que a canção seja muitas vezes executada por canto e violão.
- As síncopas em seqüência da melodia vocal definem imediatamente sua brasilidade, reforçada pela predominância de fonemas nasais.
- A repetição da palavra “Azulão”, com seu nasal tipicamente brasileiro [ẽ:ʊ], e das palavras “Vai” e “Ver”, provoca leves aliterações, contrastando com a definição pura da vogal “a” [a] em “Vai” e “Ingrata”, que naturalmente ressalta seus significados.
- A tradição interpretativa da canção estabeleceu a quase obrigatoriedade de sua repetição em piano ou pianíssimo, embora haja possibilidade de várias outras variações de timbre, agógica,

andamento, mudança de momentos de respiração e a valorização de diferentes palavras do texto, para a manutenção do interesse na execução.

3.8.4 Informações gerais

- O texto de Manuel Bandeira não se insere em nenhum de seus livros de poemas, tendo sido escrito para uma melodia pré-existente de Jayme Ovalle, numa inversão inusual na tradição de composição da canção clássica. Apesar disso, o poema foi repetidamente utilizado em canções por outros compositores brasileiros, destacando-se entre eles Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali e Achille Picchi.

3.8.5 Possibilidades pedagógicas

- A canção, de caráter popular e modinheiro, inicia com uma declamação lenta e sincopada, que pede equilíbrio da emissão para alcançar homogeneidade sonora; ao final da primeira frase, é optativo ao cantor a respiração antes do intervalo de oitava ou depois do mesmo, após a palavra “Vai”. A grande incidência de nasais nas palavras “Azulão”, “Companheiro”, “Minha”, “Ingrata”, “Sem”, “Sertão” e “Contar”, repetidas várias vezes, mostra-se excelente oportunidade para o estudo da nasalização no canto em português brasileiro, que poderá ser estendido oportunamente ao canto em francês. Na canção, apresentam-se vários tempos de nasalização possíveis, desde a nasalização imediata ao ataque, até a definição pura da vogal com nasalização no momento do corte. As frases longas propiciam o estudo do ataque de diversas maneiras: na região grave, na região aguda, em *forte* e em *piano*, sempre auxiliado por vogais ou consoantes sonoras.

- Andamento sugerido¹⁰: semínima = 69
- Tonalidade original: Sol Bemol Maior – propícia para sopranos e tenores.
- Transposições sugeridas:
 - Mezzo-soprano ou barítono: Fa Maior
 - Baixo: Mi Maior

3.8.6 A Partitura¹¹

¹⁰ Sugestão nossa. metrônomo não sugerido pelo compositor.

- Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- O ritornelo foi mudado do primeiro para o terceiro compasso. Embora a partitura editada por Irmãos Vitale em 1945 indique a primeira opção, vários motivos mostraram que tal se constitui um erro de edição, tendo sido desconhecido através dos anos em gravações e performances ao vivo. A se manter a primeira opção, a frase musical pianística que serve de introdução se repete por três vezes, e não duas, como seria de se esperar para que se mantenha o equilíbrio formal da canção. Na versão gravada pelo barítono francês Gérard Souzay (1918-2004), a quem a canção foi dedicada, o ritornelo acontece ainda mais cedo, eliminando assim dois compassos. Corroboram nossa opção as interpretações de vários importantes intérpretes e estudiosos da canção brasileira, tais como: (SAWAYA & PICCHI, 2011), (BATTLE, Kathleen & MINCZUK, Roberto, 2011), (CAICEDO & CASAN, 2011) e (SUMI JO, & WOLFF, 2011).
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas.

¹¹ Edição impressa original em anexo neste trabalho.

AZULÃO



MANUEL BANDEIRA (1886-1968)

JAYME OVALLE (1894-1955)

Andante

The musical score for 'AZULÃO' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, marked 'Andante' in 4/4 time. The melody is in the right hand, starting with a quarter rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and a half note Bb4. The left hand provides a harmonic accompaniment with a half note G3 and a half note Bb3. The second system continues the melody and accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is written for piano, with a 'p' dynamic marking in the left hand of the first system. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, rests, notes, and slurs.

5

Vai, A - zu - lãõ, A - zu - lãõ, Com - pa - nhei - ro,
[va:ɪ a - zu - 'lẽ:u a - zu - 'lẽ:u kō - pẽ - 'pe:ɪ - rɔ]

7

Vai! Vai ver — mi - nha, in - gra - ta
[va:ɪ va:ɪ] Vai ver — mi - nha, in - gra - ta
[va:ɪ ver — mi - 'nã - 'gra - te]

9

Diz Que sem e - la, O ser - tão Não é mais Ser -
[dʒɪs kɪ sɛ:t 'e - lɔ: ser - 'tã: nẽ:u ɛ ma:ɪs ser -]

11

tão! Ai! vo - a - zu - lão, Vai con -
 ['tẽ:u] [a:] 'vo - a - zu - 'lẽ:u va:ı kô -

13

tar, Com - pa - nhei - ro, Vai!
 'tar kô - pẽ - 'peti - ro va:ı]

3.9 Saudades da Minha Vida (Música: Heitor Villa-Lobos / Texto: Dante Milano)

3.9.1 Os autores

Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 1887 - 1959)

Certamente o compositor clássico brasileiro mais conhecido dentro e fora do Brasil, Villa-Lobos é também o que tem a maior parte de sua obra publicada. Seu gênio musical, aliado a uma igual capacidade de administração da carreira e divulgação da própria obra, favoreceu-lhe a possibilidade de dirigir importantes orquestras internacionais com suas obras, e gravá-las em excelentes condições.

Desde sua infância o compositor esteve atento às manifestações musicais populares que aconteciam à sua volta, primeiramente com as modas e toadas caipiras, e logo em seguida com o choro e demais gêneros populares urbanos. Em sua imaginação aqueles estilos se misturariam à música de Johann Sebastian Bach, Claude Debussy e Igor Stravinsky, dando origem a uma obra de inegável força e originalidade. Villa-Lobos foi também responsável pela organização e gestão do primeiro projeto brasileiro de educação musical em massa: o Canto Orfeônico, encampado pelo governo de Getúlio Vargas.

Suas canções abordam uma incrível variedade de gêneros, influências, técnicas de composição e idiomas, tendo sempre conduções vocais complexas e partes pianísticas que exigem virtuosismo e musicalidade acima da média. Muitas de suas obras vocais e instrumentais têm encontrado grande receptividade do grande público, sendo frequentemente interpretadas por artistas populares. (HEITOR, 1950) (MARIZ, 1992)

Catálogo: Aproximadamente 143 canções, publicadas pelos editores Max Esching, Southern, Casa Napoleão, Ricordi, Museu Villa-Lobos e Irmãos Vitale S.A. Maiores informações sobre publicações e manuscritos podem ser obtidas através do Museu Villa-Lobos, no endereço eletrônico: <http://www.museuvillalobos.org.br/>.

Dante Milano (Rio de Janeiro, 1899 - 1991)

Dante Milano era filho do maestro Nicolino Milano, e seu irmão Atílio Milano foi

também poeta. Trabalhou em cargos técnico e burocráticos, como conferente de textos na *Gazeta de Notícias*, funcionário do Juizado de Menores, no Ministério da Justiça, e empregado na contabilidade da Ilha das Cobras, no Rio de Janeiro.

Publicou seu primeiro poema, "Lágrima Negra", em 1920, na revista carioca *Selecta*, passando a colaborar nos suplementos *Autores e Livros*, de *A Manhã* e do *Boletim de Ariel*. Em 1935 organizou a *Antologia dos Poetas Modernos*, primeira antologia de poetas dessa fase, e seu primeiro livro, *Poesias*, foi publicado em 1948, recebendo o Prêmio Felipe d'Oliveira de melhor livro de poesia do ano.

Dante Milano é um dos poetas representativos da terceira geração do Modernismo, com um estilo de extrema economia de meios no qual preponderam os poemas curtos, que priorizam o sentido em lugar do efeito. Escreveu sua poesia sem alarde, esquivo que era à vida social literária, não se satisfazendo e destruindo grande parte da própria produção, da qual sobreviveram apenas 141 poemas. (BANDEIRA, 1996)

3.9.2 Traduções

- Saudades da Minha Vida: *Nostalgia of my past life*

1) Saudades do tempo, do tempo passado,

Nostalgia of the time, of the time past,

2) Do tempo feliz que não volta mais.

the time happy that doesn't come back anymore.

3) Quem dera que um dia eu encontre ainda

Who gives me that someday I find yet

4) Aquela inocência feliz sem saber

that innocence happy without knowing.

Literal translation: I miss those times of the past, the happy times that don't come back anymore. I wish some day I could find again that happy innocence I had when I knew nothing.

5) Mas hoje que eu sei de toda a verdade

But today that I know of all the truth

6) Já não acredito na felicidade,

anymore I don't believe in happiness,

7) E quando eu morrer, então outra vez

and when I die so again

8) Pode ser que eu seja feliz sem saber.

may be that I will be happy without knowing.

Literal translation: But today that I know all the truth, I don't believe in happiness anymore, and when I die, perhaps then I will be happy again, without knowing.

3.9.3 Características interpretativas

- O poema de Dante Milano é formado por quatro estrofes de quatro versos, com cinco sílabas métricas em cada verso e acentuação regular, assemelhando-se às redondilhas menores populares, ambiente aproveitado por Villa-Lobos para a composição.
- A escrita pianística é extremamente complexa na introdução, sobrepondo texturas de acordes, escalas cromáticas descententes e uma melodia insipiente, mas que já insere as células temáticas sincopadas que serão desenvolvidas na melodia vocal. Apesar do ambiente dissonante e moderno, é possível reconhecer as referências populares do compositor, baseadas nos grupos de acompanhamento de choro e samba-canção. As escalas descendentes, na linha inferior do piano, são estilizações de frases violonísticas (os bordões do violão de sete cordas), respondidas prontamente por frases agudas e sinuosas na linha superior, que evocam instrumentos de sopro como a flauta e a clarineta.
- A linha vocal é escrita com muita precisão, já estabelecendo as divisões exatas, que estilizam a liberdade e flexibilidade da rítmica do canto popular. Os momentos de canto não silábico, ao final de algumas frases, permitem portamentos apropriados ao estilo.

3.9.4 Informações gerais

- “Saudades da Minha Vida” é a 4ª canção da série de 14 *Serestas* publicadas no Rio de Janeiro em 1926 (“Pobre Cega”, “Anjo da Guarda”, “Canção da Folha Morta”, “Saudades da Minha Vida”, “Modinha”, “Na Paz do Outono”, “Cantiga do Viúvo”, “Canção do Carreiro”, “Abril”, “Desejo”, “Redondilha”, “Realejo”, “Vôo” e “Serenata”).

3.9.5 Possibilidades pedagógicas

- “Saudades da Minha Vida” constitui um excelente exercício de transição entre o canto silábico e de articulação rápida, para o canto sustentado e de notas longas. A incidência de nasais é baixa, e a emissão da voz pode se apoiar em vogais amplas e claras. Nesta canção a escrita vocal se utiliza insistentemente de uma região mais aguda da voz, sendo a região médio aguda do tenor e do soprano, ou *primo passaggio*, como descrito por alguns autores.

(MILLER, 1993, p. 43) (GARCIA, 1840, p. 61) No caso do tenor, ainda que não sejam necessárias modificações perceptíveis de vogais, coberturas ou *aggiustamenti*, (qualquer que seja a nomenclatura empregada pelas várias escolas de canto para os fenômenos de adaptação laríngea que ocorrem na região aguda), o canto nesta região demanda um trabalho mais consciente e desenvolvido de apoio respiratório, tanto para a realização do canto sustentado, exigido pelas notas longas e frases amplas, quanto para a realização confortável dos saltos. (MILLER, 1986, p. 109) (VACCAJ, 1971, p. 2 a 7) O mesmo processo pode ser exigido de mezzo-sopranos, barítonos e baixos, guardando as diferenças de região em que ocorrem as passagens de registros nas diferentes vozes, razão pela qual sugerimos a transposição tonal das canções para que possa ser realizada confortavelmente por qualquer cantor que não se adeque à tonalidade original.

Tonalidade original: Fa Menor – propício para sopranos e tenores.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano e barítono: Mi Bemol Menor
- Baixo: Re Menor

3.9.6 A Partitura¹

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- A informação da data de composição foi eliminada, passando a constar das informações gerais que precedem a partitura neste trabalho.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas.

¹ Edição impressa original em anexo neste trabalho.

SAUDADES DA MINHA VIDA



DANTE MILANO (1899-1991)

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

Movimento moderado (♩ = ca. 92)

The first system of the musical score. It features a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Movimento moderado (♩ = ca. 92)'. The piano part begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

The second system of the musical score, starting at measure 5. It continues the vocal and piano parts. The tempo remains 'Movimento moderado'. The system concludes with a 'rall.' (rallentando) marking. The piano part features a triplet in the final measure.

10

Sau - da - de do tem - po, Do tem - po pas - sa - do,
[sa:u - 'da - dʒi du 'tẽ - pu du 'tẽ - pu pa - 'sa - du]

pp

14

O tem - po fe - liz Que não vol - ta mais.
[u 'tẽ - pu fe - 'lis ki nẽu 'vɜ:u - te mais]

rit. a tempo

p

18

Deus quei - ra que um di - a Eu en-con - tre a in - da
[de:us 'ke:i - rẽ kjũ 'dʒi - e e:u i - 'kõ - trja - i - dẽ]

22

A - que-la_i - no - cên - cia _____ Fe - liz sem sa - ber.
[a - 'ke-lu:1 - no - 'sê - sjɐ _____ fe - 'lis sê:t sa - 'ber]

26

rall.

26

rall.

Tempo I

31

Mas ho - je que eu sei _____ De to - da a ver - da - de,
[ma - 'zo - ʒɪ _____ kje:u 'se:t _____ dʒɪ 'to - da ver - 'da - dʒɪ]

Tempo I

31

pp

35 *rit. a tempo*

Já não a - cre - di - to Na fe - li - ci - da - de
[ʒa nẽ:u a - kre - 'dʒi - tu na fe - li - si - 'da - dʒi]

35 *rit. a tempo*

E quan - do eu mor - rer. En - tão, ou - tra vez,
[i 'kwẽ - dwe:u mo - 'xer i - tã:u 'o:u - trẽ ves]

39

Po - de ser que eu se - ja Fe - liz sem sa -
[põ - dʒi ser kje:u 'se - ʒu fe - 'lis sê:u sa -

43

43

46

ber. _____
'ber] _____

46

50

rall. *pp* *rall.*

Ah! _____

50

rall. *rall.* *pp* *ppp*

3.10 Vai, Azulão (Música: Camargo Guarnieri / Texto: Manuel Bandeira²)

3.10.1 Os autores

Mozart Camargo Guarnieri (Tietê, 1907 – São Paulo, 1993)

Camargo Guarnieri era filho de músicos: seu pai era barbeiro e flautista, e sua mãe tocava piano. Com eles teve suas primeiras noções de música. Aos dez anos já estudava piano e aos 13 compunha sua primeira obra para o instrumento. Transferindo-se para São Paulo com a família em 1923, aperfeiçoou sua técnica pianística com o virtuose Ernani Braga, enquanto tocava em cinemas, salões de baile e lojas de partituras para custear seus estudos.

Seu encontro com Mário de Andrade, em 1928, foi determinante para os dois. O escritor, musicólogo e crítico musical paulistano influenciou sua formação intelectual e seu amadurecimento musical, formando uma parceria artística que se mostraria fecunda. Guarnieri musicou vários textos de Mário e traduziu em obras seus conceitos teóricos relacionados ao nacionalismo brasileiro musical. Em 1935 é criado por Mário de Andrade o Coral Paulistano, com o intuito de divulgar e valorizar o canto em português. O Coral é regido por Guarnieri, que para ele compõe várias obras, sendo também regente da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo.

Em 1938 recebe uma bolsa que lhe permite estudar em Paris, onde trava contato com as vanguardas musicais européias, mas tem de regressar ao Brasil devido à iminência da guerra e da invasão alemã. No ano de 1942 recebe convite para visitar os EUA. Publica, em 1950, a polêmica Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, condenando a técnica dodecafônica de composição e as experiências do Grupo Música Viva. Nesta época torna-se referência como um dos mais importantes professores de composição do Brasil, formando o que veio a se chamar de Escola Paulistana de Composição, na qual estudaram, dentre outros,

² Para Manuel Bandeira vide página 125.

Marlos Nobre, Osvaldo Lacerda, Sérgio Vasconcelos Corrêia, Almeida Prado e Achille Picchi.

O cancionero de Camargo Guarnieri é uma síntese, e também o mais apurado desenvolvimento dos conceitos do nacionalismo brasileiro como visto por Mário de Andrade, embora alcance em muitos momentos uma transcendência estética que já se desprende de rótulos e pré-definições. (VERHAALLEN, 2001)

Catálogo: 206 canções. Publicadas por Ricordi. Grande parte em manuscritos, disponíveis (em fase de catalogação), no Arquivo Camargo Guarnieri, na Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo. Contato com a pesquisadora responsável, Flávia Camargo Toni, através do endereço eletrônico: <http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/node/277>.

3.10.2 Traduções

- Vai, Azulão: *Go, Bluebird*

- Dolente: *Plaintive*

- Cedendo: *Slowing*

1) **Vai, Azulão,**

Go Bluebird

2) **Azulão, companheiro, vai!**

Bluebird, comrade, go!

3) **Vai ver minha ingrata,**

Go to see my ungrateful one.

4) **Vai, companheiro, vai!**

Go, comrade, go!

5) **Diz que sem ela o sertão não é mais sertão!**

Tell that without her the backwoods not are anymore backwoods!

6) **Vai, Azulão! Vai, companheiro, vai!**

Go bluebird! Go comrade, Go!

7) **Ai, voa Azulão,**

Oh, fly Bluebird,

8) **Vai contar companheiro, vai!**

Go tell comrade, go!

9) **Vai contar, companheiro.**

Go tell, comrade!

10) **Vai, companheiro, vai!**

Go, comrade, go!

Literal translation: Go, Bluebird, my comrade! Go see my ungrateful lady. Tell her that without her, the backwoods are no longer the same. Alas! Fly, Bluebird! Go tell her, comrade.

3.10.3 Características interpretativas

- O acompanhamento pianístico é escrito de forma a sugerir gestos violonísticos, principalmente nos baixos, que evocam a figuração característica dos bordões nos acompanhamentos do choro e do lundu-canção.
- A melodia vocal é ampla, com frases longas que fazem lembrar os cantos dos carreiros e boiadeiros do interior paulista. A indicação de portamentos em várias finalizações de frases são também típicas de aboios, bem como a inflexão sugerida pela *acciaccatura* colocada em “Vai”, no compasso 28. (Verhaalen, 2001, p. 66)
- A sustentação de notas longas no final das frases do canto é comum no estilo Guarnieriano, sendo importante sua interação com o desenvolvimento harmônico subjacente, porém sem a obrigatoriedade de mantê-las por todo o valor das figuras ligadas.

3.10.4 Informações gerais

- Informações gerais: “Vai, Azulão” é composição de 1938, portanto um ano depois da publicação da canção “Azulão”, de Jayme Ovalle. Embora sua canção não tenha alcançado a fama e a notoriedade da canção do compositor paraense, Guarnieri consegue uma bela realização do texto, num ambiente bastante diverso do de Ovalle. Camargo Guarnieri musicou o poema que Manuel Bandeira escreveu para uma melodia previamente concebida por Ovalle, seguindo assim o método mais tradicionalmente ligado à composição do *Lied*, onde um compositor cria a sua interpretação musical para um poema pré-existente. Apesar da diferença de ambientes e procedimentos de Ovalle e Guarnieri, “Azulão” e “Vai, Azulão” são dois belos e importantes exemplos de canção brasileira de câmara.

3.10.5 Possibilidades pedagógicas

- Como a canção anterior, “Vai, Azulão” também se insere numa transição entre o canto silábico e de articulação ágil e o sustentado, alternando notas rápidas e sincopadas com notas longas tanto na região grave quanto na médio-aguda. O ataque das notas longas é sempre auxiliado por consoantes sonoras. As indicações de dinâmica do compositor devem servir de

guia para um estudo do domínio das dinâmicas sem a perda da liberdade de emissão e homogeneidade sonora.

Tonalidade original: Mi Bemol Maior – propícia para sopranos, tenores e mezzo-sopranos.

Transposições sugeridas:

- Barítono: Re Maior
- Baixo: Do Maior

3.10.6 A Partitura³

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- A versão em inglês, de autoria de Theodore F. Fitch, foi eliminada para dar espaço às transcrições fonéticas e respeitar o padrão das demais partituras da antologia.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas.

³ Edição impressa original em anexo neste trabalho.

VAI, AZULÃO



MANUEL BANDEIRA (1886-1968)

CAMARGO GUARNIERI (1907-1993)

Dolente (♩ = 104)

Dolente (♩ = 104)

p *cedendo*

6 *p*

Vai, A - zu - lãõ, A zu - lãõ, com - pa - nhei - ro, vai! vai
 [vai a - zu - 'lẽ:õ] [a - zu - 'lẽ:õ kô - pẽ - 'nei - ro vai] [vai]

6 *p*

10

ver — mi - nha in - gra - ta, vai, com - pa - nhei - ro, vai! —
 ver — 'mí - ãẽ - 'gra - te] [va: kō - pẽ - 'pẽ: - ro va:] —

10

14

vaí, com - pa - nhei - ro, vai! —
 [va: kō - pẽ - 'pẽ: - ro va:] —

14

p

18

p

Diz que — sem e - la — o ser tão não é mais ser - tão!
 [dʒis ki — sê:t 'e - le — o ser - 'tẽ:o nẽ:o ẽ ma:is ser - 'tẽ:o]

18

22 *mf*

Vai, _____ A - zu - lão! Vai, com - pa - nhei - ro, vai! _____
 [vai: _____ a - zu - 'lẽ:u vai: kô - pẽ - 'nei: - ro vai:] _____

22

mf

26 *p*

Vai, _____ A - zu - lão! Vai, com - pa - nhei - ro, vai! _____
 [vai: _____ a - zu - 'lẽ:u vai: kô - pẽ - 'nei: - ro vai:] _____

26

30 *p* ,

Ai, _____
 [ai: _____

30

cedendo colla voce

34

vo - a, A - zu - lão, vai con - tar, com - pa - nhei - ro, vai! Vai con -
 'vo - a - zu - 'lê:u] [va:ĩ kô - 'ter kô - pẽ - 'nei - ro va:ĩ] [va:ĩ kô -

34

38

tar, com - pa - nhei - ro, Vai, com - pa - nhei - ro, vai!
 'ter kô - pẽ - 'nei - ro] [va:ĩ kô - pẽ - 'nei - ro va:ĩ]

38

42

Vai, com - pa - nhei - ro, vai! vai!
 [va:ĩ kô - pẽ - 'nei - ro va:ĩ] [va:ĩ]

42

3.11 A Morena (Música: Chiquinha Gonzaga / Texto: Ernesto de Souza)

3.11.1 Os autores

Francisca Edwiges Neves (Rio de Janeiro, 1847 - 1935)

Chiquinha Gonzaga teria inegável importância histórica na cultura brasileira ainda que não fosse dona de uma admirável obra musical, que a cada dia vem sendo mais visitada e admirada. Foi a primeira mulher brasileira a se profissionalizar como pianista de grupo de choro, a primeira a reger uma orquestra, e a compositora da primeira marchinha de carnaval: “*Ô Abre Alas*”, de 1889.

Sua obra se iniciou aos 11 anos de idade com uma “*Canção dos Pastores*”, ainda à época em que recebia sua rígida educação, exigida por sua família que tinha pretensões aristocráticas. Após a separação de seu primeiro marido, fato que causou o escândalo e repúdio da sociedade moralista da época e lhe causou várias retaliações e sofrimentos, assumiu a profissão de musicista e compositora, obtendo sucesso com suas polcas, maxixes, valsas e inúmeras operetas. Nestas partituras escritas para o teatro musical se inserem a maior parte de suas canções, que trazem a influência tanto da melodia lírica da ópera italiana quanto da nostalgia da modinha, e têm sempre presentes a rítmica insinuante do lundu e do maxixe. (DINIZ, 1999)

Catálogo: Aproximadamente 110 canções. Várias publicadas por Irmãos Vitale. Muitas ainda em manuscrito. Em andamento projeto de disponibilização de todas as partituras através do endereço eletrônico www.chiquinhagonzaga.com.

Ernesto de Souza (Rio de Janeiro, 1864 - 1928)

Compositor, teatrólogo, farmacêutico e instrumentista, teve suas primeiras composições gravadas em 1902, e ainda naquele ano escreveu e dirigiu a revista *A Cançoneta*. Sua carreira artística começou no final do século XIX quando fundou o Clube Bogari, onde uma orquestra de 25 componentes chamada Estudantina Carioca, criada por ele, apresentou diversos concertos. Reuniu em torno de si vários importantes artistas de sua época, como

Artur Azevedo, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Catulo da Paixão Cearense.

Teve carreira de sucesso como industrial farmacêutico, publicando reclames comerciais em forma de versos e também poemas nas revistas *O Malho* e *A Noite*. Foi autor do primeiro hino da República, que não chegou a ser aproveitado. Ficou famosa a sua cançoneta “Quem inventou a mulata?”, da peça junina *São João na Roça*, e é autor do famoso reclame publicitário afixado em bondes e veiculado nas rádios no século passado que dizia: “*Veja ilustre passageiro/ O belo tipo faceiro/ Que o senhor tem a seu lado/ E, no entanto, acredite,/ Quase morreu de bronquite,/ Salvou-o o Rum Creosotado*”.

Por volta de 1908, o tango “A mulata da Bahia” e a cançoneta “O Angu do Barão” foram gravadas na Victor Record pelo cantor João Barros. Por essa época a cançoneta “Me Compra Ioiô” e a canção “A Mulata da Roça” foram gravadas pela cantora Iracema Bastos, e a cançoneta “O Arame”, pelo cantor Acácio. Deixou mais de 50 composições, e alguns de seus poemas foram reunidos no livro *Galhardetes*. (DICIONÁRIO HOUAISS ILUSTRADO, 2006)

3.11.2 Traduções

- A Morena: *The Brunette*

1) **Morena, morena**

Brunette, brunette

2) **Dos negros cabelos,**

of the dark hair,

3) **Tu és meus encantos,**

you are my beauty,

4) **Tu és meus desvelos.**

You are my devotion.

5) **Bem sabes que és bela**

Well you know that you are beautiful

6) **Qual não há ninguém,**

as doesn't exists anybody,

7) **Por isso desdenhas**

That's why you disdain

8) **De quem te quer bem.**

of who you want well.

Literal translation: Brunette of the dark hair, you are my beauty, you are my devotion. You know well that you are more beautiful than any other. That's why you disdain everybody who loves you.

9) **Morena, não seas**

Brunette don't be

10) **Assim tão vaidosa**

like this so vain

- 11) **Tem pena da gente**
Have pity on us
- 12) **Morena formosa.**
Brunette pretty.
- 13) **Se falas eu ouço**
If you speak I hear
- 14) **Baladas de amor,**
ballads of love,
- 15) **Dos anjos escuto**
from the angels I hear
- 16) **Da pressa o rumor.**
of the hurry the sound.

Literal translation: Brunette, don't be so vain. Have pity on us, pretty brunette. If you speak, I hear love songs. When you speak, I hear the voice of the angels.

3.11.3 Características interpretativas

- O texto da canção é um poema de 4 estrofes, com versos de cinco sílabas métricas, sendo que a segunda estrofe sempre se repete depois das demais, à guisa de refrão. As várias repetições do mesmo texto, no refrão, permitem mudanças timbrísticas, de dinâmica, de andamento, e mesmo pequenas variações nas divisões rítmicas.
- As figuras pontuada do acompanhamento, bem como o caráter leve da melodia vocal e o texto algo jocoso, sugerem um andamento mais próximo da dança, aparentado dos tangos brasileiros e maxixes executados nos salões.

3.11.4 Informações gerais

- Composta em 1901, “A Morena” é dedicada a Geraldo de Magalhães (1878-1970), um dos mais completos artistas populares do teatro musical da época, que com a compositora conviveu no meio musical do Rio de Janeiro.

3.11.5 Possibilidades pedagógicas

- “A Morena” constitui um excelente exercício de saltos, trazendo intervalos ascendentes de 3ª, 5ª, 6ª e 8ª, nas regiões grave, média e médio-aguda. A extensão vocal ampla propicia a equalização dos registros vocais, facilitada pelos saltos e pela articulação. A estabilidade de suporte respiratório deve ser afirmada, bem como a centralização da voz, para que as imagens dos agudos “indo para cima” e os graves “indo para baixo” sejam eliminadas, e substituídas por uma idéia de localização central de todos os sons. (MILLER, 1986, p. 165)

Tonalidade original: Do Maior – propícia para sopranos e tenores.

Transposições sugeridas:

- Barítono ou mezzo-soprano: Si Bemol Maior
- Baixo: La Maior

3.11.6 A Partitura⁴

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- O *ritornelo* foi eliminado para não confundir a leitura, já que todos os textos trazem abaixo sua transcrição fonética.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.

⁴ Edição impressa original em anexo neste trabalho.

A MORENA



ERNESTO DE SOUZA (1864-1928)

FRANCISCA GONZAGA (1847-1935)

Moderato

Moderato

5

Mo - re - na, mo -
[mo - 're - ne mo -

5

The musical score is written for voice and piano. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a five-measure rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The lyrics are 'Mo - re - na, mo -' and '[mo - 're - ne mo -'.

9

re - na dos ne - gros ca - be - los, tu és meus en -
 're - nê] [doz 'ne - gros ka - 'be - los] [tu ez me:u - zĩ -

13

can - tos, tu és meus des - ve - los. Mo - re - na, mo -
 'kẽ - tos] [tu ez me:oz dʒiz - 've - los] [mo - 're - nê mo -

17

re - na dos ne - gros ca - be - los, tu és meus en -
 're - nê] [doz 'ne - gros ka - 'be - los] [tu ez me:u - zĩ -

21

can - to, tu és meus des - ve - los. Bem sa - bes que és
 ['kã - tũ] [tu ez me:oz dʒiz - 've - los] [bẽ:ɪ 'sa - bis kjes]

25

bé - la qual não há nin - guém, por is - so des -
 ['be - lɐ] [kwãl nẽo a nĩ - 'gẽ:ɪ] [po - 'ɾi - so dez -]

29

de - nhas de quem te quer bem. Bem sa - bes que és
 ['de - ñus] [dʒi kẽ:ɪ tʃi ker bẽ:ɪ] [bẽ:ɪ 'sa - bis kjes]

33

be - la qual não há nin - guém, por is - so des -
'be - le] [kwa:u nẽ:u a nĩ - 'gẽ:t] [po - 't - so dez -

37

de - nhas de quem te quer bem.
'de - nes] [dʒi kẽ:t tʃi ker bẽ:t]

40

44

Mo - re - na, não
[mo - 're - ne nẽ:u

48

se - jas as - sim tão vai - do - sa! Tem pe - na da
['se - ʒus] [a - 'sĩ tẽ:u vai: - 'dõ - ze] [tẽ:ɪ 'pe - ne da

52

gen - te, mo - re - na for - mo - sa, Mo - re - na, não
['ʒẽ - tʃɪ] [mo - 're - ne for - 'mõ - ze] [mo - 're - ne nẽ:u

56

se - jas as - sim tão vai - do - sa! Tem pe - na da
 ['se - ʒes] [a - 'sĩ tũ:ũ va:ĩ - 'dũ - zẽ] [tẽ:ĩ 'pe - nẽ da]

60

gen - te, mo - re - na for - mo - sa. Bem sa - bes que és
 [ʒẽ - tĩ] [mo - 're - nẽ for - 'mũ - zẽ] [bẽ:ĩ 'sa - bis kjes]

64

be - la quant' tũo há nin - guém, por is - so des -
 ['be - lĩ] [kãvãũ nũ:ũ a nĩ - 'gẽ:ĩ] [põ - 'rĩ - so dez -]

68

de - nhas de quem te quer bem. Bem sa - bes que és
'de - nus] [dʒɪ kɛːɪ tʃɪ ker bɛːɪ] [bɛːɪ 'sa - bis kʃɛs

68

72

be - lá qual não há nin - guém, por is - so des -
'be - le] [kwazɔ nɪtɔ a nĩ - 'gɛːɪ] [pɔ - 'ɪ - so dez -

72

76

de - nhas de quem te quer bem.
'de - nus] [dʒɪ kɛːɪ tʃɪ ker bɛːɪ]

76

79

79

83

Se fa - las, eu
[si 'fa - les e'o

83

87

ou - ço ba - la - das de a - mor, dos an - jos es -
[o:u - so] [ba - 'la - dez dʒja - 'mor] [do - 'zẽ - ʒo - zis -

87

91

cu - to da pres - sa_o ru - mor. Se fa - las, eu
 'ku - tu] [da 'pre - se:o xu - 'mor] [sɪ 'fa - lɐs e:o

95

ou - ço ba - la - das de, a - mor. dos an - jos es -
 'o:o - sɔ] [ba - 'la - dɐz dʒa - 'mor] [dɔ - 'zɐ - ʒo - zɪs -

99

cu - to da pres - sa_o ru - mor. Bem sa - bes que és
 'ku - tu] [da 'pre - se:o xu - 'mor] [bɛ:ɪ 'sa - bɪs kʃɛs

103

be - la qual não há nin - guém, por is - so des -
'be - le] [kwazo nê:o a nĩ - 'gê:i] [po - 'rɪ - so dez -

107

de - nhas de quem te quer bem. Bem sa - bes que és
'de - jus] [dʒɪ kē:i tʃɪ ker bē:i] [bē:i 'sa - bis kʃes

111

be - la qual não há nin - guém, por is - so des -
'be - le] [kwazo nê:o a nĩ - 'gê:i] [po - 'rɪ - so dez -

115

de - nhas de quem te quer bem.
 'de - jus] [dʒi kɛ:ɪ tʃi ker bɛ:ɪ]

115

3.12 Acalanto da Rosa (Música: Cláudio Santoro / Texto: Vinícius de Moraes)

3.12.1 Os autores

Cláudio Franco de Sá Santoro (Manaus, 1919 – Brasília, 1989)

O violino e o piano foram os primeiros instrumentos do pequeno Cláudio Santoro, na capital amazonense, tendo recebido aos 16 anos de idade uma bolsa para estudar no Conservatório de Música do Rio de Janeiro onde, aos 18 anos, já se tornaria professor de violino. Em 1941 passa a integrar o Grupo Música Viva, compondo música dodecafônica e divergindo esteticamente da maior parte do meio musical brasileiro.

Sua militância política no PCB impediu sua ida aos EUA para estudos, fazendo-o optar pela França, onde teve orientação da professora de composição mais importante da época, ligada à vanguarda musical do momento: Nádja Boulanger. Na Europa estreita também os laços ideológicos com as diretrizes socialistas, e retorna ao Brasil na defesa destes valores. Sua ligação com a Europa e os países socialistas se torna cada vez mais importante, e lá publica e estréia várias de suas obras mais importantes.

No Brasil, em 1962, torna-se professor e chefe do Departamento de Música da UNB, demitindo-se três anos depois por não concordar com a demissão de 280 professores durante a ditadura militar no Brasil. Em 1985 assume a direção da Orquestra do Teatro Nacional de Brasília, teatro que hoje leva o seu nome, e ali permanece até seu falecimento em 1989. O estilo de suas canções, bastante eclético, transita entre o dodecafonismo, o atonalismo livre e o expressionismo, embora haja canções tonais e mesmo algum tratamento de folclore. (MARIZ, 1994)

Catálogo: 55 canções. Publicadas por Savart e Ricordi Brasileira. Várias em manuscrito. Disponíveis através de contato com o Sr. Alessandro Santoro, no endereço eletrônico: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/order.html>.

Marcos Vinícius de Moraes (Rio de Janeiro, 1913 - 1980)

O diplomata, dramaturgo, jornalista, poeta e compositor Vinícius de Moraes, era sobrinho do poeta Mello Moraes Filho, seu pai era violinista amador, e sua mãe tocava piano. Desde a primeira infância demonstrou inclinação para a poesia, e durante toda sua vida participou intensamente dos movimentos culturais brasileiros em cooperação com os mais importantes artistas da música, literatura, dramaturgia e cinema nacionais e internacionais.

Trabalhou no serviço diplomático brasileiro, com missões nos Estados Unidos da América, França, Itália e Uruguai. Sua parceria com o compositor Tom Jobim, no álbum *Chega de Saudade*, de 1958, foi um marco inicial da Bossa Nova, que se tornaria uma das mais importantes referências musicais da modernidade. Contribuiu para o desenvolvimento da linguagem do teatro musical brasileiro, com suas criações *Orfeu da Conceição*, de 1954, *Procura-se uma Rosa*, de 1961, e *Pobre Menina Rica*, estreada em 1962.

Como compositor, dedicava-se às melodias líricas e seresteiras, que propiciavam a interpretação de seus textos românticos. Dentre seu volumes de poesia, podemos citar *O Caminho para a Distância*, *O Encontro do Cotidiano*, *Livro de Sonetos*, *Para Viver Um Grande Amor*, *A Arca de Noé* e *Poemas Infantis*. (CASTELO, 1994)

3.12.2 Traduções

- Acalanto da Rosa: *The Rose's Lullaby*

- 1) **Dorme a estrela no céu**
Sleeps the star in the sky
- 2) **Dorme a rosa em seu jardim**
sleeps the rose in its garden
- 3) **Dorme a lua no mar**
sleeps the moon in the sea
- 4) **Dorme o amor dentro de mim**
sleeps the love inside of me

Literal translation: The star sleeps in the sky, the rose sleeps in its garden, the moon sleeps in the sea, love sleeps inside me.

- 5) **É preciso pisar leve**
It's necessary to tread lightly
- 6) **Ai, é preciso não falar**
O it's necessary not to speak
- 7) **Meu amor se adormece**
My love (itself) falls asleep
- 8) **Que suave o seu perfume**
How soft (the) her scent
- 9) **Dorme em paz, rosa pura**
sleep in peace rose pure

10) O teu sono não tem fim
(the) your rest doesn't have (an) end

Literal translation: One must tread. One must not speak. My love falls asleep: how soft is her scent! Sleep peacefully, pure rose, your rest is endless.

3.12.3 Características interpretativas

- Apesar de mais conhecido como poeta, Vinícius de Moraes foi compositor do texto e música de canções populares como “Serenata do Adeus ” e “Medo de Amar”, nas quais alcança o mesmo lirismo e leveza de “Acalanto da Rosa”. Seu texto possui dez versos que se alternam entre seis e sete sílabas métricas. Sua extrema simplicidade e economia de recursos demonstram o estilo do poeta e seu cuidado para que o equilíbrio entre o discurso musical e poético não se perca. As palavras, sem perder sua importância, se tornam veículo para a entrega da melodia fluente e leve.
- A melodia vocal, guiada por um ritmo de valsa intimista, encontra direcionamento claro, porém flexível, podendo haver variações de andamento, rubatos e diferentes valorizações das palavras nas repetições.
- O acompanhamento, essencialmente pianístico e livre, deixa sempre aberta ao cantor a possibilidade de propor variações de andamento e dinâmica.

3.12.4 Informações gerais

- Composta em 1959, “Acalanto da Rosa” é a segunda canção da primeira série de *Canções de Amor*, fruto da parceria entre Vinícius de Moraes e Cláudio Santoro que durou entre três e quatro anos, entre 1957 e 1960, e que resultou em 13 canções organizadas sob diversos critérios por diferentes musicólogos. A gravação do total destas canções por Aldo Baldim e Lilian Barreto em 1983, com o consentimento do compositor, estabeleceu a possibilidade de concebê-las como um ciclo de canções, embora esta não fosse a intenção original do compositor. (HUE, 2003) (MORAIS, 2011)

3.12.5 Possibilidades pedagógicas

- A melodia, escrita na região média da voz, as frases de média duração, e a repetição *da capo* da canção, permitem que o aluno explore as possibilidades de dinâmica e variações timbrísticas, sem perder a homogeneidade e constância da emissão do som. A emissão e volume vocais devem ser apropriados ao estilo leve e quase popular da canção, podendo ajudar o aluno no controle da condução fraseológica.

Tonalidade original: Mi Bemol Maior – propícia para mezzo-sopranos e barítonos.

Transposições sugeridas:

- Soprano ou tenor: Fa Maior
- Baixo: Do Maior

3.12.6 A Partitura¹

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A tessitura foi evidenciada sob o título.
- Foi eliminado um “e” a mais, na articulação de “Dorme a estrela”, antes do ritornelo da primeira casa, compasso 20.
- No compasso 20, foram separados os conjuntos de semicolcheias do acompanhamento, para manter o padrão precedente.
- Foram acrescentadas as datas de nascimento e morte dos compositores, para padronização em relação às demais partituras desta antologia.

¹ Cópia da edição impressa em anexo neste trabalho.

ACALANTO DA ROSA



VINICIUS DE MORAES (1913-1980)

CLAUDIO SANTORO (1919-1989)

Allegro

Dor - me_a_es - tre - la no céu Dor - me_a ro - sa,em seu jar -
 ['dɔr - mja:is - 'tre - lɐ nu se:u] ['dɔr - mja 'xɔ - zɛ:ɪ se:u ʒar -

Allegro

dim Dor - me_a lu - a no mar Dor - me_o_a - mor den - tro de
 ['dʒɪ] ['dɔr - mja 'lu - ɐ nu mar] ['dɔr - mjwa - 'mor 'dɛ - tru dʒɪ

8

mim É pre - ci - so pi - sar le - ve, ai, é pre - ci - so não fa -
mim [e pri - 'si - zo pi - 'zar 'le - vɨ] [a:ɪ e pri - 'si - zo nẽ:ɔ fa -

12

lar Meu a - mor se a - dor - me - ce que su - a - ve o seu per -
lar [me:ɔ a - 'mor sja - dor - 'me - si] [kɪ su - 'a - vjo se:ɔ per -

12

16

fu - me Dor - me em paz, ro - sa pu - ra O teu so - no não tem
'fu-mɪ] ['dɔr - mjẽ:t paz 'xɔ - ze 'pu - rɐ] [u te:ɔ 'so - nu nẽ:ɔ tẽ:t

16

20

fim Dor - me_a_es so - no não tem
f] ['dɔr - mja:is 'so - nu nẽ:u tẽ:t

22

fim
f]

3.13 Aruanda (Música e texto: Osvaldo de Souza)

3.13.1 O autor

Osvaldo Câmara de Souza (Natal, 1904 – 1995)

Museólogo, compositor, produtor de televisão, folclorista, palestrante e servidor público do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), Osvaldo de Souza recebeu suas primeiras lições de piano de sua mãe aos 10 anos de idade, estudando em aulas particulares também com Cristina Roselli e Luigi Maria Smido. Ingressou na Faculdade de direito da UFPE em 1924 na mesma turma de Câmara Cascudo, não chegando, porém, a concluí-la, transferindo-se em 1925 para o Rio de Janeiro onde estudou com Lorenzo Fernandez.

Na Capital Federal pôde participar do efervescente movimento musical da época e travou contato com o já conhecido compositor paraense Waldemar Henrique, que o incentivou a divulgar suas canções. Estas foram estreadas por Mara Ferraz, irmã de Waldemar Henrique, recebendo boa acolhida da crítica. Em 1943 recebeu um convite do Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda de São Paulo para fazer uma pesquisa no Embu sobre os costumes de suas vilas, procissões e tradições. Estabelecendo-se na capital paulista, candidatou-se a um cargo junto à Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN – como responsável pelo convento e igreja dos jesuítas da Vila do Embu, onde fundou o Museu de Arte Sacra. Desenvolveu pesquisas relacionadas ao folclore nas cidades de Diamantina-MG, na região do médio Rio São Francisco e na cidade de Bom Jesus da Lapa, na Bahia. Em 1956 produziu o programa *Retrato Musical*, da TV Record. Várias de suas canções têm sido gravadas por artistas populares. (SALLES, 2002) (ALMEIDA, 2005)

Catálogo: 85 canções – entre composições próprias e harmonização de temas folclóricos. Publicadas por Friedech Fuchs, Mangione, Ricordi, Ricordi Brasileira. Várias em manuscrito.

3.13.2 Traduções

- Bem cantado: *very melodious*

- Bem ritmado: *well paced*
- Cantando: *singing*
- Salientando o canto: *reinforcing the voice*
- Pouco mais vivo e grandioso: *A little more alive and grand*
- Calmo e muito expressivo: *Calm and very expressive*
- Suavemente: *Gently*

- 1) **Aruanda**² **qui** **tenda**³, **tenda**,
Aruanda whose cult
- 2) **Qui** **tenda**, **tenda**, **é** **de** **totororó**.⁴
Whose cults is of totororó
- 3) **Abram** **alas** **pro** **Rei** **Calunga**⁵,
Open way for the King Calunga,
- 4) **Que** **vem** **de** **longe** **o** **meu** **maracatu**.⁶
because comes from far (the) my maracatu.

Literal translation: Aruanda, whose processions are like a flood. Open the way for King Calunga, because my maracatu comes from afar.

- 5) **Seu cortejo** **de** **pompa** **e** **riqueza**
Its procession of pomp and richness
- 6) **Me** **traz** **é** **saudade**, **meu** **maracatu**.
to me brings is nostalgia, my maracatu
- 7) **Vai** **marchando**, **e** **eu** **fico** **sonhando**...
It goes marching and I stay dreaming
- 8) **Meu Deus**, **que** **saudade**, **meu** **maracatu** !
My God, how misses me my maracatu!

Literal translation: Its rich and pompous cortege makes me miss my home, o dear maracatu. It goes marching on and I am still dreaming. O my God! How I miss my maracatu!

- 9) **De** **Aruanda** **só** **resta** **a** **saudade**,
From Aruanda only remains the nostalgia,
- 10) **A** **cantiga** **de** **um** **maracatu**...
the song of a maracatu...
- 11) **Só** **meu** **corpo** **é** **que** **tem** **vida**, **Calunga**,
Only my body is that has life, Calunga,
- 12) **Meu** **coração** **morreu**!
my heart has died!

Literal translation: The longing song of a maracatu is all that remains from Aruanda. Only my body is alive, oh Calunga! My heart has died.

² Aruanda is a city in the spiritual world, similar to the Judeo Christian heaven. (LOPES, 2006)

³ Tenda: Nago cults of religions. (LOPES, 2006)

⁴ Totororó: Tupi (Brazilian indian language) word, meaning "the outpouring, ""the flood ", "runoff". (RIO, 2006)

⁵ Rei Calunga: King Calunga and Queen Calunga are dolls that are part of the procession of Maracatu, and represents the king of the Black man's brotherhood. (LOPES, 2006)

⁶ Maracatu: Maracatu is an expression of Brazilian popular culture of african descent, originally of a religious nature. It is formed by percussion that accompanies a royal procession. (RAMOS, 1956)

- 13) **Também levo comigo ãa saudade,**
 (I) Also bring with me a nostalgia,
 14) **Pra Aruanda eu queria voltar!**
 to Aruanda I would like to go back!
 15) **Às águas do mar sagrado, Calunga,**
 To the waters of the ocean sacred, Calunga,
 16) **É a quem vou me queixar.**
 is to whom I'm going to complain.

Literal translation: I bring my nostalgia with me. I'd like to go back to Aruanda. I'm going to complain to the waters of the sacred sea, Calunga.

- 17) **Aruanda qui tenda, tenda,**
 Aruanda whose cult
 18) **Qui tenda, tenda, é de totororó.**
 is of totororó.
 19) **Abram alas pro Rei Calunga,**
 Open way for the King Calunga,
 20) **Que se despede o meu maracatu.**
 because gives its farewell (the) my maracatu.

Literal translation: Aruanda, whose houses are all of totororó. Open the way for the King Calunga, because my maracatu now says goodbye.

3.13.3 Características interpretativas

- O compositor faz referência aos ritmos e cantos do maracatu, mas principalmente evoca as impressões que lhe deixaram os vários cortejos daquela manifestação popular que tem em sua memória.
- A distribuição do texto é sempre silábica para a linha do canto, valorizando a história a ser contada e o caráter percussivo da melodia.
- No acompanhamento há uma sobreposição de acordes e escrita contrapontística, numa polirritmia complexa evocativa de suas origens africanas.
- O uso de acordes simultâneos em regiões graves e agudas do piano pretende reforçar as idéias de grandeza e majestade.
- Na parte central da canção o compositor usa o recurso de dobrar a melodia da parte vocal na linha superior do piano, reforçando a crescente tensão emocional do texto.
- Algumas palavras merecem ser melhor analisadas:

- 1) Aruanda: cidade do plano espiritual, dos espíritos evoluídos, similar à idéia de paraíso da religião cristã. (LOPES, 2006)
- 2) qui tenda, tenda: cultos religiosos nagôs. A palavra é usada também por seu efeito percussivo. (LOPES, 2006)
- 3) totororó: palavra de origem tupi, significando “grande chuva”, “enxurrada” ou “enchente”. (RIO, 2006)

- 4) Calunga: são bonecos de madeira dos desfiles do maracatú, ricamente enfeitados, que simbolizam rainhas e reis já mortos, sem os quais o cortejo não pode sair. Na língua iorubá, pode significar mar (calunga grande), ou o cemitério (calunga pequena). Também pode significar “tudo bem”, em dialeto banto. (LOPES, 2006)
- 5) Rei Calunga: No cortejo do maracatú, o boneco (calunga) representa o rei. No candomblé, o orixá que governa a Calunga Pequena (cemitério) é Abaluaiê, que no sincretismo com a igreja católica se tornou São Lázaro. (LOPES, 2006)
- 6) Maracatu: manifestação cultural da música folclórica pernambucana afro-brasileira, formada por uma percussão que acompanha um cortejo real. Misto das culturas indígena, africana e européia, surgiu em meados do século XVIII. (RAMOS, 1956)

3.13.4 Informações gerais

- “Aruanda” foi composta em 1950 no Rio de Janeiro, e estreada pelo próprio compositor e a cantora Mara Ferraz, irmã do compositor paraense Waldemar Henrique.

3.13.5 Possibilidades pedagógicas

- A canção de Osvaldo de Souza, apesar de silábica e de melodia simples e de caráter popular, alcança um alto nível de dramaticidade, e a criação de um ambiente dramático através da valorização do texto e do timbre vocal são objetivos a ser explorados pelo aluno. Em sua tonalidade original, principalmente barítonos e mezzo-sopranos se beneficiarão de seu desenvolvimento melódico, que se inicia na região grave da voz, aborda num segundo momento a região média, e por fim, nos momentos mais dramáticos, evolui para a região aguda da voz. A rítmica repetitiva, à guisa de ostinato e sugerindo um cortejo ou procissão, favorece o trabalho de equilíbrio entre as diferentes regiões, no qual se deve evitar, apesar do ambiente dramático, excessos e extrapolações de volume e timbre.

Andamento sugerido⁷: Semínima = 50

Tonalidade original: Si Menor – propícia para mezzo-sopranos e barítonos.

Transposições sugeridas:

- Soprano e tenor: Re Menor
- Baixo: La Menor.

3.13.6 A Partitura⁸

⁷ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

⁸ Edição impressa original em anexo a este trabalho.

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- O *ritornelo* foi eliminado para não confundir a leitura, já que todos os textos trazem abaixo sua transcrição fonética.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- No compasso 17, foi substituído o La Natural, no primeiro tempo da linha inferior do piano, por La Sustenido, mantendo a coerência com o encadeamento harmônico que o antecede, e com a mesma figura rítmico-harmônica que acontece ao compasso 15.
- Foram acrescentadas datas de nascimento e morte dos compositores, como forma de padronização em relação às outras partituras desta antologia.

ARUANDA



Texto e Música: OSWALDO DE SOUSA (1904-1995)

Moderado

Andante cômodo

10

a - las pro Rei Ca - lun - ga, que vem de lon - ge o meu ma - ra - ca - tu. Seu cor -
 'a - les pro 'xe:ɪ ka - 'lũ - gɐ [kɪ vɛ:ɪ dʒɪ 'lõ - ʒɪ o me:u ma - ra - ka - 'tu] [se:u kor -

14

te - jo de pom - pa, e ri - que - za me traz e sau - da - de, meu ma - ra - ca - tu. Vai mar -
 'te - ʒo dʒɪ 'põ - pɐ:ɪ xi - 'ke - zɐ [mɪ tra - zɐ sa:u - 'da - dʒɪ me:u ma - ra - ka - 'tu] [va:ɪ mar -

p cantando

18

chan - do, e eu fi - co so - nhan - do... Meu Deus, que sau - da - de, meu ma - ra - ca - tu! De A - ru -
 'fɛ - du ʒe:u 'fi - kɔ so - 'nɐ - do [me:u de:os kɪ sa:u - 'da - dʒɪ me:u ma - ra - ka - 'tu] [dʒja - ro -
 m.e.]

rall.

cresc. salientando o canto

22 *alargando*

an - da só res - ta, a sau - da - de, A can - ti - ga de um ma - ra - ca - tu... Só
 'ê - de sô 'xes - ta sa:u - 'da - dʒi [a kê - 'tʃi - ge dʒũ ma - ra - ka - tu] [sô

22 *alargando*

f pouco mais vivo e grandioso *sust.*

26

meu cor - po, é que tem vi - da, Ca - lun - ga, meu co - ra - ção mor - reu! Só
 me:u 'kor - pwe ki tẽ:ı 'vi - de ka - 'lũ - ge] [me:u ko - ra - 'sẽ:u mo - 'xe:u] [sô

26

p calmo muito expressivo

30 *ritard.*

meu cor - po, é que tem vi - da, Ca - lun - ga, meu co - ra - ção mor - reu! Tam - bém
 me:u 'kor - pwe ki tẽ:ı 'vi - de ka - 'lũ - ge] [me:u ko - ra - 'sẽ:u mo - 'xe:u] [tẽ - 'bẽ:ı

30 *ritard.*

pp suavemente

34 *alargando*

le - vo co - mi - go, u'a sau - da - de! Pra A - ru - an - da, eu que - ri - a vol - tar! Às
'le - vu kô - 'mi - gûe: sa:u - 'da - dʒi [pra - ru - 'rê - de:u ki - 'ri - e vo:u - 'tar] [a -

34 *alargando*

f pouco mais vivo e grandioso *sust.*

38

á - guas do mar sa - gra - do, Ca - lun - ga, É a quem vou me quei - xar. Às
'za - gwêz do mar sa - 'gra - do ka - 'lû - ge [e a kē: vo:u mi ke: - 'far] [a -

38

P calmo muito expressivo

42 *ritard.*

á - guas do mar sa - gra - do, Ca - lun - ga, É a quem vou me quei - xar. A - ru -
'za - gwêz do mar sa - 'gra - do ka - 'lû - ge [e a kē: vo:u mi ke: - 'far] [a - ru -

42 *ritard.*

pp suavemente

Tempo I

46

an - da qui ten - da, ten - da, qui ten - da, ten - da, é de to - to - ro - ró. A - bram
 'tê - de ki 'tê - de 'tê - de] [ki 'tê - de 'tê - de e dʒi tɔ - tɔ - rɔ - 'rɔ] ['a - brê:u

Tempo I

46

p bem ritmado

50

cedendo e rall.

a - las pro Rei Ca - lun - ga, que se des - pe - de o meu ma - ra - ca - tu.
 'a - les pro xei ka - 'lũ - ge] [ki si dʒis - 'pe - dʒi o me:u ma - ra - ka - 'tu]

50

cedendo e rall.

3.14 Vamo Saravá (Música e Texto: Babi de Oliveira - adaptação de temas recolhidos pela compositora de um culto de candomblé)

3.14.1 A autora

Idalba Leite de Oliveira (Salvador, 1913 – Rio de Janeiro, 1993)

Babi de Oliveira nasceu na Bahia, em Salvador, e ainda criança descobriu seu talento para o piano, instrumento em que se diplomou. Sua carreira como compositora teve início em 1940, e suas canções logo caíram no gosto dos intérpretes, que se identificavam com suas melodias líricas e românticas e com o manejo inteligente e orgânico de sua escrita para o canto. Também compôs várias obras com temas folclóricos e religiosos da Bahia.

Em 1949 dirigiu o programa de calouros da Rádio Tupi chamado “Hora dos Comerciantes”, patrocinado pelo SESC, conseguindo então chamar a atenção da Revista do Rádio. Suas canções têm estado presentes em recitais de música de câmara brasileira, e têm sido gravadas por cantores líricos e populares como Lenita Bruno (1926-1997), Rodrigo Estevez (s.d), Cauby Peixoto (1934) e Inezita Barroso (1925). (MARIZ, 2008)

Catálogo: Aproximadamente 200 canções, publicadas por Mangione, Irmãos Vitale, Arthur Napoleão, Lítero Musical Tupy, Guanabara e Seresta Edições Musicais. Edições esgotadas. Várias em manuscrito. Disponíveis através de contato com:

- Sr^a Celeste Dutra (filha da compositora), no endereço postal Avenida Atlântica 2150, Apto. 1002. Copacabana – Rio de Janeiro-RJ. CEP: 22021-001
- Biblioteca Nacional.
- Grupo de estudos sobre canção brasileira, ligado à UFMG. Informações no endereço eletrônico <https://www.grude.ufmg.br/musica/cancao brasileira.nsf/oguia?openform>.

3.14.2 Traduções

- Vamo Saravá!: *Let's go Saravá!*
- Ritmo de Batuque: *With the rhythm of “batuque”⁹.*

1) **Vamo Saravá¹⁰! Vamo Saravá!**

⁹ The term “Batuque” can be used as a generic designation for dance gatherings with drums, influenced by Africans in Brazil. (KUBIK, 1990)

¹⁰ Saravá: The word “saravá” is a greeting in African-Brazilian cults, which has the meaning of “save” or “welcome”, or even “may the force be with you”. Here the word is used as a verb: let's ‘salute’ the baianas. It

- Let's saravá! Let's saravá!
- 2) **Tira o ponto**¹¹ **das baiana**¹², **firma que elas vão chegar!**
Learn the song of the baianas, get ready because they are arriving!
- 3) **Salve Sinhô do Bonfim**¹³! **Salve yoiô e yayá!**
Save (the) Lord of Bonfim! Save Sir and Ma'am!

Literal translation: Let's saravá! Sing the baiana's song, and get ready because they are about to arrive! Hurrah to the Lord of Bonfim! Hurrah to the ladies and gentleman who are watching!

- 4) **Na su - urucaia**¹⁴ **tem mungunzá**¹⁵ **na su - urucaia,**
At her urucaia there's mungunzá, at her urucaia,
- 5) **Na su - urucaia tem quingombô**¹⁶, **na Su - urucaia.**
At the her urucaia tem quingombô, at her urucaia.
- 6) **Oi, quem é da Bahia tem seu patuá na Su - urucaia**
Hey, who is from Bahia has it's amulet at her urucaia,
- 7) **E o Sinhô do Bonfim vem saravá na Su - urucaia.**
And the Lord of Bonfim comes to saravá at her urucaia.
- 8) **Salve, Sinhô do Bonfim! Salve o povo da Bahia!**
Save, Lord of Bonfim! Save the people of Bahia!
- 9) **Essi**¹⁷, **Saravá!**
Essi, Saravá!

Literal translation: At her urucaia there's mungunzá. At her urucaia there's quingombô. Yes, whoever is from Bahia has an amulet at urucaia; and the Lord of Bonfim comes to acclaim, in her urucaia. Save, oh Lord of Bonfim, the people of Bahia! Save, Saravá!

3.14.3 Características interpretativas

- O acompanhamento pianístico deve ter caráter percussivo, de preferência sem sustentação do pedal, até o compasso 9.
- Do compasso 10 ao 12 pode ser considerado um andamento mais livre, num estilo declamatório ou recitativo, sugerido pelos valores mais longos e pelas tercinas, que dão um caráter mais ligado ao canto.

may be a corruption of the portuguese word “salvar” (“to save”), which the slaves found difficult to pronounce, saying “Salavar”, and under the influence of Bantu phonology it became “Saravá”. (LOPES, 2006)

¹¹ Tira o ponto: “Tirar o ponto” (“to take out the point”, in a literal translation) means, in African-Brazilian cults, make drawings of certain cabalistic signs, or to sing ritual songs that represent spiritual entities. These signs and songs possess the powers to call the entities, and serve as their identification. (LOPES, 2006)

¹² Baiana: Woman born in Bahia, a state in northern Brazil. The “baiana” is also a spiritual entity of religious African Brazilians cults. (RIO, 2006)

¹³ Senhor do Bomfim: according to Portuguese and Brazilian Catholic tradition, the Lord of “Bomfim” is the representation of Jesus Christ at the moment of his death. (LODY, 1999)

¹⁴ Su-urucaia: “su-urucaia” is a syncopation of the portuguese sentence “sua urucaia”. “Urucaia” can be the ritual meal which is prepared to receive the “baianas” entities, and also the place where it happens. (RIO, 2006)

¹⁵ Mungunzá: ritual dish prepared with corn, milk and sugar. (RIO, 2006)

¹⁶ Quingombô: ritual dish whose main ingredients are palm oil and okra. (RIO, 2006)

¹⁷ Essi: is the corruption of the portuguese word “esse” [e.sɨ] (“this”), pronounced in the religious African Brazilian cults as [e.jɨ] (RIO, 2006)

- O canto que se estende do compasso 15 ao 30, sendo repetido em seguida, representa o canto das baianas, e deve demonstrar graça e equilíbrio, bem como uma atitude mais lírica, ressaltando a suavidade e sensualidade. Este é o momento, nas canções religiosas, em que as baianas dançam, sendo sua dança mais lenta e sensual. (RIO, 2006, p. 105)
- Os seis últimos compassos têm novamente o caráter de recitativo, com seu andamento e variação rítmica guiados pela interpretação do texto.
- A última exclamação do texto, “Essi, Saravá!”, representa a incorporação do “Preto Velho”, entidade espiritual do candomblé, por parte do médium, devendo ser pronunciada como “Êchi” (‘e.ʃi), com os dentes serrados e quase sem o “i” final, numa imitação do início do transe.
- Das palavras inusuais do texto, destacamos:
 - 1) Saravá: Saravá é uma saudação nos terreiros de cultos afro-brasileiros, significando “salve” e “bem-vindo”. Tem origem da corrupção da palavra “salvar”, que os escravos não conseguiam pronunciar, dizendo “salavar”, e mais tarde “saravá”. No candomblé é usado como saudação aos orixás, ao mesmo tempo que se pede seu consentimento para estar em sua presença. (LOPES, 2006)
 - 2) Tirar ponto / Firmar ponto: tocar os ritmos específicos para chamar cada entidade ou orixá, bem como cantar suas melodias. (LOPES, 2006)
 - 3) Baiana: entidade espiritual do candomblé, de grande sensualidade e graça. (RIO, 2006)
 - 4) Sinhô do Bonfim: o Cristo crucificado, que no sincretismo com o candomblé é associado ao orixá Oxalá. (LODY, 1999)
 - 5) Su-urucaia: síncope da expressão “sua urucaia”, podendo significar o terreiro de cultos ou o oratório dedicado aos orixás de sua devoção, e também a comida sagrada que ali é preparada para recebê-los. (RIO, 2006)
 - 6) Mungunzá: comida ritual votiva do candomblé, oferenda dedicada ao orixá Oxalá. Feita de milho em grãos, água ou leite de côco, água de flor de laranjeira e açúcar. (RIO, 2006)
 - 7) Quingombô: um tipo de quiabo, usado para preparar comidas votivas. (RIO, 2006)
 - 8) Patuá: amuleto protetor contra males e trazedor de sorte, abençoado nos lugares de culto afro-brasileiros. (LOPES, 2006)

3.14.4 Informações gerais

“Vamo Saravá” é a estilização de uma “corimba” ou “ponto”: canções de caráter laudatório, de invocação ou de saudação, usadas nos cultos religiosos afro-brasileiros.

Andamento sugerido¹⁸: Semínima = 96

Tonalidade original: Mi Bemol Maior – propícia para mezzo-sopranos e barítonos.

Transposições sugeridas:

- Soprano e tenor: Fa Maior
- Baixo: Do Maior

3.14.5 Possibilidades pedagógicas

- Assim como “Aruanda”, “Vamo Saravá” tem ambiente religioso teatralizado que requer uma criação dramática por parte do cantor mas, ao contrário daquela, a primeira abordagem melódica é na região aguda da voz, já com dinâmica forte e expandida. Num segundo momento o canto se desenvolve na região central, de forma mais ligada, e enfim explora a região grave, num estilo declamatório. Há oportunidade para exercitar o equilíbrio entre os registros e os diferentes estilos de fraseado: legato, percussivo, dramático, lírico e recitativo. Sendo que é a mesma musculatura que age durante a fonação ágil e a sustentada, (MILLER, 1986, p. 40) o diálogo estabelecido entre ambas nesta canção é benéfico para o controle de energia por parte do aluno.

3.14.6 A Partitura¹⁹

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

¹⁸ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pela compositora.

¹⁹ Edição impressa original em anexo a este trabalho.

VAMO SARAVÁ



Recolhido por: BABI DE OLIVEIRA (1913-1993)

Ritmo de batuque

3x

f

Va - mo Sa - ra - vá!
[vẽ - mo sa - ra - 'va]

Ritmo de batuque

3x

mf

4

Va - mo Sa - ra - vá! Ti - ra_o pon - to das bai - a - na, fir - ma que_e - las vão che - gar!
'vẽ - mo sa - ra - 'va] ['tʃi - ro 'põ - to daz bai - 'tẽ - ne 'fir - me 'kje - luz vê:o fe - 'ga]

4

8

Sal - ve se - nhor do Bon - fim! Sal - ve io - iô e ia - iá!
 ['sa:ɔ - vi si - 'jo do bô - 'fi 'sa:ɔ - vi jo - 'jo i ja - 'ja]

8

12

Na Sú - u - ru -
 [na su - u - ru -

12

14

cai - a tem mun - gun - zá, na Sú - u - ru - ca - ia. Na Sú - u - ru -
 'ka:ɪ - ɐ tẽ:ɪ mũ - gũ - 'za na su - u - ru - 'ka:ɪ - ɐ] [ra su - u - ru -

14

18

cai - a tem quin - gom - bô, na Sú - u - ru - cai - a, Oi, quem é da Ba -
 'ka:ɪ - ɐ tẽ:ɪ kɪ - gô - 'bô na su - u - ru - 'ka:ɪ - ɐ] [o:ɪ kẽ:ɪ ɐ da ba -

18

22

hi - a tem seu pa - tu - á na Sú - u - ru - cai - a, e o Si - nhô do Bon -
 'i - ɐ tẽ:ɪ se:o pa - tu - 'a na su - u - ru - 'ka:ɪ - ɐ] [jõ si - 'no do bô -

22

26

1.
 fim vem Sa - ra - vá na Sú - u - ru - cai - a, na Sú - u - ru -
 'fɪ vẽ:ɪ sa - ra - 'va na su - u - ru - 'ka:ɪ - ɐ] na su - u - ru -

26

1.

30

2.

cai - a. Sal - ve, Si - nhô do Bon -
 ['ka:ɪ - ʊ] ['sa:ɔ - vi si - 'jɒ do bõ -

30

2.

32

fim! Sal - ve_o po - vo da Ba - hia! Es - si, Sa - ra - vá!
 ['fɪ 'sa:ɔ - vju 'po - vu da ba - 'iɐ] ['e - ʃɪ sa - ra - 'va]

32

3.15 Estrela do Mar (Música: Jayme Ovalle / Texto tradicional religioso afro-brasileiro)

3.15.1 O autor¹

3.15.2 Traduções

- Estrela do Mar: *Starfish*

Estrela brilhante lá no alto mar
Star shining there on the high seas
Olha macumbebê
Look macumbebê!
Olha macumbabá!
Look macumbabá!

Literal translation: Oh shining star, there from the high seas, look at our macumba²!

3.15.3 Características interpretativas

- A canção tem características de canto ritual afro-brasileiro, com um ritmo percussivo e hipnótico que, no culto, visa favorecer o transe e a incorporação das entidades espirituais. Pode-se tomar a liberdade de repetí-la inteira inúmeras vezes, estabelecendo maiores e menores intensidades emocionais, através da dinâmica e da variação timbrística.
- Dos compassos 17 a 22, deve-se valorizar as escalas descendentes escritas na linha inferior do piano, que podem ter uma conotação retórica, de espíritos que descem ao mundo dos homens durante o ritual na praia.
- As palavras “macumbebê” e “macumbabá” são variações rítmico-musicais da palavra macumba, que se designa tanto os cultos afro-brasileiros e seus rituais como, por extensão, as oferendas votivas destas religiões.

3.15. 4 Informações gerais

- A estrela do mar ocupa lugar de importância no imaginário das religiões afro-brasileiras, seja pela sua ligação simultânea com o céu e o mar sagrados, seja por sua capacidade de regeneração, que faz com que seja ingrediente comum em oferendas que têm relação com a

¹ Para Jayme Ovalle vide página 125.

² Macumba, Afro-Brazilian religion that is characterized by a marked syncretism of traditional African religions, European culture, Brazilian Spiritualism, and Roman Catholicism. Of the several Macumba sects, the most important are Candomblé and Umbanda. (ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA)

saúde e a longevidade. “Estrela do Mar” é a terceira canção do ciclo *Três Pontos de Santo*, que inclui também “Chariô” e “Aruanda”.

3.15.5 Possibilidades pedagógicas

- A extensão vocal da canção é ampla, abarcando da região grave à aguda da voz, e exigindo suporte respiratório desenvolvido e equalização de registros para alcançar a homogeneidade timbrística almejada. Duas atitudes técnicas são mais evidentemente requeridas: a emissão sonora e enérgica das notas graves, e o ataque nas notas agudas não mais com a leveza exigida em canções como “Cantigas” e “Canção do Rio”, de Nepomuceno, mas com a energia sonora ampliada, sugerida por seu ambiente dramático ritual. O salto de 6ª ao compasso 22, que se tornará salto de 8ª na repetição, favorece o desenvolvimento de maior volume vocal, auxiliado pela fermata.

Andamento sugerido³: Semínima = 60

Tonalidade original: Do Menor – propícia para mezzo-sopranos e barítonos.

Transposições sugeridas:

- Soprano e tenor: Mi Bemol Menor
- Baixo: La Menor

3.15.6 A Partitura⁴

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento e morte do compositor foram acrescentadas para padronização das partituras desta antologia.

³ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

⁴ Edição impressa original em anexo a este trabalho.

ESTRELA DO MAR



Texto e Música: JAYME OVALLE (1894-1955)

5 *rit.*

Es - tre - la bri - lhan - te lá do al - to
[is - 'tre - lu bri - 'Kũ - tji] la do 'a:to - to

5 *rit.*

9 *a tempo*

mar! _____
mar] _____

Es - tre - la bri - lhan - te _____
[is - 'tre-lu bri - 'lẽ - tji _____

13 *rit. a tempo*

_____ lí do al - to mar! _____
_____ la do 'a:o - to mar] _____

13 *rit. a tempo*

17 *rit. a tempo*

O - lha ma-cum - be - bê! O - lha ma-cum - ba - bá!
['õ - lã ma - kũ - be - 'be] ['õ - lã ma - kũ - ba - 'ba]

17 *rit. a tempo*

21

O - lha ma-cum - be - bê! O - lha ma-cum - ba - bá!
[ʔ - ʎv ma - kũ - be - 'be] [ʔ - ʎv ma - kũ - ba - 'ba]

25

3.16 Beijo a Mão Que Me Condena (Música e texto: José Maurício Nunes Garcia)

3.16.1 O autor

José Maurício Nunes Garcia (Rio de Janeiro, 1767 - 1830)

Dentre os compositores do período colonial brasileiro, Nunes Garcia é o mais profícuo e o que logrou alcançar o estilo mais pessoal e imediatamente reconhecível. A qualidade de sua obra fez com que sua biografia e suas composições fossem preservadas pelos seus contemporâneos e re-estudada por musicólogos modernos, tendo reafirmado o seu grande valor como compositor.

Filho de pai branco e mãe negra, descendente de escravos vindos da Guiné, o jovem José Maurício já era professor de música aos 12 anos e aos 16 compôs sua primeira obra sacra, sendo ordenado padre em 1792. Foi mestre-de-capela da Sé (RJ), e com a vinda da corte portuguesa para o Brasil em 1808, teve oportunidade de multiplicar sua produção musical, bem como se utilizar de mais e melhores meios para apresentá-la. A quase totalidade de sua música é dedicada ao serviço religioso, embora nela se reconheça a influência da melodia modinheira, gênero popular à época, e ao qual pontualmente se dedicou. (MATTOS, 1997 e 1970)

Catálogo: 2 modinhas. Edições esgotadas. Disponíveis em formato digital no endereço eletrônico da Biblioteca Nacional: <http://bndigital.bn.br/>.

3.16.2 Traduções

- Beijo a Mão que me Condena: *I kiss the hand that condemns me*

Beijo a mão que me condena
I kiss the hand that me condemns
A ser sempre desgraçado,
to be always miserable.
Obedeço ao meu destino,
I obey to my destiny,
Respeito o poder do fado.
I respect the power of the fate.
Que eu amo tanto sem ser amado!
Because I love so much without being loved!
Sou infeliz. Sou desgraçado.
I am unhappy. I am miserable.

Literal translation: I kiss the hand that condemns me to be always miserable. I obey my destiny, and respect it's power. Because I love so much, without being loved. I'm unhappy. I'm miserable.

3.16.3 Características interpretativas

- A modinha de José Maurício Nunes Garcia possui melodia simples mas bastante ornamentada, e se utiliza de diversos gestos vocais próprios do bel canto italiano do século XVIII.
- A primeira parte da canção, de andamento lento, tem sua variedade rítmica conduzida pela ornamentação, na qual se alternam *appoggiature*, *gruppetti* e *fioriture*. Na segunda parte, em *allegro*, impõem-se as escalas rápidas e coloratura.
- Cada uma das sessões deve ser repetida inteira, momento em que se pode inserir na parte vocal variações melódicas e diferentes ornamentações, criando novo interesse musical.
- O acompanhamento simples deve permitir flexibilidade rítmica, na primeira seção, principalmente na repetição, permitindo maior liberdade na ornamentação e variação da melodia vocal. Na segunda seção, a manutenção do tempo reforçará a idéia de virtuosismo e agilidade vocal.

3.16.4 Informações gerais

A autoria da modinha “Beijo a Mão que me Condena” foi duvidosa durante muito tempo, tendo sido apenas atribuída a José Maurício Nunes Garcia até 1958, quando o musicólogo José Mozart de Araújo (1904-1988), encontrou na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro a edição original da canção, para voz e piano, publicada com o nome por extenso do compositor.

3.16.5 Possibilidades pedagógicas

- A ampla extensão vocal da canção, a melodia rica em saltos ascendentes, bem como todo o trabalho de domínio da ornamentação, exigem que o aluno já tenha uma estabilidade de produção de som bem desenvolvida em toda a tessitura da canção, e um suporte respiratório consciente, que não se desestabilize com a realização das *appoggiatura*, *gruppetto* e demais

ornamentações. “Beijo a mão que me condena” pode ser trabalhada com os mesmos objetivos e sob os mesmos critérios técnicos que os exercícios de Nicola Vaccaj para saltos e ornamentações do bel canto italiano, (VACCAJ, 1971, pp. 5, 11, 12, 20 e 32), estilo do qual herda seu discurso, resguardando o cuidado com a correta pronúncia do português e evitando excessos operísticos.

Andamento sugerido⁵: Semínima = 58

Tonalidade original: La Maior – propícia para tenores e sopranos.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano e barítono: Fa Maior
- Baixo: Mi Maior

3.16.6 A Partitura⁶

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As informações de gênero e de publicação foram eliminadas, passando a constar das informações gerais sobre a partitura que a precedem neste trabalho.

⁵ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

⁶ Edição impressa original anexa a este trabalho.

BEIJO A MÃO QUE ME CONDENA



Texto e Música: JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA (1767-1830)

Bei - jo a mão que me con - de - na
 ['bei - ʒo a 'mẽ:u kɪ mɪ kō - 'de - nɐ]

a ser sem - pre des - gra - ça - do
 [a ser 'sẽ - pɾi dʒiz - gra - 'sa - dɔ]

5

5

9

O - be - de - ço ao meu des - ti - no,
[o - be - 'de - so a:u meu dʒis - 'tʃi - nu]

13

res - pei - to, o po - der do _____ fa - do,
[xes - 'pe:i - to po - 'der du _____ 'fa - do]

Allegro

17

Que eu a - me tan - to sem ser a - ma - do...
[kʃe:u 'tẽ - mi 'tẽ - to sɛ:i se - ra - 'ma - do]

Allegro

21 *mf* *p*

Sou in - fe - liz! Sou des - gra - ça - do!
[so:u i - fe - 'lis so:u dʒiz - gra - 'sa - do]

21 *mf* *p*

25 *mf* *p*

Que eu a - me (ân - to) sem ser - a - ma - do...
[kʲe:u 'ẽ - mi 'lẽ - to sɛ̃a se - ra - 'ma - do]

25 *mf* *p*

29 *mf* *p*

Sou in - fe - liz! Sou des - gra - ça - do!
[so:u i - fe - 'lis so:u dʒiz - gra - 'sa - do]

29 *mf* *p*

33 *mf* *p*

Que eu a - me tan - to sem ser a - ma - do...
[kʲe:u 'tẽ - mi 'tũ - to sɛ:t se - ra - 'ma - do]

37 *mf* *p*

Sou in - te - lix! Sou des - gra - ça - do!
[so:u i - fe - 'lĩx sɔ:u dɛ:z - ɣɾa - 'sa - do]

41 *mf* *p*

Que eu a - me tan - to sem ser a - ma - do...
[kʲe:u 'tẽ - mi 'tũ - to sɛ:t se - ra - 'ma - do]

45

Sou in - fe - liz! Sou des - gra - ça - do!
[so:u ɪ - fe - 'lis so:u dʒɪz - gra - 'sa - do]

49

Sou in - fe - liz! Sou des - gra - ça - do! ça - do!
[so:u ɪ - fe - 'lis so:u dʒɪz - gra - 'sa - do] ça - do!

3.17 Dentro da Noite

3.17.1 Os autores

Oscar Lorenzo Fernandez (Rio de Janeiro, 1897 - 1948)

Lorenzo Fernandez estudou música primeiramente com sua irmã, que o preparou para ingressar no Instituto Nacional de Música, onde foi aluno de Francisco Braga e Henrique Oswald. Aos 25 anos inscreveu-se em um concurso nacional de composição, surpreendentemente ganhando os três primeiros prêmios e conquistando também o 1º lugar no concurso internacional em que se inscreveu dois anos mais tarde. Em 1925 assumiu o cargo de professor na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro e, com uma obra significativa, ligada à escola nacionalista de composição, iniciou uma carreira importante de viagens para difundir a música brasileira na Espanha, Colômbia, Cuba, Argentina e Chile. Foi o fundador do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, dirigindo esta instituição até a sua morte.

A canção de Lorenzo Fernandez é um dos pontos altos da canção de câmara brasileira. A interdependência de texto e música conseguidas pelo autor fazem lembrar a organicidade e equilíbrio dos melhores compositores universais de canções, e a temática brasileira sempre presente faz dessas obras uma referência indispensável para o bom entendimento do nacionalismo posto em música. (HEITOR, 1950) (MARIZ, 1997) (CORRÊA, 1992)

Catálogo: 36 canções. Publicadas por Irmãos Vitale, Mangione, Ricordi Italiana. Várias canções em manuscrito, algumas disponíveis digitalizadas, no endereço eletrônico da Biblioteca Nacional: <http://bndigital.bn.br/>

Osório Hermogênio Dutra (Vassouras, 1889 - 1968)

Osório Hermogênio Dutra bacharelou-se em Direito pela faculdade do Rio de Janeiro em 1911, seguindo a carreira diplomática, na qual atingiu o alto posto de Ministro Plenipotenciário. Estreou com o livro de prosa *O País dos Deuses* e em 1929 publicou *Terra Bendita*, seu primeiro livro de poesia. Recebeu em 1946, da Academia Brasileira de Letras, o prêmio "Machado de Assis" pelo conjunto de sua obra, na qual se destacam *Terra Bendita*,

Dentro da Noite Azul, Silêncio, Doce Silêncio e Tempo perdido. (MICELI, 2001)

3.17.2 Traduções

- Dentro da Noite: *Into The Night*
- Serenamente: *Serenely*
- Mudando com as harmonias: *Changing with the harmony*
- Ligado: *Legato*
- Um pouco mais movido: *A little faster*
- Saudoso: *Nostalgic*
- Um pouco mais lento: *A little slower*
- Um pouco menos: *A little slower*
- Morrendo: *Letting the sound die*

- 1) **Dentro da noite cor de treva,**
Into the night color of darkness,
2) **Sem uma estrela cor de leite,**
without a star color of milk,
3) **Canta violão para eu sonhar!**
sing guitar for me to dream!

Literal translation: Into the dark night, without milky stars, sing, oh guitar, for me to dream!

- 4) **Na casa humilde do caboclo¹**
At the house humble of the caboclo
5) **Que fica ao fundo do grotão,**
that is at the bottom of the cave,
6) **Geme, violão! Para eu sonhar**
moan, guitar! For me to dream
7) **Na casa humilde do caboclo.**
at the house humble of the caboclo.
8) **Geme, violão! Quero esquecer.**
Moan, guitar! I want to forget.

Literal translation: At the humble house of the caboclo, at the bottom of the cave, moan, guitar! I want to forget.

- 9) **Deixa que durma a natureza,**
Let (that) sleep the nature,
10) **E nos envolva o seu mistério**
and us involve (the) it's mystery.
11) **Chora, violão, para eu dormir...**
Cry, guitar, for me to sleep...

Literal translation: Let all nature sleep, and involve us in its mystery. Cry, guitar, for me to sleep.

3.17.3 Características interpretativas

¹ Brazilian son of mixed White and Indian blood. The word also popularly means the man who lives in the country. (CASCUDO, 1954)

- O poema é construído com três estrofes de três versos, originalmente com oito sílabas métricas cada, usado de forma livre pelo compositor, com repetições de versos.
- A escrita para o piano é rica em figuras evocativas de gestos violonísticos, o que já se evidencia na introdução com uma melodia cuja última nota é a imitação de um harmônico de violão. Os acordes longos que acompanham a primeira parte da canção, de rítmica mais livre, também dobram a melodia vocal. Na parte central, o acompanhamento assume um caráter mais rítmico e mais complexo, com uma melodia descendente em movimento contrário ao do canto.
- As primeiras frases do canto possuem um claro estilo declamatório, mas também evocam o estilo vocal lírico da seresta em suas notas de valores longos e estilo *rubato*. A parte central, mais movida e complexa, tem semelhança com o samba-canção, mais rítmica e alegre, e permite ao cantor maior expansão vocal com suas frases ascendentes, cromatismos, portamentos e ornamentações.

3.17.4 Informações gerais

- As musicólogas Mônica Pedrosa de Pádua e Guida Borghoff nos chamam a atenção para atração do compositor pelas imagens do céu, principalmente as imagens noturnas, na escolha de seus poemas. “A Saudade”, “Noite Cheia de Estrelas”, “Serenata”, “Noite de Junho”, “Canção ao Luar”, “Noturno”, “Dentro da Noite”, “Vesperal” e “Aveludados Sonhos”, são exemplos desta prevalência temática. (PÁDUA, M. P. & BORGHOFF, M. M., 2007, pp. 47 a 54)

3.17.5 Possibilidades pedagógicas

- A primeira seção da canção se desenvolve em estilo declamatório, com ritmo regular e lento, que privilegia o *legato* e o fraseado lírico. Na segunda parte é possível para o aluno a exploração de novos procedimentos técnicos do *bel canto*, como cromatismos, portamentos e *acciaccatura*. (VACCAJ, 1971, pp. 8, 14 e 23) Ao final, o canto legato deve retornar numa

dinâmica mais leve, e é possível procurar desenvolver o canto em *piano* e a *filatura*, coerentes com o texto evocativo de imagens noturnas, sono e mistério.

Tonalidade original: Si Bemol Maior – propícia para mezzo-sopranos e barítonos.

Transposições sugeridas:

- Soprano e tenor: Do Maior
- Baixo: La Bemol Maior

3.17.6 A Partitura²

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foi acrescentada, para padronização das partituras desta antologia.

² Edição impressa original em anexo a este trabalho.

DENTRO DA NOITE



OSÓRIO DUTRA (1889-1968)

Texto e Música: O. LORENZO FERNÁNDEZ (1897-1948)

Serenamente (♩ = 76)

The piano introduction is in 4/4 time, marked 'Serenamente' with a tempo of ♩ = 76. It begins with a treble clef staff showing three measures of whole rests. The main part of the introduction is in a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. The piece concludes with a fermata over the final chord.

And. mudando com as harmonias

The vocal entry is marked 'mf' and begins with a four-measure rest. The lyrics are: 'Den - tro da noi - te cor de tre - va, sem u - ma es - tre - la cor de lei - te, [dê - tro da 'noi - tʃi kor dʒi 'tre - ve] [sɛ:t 'u - me:is - 'tre - le kor dʒi 'lei - tʃi]'. The piano accompaniment starts at measure 4, marked 'ligado' (legato), and features a steady harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

8 *p* *suavemente*

can - ta vi - o - lã o, pa - ra eu so - nhar!
 ['kê - tẽ - vi - o - 'lẽ:u 'pa - re:u so - 'nar]

Pa - ra eu so - nhar...
 ['pa - re:u so - 'nar]

12

14 Um pouco mais movido *cresc.* *f*

Na ca - sa hu - mil - de do ca - bo - clo, que fi - ca ao - fun - do do gro - tã o,
 [na 'ka - zeu: - 'mi:u - dʒi do ka - 'bo - klo] [ki 'fi - ka:u 'fũ - du do gro - 'tẽ:u]

Um pouco mais movido

sem *And.*

18 *cresc.* *f* *ritard.*

ge - me, vi - o - lão! Pa-ra, eu so - nhar, na ca-sa, hu-mil - de do ca - bo - clo.
 ['ʒe - mi vi - o - 'lẽ:u 'pa-re:u so - 'nar] [na 'ka-zu: - 'miz-dʒi do ka - 'bo - klo]

18 *ritard.*

22 *p* *saudoso* *um pouco mais lento*

Ge - me, vi - o - lão! Que - ro, es - que -
 ['ʒe - mi vi - o - 'lẽ:u 'ke - rwis - ke -

22 *um pouco mais lento*

24 *rit.* *a piacere*

cer! Que-ro, es - que - cer!
 'ser] ['ke-rwis - ke - 'ser]

24 *rit.* *com o canto* *pp* *saudoso*

com Xeo.

27 **Tempo I** *um pouco menos*
p

Dei - xa que dur - ma_a na - tu - re - za, e nos en - vol - va_o seu mis - té - rio...
 ['de:ɪ - ʃe kɪ 'dur - ma na - tu - 're - ze] [t no - zĩ - vo:u - vœu: se:u mis - 'te - rjo]

27 **Tempo I**
 con sord.
p ligado

31 *saudoso* *morrendo pp*

Cho - ra, vi - o - lã_o, pa - ra_eu dor - mir!
 ['ʃo - rɐ vi - o - 'lẽ:u 'pa - re:u dor - 'mir]

pa - ra_eu dor - mir!
 ['pa - re:u dor - 'mir]

31 *pp* *morrendo*

3.18 Lua Branca (Música e texto: Chiquinha Gonzaga)

3.18.1 A autora³

3.18.2 Traduções

- Lua Branca: *White Moon*

- 1) Oh, lua branca, de fulgores e de encantos,
O moon white of sparks and of charms,
2) Se é verdade que ao amor tu dás abrigo,
if it's true that to love you give refuge,
3) Vem tirar dos olhos meus o pranto,
come take out of eyes mine the tears.
4) Ai, vem matar essa paixão que anda comigo.
O come to kill this passion that walks with me.

Literal translation: Oh white moon, with your sparks and charms, if it's true that you give refuge to lovers, come take the tears from my eyes, and kill the passion inside me.

- 5) Ai, por quem és, desce do céu, oh lua branca,
Oh, considering who you are, descend from the sky, Oh moon white,
6) Essa amargura do meu peito, oh... vem! Arranca.
this bitterness of my chest, Oh... come! Tear away.
7) Dá-me o luar da tua compaixão.
Give me the moonlight of your compassion.
8) Oh, vem, por Deus, iluminar meu coração.
Oh, come, by God, to light my heart.

Literal translation: Please, considering who you are, descend from the sky, white moon. Tear my heart's bitterness away! Give me the light of your compassion. Come, by God, to light my heart.

- 9) E quantas vezes lá no céu me aparecias,
And how many times there in the sky to me you appeared,
10) A brilhar em noite clara e constelada,
shining in night clear and starry,
11) A sua luz, então, me surpreendia
Your light, then, surprised me
12) Ajoelhado junto aos pés da minha amada
kneeling at to the feet of my loved one.

Literal translation: So many times you appeared in the sky, shining through the clear and starry night! Your light then often surprised me kneeling at the feet of my beloved one.

- 13) E ela a chorar, a soluçar, cheia de pejo
And she, crying, sobbing, full of embarrassment
14) Vinha em meus lábios ofertar seu doce beijo.
Came on my lips to offer her sweet kiss.
15) Ela partiu, me abandonou assim ...
She left, abandoned me like this
16) Oh, lua branca, por quem és, tem dó de mim.
O white moon, for who you are, have pity on me.

Literal translation: And she - sobbing, embarrassed - came to deliver her kisses on my mouth. Now she left, abandoned me like this. Oh, white moon, considering who you are, have pity on me!

3.18.3 Características interpretativas

³ Para Chiquinha Gonzaga vide página 149.

- O acompanhamento da canção, realizado pelo célebre professor carioca José Octaviano, é de um pianismo simples e intimista que, apesar da temática noturna e da melodia próxima à da seresta, não opta pela imitação do violão, e pontua discretamente a melodia e o texto sem se sobrepor a elas em nenhum momento.
- A economia de recursos do acompanhamento deixa o cantor livre para explorar a flexibilidade de andamento e dinâmica que o estilo sugere. Como se trata originalmente de uma canção popular, o ritmo da melodia está escrito apenas à guisa de organização, devendo o cantor realizar a divisão rítmica livremente, a seu próprio critério e com conhecimento do estilo.
- A repetição da melodia *ipsis literis*, porém com um novo texto, permite novas e diferentes explorações de dinâmica, timbre, agógica e divisão rítmica.

3.18.4 Informações gerais

- A melodia da Canção “Lua Branca” foi composta por Chiquinha Gonzaga originalmente para um dueto chamado “Sá Zeferina”, da opereta *Forrobodó* (1912), com texto de Luiz Peixoto. Seus primeiros versos diziam: “*Eu não sei por que te amei Sá Zeferina / E por que foi que eu te encontrei, maldita sina! / É tão forte esta paixão, é tão infrene, / Que eu pareço um lampião de crerosene!*” (Sic). Na década de 1920 começou a circular pelo Rio de Janeiro a melodia daquele dueto com um outro texto, e foi preciso que a autora interviesse, escrevendo ela mesma uma nova letra para a canção e reafirmando sua autoria. (DINIZ, 1999)

3.18.5 Possibilidades pedagógicas

- A canção permite uma exploração do estilo da seresta e da modinha populares, com suas típicas liberdades rítmicas, possibilidades de rubatos e fermatas em vários pontos e seu vocalismo livre. As frases são longas e lentas, exigindo controle e suporte respiratório e

propiciando o estudo dos ataques e cortes, com a condução e finalização das frases exigindo um cantor mais maduro e consciente.

Andamento sugerido⁴: Semínima = 40

Tonalidade original: Re Menor – propícia para tenores e sopranos.

Transposições sugeridas:

- mezzo-soprano ou barítono: Do Menor
- Baixo: Si Menor

3.18.6 A Partitura⁵

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento e morte da compositora foi acrescentada, para padronização das partituras desta antologia.

⁴ Sugestão nossa. Andamento não sugerido pela autora.

⁵ Edição impressa original anexa a este trabalho.

LUA BRANCA



Texto e Música: FRANCISCA GONZAGA (1847-1935)

Harmonização: José Octaviano

Lento *p*

Oh, lu - a
[o 'lu - a

Lento *f*

Ad.

5

bran - ca, de ful - go - res e de en - can - tos. se é ver -
'brẽ - kũ dʒi fu: o - 'go - ri - zi dʒi - 'kũ - tus] [si e ver -

5

p

7

da - de que_ao a - mor tu dás a - bri - go, vem ti -
 'da - dʒi kja:o a - 'mor tu da - za - 'bri - gu] [vê:i tʃi -

9

rar dos o - lhos meus o pran - to! Ai, vem ma -
 'rar do - 'zô - ãoz me:o - zu 'prê - to] [a:i vê:i ma -

11

tar es - sa pai - xão que_an - da co - mi - go! Ai, por quem
 'ta - 're - se pa:i - 'fê:o 'kjê - de ko - 'mi - gu] [a:i por kê:i

13

és, des - ce do céu, oh! lu - a bran - ca! Es - sa_a - mar -
 es 'de - si do 'se:u ɔ lu - e 'brũ - ke] ['e - sa - mar -

cresc.

15

gu - ra do meu pei - to, oh! vem, ar - ran - ca! Dá - me_o lu -
 'gu - re do me:u 'pe:t - twɔ vẽ:t a - 'xũ - ke] ['da - mjo lu -

17

ar da tu - a com - pai - xão. Oh! Vem, por
 'ar da 'tu - e kô - pa:t - 'fẽ:u] [ɔ vẽ:t por

f *dim.*

19 *p*

Deus, i - lu - mi - nar meu co - ra - ção. E quan - tas
de:õ - zı - lu - mi - 'nar me:õ ko - ra - 'sẽ:õ] [ı 'kwē - tez

21

ve - zes lá no céu me a - pa - re - ci - as, a bri -
've - ziz la nũ s:õ mja - pa - re - 'si - es] [a bri -

23

lhar em noi - te cal - ma e cons - te - la - da, a su - a
'Ķa - rē:ı 'no:ı - tʃı 'ka:õ - meı kōs - te - 'la - de] [a 'su - e

25

luz, en - tão, me sur - preen - di - a — a - jo - e -
 lu - zê - 'tê:u mi sur - prẽ - 'dʒi - e] — [a - ʒo - e -

27

lha - do jun - to aos pés da mi - nha a - ma - da. E, e - la, a cho -
 'Aa - do 'ʒũ - twa:os pez da 'mi - ña - 'ma - de] ['je - la - fo -

29

rar, a só - lu - çar, chei - a de pe - jo, vi - nha em seus
 'ra - ra so - lu - 'sar 'fe:t - e dʒi 'pe - ʒu] ['vi - ãẽ:t se:uz

cresc.

31

lá - bios me_o - fer - tar um do - ce bei - jo. E - la par -
 'la - bjoz mjo - fer - 'ta - rû 'do - sî 'be:ɪ - ʒo] ['ɛ - le par -

33 *f* *dim.*

tiu, me_a - ban - do - nou as - sim... Oh! lu - a
 'tʃɪ:u mja - bẽ - do - 'no:u a - 'sɪ] [ɔ 'lu - ɐ

35 *p*

bran - ca, por quem és, tem dó de mim.
 brẽ - ke por kẽ:ɪ es tẽ:ɪ dɔ dʒɪ mĩ]

3.19 Modinha (Música: Jayme Ovalle / Texto Manuel Bandeira)

3.19.1 Os autores⁶

3.19.2 Traduções

- Modinha⁷: Song

- 1) **Por sobre a solidão do mar**
Over the solitude of the sea
- 2) **A lua flutua,**
the moon floats
- 3) **E uma ternura singular**
and a tenderness special
- 4) **Palpita em cada coração.**
beats in each heart.
- 5) **Só tu não vens trazer alívio ao trovador,**
Only you don't come to bring relief to the troubadour,
- 6) **Que vai tangendo apaixonado**
who goes touching passionately
- 7) **As cordas da triste lira,**
the strings of the sad lyre,
- 8) **Que suspira desmaiando,**
that sighs fainting,
- 9) **Suplicando o seu amor**
begging your love.

Literal translation: Over the solitude of the sea the moon floats, and a special tenderness beats in each heart. Only you don't come to bring relief to the troubadour, who passionately touches the strings of the sad lyre, that sighs, almost fainting, begging for your love.

- 10) **Eu te suplico, te imploro, te rogo**
I beg you, implore you, ask you
- 11) **Prostrado aos teus pés com fervor**
prostrated at your feet with ardor
- 12) **O teu sorriso de criança**
(The) your smile of a child.
- 13) **Vê, vou gemendo de dor**
See, I go groaning in pain,
- 14) **E na esperança de um dia melhor**
and hoping for a day better
- 15) **Unido a ti**
united with you.
- 16) **Tu és toda a fé que eu perdi.**
You are all the faith that I have lost.

Literal translation: I beg you, I implore you, I ask you, fervently prostrated at your feet, for your innocent smile. Can you see? I'm dying in pain, but waiting for better days, near you. You are all the faith I have lost.

- 17) **Mostra o semblante sedutor.**
Show (the) face seductive.
- 18) **Acalma minh'alma.**
Calm my soul.
- 19) **Concede ao menos a esse amor**
Concede at least to this love
- 20) **A doce esmola de te ver**
the sweet charity of seeing you.

⁶ Para Jayme Ovalle e Manuel Bandeira vide página 125.

⁷ The “Modinha” is a genre of Brazilian song, considered to be the first genre of both classical and popular song in Brasil. (TINHORÃO, 1991)

- 21) **Que um coração tão infeliz por te adorar**
Because a heart so unhappy for you adore,
- 22) **Perdido, embora, de desejo**
lost, though, with desire,
- 23) **Bem sabe que não merece**
well knows that doesn't deserve
- 24) **A maravilha do teu beijo,**
the wonder of your kiss,
- 25) **Pede apenas um olhar.**
asks for only a look.

Literal translation: Show me your seductive face. Calm my soul. Concede to my heart the charity of seeing you. Because my heart, unhappy for loving you, is lost with desire. But it knows it doesn't deserve the wonder of your kiss, and asks only for a glance.

3.19.3 Características interpretativas

- O acompanhamento ao piano é inteiramente imitativo dos gestos violonísticos, com escalas descendentes entre as frases e seções do canto, lembrando a figuração grave dos violões de sete cordas, tradicionais nos grupos de choro e seresta.
- O estilo amplo e lírico do canto permite ligações de frases e expansões de dinâmica, principalmente nos saltos de oitava e notas agudas sustentadas.
- Apesar do ambiente popular evocado na canção, a rítmica da canção já apresenta, de forma estilizada, a liberdade de divisão inerente ao estilo modinheiro, não permitindo grande liberdade interpretativa quanto ao ritmo.

3.19.4 Informações gerais

- O poema de Manuel Bandeira foi escrito para a melodia pré-existente de Ovalle. O poeta sugere, na seguinte passagem, que este modo de escrever difere do usual de sua criação: “...neste ofício procuro pôr a poesia de lado e a única coisa que procuro é achar as palavras que caiam bem no compasso e no sentimento da melodia. Palavras que, de certo modo, façam corpo com a melodia. Lidas independentemente da música não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nenhuma delas.” (BANDEIRA, 1993, p. 73) De fato, o poema não se inclui em nenhum de seus livros publicados.

3.19.5 Possibilidades pedagógicas

- As frases da canção são longas, lentas e sustentadas, tanto na região grave quanto média e médio aguda, exigindo grande controle do legato e do suporte respiratório. Há frases

sustentadas na região aguda que são articuladas, propiciando ao cantor o domínio da articulação em frases sustentadas na região aguda, que deve ocorrer sem perda de energia ou liberdade de emissão.

Andamento sugerido⁸: Semínima = 40

Tonalidade original: La Menor – propícia para tenores e sopranos.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano e barítono: Sol Menor
- Baixo: Sol Bemol Menor

3.19.6 A Partitura

Correções e modificações feitas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- O *ritornelo* foi eliminado para não confundir a leitura, já que todos os textos trazem abaixo sua transcrição fonética.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

⁸ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

MODINHA



MANUEL BANDEIRA (1886-1968)

JAYME OVALLE (1894-1955)

Andante



Por so - bre a so - li - dão do mar A lu - a flu - tu - a.
[por 'so - brja so - li - 'dã:u du mar] [a 'lu - e flu - 'tu - e]

Andante



5



E, u - ma ter - nu - ra sin - gu - lar pal - pi - ta em ca - da co - ra - ção.
[ʃu - ma ter - 'nu - rɐ sɨ - gu - 'lar] [pa:u - 'pi - tɐ:ɪ 'ka - dɐ ko - ra - 'sɐ̃u]



9

Só tu não vens tra - zer a - lí - vio, ao tro - va - dor,
[sɔ tu nẽ:u vẽ:is tra - 'ze - ra - 'li - vjwa:u tro - va - 'dor]

9

11

que vai tan - gen - do, a - pai - xo - na - do _____ as
[ki va:ɪ tẽ - 'ʒẽ - dwa - pa:ɪ - ʃo - 'na - du] _____ [as

11

13

cor - das _____ da tris - te lí - ra, que sus - pi - ra des - mai -
'kɔr - dez _____ da 'tris - tɨ 'li - rɐ] [ki sus - 'pi - rɐ dʒɪz - ma:ɪ -

13

15

an - do, su - pli - can - do, o seu a - mor. Eu
 'ê - do] [su - pli - 'kê - do se:o a - 'mor] [e:o

17

te su - pli - co, te im - plo - ro, te ro - go, pros - tra - do aos teus pés com fer - vor,
 tʃi su - 'pli - ko tʃi - 'plo - ro tʃi 'xo - go] [pros - 'tra - do aos teus pes kō fer - 'vor]

19

o teu sor - ri - so de cri - an - ça.
 [o te:o so - 'xi - zo dʒi kri - 'ê - se]

21

Vê, vou ge - men - do de dor, e na, es - pe - ran - ça de um di - a me - lhor, u - ni - do, a
 [ve vo:u ʒe - 'mẽ - du dʒɪ dor] [ɪ na:ɪs - pe - 'rẽ - sɐ dʒjũ 'dʒɪ - ɐ me - 'ʎɔɾ] [u - 'ni - dwa]

23

ti, tu és to - da, a fê que eu per - di.
 [tʃi] [tu es 'to - da fe kje:u per - 'dʒi]

25

Mos - tra, o sem - blan - te se - du - tor, a -
 ['mɔs - tre:u sɛ - 'blẽ - tʃɪ se - du - 'tor] [a -

27

cal - ma mi - nh'al - ma.
 'ka:u - me mi - 'ja:u - me]

29

Con - ce - de, ao me - nos a, es - se, a - mor
 [kō - 'se - dʒja:u 'me - nu - 'zæ: - sja - 'mor]

31

a do - ce, es - mo - la de te ver:
 [a 'do - siz - 'mɔ - lɐ dʒi tʃi ver]

33

que um co - ra - ção tão in - fe - liz por te, a - do - rar,
[kjũ ko - ra - 'sẽ:o tẽ:o i - fe - 'lis por tʃja - do - 'rar]

35

per - di - do, em - bo - ra de de - se - jo, bem
[per - 'dʒi - dwẽ - 'bõ - rɐ dʒi de - 'ze - zo] [bẽ:]

37

sa - be que não me - re - ce, a ma - ra - vi - lha do teu
[sa - bi ki nẽ:o me - 'rẽ - sja] [ma - ra - 'vi - ʎɐ do tẽ:o]

39

bei - jo, pe - de_a - pe - nas um o - lhar!
'be: - ʒu] ['pe - dʒja - 'pe - ne - zũ o - 'kar]

39

3.20 Peixes de Prata (Música: Gilberto Mendes / Texto: Antonieta Dias de Moraes)

3.20.1 Os autores

Gilberto Ambrósio Garcia Mendes (Santos, 1922)

Sabendo-se da importância e influência do santista Gilberto Mendes na música brasileira, é de surpreender que este tenha começado a estudar música tardiamente, aos 19 anos de idade, e que de forma autodidata tenha enveredado pela composição. Em seu período de formação teve influência de Cláudio Santoro e Olivier Toni, tendo freqüentado vários festivais europeus ligados à música nova e às tendências vanguardistas da primeira metade do século XX. Durante a maior parte de sua vida foi funcionário do Banco do Brasil, atuando como compositor amador.

Lançou em 1963, em conjunto com influentes artistas como Rogério Duprat e Willy Correa de Oliveira, o Manifesto Música Nova, que pretendia estabelecer novas direções estéticas para a criação musical no Brasil, alinhadas a processos de experimentação. Tornou-se referência no Brasil em música concreta, aleatória, serial integral, mixed média e happenings musicais. Doutorado pela Universidade de São Paulo, Gilberto Mendes é o criador do Festival Música Nova, de Santos, que desde 1962 tem mantido acesa a chama criadora da música contemporânea no Brasil. Em seu cancioneiro se utiliza de várias técnicas de composição, desde o tonalismo tradicional até o serialismo e o atonalismo livre, passando por releituras de harmonias e melodias da música popular brasileira e internacional. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998) (COELHO, 2008) (MENDES, 2010)

Catálogo: Aproximadamente 40 Canções. Publicadas por Lua Music, EdUSP e Centro Cultural São Paulo. Várias em manuscrito.

Antonieta Dias de Moraes (Santos, 1916 - São Paulo, 1999)

Antonieta Dias de Moraes debutou como escritora em 1948, com livros de poesia, embora a partir de 1957 tenha se dedicado mais à literatura infantil durante o período de 20

anos em que viveu na França, Itália e Argentina. Seu estilo foi fortemente influenciado pela obra de Monteiro Lobato, como no livro *Tonico e o Segredo de Estado*, de 1975, a história de um grupo de garotos revolucionários que lhe rendeu o Prêmio Nacional da Espanha em 1982, e cujas vendas ultrapassam 400.000 exemplares vendidos apenas naquele país.

Suas principais obras, de um total de 58 títulos, só foram lançadas no Brasil a partir de 1975, num reconhecimento tardio que a própria autora atribuía a retaliações pela sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro em 1950. (MORAES, 1998)

3.20.2 Traduções

- Peixes de Prata: *Silver Fish*

- 1) **Vida de pescador**
Life of (a) fisherman
- 2) **Sempre, sempre a navegar**
always, always sailing
- 3) **Embarca no sofrimento**
embarks on suffering
- 4) **Na pena vai naufragar.**
in pain goes to wreck.
- 5) **Belo é ser pescador**
Fine is to be (a) fisherman
- 6) **Sempre, sempre a navegar**
always, always sailing
- 7) **Embarcando na esperança**
embarking on hope
- 8) **Na luta vai ancorar.**
in fight goes to anchor.

Literal translation: The fisherman's life, always sailing: embarks on suffering, wrecks in pain. Fine it is to be a fisherman, always sailing: embarking in hope, he anchors on fighting.

- 9) **Pescando peixes de prata.**
Fishing fishes of silver.
- 10) **Pescando sempre ao luar.**
Fishing always in the moonlight.
- 11) **Vai singrando o seu destino,**
Goes sailing (the) his destiny,
- 12) **É sina viver no mar.**
it's fate to live at sea.

Literal translation: Fishing silver fish, always in the moonlight, he goes sailing to his destiny. It is his fate to live at sea.

3.20.3 Características interpretativas

- A seqüência de acordes arpejados nos três primeiros compassos da canção instauram um ambiente semelhante às das introduções orquestrais populares, podendo ser realizado um leve *rallentando* até a fermata, depois da qual o caráter rítmico é subitamente iniciado.

- As repetições das seções tendem a aumentar a tensão rítmica e ampliar o volume, favorecendo o desenvolvimento da voz em frases cada vez mais enérgicas e largas.
- Os oito últimos compassos, que têm caráter de *coda*, são um retorno ao ambiente lento e meditativo da introdução, dispersando a energia e transformando a finalização da canção em uma sucessão de gestos livres e diáfanos.

3.20.4 Informações gerais

- Embora o nome de Gilberto Mendes seja indissociável da história e desenvolvimento das linguagens de vanguarda musical no Brasil, o compositor nunca ignorou a importância da produção musical popular, e mesmo experimentou vários desses materiais em suas obras. Em “Peixes de Prata”, composta em 1955, utiliza harmonia funcional e acordes acrescentados à maneira jazzística com figuração rítmica sincopada, num estilo que o compositor prefere relacionar à Bossa Nova, mas também associada aos cânones do nacionalismo modernista.

3.20.5 Possibilidades pedagógicas

- Durante praticamente toda a canção as frases melódicas do canto são desenvolvidas na região médio aguda e sustentadas, favorecendo o desenvolvimento do suporte respiratório e da articulação em frases sustentadas nas regiões mais agudas. As últimas frases, pertencentes à *coda*, incluem uma vocalização semelhante à das *cadenzas* de árias de ópera romântica, mais evidenciada pela liberdade de tempo sugeridas pelo *rallentando* escrito pelo compositor. Na última frase é possível trabalhar com o cantor a homogeneidade timbrística e o suporte respiratório nas dinâmicas em piano e na *filatura* final, sendo que nesses momentos o mais comum é que o aluno produza um som instável.

Tonalidade original: Sol Maior – propícia para tenores e sopranos.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano e barítono: Fa Maior
- Baixo: Mi Maior

3.20.6 A Partitura⁹

Correções e modificações feitas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- O *ritornelo* foi eliminado para não confundir a leitura, já que todos os textos trazem abaixo sua transcrição fonética.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas para a padronização das partituras desta antologia.

⁹ Edição impressa original anexa a este trabalho.

PEIXES DE PRATA



ANTONIETA DIAS DE MORAIS (1916-1999)

GILBERTO MENDES (1922)

Moderato (♩ = 56)

The piano introduction is in 3/4 time, key of D major. It begins with a treble staff containing three whole rests. The bass staff features a series of chords: a D major triad (D, F#, A), a D major triad with a sharp sign, a D major triad with a sharp sign, and a D major triad with a sharp sign. The piece ends with a double bar line and a 2/4 time signature change.

Moderato (♩ = 56)

 The vocal and piano accompaniment is in 2/4 time, key of D major. The vocal line starts with a piano (p) dynamic and features a melody with eighth and quarter notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The piece ends with a double bar line and a 'Toda simile' instruction.

Vi - da de pes - ca - dor! Sem-pre, sem-pre a na - ve - gar.

[vi - da de pes - ca - dor] [sê - pri - sê - prja na - ve - gar]

8

Em - bar - ca no so - fri - men - to, na pe - na vai nau - fra - gar.
 [ĩ - 'bar - ke no so - fri - 'mẽ - to] [na 'pe - ne va:ɪ naʒo - fra - 'gar]

12

Be - lo, é ser pes - ca - dor! Sem-pre, sem-pre, a na - ve - gar.
 ['be - lwe ser pes - ka - 'dor] ['sẽ - pri 'sẽ - prja na - ve - 'gar]

16

Em - bar - can - do na es - pe - ran - ça, na lu - ta vai an - co - rar,
 [ĩ - bar - 'kẽ - do na:ɪs - pe - 'rẽ - sɛ] [na 'lu - ty va:ɪ ũ - ko - 'rar]

20 *poco cresc.*

Pes-can-do pei - xes de pra - ta, pes-can-dô sem-pre ao lu - ar,
 [pes-[']kê-du [']pei - xiz dʒɪ [']pra - tu] [pes-[']kê-du [']sê-prɛɔ lu - [']ar]

20 *poco cresc.*

24 *decresc.*

vai sin - gran - do o seu des - ti - no. É si - na, vi -
 [vai sɪ - [']grɛ - du se:ɔ dʒɪs - [']tʃɪ - no] [ɛ [']si - nɐ vi -

24 *decresc.*

26

ver _____ no mar.
[']ver _____ no mar]

26

29 *p*

Vi - da de pes - ca - dor! Sem-pre, sem-pre a na - ve - gar.
 ['vi - de dʒɪ pes - ka - 'dor] ['sẽ - prɪ 'sẽ - prɪ a na - ve - 'gã]

29 *p*

33

Em-bar - ca no so - fri - men - to, na pe - na vai nau - fra - gar.
 [ɛ - 'bãr - kã nõ so - fri - 'mẽ - to] [na pe - nẽ vai na:õ - fra - 'gã]

37

Be - lo é ser pes - ca - dor! Sem-pre, sem-pre a na - ve - gar.
 ['be - lwe ser pes - ka - 'dor] ['sẽ - prɪ 'sẽ - prɪ a na - ve - 'gã]

37

Smile

41

Em - bar - can - do na es - pe - ra - n - ça, na lu - ta vai an - co - rar.
[ĩ - bar - 'kẽ - du na:is - pe - 'rẽ - sũ] [na 'lu - tũ va:ĩ ã - ko - 'rar]

41

45 *poco cresc.*

Pes-can-do pei - xes de pra - ta, pes-can-do sen-pre ao lu - ar,
[pes-'kẽ-du 'pe:ĩ - fĩz dʒĩ 'pra - tũ] [pes-'kẽ-du 'sẽ-pejã:ũ lu - 'ar]

45 *poco cresc.*

49 *decresc.*

vão sin - gran - do o seu des - ti - no. É si - na, vi -
[vãĩ sũ - grẽ - do se:ũ dʒĩs - tĩ] - nũ] [tũ 'sĩ - nũ vi -

49 *decresc.*

51

ver no mar.
'ver no mar]

51

$\text{♩} = 40$

rall. poco a poco

54

Be - lo é ser pes - ca - dor!
[be - lwe ser pes - ka - 'dor]

54

$\text{♩} = 40$

rall. poco a poco

mf

Ped simile

58

pes - ca-dor!
[pes - ka-'dor]

58

pp

p

perdendosi

rall.

pp

p

3.21 Recomendação (Música: Babi de Oliveira / Texto: Índia Rego)

3.21.1 As autoras¹

Nídia Garcia Fernandez (Índia Rego)

Poeta e teatróloga, foi membro da Academia Guanabarina de Letras. Dentre suas obras dramáticas se destaca *Mandinga*, e da produção poética, *Navio Fantasma*. Demais dados biográficos ainda indeterminados. Seu pseudônimo parece ter sido criado como um anagrama de seu primeiro nome. (COUTINHO, 2001)

3.21.2 Traduções

- Recomendação: *Recommendation*

- 1) Se vais partir
If you are going to leave
- 2) Levando o que sonhei
taking what I dreamed
- 3) As horas felizes
the hours happy
- 4) Que irrefletida te dei
that, unadvised, to you I gave,
- 5) Se vais levar tudo, tudo,
if you are to take everything, everything,
- 6) Porque não levás também
why don't you take also
- 7) Esta saudade tão tua
that longing so (much) yours
- 8) Que tu me deixas, meu bem?
that you to me leave, my love?

Literal translation: If you are leaving, taking what I've dreamed of, taking all the happy hours that, unadvised, I gave to you; if you are taking everything, why don't you take also this longing that you leave me, my love?

3.21.3 Características interpretativas

- O poema de Índia Rego possui duas estrofes de quatro versos cada. A primeira estrofe tem métrica irregular e livre, enquanto a segunda se compõe de versos de sete sílabas com acentuações regulares, o que se reflete na realização musical do poema por Babi de Oliveira. A primeira parte da canção é mais livre e guiada pela interpretação do texto, enquanto a segunda parte está mais sujeita à pulsação rítmica regular.

¹ Para Babi de Oliveira vide página 181.

- A introdução pianística, com a melodia dobrada em oitavas e a sucessão de arpejos, invoca um ambiente romântico que se assemelha tanto às melodias de ópera italiana romântica quanto à canções populares das décadas de 50 e 60 no Brasil.
- As quatro primeiras frases vocais permitem uma grande liberdade de condução do tempo, numa escrita que demonstra a prevalência do texto, sendo as frases vocais pontuadas posteriormente pelo piano através de harpejos e escalas. A partir do compasso 17, o acompanhamento se torna mais complexo, com melodias paralelas ao canto e uma escrita sincopada na linha inferior que propõe um rigor maior de tempo até o compasso 30, no qual o piano volta a apresentar um acompanhamento de harpejos livres conduzido pela melodia.

3.21.4 Informações gerais

- A semelhança de “Recomendação”, tanto com as árias de ópera românticas italianas, quanto com a música popular romântica brasileira, têm mantido a canção sempre no repertório de cantores populares e líricos. Foi gravada, entre outros, por Laura Prochet (s.d), Inezita Barroso (1925), Rodrigo Estevez (s.d) e Luiza Sawaya (s.d).

3.21.5 Possibilidades pedagógicas

- As frases musicais da canção são lentas e ricas em notas longas e sustentadas, tornando propício o trabalho de desenvolvimento do *legato*. A evolução do discurso melódico se torna gradualmente mais densa até o final da canção, com mais volume e informação musical no acompanhamento pianístico, exigindo maior volume e timbre da voz até o ponto culminante nos compassos 24 e 25. O estilo da canção permite o uso de uma impostação vocal mais lírica, sendo que a homogeneidade de timbre, o *legato* e o equilíbrio de dinâmica são características essenciais a serem desenvolvidas. As frases longas e entremeadas por grandes respirações são uma oportunidade para o trabalho de direcionamento fraseológico, evitando a atenção excessiva em notas ou sílabas, que impede a realização da forma final da frase. (MILLER, 1996, p. 111)

Andamento sugerido²: Semínima = 60

Tonalidade original: La Bemol Maior – propícia para sopranos e tenores.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano ou barítono: Sol Maior
- Baixo: Fa Maior

3.21.6 A Partitura³

Correções e modificações efetuadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- O harpejo no 2o compasso, subsequente ao acorde harpejado escrito em mínimas, antes grafado com figuras de tamanho normal, foi mudado para grafia com figuras pequenas, usadas para notar ornamentos, buscando coerência com a mesma escrita dos compassos 30 e 31.
- No compasso 14, na parte do canto, acrescentada a divisão rítmica das sílabas “LI – ZES” como duas mínimas.
- No compasso 18, acrescentada a divisão rítmica das sílabas “TU – DO” como duas mínimas.
- No compasso 30, acrescentada a divisão rítmica das sílabas “TU – A” como duas semínimas.
- No compasso 31, acrescentada a divisão rítmica das sílabas “DEI – XAS”, como semínima + mínima.
- As datas de nascimento e morte das compositoras foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

² Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pela compositora.

³ Edição impressa original em anexo a este trabalho.

RECOMENDAÇÃO



INDIA RÊGO (s.d.-s.d.)

BABI DE OLIVEIRA (1913-1993)

5 *rall. a tempo*

9

Se vais par - tir, le - van-do_o que so - nhei,
[si va:is par - 'tir] [le - 'vũ - du ki so - 'ne:i]

13

as ho - ras fe - li - zes que ir - re - fle - ti - da te dei,
[a - 'zõ - ruz fe - 'li - zis] [ki:i - xe - fle - 'tʃi - de tʃi de:i]

17

se vais le - var tu - do, tu - do, por - que não le - vas tam - bém
[si va:iz le - 'var 'tu - do 'tu - do] [por - 'ke nũ:o 'le - ves tẽ - 'bẽ:i]

21

es - ta sau - da - de tão tu - a que tu me dei - xas, meu bem?
 ['es-te sa:u-'da-dʒi tẽ:u 'tu - e] [ki tu mi 'dei-xez me:u bẽ:u]

25

se vais le - var tu - do, tu - do, por - que não le - vas tam - bém
 [si va:iz le - 'var 'tu - do 'tu - do] [por-'ke nẽ:u 'le-ves tẽ - 'bẽ:u]

29

es - ta sau - da - de tão tu - a que tu me dei - xas, meu bem?
 ['es-te sa:u-'da-dʒi tẽ:u 'tu - e] [ki tu mi 'dei - fez me:u bẽ:u]

3.22 Madrigal (Música: Lorenzo Fernandez / Texto: Octávio Kelly)

3.22.1 Os autores⁴

Octávio Kelly (Niterói, 1878 – 1948)

Magistrado e escritor brasileiro, ministro do Supremo Tribunal Federal de 1934 a 1942, Octávio Kelly formou-se em Direito pela Faculdade Livre de Ciências Jurídicas e Sociais, em 20 de janeiro de 1899. Como jornalista, fundou os jornais *O Diário* e *A Capital*, que lutaram para que a capital do Estado do Rio retornasse a Niterói. Foi vereador da Câmara Municipal de Niterói e Deputado pela Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro.

Iniciou-se em 1898 na maçonaria, tendo ocupado importantes cargos nesta ordem, e hoje dá nome a várias lojas maçônicas. Na poesia, foi escritor bissexto, tendo publicado o livro *Remanso* em 1932.

(Fonte: site oficial do Supremo Tribunal Federal: <http://www.stf.jus.br/portal/ministro/verMinistro.asp?periodo=stf&id=134>) (Fonte: <http://www.lojasmaconicas.com.br/>)

3.22.2 Traduções

- Um pouco mais lento e saudosos: *A little slower and nostalgic*

- 1) **A minh' alma está vazia,**
The my soul is empty,
2) **Vazia de teu amor.**
empty of your love.
3) **Ah! quem me dera alegria,**
Oh! who to me could give joy,
4) **Para espancar tanta dor!**
to remove so much pain!

Literal translation: My soul is empty of your love. Who could give me some joy to remove all this pain?

- 5) **Vive, de noite e de dia**
Lives, night and day
6) **Envolta num denso véu,**
wrapped in a thick veil,
7) **E quem a visse diria**
and who sees it would say
8) **Que quer subir para o Céu.**

that it wants to climb to the heaven.
Literal translation: My soul lives, night and day, wrapped in a thick veil, and whoever sees it would say it wants to climb to heaven.

⁴ Para Lorenzo Fernandez vide página 202.

9) Mas se o mal nem sempre dura

But if the evil not always last

10) E o sofrimento não cansa,

and the suffering doesn't tire,

11) Há de voltar a ventura,

will return the happiness

12) Como voltou a esperança.

just like returned the hope.

Literal translation: But if evil doesn't last, and suffering doesn't tire, happiness will surely come back, just as hope has already returned.

3.22.3 Características interpretativas

- O texto de Otávio Kelly consiste em duas estrofes de quatro versos, com sete sílabas métricas cada. A simplicidade e equilíbrio do poema inspiraram tratamento similar ao compositor, que o interpreta com leveza e humor. A pequena duração da canção contrasta com a grande possibilidade de cores e texturas timbrísticas que ela oferece aos intérpretes.
- Na primeira seção a parte pianística tem material musical que se repete três vezes durante a obra, com a linha superior cantando frases paralelas e similares às do canto, enquanto a inferior apoiava rítmica e harmonicamente o canto de frases amplas e longas. Na seção central há uma inversão, com o piano assumindo uma atmosfera romântica e sofrida, enquanto o canto assume as síncopas e articulações rápidas do texto.

3.22.4 Informações gerais

- Composta em 1943, “Madrigal” marca a volta de Lorenzo Fernandez ao gênero canção (não tendo composto nenhuma desde “Coração Inquieto”, de 1938), e reflete uma mudança em seu estilo que, segundo o musicólogo Vasco Mariz, “Deixara de lado, talvez definitivamente, a insistência brasiliense (...) para atacar a obra de arte, independente de liames estéticos rigorosos, da camisa de força nacionalista.” (MARIZ, 2002, p. 223)

3.22.5 Possibilidades pedagógicas

- A realização da linha vocal exige uma sólida produção vocal, baseada na constância da energia de emissão e estabilidade do suporte respiratório. A melodia da primeira e terceira seções propiciam o aprendizado dos grandes saltos de 6ª e 8ª, bem como os ataques em notas agudas sem a ajuda de consoantes sonoras. A seção central constitui um bom material de

estudo de canto sustentado na região médio-aguda da voz, que não deve ser prejudicado pela articulação.

Tonalidade original: La bemol Maior – propícia para sopranos e tenores.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano e barítono: Sol Bemol Maior
- Baixo: Fa Maior

3.22.6 A Partitura⁵

Correções e modificações efetuadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

⁵ Edição impressa original em anexo a este trabalho.

MADRIGAL



OCTAVIO KELLY (1878-1948)

LORENZO FERNANDEZ (1897-1948)

Allegro moderato (♩ = 63) *poco rit.* *a tempo* *mf*

Allegro moderato (♩ = 63) *poco rit.* *a tempo* *mf*

f *dim.*

5 *f*

nh'al - ma'es - tá va - zi - a, — va - zi - a de teu a - mor. —
 'nazo - ma:is - 'ta va - 'zi - e] — [va - 'zi - e dʒi te:o a - 'mor]

5

cresc.

9

Ah! quem me de-ra-a-le - grí - a, pa - ra-es-pan - car tan - ta dor! — A mi -
[a kē:ɪ mi 'dɛ - ra - le' - grí - e] ['pa - rɛ:ɪs - pɛ - 'kar 'tẽ - te dor] — [a mi

13

allarg.

dor! —
dor] —

13

allarg.

f *dim.*

Um pouco mais lento e saudoso

17 *mf*

Ví-ve, de noi - te-e de di - a, — en - vol - ta — num den-so véu, —
['vi-vɪ dʒɪ 'no:ɪ - tʃɪ dʒɪ 'dʒɪ - e] [ɪ - 'vo:ɔ - tɛ — nũ 'dẽ - so vɛ:ɔ] —

17 Um pouco mais lento e saudoso

cresc.

21

e quem a vis-se di - ri - a que quer su - bir pa - ra_o céu. _____
[t kē:t a 'vi-si dʒi - 'ri - e] [ki ker su - 'bir 'pa - ro se:o] _____

21

Tempo I

25

poco rit.

Mas se,o
[mas sjo

25

Tempo I

poco rit.

f *dim.* *mf*

29

mal nem sem - pre du - ra e_o so - fri - men - to não can - sa. _____
mao nēi 'sē - pri 'du - rɐ] [jo so - fri - 'mē - to nē:o 'kũ - sɐ] _____

29

33

há de vol - tar a ven - tu - ra, co - mo vol - tou a es - pe - ran - ça. —
 [a dʒɪ vo:ʊ - 'ta - rɐ vɛ - 'tu - rɐ] ['ko - mo vo:ʊ - 'to:ʊ a:ɪs - pe - 'rɛ - sɐ] —

37

há de vol - tar a ven - tu - ra, co - mo vol - tou a es - pe - ran - ça. *smorz.*
 [a dʒɪ vo:ʊ - 'ta - rɐ vɛ - 'tu - rɐ] ['ko - mo vo:ʊ - 'to:ʊ a:ɪs - pe - 'rɛ - sɐ]

col canto dim.

41

p

3.23 Rosamor (Música: Almeida Prado / Texto: Guilherme de Almeida)

3.23.1 Os autores

José Antônio Rezende de Almeida Prado (Santos, 1943 – São Paulo, 2010)

Almeida Prado iniciou sua história musical aos 7 anos, inicialmente aprendendo de ouvido lições de piano de sua irmã, depois em aulas na sua cidade natal e posteriormente em São Paulo, sob orientação de Dinorah de Carvalho (1905-1980). A esta época já compunha pequenas peças, o que levou sua mestra a encaminhá-lo para aulas de composição com Camargo Guarnieri (1907-1993) e também com Osvaldo Lacerda (1927-2011), com quem aprendeu harmonia e contraponto.

Em 1962 conheceu o compositor Gilberto Mendes (1922), seu conterrâneo, que abriu suas percepções para as criações da vanguarda musical de seu tempo, levando-o a iniciar suas primeiras experiências com linguagens politonais e dodecafônicas. Em 1969 ganhou o 1º prêmio no Concurso de Composição da Guanabara e transferiu-se para Paris, onde estudou com Nádja Boulanger (1887-1979) e Olivier Messiaen (1908-1992) e teve contato com a música e a técnica de György Ligeti (1923-2006), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Iannis Xenakis (1922-2001).

De volta ao Brasil depois de 4 anos, foi diretor do Conservatório Musical de Cubatão, e logo depois professor na Universidade de Campinas, onde defendeu seu doutorado. Seu estilo é marcado por um grande ecletismo de técnicas composicionais, que mostram influência de todas as correntes musicais do século XX fundidas numa linguagem de grande expressividade.

Sua criação vocal inclui missas, cantatas, obras corais, momentos líricos e um grande número de canções que perpassam todas as fases de sua evolução musical, demonstrando seu talento na exploração de possibilidades da voz e do piano. (SANTOS, 2004) (MARIZ, 2002)

Catálogo: 157 canções. 5 publicadas por Tonos, de Darmstadt, Alemanha. Todas as demais em manuscrito, sob cuidados da família e amigos do compositor.

Guilherme de Andrade de Almeida (Campinas, 1890 - São Paulo, 1969)

Guilherme de Almeida estudou nos ginásios Culto à Ciência, de Campinas, e São Bento e Nossa Sra. do Carmo em São Paulo. Coursou a Faculdade de Direito de São Paulo, concluindo-a em 1912. Foi redator de *O Estado de São Paulo*, diretor da *Folha da Manhã* e da *Folha da Noite*, fundador do *Jornal de São Paulo* e redator do *Diário de São Paulo*.

Com a publicação do livro de poesias *Nós* (1917), iniciou sua carreira literária. Em 1922, participou da Semana de Arte Moderna e seu escritório serviu de redação para os fundadores da revista *Klaxon*. Percorreu o Brasil difundindo as idéias de renovação artística e literária. Os livros *Meu* e *Raça* (1925) são fiéis à temática brasileira e ao sentimento nacional. Em 1932 participou da Revolução Constitucionalista de São Paulo.

Traduziu, entre outros, os poetas Paul G  raldy (*Eu e Você*), Rabindranath Tagore (*O Jardineiro* e *O Gitanjali*), Charles Baudelaire (*Flores das Flores do Mal*), Sófocles (*Antígona*) e Jean Paul Sartre (*Entre Quatro Paredes*). Nos poemas de *Simplicidade*, publicado em 1929, retornou    suas matrizes iniciais e    perfei  o formal, sem recair no Parnasianismo mas com um senso cada vez mais clássico, como os poemas de *Camoniana* (1956) e *Pequeno Cancioneiro* (1957). (BANDEIRA, 1996)

3.23.2 Tradu  es

- Rosamor: *Rose of Love*

- Calmo: *Calm*

1) Quem deu de beber    rosa no vaso?

Who gave to drink to the rose in the pot?

2) Não pode ela acaso gostar de morrer?

Can't it by chance like dying?

Literal translation: Who has given water to the flower in the pot? Can't it by chance want to die?

3.23.3 Características interpretativas

- O poema "Rosamor", que se inclui no livro de mesmo nome de Guilherme de Almeida, se aproxima dos curtos haicais japoneses, em sua concisão e simplicidade. O compositor o interpreta de forma dramática e triste, criando um momento musical curto e marcante.

- Os gestos introdutórios do piano, em harpejos ascendentes, apenas sugerem direções e centros tonais sem, no entanto, defini-las. Segue-se um *ostinato* rítmico na linha superior do piano, que guia preponderantemente a harmonia instável, apenas pontuada pela linha inferior. O gesto introdutório inicial retorna no compasso 28, desta vez descendente, finalizando a canção.
- A vocalidade da canção é intimista e tímida, não permitindo grandes desenvolvimentos de volume e sugerindo mudanças timbrísticas na voz, guiadas pela harmonia oscilante.

3.23.4 Informações gerais

- “Rosamor” é a segunda canção composta por Almeida Prado para canto e piano, terminada em Santos em 7 de outubro de 1965. Sua distância estética da primeira, no entanto (“A Saudade é Matadoura”, 1961), é enorme, sendo que naquela o compositor ainda se encontrava sob a influência do contraponto nacionalista do mestre Camargo Guarnieri. Em “Rosamor”, fazem-se sentir as harmonias de tonalidades flutuantes que seriam uma de suas características estilísticas mais fortes, e a melodia sinuosa do canto é recitada sobre um acompanhamento etéreo, ainda que de rítmica regular.

3.23.5 Possibilidades pedagógicas

- A linha vocal da canção, a princípio de tessitura acessível, é composta de frases longas que exigem controle respiratório e domínio do *legato*. A condução fraseológica propõe ainda outros desafios ao aluno, como a adaptação a um ambiente tonal indefinido e a realização de saltos com intervalos dissonantes, devendo o cantor não comprometer a homogeneidade sonora e o direcionamento da frase para realizá-los.

Andamento sugerido⁶: semínima = 44

Tonalidade original: tonalidade flutuante, com centro tonal em Re Sustenido – propícia para mezzo-sopranos e barítonos.

Transposições sugeridas:

- Soprano ou tenor: 2ª maior acima.

⁶ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

- Baixo: 3ª menor abaixo.

3.23.6 A Partitura⁷

Correções e modificações efetuadas a partir do manuscrito:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

⁷ Cópia do original manuscrito em anexo a este trabalho.

ROSAMOR



GUILHERME DE ALMEIDA (1890-1969)

ALMEIDA PRADO (1943-2010)

Calmo (♩ = 108)

6

Quem _____ deu de be - ber _____
[kẽ:t̃ _____ de:u dʒɪ be - 'ber _____

6

9

à ro - sa no va - so? Não po - de, e - la, a -
 a 'xɔ - ze nu 'va - zu] [nẽ:u 'pɔ - dʒje - la -

12

ca - so gos - tar de mor - rer?
 'ka - zu gos - 'tar dʒi mo - 'xer]

15

Quem deu de be - ber
 [kẽn de:u dʒi be - 'ber

18

— à ro - sa no va - so? Não po - de - la -
 — a 'xɔ - zɐ nu 'va - zo] [nẽ:zo 'pɔ - dʒɛ - la -

21

ca - so gos - tar de mor - rer?
 'ka - zo gos - 'tar dʒɪ mo - 'xer]

24

mor - rer mor - rer
 [mo - 'xer] [mo - 'xer]

28

28

30

30

3.24 Elegia (Música: Ernst Mahle / Texto: Ribeiro Couto)

3.24.1 Os autores

Ernst Mahle (Stuttgard, 1929)

Nascido na Alemanha e radicado no Brasil desde 1951, Ernst Mahle tornou-se cidadão brasileiro em 1962. Ainda na Europa estudou composição com Johann Nepomuk David, no Brasil com Hans Joachim Koellreuter, e mais tarde foi orientado em cursos de curta duração por Olivier Messiaen. Em Piracicaba, sua cidade de adoção, fundou uma escola de música que se tornou referência na formação de instrumentistas, cantores e regentes no Brasil. Sua preocupação com a educação musical fez com que grande parte de sua obra tenha cunho pedagógico, dirigida para músicos de diversos níveis técnicos.

Compôs 3 óperas: “*Maroquinhas Fru-fru*”, “*A Moreninha*” e “*O Garatuja*”, demonstrando hábil manejo dos temas literários brasileiros e da criação de seus ambientes musicais, além de domínio de orquestração, inspiração harmônica e melódica superiores. As canções de Ernst Mahle são parte significativa de sua obra, sempre partindo de textos de importantes poetas brasileiros, e transita entre o tonalismo alargado e o atonalismo livre, optando quase sempre por um uso moderno do modalismo dos temas folclóricos. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998) (MARIZ, 2002)

Catálogo: 44 canções. Disponíveis através da Associação Amigos de Ernst Mahle, pelo endereço eletrônico: amigosmahle@terra.com.br.

Rui Ribeiro Couto (Santos, 1898 – Paris, 1963)

Jornalista, magistrado, diplomata, poeta, contista e romancista, Ribeiro Couto foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 1934. Estreou no jornalismo em 1912, trabalhando no *Jornal do Comércio* e depois no *Correio Paulistano*.

Transferindo-se para o Rio de Janeiro, publicou seu primeiro livro de poesias, *O Jardim das Confidências*, em 1921. Trabalhou em diversos jornais até 1922, e teve participação significativa na Semana de Arte Moderna, lançando naquele ano os volumes de

contos *A Casa do Gato Cinzento* e *O Crime do Estudante Batista*. Em fins de 1928 foi designado para o consulado brasileiro em Marselha, e mais tarde foi embaixador do Brasil na Iugoslávia, período em que dedicou-se à divulgação da literatura brasileira na Europa.

De sua vasta obra poética destacam-se *O Jardim das Confidências*, *Canções de Amor*, *Cancioneiro do Ausente*, *Entre Mar e Rio*, e *Longe*. (BANDEIRA, 1996)

3.24.2 Traduções

- Elegia: *Elegy*

1) **Que quer o vento?**

What wants the wind?

2) **A cada instante esse lamento passa na porta dizendo: abre...**

At every moment this lament passes by the door saying: Open...

3) **Vento que assusta nas horas frias da noite feia,**

Wind that scares in the hours cold of the night ugly,

4) **Vindo de longe,**

coming from afar,

5) **Das êrmas praias.**

from the deserted beaches.

Literal translation: What does the wind want? At each moment this lament passes by the door saying: Open! A frightening wind in the cold hours of ugly nights comes from afar, from deserted beaches.

6) **Andam de ronda nesse violento, longo queixume,**

Walk in patrol, in this violent, long moan,

7) **As invisíveis bocas dos mortos.**

the invisible mouths of the dead.

Literal translation: The invisible mouths of the dead are watching in this violent and long moan.

8) **Também um dia estando eu morto,**

Also some day being I dead,

9) **Virei queixar – me na tua porta.**

I'll come complain at your door.

10) **Virei no vento,**

I'll come in the wind,

11) **Mas não de inverno,**

but not of winter,

12) **Nas horas frias das noites feias.**

in the hours cold of the nights cold.

Literal translation: Some day, when I am dead, I'll also complain at your door. I'll come in the wind, but not during the winter, nor in the cold hours of the ugly nights.

13) **Virei no vento da primavera.**

I'll come in the wind of spring.

14) **Em tua boca serei carícia,**

On your mouth I will be caress,

15) **Cheiro de flores que estão lá fora na noite quente.**

Scent of flowers that are outside in the night warm.

16) **Virei no vento. Direi: Acorda.**

I'll come in the wind. I'll say: Wake up!

Literal translation: I'll come in a spring wind, I'll caress your mouth, I'll be the scent of the flowers that are outside, in the warm night. I'll come in the wind. I'll say: Wake up.

3.24.3 Características interpretativas

- O poema de Ribeiro Couto tem originalmente seis estrofes, sempre com versos de quatro sílabas métricas. Apesar da forma e do ritmo estabelecido pelo poeta, o compositor usa os versos de forma livre, guiando-se mais pela temática e pelas imagens poéticas que pelo ritmo e métrica originais.
- A melodia vocal tem seu desenvolvimento sujeito às imagens proposta pelo texto, tendo seu desenho moldado pelas inflexões das perguntas (“Que quer o vento?” – compasso 13), ordens (“Abre” – compasso 21), ou descrições lúgubres (“Andam de ronda” – compassos 41). A possibilidade de variações timbrísticas é múltipla, e seu uso é necessário para definir os diferentes estados de espírito.
- O harpejo que dá início à canção estabelece o centro tonal em torno da nota La, e já se caracteriza como imagem de presságio ou suspense: o vento que bate à porta.
- Os compassos de 2 a 11, de caráter introdutório, tem escrita pianística complexa, exigindo uma digitação estudada para propiciar a fluência necessária nos cromatismos, que têm caráter imitativo de vento. Esta imagem permanecerá na escrita para o piano durante toda a canção, com diferentes características:

- 1) Compassos de 2 a 11, 26 a 33, 40 a 51 e 56 a 65: vento assustador, atormentado, evocado pelos cromatismos, segundas sobrepostas e preponderância de dissonâncias.
- 2) Compassos 12 a 19 / 113 a 121: vento distante e calmo, proposto pelas subdivisões na mão direita do piano.
- 3) 20 a 25, 34 a 39 e 52 a 54: vento suplicante, rápido, expresso pelos arpejos.
- 4) 105 a 112: Vento quente, da primavera, acolhedor, expresso pela melodia em terças e sextas, em consonâncias que se dirigem para a resolução, num acorde de La Maior imperfeito.

3.24.4 Informações gerais

- “Elegia” foi composta em 1980, e dedicada a Eládio Perez Gonzalez, cantor nascido em Assunção, Paraguai, e radicado no Brasil em 1947, desenvolvendo grande atividade profissional como músico e professor. Estreou canções de diversos

compositores brasileiros. A princípio cantava como tenor, mudando para o registro de barítono no meio de sua carreira.

3.24.5 Possibilidades pedagógicas

- A canção é escrita num ambiente tonal instável, exigindo atenção do cantor para a execução de suas melodias sinuosas, ricas em cromatismos e dissonâncias. As frases são longas e requerem estabilidade respiratória para sua execução homogênea. O poema de Ribeiro Couto é longo e de interpretação complexa, e a música criada por Ernst Mahle exprime sua complexidade através de estados de espírito variados e ambientes tonais contrastantes, o que permite ao cantor a exploração de variações de timbre, dinâmica e estilos de condução fraseológica, com maior ou menor valorização do legato e da articulação.

Andamento sugerido⁸: *Moderato* – Semínima = 100; *Vivo* – Semínima = 120.

Tonalidade original: tonalidade indefinida, com centro tonal em La – propícia para sopranos e tenores.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano e barítono: 2ª maior abaixo.
- Baixo: 3ª menor abaixo.

3.24.6 A Partitura⁹

Correções e modificações efetuadas a partir do manuscrito:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- A informação da data de composição foi eliminada, e passou a constar das informações gerais que precedem a partitura neste trabalho.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

⁸ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

⁹ Cópia do original manuscrito em anexo a este trabalho.

ELEGIA



RIBEIRO COUTO (1898-1963)

ERNST MAHLE (1929)

Vivo

9 *rit.*

9 *rit.*

12 Moderato

Que quer o ven - to?

[ki 'ke - ru 'vê - to]

12 Moderato

15

A ca - da ins - tan - te es - se la - men - to

[a 'ka - dũs - 'tũ - 'tjje - st la - 'mẽ - to]

15

18 *cresc.*

pas - sa na por - ta di - zen - - - do;
 'pa - sê na 'pôr - te] [dʒi - 'zê - - - du

18 *p* *cresc.* 10 10

21 *f*

a - - - - - bre...
 'a - - - - - br[

21 10 10 10 10 10 10 *dum.*

24

24 10 10 10

26 *mf*

Ven - to que as - sus - ta nas ho - ras
[vê - to kja - 'sus - te] [ne - 'zo - rus

29 *f*

fri - as da noi - te fei - a,
'fri - ez da 'noi - tji 'fei - e]

32 *p*

vin - do de lon - ge, das er - mas
[vĩ - du dʒi 'lõ - ʒi] [da : 'zer - mas

35 *f*

pra - - - - - ias
'pra - - - - - jas]

35 *f*

dim.

10

38

38

8^{va}

10

40 *p*

cresc.

An - dam de ron - da nes - se vîo - len - to,
['ṽe - d̃ṽe:u d̃ʒɪ 'xõ - d̃ṽ] ['ne - sɪ ṽjo - 'lẽ - to

40 *p*

cresc.

3

45 *f*

lon - go quei - xu - me, as in - vi - sí - veis bo - cas dos mor -
 'lô - go kei - 'fu - mi] [a - zî - vi - 'zi - vez 'bo - kez doz 'môr -

51 *dim.*

- - - - - tos. _____
 - - - - - tos] _____

55 *Vivo*

fz *pp*

59

63

rit.

66 Moderato

Tam - bém um di - a, es - tan - do eu mor - to,
 [tẽ - 'bẽ:ɹ ũ 'dʒi - ɐ is - 'tẽ - dwe:ɔ 'mor - to]

66 Moderato

p

70

vi - rei quei - xar - me na tua por - ta.

[vi - 're:t ke:t - 'far - mɪ na tu:v 'pɔr - te]

73

73

p

76

Vi - rei no ven - to, mas não de in - ver - no,

[vi - 're:t no 'vê - to] [maz nũ:o dʒi - 'vɛr - nu]

76

mf

81

nas ho - ras fri - as das noi - tes fei - as.
[na - 'zɔ - res 'fri - ez daz 'no:ɪ - tʃis 'fe:ɪ - es]

81

85

Vi - rei no ven - to
[vi - 're:ɪ no 'vẽ - tu]

85

89

da pri - ma - ve - ra. Em tua bo - ca
da pri - ma - 'vẽ - re] [ẽ:ɪ tu:ɐ 'bo - kɐ

89

pp

cresc.

93

se - rei ca - ri - cia, chei - ro de flo - res
se - 're: ka - 'ri - sjv] ['je: - ru dʒɪ 'flo - ris]

97

que es - tão lá fo - ra na noi - te quen - te...
[kis - 'tũ:o la 'fo - re na 'no: - tʃɪ 'kē - tʃɪ]

101

105 **Vivo**

105 **Vivo**
pp

109

109

113 **Moderato**

Moderato

Vi - rei no ven - to. _____
[vi - 'rei nu 'vê - to] _____

113 *fp*

117 *rit.*



Di - rei: a - cor - da...
[dʒi - 're:t a - 'kət - dɐ]

117 *rit.*

3.25 Minha Maria (Música: Osvaldo Lacerda / Texto: Castro Alves)

3.25.1 Os autores

Osvaldo Costa de Lacerda (São Paulo, 1927 – São Paulo, 2011)

Legítimo representante da Escola Paulista de composição, Osvaldo Lacerda tem seu nome fortemente ligado à educação musical no Brasil, tendo escrito e organizado publicações para o ensino de teoria. Iniciou seus estudos de piano aos 9 anos de idade, mas sua carreira musical seria definida aos 23 anos pelo seu encontro com o professor Camargo Guarnieri, que o convenceu a se tornar compositor e o influenciou técnica e esteticamente.

Em 1963 estudou nos EUA com Aaron Copland, outra grande influência em sua obra. Como diretor do Centro de Música Brasileira, trabalhou na divulgação da produção musical nacional com concertos, cursos e o Concurso de Interpretação da Canção de Câmara Brasileira. Sua disciplina e apuro técnico se refletiram em suas canções, que têm como característica principal a escolha de excelentes textos poéticos, o conhecimento profundo das possibilidades dos instrumentos e a inspiração sempre mediada pela técnica lógica consciente. (MARIZ, 2002) (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998)

Catálogo: 101 canções. Publicações do próprio compositor, podem ser adquiridas através de sua loja virtual, no endereço eletrônico: <http://www.correiomusical.com.br/obraslacerda.htm>.

Antônio Frederico de Castro Alves (Curralinho, 1847 – Salvador, 1871)

A poesia de Castro Alves é indissociável das lutas pela independência na Bahia, sua terra natal, dos ideais sociais e abolicionistas e da luta contra a escravidão negra no Brasil, que lhe asseguram constantemente novo vigor e interesse. Estudou Direito no Recife, onde granjeou fama pela sua oratória e sua lírica exacerbada, abandonando o curso em 1867 e transferido-se para Salvador, onde foi encenada sua peça *Gonzaga ou Revolução de Minas*.

Em 1868 fundou em São Paulo uma sociedade abolicionista, e matriculou-se no terceiro ano da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, onde declamou pela primeira vez o poema “Navio Negreiro”, seu poema mais famoso. Morreu aos 24 anos, vítima de

tuberculose. A obra de Castro Alves, o “poeta dos escravos”, foi fortemente influenciada pela literatura romântica de Vitor Hugo.

Segundo Manuel Bandeira, Castro Alves foi “a maior força verbal e a inspiração mais generosa de toda a poesia brasileira”. (BANDEIRA, 1996, p. 580) O município onde nasceu leva hoje o seu nome. Suas obras incluem *Espumas Flutuantes*, *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, *A Cachoeira de Paulo Afonso*, *Vozes d'África*, *Navio Negreiro* e *Os Escravos*. (BANDEIRA, 1996)

3.25.2 Traduções

- Minha Maria: *My Maria*

1) **Minha Maria é bonita,**

My Maria is beautiful,

2) **Tão bonita assim não há;**

So beautiful like her there's not;

3) **O beija-flor quando passa**

The hummingbird, when (it) passes,

4) **Julga ver o manacá¹.**

Believes to see the manacá.

Literal translation: My Maria is beautiful. There's no woman as beautiful as she. The hummingbird, when it passes by her, thinks it sees the manacá.

5) **Minha Maria é morena**

My Maria is brunette

6) **Como as tardes de verão;**

Like the afternoons of (the) summer;

7) **Tem as tranças da palmeira**

She has the braids of the palm

8) **Quando sopra a viração.**

When blows the breeze.

Literal translation: My Maria is brunette like the summer afternoons. Her braids seem like the palm leaves when the wind blows.

9) **Companheiros, o meu peito**

Comrades, (the) my chest

10) **Era um ninho sem senhor;**

Was a nest without master

11) **Hoje tem um passarinho**

Today it has a bird

12) **P'ra cantar o seu amor.**

To sing the his love.

Literal translation: Comrades, my heart was a nest without master. Now it has a bird singing about his love.

¹ Manacá: Manaca (*Tibouchina mutabilis*). The manaca is a small tree with flowers ranging from white to purple. (PEREIRA & PUTZKE, 2010)

- 13) **Trovadores da floresta !**
Troubadours of the forest!
 14) **Não digam a ninguém, não!**
Don't tell (to) anybody, no!
 15) **Que Maria é a baunilha²**
That Maria is the vanilla
 16) **que me prende o coração.**
that (me) holds the heart.

Literal translation: Troubadours of the forest, don't tell anybody that Maria is the vanilla that holds onto my heart.

- 17) **Quando eu morrer só me enterrem**
When I die only bury me
 18) **Junto às palmeiras do val',**
Near of the palms of the valley,
 19) **Pra eu pensar que é Maria**
For me to think that It's Maria
 20) **Que geme no taquaral.**
That moans in the canebrake.

Literal translation: When I die, bury me near the valley's palms, so I can think that it's Maria who moans with the canebrake.

3.25.3 Características interpretativas

- A escrita de Lacerda reflete muito de sua personalidade, na precisão e equilíbrio da forma e também no cuidado nas indicações de andamento, dinâmica e interpretação. Quando de nossa gravação desta canção, em 1998, tivemos oportunidade de estudá-la com o compositor, e em geral suas orientações quanto à performance pediram simplicidade de emissão vocal e clareza no enunciado do texto, optando por uma pronúncia bastante coloquial. (SANTOS, Lenine & BUENO, Nancy, 1998)
- O acompanhamento pianístico tem um lirismo suave, sempre apresentando melodias paralelas à do canto, geralmente de caráter contrapontístico, que devem caminhar passo a passo com a linha vocal sem se adiantar ou se impor.

3.25.4 Informações gerais

- O poema de Castro Alves exala musicalidade, com sua rima fácil e ritmo envolvente. Consta que o próprio poeta musicava e cantava muitos de seus versos, acompanhando-se ao violão. O compositor e musicólogo Achille Picchi reporta a existência de uma melodia de autor anônimo chamada “Tyrana”, com este mesmo texto, que muitos acreditam ser do próprio

² Baunilha: *Vanilla (Vanilla planifolia)* - On the leaves of the vanilla plant, emerge aerial roots allowing the plant to cling to its support or to a stake and take root. (PEREIRA & PUTZKE, 2010)

Castro Alves. (SANTOS, Lenine & BUENO, Nancy, 1998) “Minha Maria” é a primeira canção de Osvaldo Lacerda, dedicada à sua primeira namorada.

3.25.5 Possibilidades pedagógicas

- A melodia vocal da canção é escrita predominantemente na região médio aguda da voz, requerendo consciência do cantor quanto ao suporte respiratório, constância na energia de emissão, definição e valorização das vogais. O principal intuito é alcançar um fraseado equilibrado e uma emissão confortável, ainda que haja bastante articulação na região mais aguda da tessitura, saltos recorrentes de 5ª, 6ª e 8ª e uma rítmica sincopada que poderia, a princípio, dificultar o *legato* e o direcionamento das frases. O domínio destes elementos, a partir desta canção, podem preparar o aluno para o repertório no qual a manutenção da tessitura aguda é exigida, o que é bastante comum em trechos de ópera. (MILLER, 1993, p 105)

Andamento sugerido³: *Andantino Dolente* – semínima = 66; *Muito Lento e com Tristeza* – semínima = 40.

Tonalidade original: Si Bemol Maior – propício para sopranos e tenores.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano e barítono: Sol Maior
- Baixo: Fa Maior

3.25.6 A Partitura⁴

Correções e modificações efetuadas a partir do manuscrito:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

³ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

⁴ Cópia da impressão realizada pelo compositor em anexo a este trabalho.

MINHA MARIA



CASTRO ALVES (1847-1871)

OSVALDO LACERDA (1927-2011)

Andantino dolente *poco rall.* *a tempo*
mf

Andantino dolente *poco rall.* *a tempo*
f *p*

com

5

ri - a é bo - ni - ta, — tão bo - ni - ta, as - sim não há; — o bei - ja -
'ri - e e bu - 'ni - te] — [tê:o bu - 'ni - ta - 'sî nê:o a] — [o 'be:n-ze-

5

p *sempre e legato*

com

9 *rall.*

flor — quan - do pas - sa — jul - ga ver o ma - na - cá.
 'flor — 'kwã - dũ 'pa - se] — ['ʒu:u - gu ve - ro ma - na - 'ka]

9 *rall.*

13 *a tempo*

Mi-nha Ma - ri - a é mo - re - na — co - mo as tar - des de ve -
 ['mi-nɐ ma - 'ri - ɐ ɛ mo - 're - nɐ] — ['ko - mwas 'tar - dʒiz dʒɪ ve -

13 *a tempo*

17 *rall.* *f*

rão; — tem as tran - ças — da pal - mei - ra — quan - do so - pra a vi - ra - ção. Com - pa -
 'rũ:o] — [tẽ:ɪ as 'trẽ - sɛz — da pa:u - 'me:ɪ - rɐ] — ['kwũ - dũ 'so - pra vi - ra - 'sũ:o] [kõ - pẽ -

17 *rall.* *f*

22 *f* *mf*

nhei - ros! O meu pei - to e - ra um ni - nho sem se - nhor; Ho - je
'nei - roz - o me:u 'pei - to] ['e - reũ 'ni - ãu 'sẽ: sã - 'nor] ['o - 3ã

26 *p* *ritardando* *a tempo* *p*

tem um pas - sa - ri - nho p'ra can - tar o seu a - mor. Tro - va -
tê:ũ pa - sa - 'ri - ãu] [pra kũ - 'ta - ro se:u a - 'mor] [tro - va -

30

do - res da flo - res - ta! Não di - gam a nin - guém, não! Que Ma -
'do - riz da flo - 'res - te] [nũ:u 'dʒi - gẽwa nĩ - 'gẽ: nũ:u] [kĩ ma -

34 *rall.* *p*

ri - a é a bau - ni - lha — que me pren - de o co - ra - ção. Quan - do eu mor -
 'ri - e e a bau - ni - lha — [ki mi] 'prê - d'zou ko - ra - 'são] ['kwê - dweio mo -

34 *rall.*

Molto lento e con tristezza

38 *rit.* *a tempo*

rer só me en - ter - rem jun - to às pal - mei - ras do val', — pra eu pen -
 'xer so mī - 'te - xê:] ['zû - twas pa:u - 'me:u - rez do va:u] — [prê e:u pê -

Molto lento e con tristezza

38 *p* *rit.* *a tempo*

com f^{do} .

42 *pp* *ritardando*

sar que é Ma - ri - a — que ge - me no ta - qua - ral, —
 'ser ki e ma - 'ri - e] — [ki 'ze - mi nu ta - kwa - 'ra:o] —

42 *ritardando* *pp*

46

46

3.26 Canção de Amor (Música: Murillo Santos / Texto: Alma Cunha de Miranda)

3.26.1 Os autores

Murillo Tertuliano dos Santos (Rio de Janeiro, 1931)

O pianista e compositor Murillo Santos iniciou-se na música aos 6 anos de idade, no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, ali estudando piano por 11 anos com Liddy Chiaffarelli Mignone, e aperfeiçoando-se depois na Escola Nacional de Música com Arnaldo Estrela. Sendo já um profissional atuante como pianista, iniciou estudos de composição e regência com José Siqueira, Henrique Morelembaum e Eleazar de Carvalho, obtendo em 1970 o primeiro lugar no Concurso Nacional de Composição promovido pelo Instituto Goethe.

Sua obra inclui peças para várias formações, do piano solo à orquestra sinfônica. Atuou como pianista da Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro e como professor de composição na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Suas canções são em pequeno número, mas a inspiração e propriedade da escrita vocal as fazem sempre presentes nos programas de recitas. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998)

Catálogo: 5 canções, publicadas por Editora Novas Metas e Ricordi Brasileira (edição esgotada), 2 das quais em manuscrito. Disponíveis no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da UFRJ.

Alma Cunha de Miranda (Gênova, 1928 - Rio de Janeiro, 1981)

Alma Cunha de Miranda foi cantora lírica, tendo feito sucesso com a personagem ‘Rosina’, da ópera *O Barbeiro de Sevilha*, de G. Rossini. Criou e dirigiu o Museu da Rádio MEC, no Rio de Janeiro, ali realizando vários recitais. Possui textos também musicados por Babi de Oliveira. (Informações fornecidas pelo compositor Murillo Santos, completadas por entrevista com o técnico de som Hamilton Reis à Sociedade dos Amigos Ouvintes da Rádio MEC, disponível no endereço eletrônico (<http://www.soarmec.com.br/hamiltreis.html>).

3.26.2 Traduções

- Canção de Amor - *Love Song*

- 1) **Teus olhos perdidos de amar**
Your eyes lost of Love
- 2) **Refletem estrelas no além.**
Reflect stars from above.
- 3) **Envolvem minh'alma de terna paixão.**
Involve my soul of tender passion.
- 4) **São flores de sonho, meu bem.**
(They) are flowers of dream, my love.

Literal translation: Your eyes, lost from loving me, reflect distant stars. They embrace my soul with a tender passion. They are the flowers of a dream, my love.

- 5) **Teus olhos são beijos de luz,**
Your eyes are kisses of light,
- 6) **Na minha tristeza a brilhar.**
In my sadness to shine.
- 7) **Na aurora risonha, o amor que conduz,**
In the dawn smiling, the love that leads
- 8) **Da vida, nas noites, o luar.**
of life, in the nights, the moon.

Literal translation: Your eyes are kisses of light, shining in my sadness. Your eyes are the love that leads the moonlight, in the smiling nights of my life.

3.26.3 Características interpretativas

- A escrita pianística propõe fluência e leveza, criando condições para um desenvolvimento livre do canto. Do compasso 37 até o 52 o piano assume a melodia, numa modulação sem grandes preparações semelhante às da música popular. Neste momento são permitidos maiores rubatos e um *rallentando* por parte do pianista. A retomada do acompanhamento, ao compasso 53, pede um relaxamento de tensão e um retorno a uma dinâmica suave, embora mais tensa que a do início da canção.

- A linha vocal, ampla e com grandes saltos ascendentes, exige clareza nas direções do fraseado e o não relaxamento da tensão musical ao fim das semifrases. O compositor faz poucas indicações de dinâmica para o canto, porém a necessidade de homogeneidade no timbre e volume se fazem necessárias para a realização estilística da canção.

3.26.4 Informações gerais

- Murillo Santos é compositor bissexto no gênero canção. Das poucas com que nos presenteou, “Canção de Amor” é a mais conhecida. Dedicada à cantora Alma Cunha de Miranda, autora do poema, foi por ela estreada com acompanhamento do próprio compositor.

3.26.5 Possibilidades pedagógicas

- A melodia da canção tem uma tessitura bastante ampla, e seu fraseado é lento e bastante evocativo da ópera italiana romântica. Há recorrentes saltos de 3^a, 7^a e 8^a para a região aguda, bem como notas agudas que devem ser sustentadas por vários compassos. Sua abordagem exige um cantor com domínio dos elementos essenciais do canto: uma emissão livre, suporte respiratório estável e pleno domínio da definição vocálica, da articulação e do canto sustentado. O domínio destes elementos, nesta canção, poderão preparar o cantor para os mesmos gestos vocais presentes no repertório operístico romântico internacional.

Tonalidade original: Sol Maior – propício para sopranos e tenores.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano ou barítono: Mi Maior
- Baixo: Re Maior

3.26.6 A Partitura⁵

Correções e modificações efetuadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- A informação da data e local de composição foi eliminada, e passou a constar das informações gerais que precedem a partitura neste trabalho.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

⁵ Cópia da edição impressa em anexo a este trabalho.

CANÇÃO DE AMOR



ALMA CUNHA DE MIRANDA

MURILLO SANTOS

Andante expressivo (♩ = 108)



Teus
[ˈtɛu -

Andante expressivo (♩ = 108)



mf

5



o - lhos, per - di - dos de a - mar, re -
'zo - ãos per - 'dizi - doz d'já - 'mar] [xe -

5



9

fle - tem es - tre - las no a - lém En -
'fle - tẽ:ɪ ts - 'tre - lɛz nwa - 'lẽ:ɪ] [ẽ -

13

vol - vem mi - nh'al - ma de ter - na pai - xão. São
'vɔ:ɔ - vẽ:ɪ mi - 'na:ɔ - me dʒɪ 'ter - ne pa:ɪ - 'fɛ:ɔ] [sẽ:ɔ

17

flo - res de so - nho, meu bem. Teus
'flo - riz dʒɪ 'so - ɲu me:ɔ 'bẽ:ɪ] [tẽ:ɔ -

21

o - lhos são bei - jos de luz, na
'zo - ãos sã:o 'be:1 - 3os d31 'lus] [na

25

mi - nha tris - te - za, a bri - lhar. Na, au -
'mí - ãe tris - 'te - za bri - 'lar] [na:o -

29

ro - ra ri - so - nha, a - mor que con - duz,
'ro - re xi - 'zo - ãe wa - 'môr ki - kô - 'dus]

poco rit.

p *mf*

33 *a tempo*

da vi - da, nas noi - tes, o lu - ar.
[da 'vi - de naz 'noi - t'is o lo - 'ar]

37 *Più mosso*

41

45

49

53

Tempo primo

Teus o - lhos são bei - jos de luz,
[te:u - 'zɔ : ʎos sɐ̃u: 'bei : ʒos dʒɪ 'lus]

Tempo primo

53

mf

57

na mi - nha tris - te - za_a bri - lhar
[na 'mi - ju tris - 'te - za bri - 'lar]

57

61

Na_au - ro - ra ri - so - nha, o_a - mor que con -
[nao - 'ro - re xi - 'zo - ju wa - 'mor ki kô -

61

65

poco rit. *a tempo* *ced.*
daz, da vi - da, nas noi - tes, o lu -
'dus] [da 'vi - de naz 'noi - tjs o lo -

65

poco rit. *a tempo* *ced.*

a tempo

69

ar.
'ar]

69 *a tempo*

f

3.27 Estrela do Mar (Música: Marlos Nobre / Texto: Folclore da Bahia)

3.27.1 O autor

Marlos de Almeida Nobre (Recife, 1939)

Marlos Nobre ingressou aos 9 anos no Conservatório Pernambucano de Música, onde estudou piano e teoria musical e, em 1956, diplomou-se em harmonia e contraponto pelo Instituto Ernani Braga, em Recife. Nos anos seguintes aperfeiçoou-se em composição com Hans Joachin Koellreutter (1915-2005) e Camargo Guarnieri (1907-1993), viajando em 1963 a Buenos Aires, onde cursou pós-graduação e estudou com professores como Alberto Ginastera (1916-1983), Olivier Messiaen (1908-1992), Aaron Copland (1900-2001) e Luigi Dallapiccola (1904-1975).

A partir da década de 70, paralelamente à sua atividade como músico, ocupou cargos de direção em várias importantes entidades musicais e culturais brasileiras. Sua música tem sido tocada pelas mais importantes orquestras do mundo, e seu cancioneiro, como de resto toda sua obra, sofre influência direta da rítmica afro-brasileira pernambucana, atingindo riqueza expressiva e clareza de forma com grande economia de recursos. Tem escrita vocal energética e complexa, enquanto as partes pianísticas sugerem, às vezes cores orquestrais, às vezes percussividades à maneira de Bartók e Stravinsky. (MARIZ, 2002)

Catálogo: 33 canções. Disponível para consulta e compra no endereço eletrônico do compositor: <http://marlosnobre.sites.uol.com.br/>.

3.27.2 Traduções

- Estrela do Mar: *Starfish*
- Misterioso: *Mysterious*
- Soturno: *Dreary, Somber*
- Animado: *Lively*
- Com raiva: *Angry*

- 1) Oh, Iemanjá!⁶ Quem vem me beijar?
O Iemanjá! Who comes to kiss me?
- 2) Abaluaiê!⁷ Quem vem me arrastar?
Abaluaiê! Who comes to drag me?
- 3) Eu vou com a rede pescar,
I go with the net to fish,
- 4) E vou muito peixe trazer,
And I'm going lots of fish to bring
- 5) Das verdes estradas do mar.
From the green paths of the sea.

Literal translation: Oh, Iemanjá, who comes to kiss me? Abaluaiê, who drags me away? I go fishing with my net, and I will bring lots of fish from the green paths of the sea.

- 6) Quero ser feliz.
I want to be happy.
- 7) Quero me afogar.
I want me to drown.
- 8) Nas ondas da praia vou ver,
On the waves of the beach I'll see,
- 9) vou ver a estrela do mar,
I'll see the starfish,
- 10) e no chão desse mar esquecer,
And on the floor of this sea (I'll) forget,
- 11) O que eu não posso pegar.
What I can not catch.

Literal translation: I want to be happy. I want to drown myself. In the waves of the beach I see the starfish, and there I'll forget what I cannot catch.

- 12) Ô, Iá Ôtô, vem ver meu penar.
O Iá Ôtô, come to see my pain.
- 13) Ô, Bajarê, Quem me faz sonhar?
O Bajarê, who makes me dream?
- 14) Sereia, fuja do mar
Mermaid, flee from the sea
- 15) E venha na praia viver,
And come on the beach to live,
- 16) Em cima da areia brincar.
Over the sand to play.

Literal translation: Oh, Iá Ôtô, come see my pain. Oh Bajarê, who will make me dream? Mermaid, flee from the sea, and come to live on the beach, and play in the sand.

- 17) Quero me perder.
I want (myself) to lose.
- 18) Vem, oh Iemanjá!
Come, oh Iemanjá!
- 19) A noite que ela não vem
The night when she doesn't come
- 20) É só de tristeza pra mim,
Is only of sadness to me,
- 21) E eu ando pr'outro lugar,
And I walk to another place,
- 22) Deixando esse mar tão ruim. Ah!
Leaving this sea so evil.

⁶ Iemanjá: is an African deity, worshiped in African Brazilian religions. Her kingdom is the sea. "Iá Otto" and "Bajarê" are other names by which she is known. (VERGER, 1995)

⁷ Abaluaiê: is an African deity, worshiped in African Brazilian religions. His kingdoms are the sea and the cemetery. (VERGER, 1995)

Literal translation: I want to lose myself. Come, Iemanjá! When she doesn't come at night, it is always sad to me. So I go somewhere else, leaving this evil sea. Ah!

3.27.3 Características interpretativas

- A melodia vocal alterna longas frases líricas, nos momentos de lamento e desolação, com frases rápidas e sincopadas, nos momentos de raiva. As mudanças de andamento e estado de espírito são bem preparadas, devendo o intérprete desenvolver graduações de intensidade, tensão e timbre, para bem realizá-las.
- Os contrastes devem se fazer sentir também no acompanhamento pianístico, que tem momentos ligados e de predominância harmônica, e outros agressivos, nos quais predomina o ritmo. As melodias de caráter percussivo, recorrentes no estilo do compositor, são observadas nos compassos 1 a 8, e 80 a 89.

3.27.4 Informações gerais

- “Estrela do Mar” é a primeira canção do ciclo *Beira-Mar*, escrito em 1966, do qual também fazem parte “Iemanjá-Otô” e “Ogum de Lê”. O texto, do próprio compositor, é uma manipulação de frases de origem folclórica, anônimas, e variações de frases do poema “Cantigas”⁸, de Manuel Bandeira.

3.27.5 Possibilidades pedagógicas

- De complexa execução e interpretação, a canção exige a criação de um ambiente dramático coerente com a força de seu texto e música, exigindo um cantor com domínio dos fundamentos técnicos de seu instrumento. A extensão vocal é ampla, alternando momentos propícios para o fraseado em *legato*, para o canto sustentado na região aguda e para o canto ágil e articulado. Há várias oportunidades de aprendizado de ataques em notas agudas e sustentadas. A variação de dinâmica é grande e a variação de andamento significativa, cujo domínio permitirá uma possibilidade de interpretação maior ao cantor tanto do repertório camerístico quanto operístico. Elementos interpretativos do texto e música da canção devem

⁸ BANDEIRA, MANUEL. *Estrela da Manhã*, In Obra Completa. Editora Nova Aguilar. Rio de Janeiro, 1996. Pg. 230.

ser minuciosamente explorados, como diferentes timbres, diferentes atribuições de importância às palavras, direcionamento das frases, postura, uso das expressões faciais e gestos. Tendo a comunicação como objetivo final do cantor, deve-se ter em mente que “a maestria artística não é somente intuitiva. Ela é também adquirida⁹.” (MILLER, 1996, p. 247)

Tonalidade original: Re Menor – propícia para baixos, barítonos e mezzo-sopranos.

Transposições sugeridas:

- Soprano e tenor: Sol Menor

3.27.6 A Partitura¹⁰

Correções e modificações efetuadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- A informação da data de composição foi eliminada, e passou a constar das informações gerais que precedem a partitura neste trabalho.
- Correção: a clave de Fa foi mantida na linha superior do piano no compasso 9, mudando apenas no compasso 18, coerente com o encadeamento harmônico anterior e posterior.
- A data de nascimento do compositor foi acrescentada, para padronização das partituras desta antologia.

⁹ *Artistry is not just instinctive. It is also acquired.* (Tradução nossa)

¹⁰ Cópia da edição impressa em anexo a este trabalho.

ESTRELA DO MAR



FOLCLORE DA BAHIA

MARLOS NOBRE (1939)

Vivo (♩ = 132)

Vivo (♩ = 132)

f

5 *rit.*

5 *rit.*
dim.

8^{va}

Lento ($\text{♩} = 72$)

9 *p* *poco tratt.* *a tempo*

Oh, le - man - já, quem vem me bei - jar?
[o je - mē - 'ʒa] [kê:t vê:t mi be:t - 'ʒar]

9 **Lento** ($\text{♩} = 72$) *a tempo*

poco tratt. *p* *cresc.*

(8^{vb})

13

A - ba - lua - iê, quem vem me ar - ras - tar?
[a - ba - lwa - 'je] [kê:t vê:t mja - xas - 'tar]

13 *cresc.*

animando poco a poco

17 *mf* *cresc.*

Eu vou com a re - de pes - car, e vou mui - to pei - xe tra - zer,
[e:u vō kōa 'xe - dʒɪ pes - 'kar] [ɪ vō mu:t - to 'pe:t - ʃɪ tra - 'zer]

17 *animando poco a poco*

mf *cresc.*

21

— das ver - des es - tra - das do mar.

— [daz 'ver - dʒi - zis - 'tra - dez du mar]

25 *Più mosso* (♩ = 80)

Que - - - ro ser fe - liz!

['ke - - - ro ser fe - 'lis]

29 *f*

Que - - - ro me_a - fo - gar!

['ke - - - ro mja - fo - 'gar]

Animado (♩ = 116)

mp misterioso, solúno

33

Nas on - das da prai - a vou ver, vou ver a es - tre - la do mar,
[na - 'zõ - dez da 'pra - je vo ver] [vo ve - rais - 'tre - le do mar]

33 Animado (♩ = 116)

p subito

cresc.

(com raiva)

37

— e no chão des - se mar es - que - cer, o que eu não pos - so pe - gar,
[1 nu fẽ:u 'de - si ma - ris - ke - 'ser] [u kje:u nẽ:u 'põ - so pe - 'gar]

37

41

41

mf m.d. *mp*

45 *poco rall.*

45 *poco rall.* *lunga*

49 *poco tratt. a tempo* *p*

Ô, lá Ô - tô, vem ver meu pe - nar.
[o ja o - 'to] [vê: ver me:o pe - 'nar]

49 *poco tratt. a tempo* *p* *cresc.*

53

Ô, ba - ja - rê, quem me faz so - nhar?
[o ba - 3a - 're] [kê: mi fas so - 'nar]

53 *cresc.*

57 *mf* animando poco a poco *cresc.*

Se - rei - a, fu - ja do mar e ve - nha na prai - a vi - ver,
[se - 're:ɪ - ɐ 'fʊ - ʒɐ du mar] [ɪ 've - ʒɐ ne 'pra - ʒɐ vi - 'ver]

57 animando poco a poco

mf *cresc.*

61

em ci - ma da a - rei - a brin - car,
[ẽ:ɪ - 'sɪ - me da - 're - ʒɐ brĩ - 'kar]

61 (non arpegg.)

f

Più mosso (♩ = 80)

65 *f*

Que - - - ro me per - der!
['ke - - - ro mi per - 'der]

65 Più mosso (♩ = 80)

f

69

Vem, oh, le - man - já!
[vê:t] ɔ je - mẽ - 'ʒa]

69

Animado (♩ = 116)

mp misterioso

73

— A noi - te que e - la não vem — é só de tris - te - za pra mim, —
— [a 'no:t - tʃi 'kje - le nũ:o vê:t] — [e sɔ dʒi tris - 'te - ze pra mĩ] —

73 Animado (♩ = 116)

mp subito

77

cresc. (com raiva)

— e eu an - do pr'ou - tro lu - gar, — dei - xan - do es - se mar tão ruim, —
— [je:u 'rẽ - du 'pro - tru lu - 'gar] — [de:t - 'fẽ - dwe - si mar tẽ:o xu'ĩ] —

77

81

81

dim.

m.d.

Vivo (♩ = 132)

85

f

Ah! _____

[a] _____

Vivo (♩ = 132)

85

8^{va}

cresc.

fff

8^{vb}

3.28 Cantiga (Música: Sérgio Vasconcelos Corrêa / Texto: Paulo Bomfim)

3.28.1 Os autores

Sérgio Oliveira de Vasconcelos Corrêa (São Paulo, 1934)

Sérgio Vasconcellos Corrêa iniciou seus estudos de música como pianista, chegando a iniciar uma promissora carreira como grande virtuose do instrumento. Porém sua carreira se definiria na área da composição, regência e magistério. Recebendo orientação de Camargo Guarnieri por 12 anos, de 1956 a 1968, tem sido considerado um dos compositores mais importantes da escola nacionalista de composição, e um dos mais inspirados.

Doutorou-se em música pela Universidade Estadual Paulista, onde lecionou composição. Em suas canções desenvolve um tratamento delicado do canto, valorizando a região central da voz e o entendimento do texto em frases ora líricas, ora populares. Seu pianismo se mostra complexo e explora diferentes timbres do instrumento, bem como suas possibilidades rítmicas em diferentes regiões. (MARIZ, 2002)

Catálogo: 17 canções, disponíveis através de contato direto com o compositor, pelo endereço eletrônico svascon@uol.com.br.

Paulo Lébeis Bomfim (São Paulo, 1926)

Paulo Bomfim iniciou seus estudos de Direito aos 20 anos, deixando o curso inconcluso para trabalhar como colaborador dos jornais *Diário de São Paulo*, *Correio Paulistano* e *Diário de Notícias*. Seu primeiro livro, *Antônio Triste*, lançado em 1946, foi prefaciado por Guilherme de Almeida e ilustrado por Tarsila do Amaral, recebendo o Prêmio Olavo Bilac, concedido pela Academia Brasileira de Letras. Dentre livros de poemas, contos e crônicas, publicou mais de 35 títulos, dos quais se destacam *Transfiguração*, *Relógio de Sol*, *Cantiga de Desencontro*, *Poema do Silêncio*, *O Colecionador de Minutos*, *Tempo Reverso*, *Súdito da Noite*, *Janeiros de Meu São Paulo* e *O Colecionador de Contos*.

Suas várias cantigas foram musicadas por importantes compositores como Dinorah de Carvalho, Camargo Guarnieri, Theodoro Nogueira, Sérgio Vasconcelos e Osvaldo Lacerda.

3.28.2 Traduções

- Cantiga: *Song*

- Cômodo: *Comfortable*

- 1) Onde estou, que não me encontro,
Where am I that (I) don't find myself,
- 2) Caminhos que já não sinto,
Paths that (I) anymore don't feel,
- 3) Écos de vozes distantes,
Echoes of voices distant,
- 4) Flutuando num labirinto?
Floating in a labyrinth?

Literal translation: Where am I that I can't find myself? I can't find my way, only echoes of distant voices floating in the labyrinth.

- 5) Onde deixei meu olhar
Where did I leave my eyes,
- 6) Repleto de águas e rastros,
full of waters and traces,
- 7) Onde a lama se confunde,
Where the mud merges
- 8) Com o silêncio dos astros?
With the silence of the stars?

Literal translation: Where have I left my eyes filled with streams of tears? Was it where the mud merges with the silence of the stars?

- 9) Onde estou, que não me encontro,
Where am I, that (I) don't find myself,
- 10) Entre esperanças antigas,
among hopes old,
- 11) Gesto perdido de sombras,
Gesture lost of shadows,
- 12) Lábio gasto de cantigas?
Lips spent of songs?

Literal translation: Where am I that I can't find myself? Am I among old hopes? My gesture is lost in the shadows, and my lips are spent of songs.

- 13) Onde larguei a inocência,
Where did I leave the innocence,
- 14) A voz, o sonho, a distância,
The voice, the dream, the distance,
- 15) Se os manacás refloreçam
If the manacás bloom again
- 16) Além dos muros da infância? Ah!
Beyond the walls of the childhood?

Literal translation: Where have I left my innocence, my voice, my dream, the distance? Where, if the manaca only blooms again beyond the walls of childhood?

3.28.3 Características interpretativas

- A melodia vocal é bastante simples e fluente, contrastando enormemente com a complexidade do acompanhamento. A extensão vocal não oferece maiores desafios, mas é

necessária grande flexibilidade vocal para atender às orientações de dinâmica escritas pelo compositor, sendo que estas estabelecem relações de tensão e distensão em relação ao piano.

- A escrita pianística exige grande controle e independência de mãos, apresentando um *ostinato* rítmico de difícil execução na linha inferior, enquanto a superior pontua irregularmente o discurso vocal.

3.28.4 Informações gerais

- O poema musicado por Sérgio Correia de Vasconcelos em 1965 tem o nome original de “Cantiga do Desencontro”, e se insere no livro *Cantigas*, publicado por Paulo Bomfim em 1954.

3.28.5 Possibilidades pedagógicas

- A escrita vocal da canção se concentra na região média da voz, o que facilita o estudo de sua dinâmica que, especificamente nesta canção, é de grande importância. As frases lentas e longas tem múltiplas e precisas indicações de *crescendo* e *diminuendo*, exigindo flexibilidade vocal. Vários gestos vocais associados à dinâmica são requeridos, como ataques em *pp*, *p*, *mf* e *f*. A flutuação de seu caráter entre ternário e quaternário pode preparar o cantor para valorizar o direcionamento das frases e o legato apesar do acompanhamento rítmico e pulsante.

Tonalidade original: Sol Menor – propícia para tenores e mezzo-sopranos.

Transposições sugeridas:

- Soprano: Mi Menor
- Barítono: Re Menor
- Baixo: Do Menor

3.28.6 A Partitura¹

Correções e modificações efetuadas a partir do manuscrito:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.

¹ Cópia do manuscrito original anexo a este trabalho.

- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- A informação da data de composição foi eliminada, e passou a constar das informações gerais que precedem a partitura neste trabalho.
- As datas de nascimento dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

CANTIGA



PAULO BOMFIM (1926)

SERGIO OLIVEIRA DE VASCONCELLOS CORRÊA (1934)

Cômodo (♩ = 76) *p*

On - de - es - tou, que não me en -
 ['õ - dʒis - 'to:u kɪ nẽ:u mĩ -

Cômodo (♩ = 76)
sempre destacado e leve

con - tro ca - mi - nhos que já não
 'kõ - tru] [ka - 'mi - ños kɪ ʒa nẽ:u

(simili)

5

sin - to, e - cos de vo - zes dis -
'sĩ - tu] ['e - koz dʒi 'vɔ - ziz dʒis -

5

7

tan - tes flu - tu - an - do num la - bi -
'tê - tʃis] [flu - tu - 'tê - du nũ la - bi -

7

9

rin - to? —
'rĩ - tu] —

9

cresc. mf

11

On - de dei - xei meu o -
 ['õ - dʒi dei - 'fe:ɪ me:ɔ o -

13

lhar re - ple - to de á - guas e
 ['kar] [xe - 'ple - to dʒi 'a - gwe - zi

15

ras - tros ou - de a la - mi se con -
 ['xas - tros] ['õ - dʒa 'lɐ - mi - si kō -

17

fun - - - de com o si - lên - cio dos
'fũ - - - dʒɪ] [kõ u si - 'lẽ - sjo du -

17

19

as - tros? On - de es -
'zas - tros] ['õ - dʒɪs -

19

subito p

21

tou, que não me en - con - tro
'to:u ki nẽ:u mĩ - 'kõ - tru]

21

23 *mf*

en - tre es - pe - ran - ças an - ti - gas,
['ẽ - tris - pe - 'rẽ - sũ - zẽ - 'tʃi - ges]

25

ges - to per - di - dô (de som) - bras, lá - bio
['ʒes - to per - 'dʒi - do dʒi 'sũ - bres] ['la - bjo

27

gas - to de can - ti - gas? —
'gas - to dʒi kũ - 'tʃi - ges] —

29 *mf*

On - de lar - guei a i - no -
[õ - dʒi lar - 'ge:ɪ a i - no -

29 *mf* *p* *sf*

31

cên - cia, a voz, o so - nho, a dis -
'sẽ - sjɐ] [a vɔ - zu 'so - ɲwa dʒis -

31 *sf*

33

tân - cia, se: os ma - na - cãs re - flo -
'tẽ - sjɐ] [sjo: ma - nã - 'kas xe - flo -

33 *sf*

35

re - cem a - lém dos mu - ros da in -
 're - sê:t] [a - 'lê:t] duz 'mu - roz daĩ -

35

37

fân - cia? Ah!
 'fê - sje] [a]

37

39

39

5

ppp

3.29 O Trovador do Sertão (Música: Francisco Braga / Texto: Mello Moraes Filho)

3.29.1 Os autores

Antônio Francisco Braga (Rio de Janeiro, 1868 - 1945)

O menino Francisco Braga nasceu em condições extremamente desfavoráveis: negro e órfão de pai aos 8 anos de idade, foi entregue aos cuidados do Asilo dos Meninos Desvalidos, onde iniciou seus estudos de música, continuados no Conservatório Imperial do Rio de Janeiro por influência do diretor do asilo, que reconheceu seu talento especial. Seu primeiro instrumento foi a clarineta, e em pouco tempo já dirigia a banda musical do asilo e compunha suas primeiras obras. Aos 22 anos inscreveu-se no concurso realizado pelo governo provisório republicano para a composição do Hino Nacional Brasileiro e, apesar de não ter sido o ganhador, recebeu uma bolsa de estudos para desenvolver seus estudos na capital francesa. Jules Massenet o considerou entre seus melhores alunos. Naquela cidade estreou várias de suas obras, fixando-se depois em Dresden (Alemanha).

Retornou ao Brasil em 1900 e em 1902 foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música. Em 1931 dirigiu o concerto de inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. É o compositor do “Hino à Bandeira”, com texto de Olavo Bilac. Suas canções combinam uma técnica perfeita e uso inteligente do texto a elementos literários e musicais brasileiros que definem seu estilo. (MARIZ, 1993) (MARIZ, 1980)

Catálogo: 34 canções. Edições esgotadas. Algumas partituras disponíveis digitalizadas, no endereço eletrônico da Biblioteca Nacional: <http://bndigital.bn.br/>.

Alexandre José de Mello Moraes Filho (Salvador, 1844 – Rio de Janeiro, 1919)

Poeta, jornalista, historiador e folclorista, Mello Moraes Filho, cujo pai era o historiador seu homônimo, é dos autores mais conhecidos da literatura romântica brasileira. Iniciou seus estudos como seminarista, transferindo-se depois para Bruxelas, na Bélgica, onde se formou em medicina. De volta ao Brasil em 1876, foi diretor do Arquivo Municipal do Rio

de Janeiro até sua aposentadoria, em 1918.

Teve vários de seus poemas musicados, e entre seus livros de poesia estão *Cantos do Equador* (1879), *Sertões e Florestas* (1900), *Os Imortais* (1880) e *Saudação dos Mortos* (1880). (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998)

3.29.2 Traduções

- O Trovador do Sertão: *The Troubadour of the Backwoods*

- À vontade: *freely*

- 1) **Tu vens, ó minha amante,**
You come, oh my love,
- 2) **Por noites sem neblina,**
Through nights without mist,
- 3) **Ao lume das estrelas**
Under the light of the stars
- 4) **Na branca musselina,**
In the white muslin,
- 5) **Descendo da montanha**
Coming down the mountain,
- 6) **Com a perna e os braços nus,**
With the legs and the arms naked,
- 7) **Por entre as verdes canas,**
Through the green reeds,
- 8) **E as plumas dos bambús ...**
And the plumes of the bamboos...

Literal translation: You come, oh my love, through clear nights, under the starlight, wearing white muslin. You come down the mountain with your naked legs and arms, passing by the green reeds and the bamboo's plumes.

- 9) **Mais bela do que os cantos**
More beautiful than the songs
- 10) **Das aves na espessura**
Of the birds in the grove
- 11) **Que o ninho d'alva espuma,**
Than the nest of white foam,
- 12) **Que a fonte que murmura!**
Than the fountain that murmurs!
- 13) **Ó minha amante, és bela**
O my love, you are beautiful
- 14) **Qual harmonia eólia!**
Like harmony aeolian!
- 15) **Flecha de luz a prumo**
Beam of light standing
- 16) **Na flor da magnolia !**
On the flower of the magnolia!

Literal translation: You are more beautiful than the songs of the birds in the sky. More than the nest made of white foam. More than the murmuring fountain. Oh my love, you are as beautiful as an aeolian melody. You are a beam of light standing on the magnolia flower!

- 17) **Ao fundo do horizonte**
Beyond the horizon
- 18) **Destaca – se divina**
stands divine
- 19) **A tua forma estátua**
The your shape (of a) statue

- 20) **Do gênio da campina!**
of the spirit of the meadow!
 21) **Teus lábios rubros, rubros,**
Your lips ruby red, ruby red,
 22) **Gardênias são, do pejo;**
Gardenias are, of decorum;
 23) **Seus seios: pombas mansas!**
Your breasts: doves calm!
 24) **Seu sonho o meu desejo!**
Your dream: the my desire!

Literal translation: Beyond the horizon stands your divine statue-like shape, as if you are the spirit of the meadow. Your red lips are embarrassed gardenias. Your Breasts are calm doves, and your dreams are my desire.

- 25) **A vida dera inteira**
The life I could give entire
 26) **Por vê-la na cabana,**
To see her in the cabin,
 27) **Ao fogo da fogueira,**
By the fire of the bonfire
 28) **Ao cheiro da coirana,**
By the scent of the boisenberry,
 29) **Carpindo a trova meiga**
Mourning the ballad sweet
 30) **Que o peito meu consola**
That the my breast console
 31) **Ao quêmbros do fandango,**
By the cadence of the fandango,
 32) **Aos sons dessa viola.**
By the sounds of this guitar.

Literal translation: I'd give all my life just to see you in the cabin, by the fire, with the scent of the boisenberry, mourning the sweet balad that consoles my heart by the cadence of the fandango and the sounds of the guitar.

3.29.3 Características interpretativas

- O acompanhamento é realizado durante toda a canção com o uso de arpejos e gestos violonísticos, e é mesmo a este instrumento que deve evocar, havendo referência direta à “viola” a que o poema se refere e sendo este o instrumento tradicional de que fazem uso os trovadores para se acompanhar. Um breve afastamento desta figuração acontece dos compassos 44 a 52, ocasionado por um desvio de foco no discurso poético.
- A parte vocal é constituída de frases longas e de rítmica enérgica, que tem parentesco com os gêneros ibéricos e deles traz um sabor de dança. Uma alteração acontece apenas dos compassos 46 a 52, nos quais se revelam os desejos do poeta, ressaltados por um acompanhamento mais ligado. O compasso 47 deve ser ressaltado em sua suspensão sonora, que representa a hesitação do poeta em revelar-se diretamente.

3.29.4 Informações gerais

- Tendo estudado na França com Jules Massenet (1842-1912), Francisco Braga havia

musicado versos de Victor Hugo (1802-1885), e ao compor em francês estudou a construção da *mélodie*, a canção clássica francesa, na qual o enunciado vocal obedece às peculiaridades sonoras do idioma francês. Os mesmos princípios foram por ele aplicados na elaboração de suas canções em português, permitindo que sua sonoridade guiasse o ambiente musical de suas canções. (GONTIJO, 2006, p. 111)

3.29.5 Possibilidades pedagógicas

- A linha melódica da canção é constituída de frases longas e sustentadas que se sucedem na região médio-aguda da voz, exigindo domínio do legato, suporte e controle respiratório. A insistência da emissão na região médio-aguda da voz tende a provocar atitudes como a acumulação de tensão através das frases, ataques forçados na região aguda e abandono do suporte respiratório ao final das frases. O trabalho do cantor sobre estes elementos deverá prepará-lo para a literatura em que a exigência da emissão é grande e sem grandes oportunidades de descanso. Uma vez vencidos estes primeiros desafios é possível buscar maior flexibilidade de emissão, variação timbrística e dinâmica, e maior atenção aos fatores interpretativos, como a valorização do texto e a direção fraseológica.

Andamento sugerido²: colcheia = 144

Tonalidade original: Mi Bemol Menor – propícia para sopranos e tenores

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano e barítono: Re Menor
- Baixo: Do Maior

3.29.6 A Partitura³

Correções e modificações efetuadas a partir do manuscrito:

- Os compassos foram numerados.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas.

² Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

³ Cópia da edição impressa em anexo a este trabalho.

O TROVADOR DO SERTÃO



MELLO MORAES FILHO (1844-1919)

FRANCISCO BRAGA (1868-1945)

Andantino

The first system of the musical score. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef, key of B-flat major, and 6/8 time. It begins with a whole rest, followed by a quarter note on the second line (F4), and then a quarter rest. The piano accompaniment is in bass clef, key of B-flat major, and 6/8 time. It features a melody of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamic is 'mf'. There are triplets in the right hand of the piano part.

Tu
[tu

The second system of the musical score. It continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics in Portuguese. The piano accompaniment continues with the same melody and bass line. The tempo is 'Andantino' and the dynamic is 'mf'. There are triplets in the right hand of the piano part.

vens, ———— ó mi - nha, a - man - te, por noi - tes sem ne -
vê:ɹ - zo 'mi - pa - 'mũ - tʃi] [por 'no:ɹ - tʃis sê:ɹ ne -

6

bli - na, ao lu - me das es - tre - las na bran - ca mus - se - li - na,
 'bli - nê] [a: o 'lu - mi - da - zis - 'tre - les] [na 'brê - kô mu - se - 'li - nê]

9

des - cen - do da mon - ta - nha com a per - na e os bra - ços
 [de - 'sê - du da mō - 'tê - nê] [kôa 'per - njuz 'bra - soz

12

poco rit.
p *a tempo*

nus, por en - tre as ver - des ca - nas e as
 nus] [po - 'rê - trjaz 'ver - d'ziz 'kê - nes] [jas

poco rit. *a tempo*
p *col canto*

15 *dim.*

plu - mas dos bam - bus...
'plu - mez doz bñ - 'bus]

15

18

Mais
[ma:iz

18 *mf* *p*

20

be - la do que os can - tos das a - ves na es - pes -
'be - le do kjos 'kñ - tos] [da - 'za - viz na:is - pe -

20

23 *p*

su - ra, que o ni - nho d'al - va es - pu - ma, que a fon - te que mur - mu - ra!
 'su - re] [kju 'ni - ju 'da:u - va:is - 'pu - me] [kja 'fõ - tʃi ki mur - 'mu - re]

23 *p*

26 *p*

Ó mi - nha a - man - te, és be - la _____ qual har - mo - ni - a e -
 [ɔ 'mi - ja - 'mẽ - tʃez 'be - lu] _____ [kwa:u ar - mo - 'ni - ve -

26 *p*

29 *poco rit.* *a tempo*

ó - li - a! _____ Fle - cha de luz a pru - mo na
 'ó - li - e] _____ ['fle - ʃe dʒi lu - za 'pru - mu] [na

29 *poco rit.* *a tempo*

p *col canto*

32 *dím.*

flor — da mag - nó - lia!
 flor — da ma - 'gnô - lje]

35

Ao
 [ao

37

fun - do do ho - ri - zon - te des - ta - ca - se di -
 'fũ - do dwo - ri - 'zô - t[ɪ] [dʒɪs - 'ta - ka - sɪ dʒɪ -

40 *f*

vi - na a tu - a for - ma, es - tá - tua do gê - nio da cam - pi - na! Teus lá - bios ru - bros,
'vi - ne] [a 'tu - e 'for - me:is - 'ta - twe] [do 'ze - njo da kê - 'pi - ne] [te:oz 'la-bjoz 'xu-broz

43 *dim.* *allarg.* *p*

ru - bros, gar - dê - nias são, do pe - jo; seus sei - os, pom - bas
'xu - broz] [gar - 'de - njes sã:u du 'pe - jo] [se:os 'sei - os 'pô - bez

43 *dim.* *allarg.* *p* *col canto*

46 *à vontade* *f*

man - sas! Seu so - nho, o meu de - se - jo! A
'mê - ses] [se:o 'so - jo u me:o de - 'ze - jo] [a

46

49

vi - da de - ra in - tei - ra por vê - la na ca -
'vi - de 'de - reĩ - 'te:ĩ - re] [por 've - le na ka -

52 *p*

ba - na, ao fo - go da fo - guei - ra, ao
'bũ - nũ] [a:õ 'fo - go da fo - 'ge:ĩ - re] [a:õ

55 *poco rit.* *a tempo*

chei - ro da coi - ra - na, car -
'fe:ĩ - ro da ko:ĩ - 'rũ - nũ] [kar -

poco rit. *a tempo*
col canto *p*

58

pin - do_a tro - va mei - ga que_o pei - to meu con -
 'pĩ - dwa 'tro - va 'mei - ge] [kjo 'pei - to me:o kō -

58

61

so - la, ao que-bros do fan - dan - go, aos sons des-sa vi - o - la.
 'so - le] [a:us 'ke - broz do fẽ - 'dẽ - go] [a:us sōz 'dẽ - sũ vi - 'o - le]

61

64

Ó mi - nha_a - man - te, és be - la _____ qual har - mo - ni - a, e -
 [o 'mi - na - 'mẽ - t'fẽz 'be - le] _____ [kwa:u ar - mo - 'ni - ve -

64

rit. *a tempo*

67

ó - li - a! _____ Fle - cha de luz a pru - mo na
 'o - li - e] _____ ['fle - ʃe dʒɪ lu - za 'pru - mo] [na

67

rit. *a tempo*

dim.

70

flor _____ da mag - nó - lia! _____
 flor _____ da ma - 'gnɔ - lje] _____

70

73

73

p

3.30 Valsinha de Roda (Música: Edmundo Villani-Côrtes)

3.30.1 O autor

Edmundo Villani-Cortes (Juiz de Fora, 1930)

Filho de um flautista e uma pianista amadores, Villani Cortes teve no cavaquinho e no violão seus primeiros instrumentos, e do rádio e da música popular a sua primeira influência, começando a estudar piano aos 17 anos. Formou-se em 1954 pelo Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, e a partir de então trabalhou em gravadoras e em emissoras de TV como arranjador, pianista e compositor, chegando a escrever mais de 600 arranjos para as orquestras da TV Tupi e TV Globo.

Na cidade de São Paulo estudou composição com Camargo Guarnieri e Hans-Joachim Koellreuter, foi regente da Orquestra Jazz Sinfônica e recebeu diversos prêmios por suas composições vocais e instrumentais. Defendeu seu mestrado na Universidade Estadual Paulista, e ali lecionou composição até sua aposentadoria.

Sua obra vocal contém óperas e cantatas, e suas canções estão entre as mais interpretadas e gravadas por cantores líricos e populares. Possui canções escritas com técnicas atonais em alguns períodos, mas sua maior influência é sem dúvida a música popular, a cujos elementos consegue imprimir grande personalidade e originalidade. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998)

Catálogo: 52 canções. Todas em manuscrito. Disponíveis através de contato pessoal com o compositor, pelo endereço eletrônico villanicortes@gmail.com.

3.30.2 Traduções

- Valsinha de Roda: *Little Nursery Waltz*

- 1) Num brinquedo de rodar pião
On a toy to turn (a) spinning top
- 2) Foi que eu peguei a tua mão.
was where I took your hand.
- 3) Teu olhar encantado me deixou calado e percebi
Your eyes enchanted have left me silent and I realized
- 4) Que amar eu aprendi.
that love I have learned.

Literal translation: Playing with a spinning top I took your hand for the first time. Your enchanted eyes left me mute, and I realized that I had learned to love.

- 5) **E o pião girou então,**
And the top turned, then,
6) **Bem semelhante ao mundo de nós dois.**
very similar to the world of the two of us.
7) **Tantas voltas ele deu que até se perdeu,**
So many turns it has done that finally it got lost,
8) **deixando apenas essa canção.**
leaving only this song:

Literal translation: And the top has turned, just like our lives. It has done so many turns that finally it got lost, leaving only this song.

- La la – iá la – iá la – iá la – iá**
9) **O tempo passa o mundo gira e fico a pensar.**
The time passes, the world turns and I keep thinking.
La la – iá la – iá la – iá la – iá
10) **Enquanto ele dá voltas eu vou te amar.**
While it gives turns I am going to love you.
11) **Então vou cantar: la iá la iá la iá la iá**
Then I'm going to sing:
12) **Vou girar com o mundo num compasso sem parar.**
I'll turn with the world in a beat without stopping.
13) **Roda pião! Para lembrar**
Turn on, spinning top! To remember
14) **Quantas voltas nossa vida deu sem se cansar**
how many turns our life has given tirelessly,
15) **E eu vou te contar como foi.**
and I am going to tell you how was it.

Literal translation: Time passes, the world turns, and I keep thinking while it turns that I'm going to love you. Then I'm going to sing. I'll turn with the world in a non-stop rhythm. Turn on, spinning top, for us to remember how many turns our life has made, tirelessly. And I'm going to tell you how it was.

- 16) **Num dia distante, então**
One day, distant, then
17) **Era um brinquedo de criança,**
It was a game of children,
18) **Puxei a tua trança e quando teus cabelos eu toquei**
I pulled your braid and when your hair I touched
19) **Meus sonhos encontrei.**
my dreams I found.
20) **E a vida seguiu depois,**
And (the) life went on afterwards,
21) **Levou consigo o sonho de nós dois.**
took away with her the dream of the two of us.
22) **Nossa história se acabou e tudo que restou**
Our story has finished and all that remained
23) **Foi o som dessa nossa canção.**
was the sound of our song.
24) **Que acabei de cantar .**
That I've just finished to sing.

Literal translation: In the distant past, during a kids game, I pulled your braid, and when I touched your hair I found my dreams. Afterwards life continued, taking with it our dreams. Our story has ended, and all that remains is the sound of our song, which I have just finished singing .

3.30.3 Características interpretativas

- A canção apresenta características fortemente figurativas no acompanhamento, com vários aspectos musicais representando ou ressaltando imagens do texto. Em nosso contato com o

compositor, quando da gravação de uma de suas canções (SANTOS & BUENO, 1998), pudemos interpretar sob sua orientação várias de suas canções, e algumas das imagens musicais de “Valsinha de Roda” foram por ele assim descritas:

- 1) A nota La repetida vagorosamente dos compassos 1 a 5 representa o ato de enrolar o cordão no pião, ou seja, a preparação para jogá-lo. O gesto se repetirá nos compassos 63 e 64, com a retomada do tema principal.
- 2) No compasso 6, a escala descendente faz alusão à queda do brinquedo, gesto musical que será repetido nos compassos 15 e 73.
- 3) No compasso 7 o ritmo ternário regular se inicia, mantendo-se estável enquanto gira o pião.
- 4) Dos compassos 59 a 62 a escrita pianística realiza movimentos ascendentes e descendentes que se referem ao movimento circular e rápido do pião, e ao mesmo tempo soam difusos e um tanto impressionistas, evocando a idéia de memória e de tempo.

- A melodia vocal tem inspiração nas valsas-canção, gênero muito apreciado na música popular brasileira entre as décadas de 20 e 50 na voz de cantores como Francisco Alves (1898-1952), Carlos Galhardo (1913-1985), Francisco Petrônio (1923-2007) e Gastão Formenti (1894-1974), em cuja tradição também se inspirou Francisco Mignone (1887-1986) para compor suas *Valsas de Esquina*.

- As variações de andamento indicadas pelo compositor são múltiplas, sempre aludindo aos momentos em que o pião ganha ou perde energia, bem como à memória do poeta, que se aproxima ora de memórias felizes, ora nostálgicas.

- A delicadeza do tema e do material musical exigem clareza e leveza na enunciação do texto, e a procura de timbres claros e sem exaltações de intensidade.

- Interpretar apropriadamente uma canção simples, intimista, de tessitura central e semelhança estilística com a canção popular, como “Valsinha de Roda” pode se mostrar bem mais complexo do que se imaginaria a princípio e exigir um cantor muito mais maduro e cômico de suas possibilidades e limites vocais, musicais e interpretativos. Quanto maior o vocabulário musical do cantor, mais subsídios terá este cantor para a criação de uma estética vocal apropriada à interpretação de uma canção construída através de tantas influências. É

importante para a formação deste vocabulário o conhecimento dos múltiplos gêneros de canção de tradição clássica e popular, bem como dos gestos vocais associados a estes gêneros, o que deve ser conseguido não apenas através das partituras, mas de registros fonográficos realizados pelos intérpretes mais importantes de cada gênero.

3.30.4 Informações gerais

- “Valsinha de Roda” data de 1991. Edmundo Villâni Cortes alcança aqui um raro equilíbrio dos discursos musical e poético, tendo escrito a ambos simultaneamente num processo que se assemelha aos dos compositores populares de canção. Há versões do próprio compositor para outras formações: Voz e 8 Violoncelos - Piano, Voz e Violoncelo - Piano e 3 Vozes Femininas – Duo para Soprano, Barítono e Orquestra – Voz e violão.

3.30.5 Possibilidades pedagógicas

- A valsa-canção popular, tanto em sua forma mais antiga, das décadas de 1920 a 1950, quanto na forma mais modernas, de compositores como Tom Jobim (1927-1994), Edu Lobo (1943) e Chico Buarque de Holanda (1944), é a influência mais presente no estilo composicional desta canção, o que estabelece imediatamente a necessidade de uma abordagem vocal mais leve, um timbre mais claro, e uma interpretação mais intimista.

O tema principal da canção possui intervalos ascendentes de 5^a e 7^a que devem ser realizados sem a valorização da nota aguda, devendo esta ser abordada até mesmo com menos volume que as notas graves. O compositor tem o cuidado de escrever ligaduras de frase em toda a linha vocal, frisando a necessidade de delinear as frases com precisão e valorizar o legato e a homogeneidade sonora que, apesar de uma emissão com menos volume e timbre, não devem ser negligenciados.

Na valsa, a diferença de importância entre as pulsações de caráter ternário é realçada, provocando mesmo pequenas alterações de andamento, e isso é mais importante nesta canção pela associação direta que ela tem com o ambiente da música popular, cuja divisão rítmica é

muito mais livre. O cantor terá em “Valsinha de Roda” o desafio de manter a homogeneidade timbrística e o legato, características da canção clássica, ainda que suas características composicionais e influências estilísticas tendam a fragmentar seu discurso sonoro.

Uma outra influência em seu discurso é a *melodie*, a canção clássica francesa, principalmente em seu período impressionista. De modo geral, uma característica importante da *melodie* é a importância fundamental que nela tem a métrica, a acentuação e a entonação do texto na construção de suas frases, fazendo com que seus clímax de tensão se dêem em pontos diferentes do que se esperaria em outras literaturas e também em níveis de dinâmica mais econômico. (MILLER, 1996, p. 105) Sua influência se mostra nesta canção na abordagem de saltos e ataques de notas agudas, na primazia que tem o discurso poético que deve guiar a agógica, e no rico campo de experimentação timbrística que ela estabelece. O domínio destes elementos nesta canção pode preparar o cantor para a interpretação da *melodie* de caráter mais impressionista e intimista.

Andamento sugerido⁴: semínima = 96

Tonalidade original: Re Menor – propícia para sopranos e tenores

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano ou barítono: Do Menor
- Baixo: Si Bemol Menor

3.30.6 A Partitura⁵

Correções e modificações efetuadas a partir do manuscrito:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- A data de nascimento do compositor foi acrescentada, para padronização das partituras desta antologia.

⁴ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

⁵ Cópia do manuscrito original em anexo a este trabalho.

VALSINHA DE RODA



Texto e Música: EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ (1930)

Lento

rall.

Lento

rall.

pp

simile

p

a tempo

7

Num brin - que - do de ro - dar pi - ão foi que eu pe - guei a tu - a mão,
[nũ brĩ - 'ke - do dʒi xo - 'der pi - 'ẽ:u] [fo:t kɪ e:u pe - 'ge:t u 'tu - e mũ:u]

a tempo

7

11 *rall.*

Teu o-lhar en-can-ta-do me dei-xou ca-la-do e per-ce-bi que a-mar eu a-pren-di,
[te:u o-ˈla - rĩ - kē - ˈta-du mi dei:ˈfo:u ka - ˈla-dwĩ per-se-ˈbi] [kja - ˈma-re:u a - prẽ - ˈdʒi]

11 *rall.*

15 *a tempo*

E o pi-ão gi-rou en-tão, bem se-me-lhan-te, ao
[ju pi-ˈẽ:u gi - ˈro:u ɿ - ˈtẽ:u] [bẽ:t se - me - ˈlẽ ɿʒa:u]

15 *a tempo*

19

mun-do de nós dois. Tan-tas vol-tas e-le deu que a-té se per-deu, dei-xan-do a-pe-nas
ˈmũ - du dʒi nɔz do:is] [ˈtẽ - tẽz ˈvɔ:u - tẽ - ˈze-li de:u] [kĩ a - ˈtẽ sɿ per - ˈde:u] [dei:ˈʃẽ - dwa - ˈpe-nẽ -

19

23

es - sa can - ção;
'ze - se kũ - 'sẽ:o]

27 Mais rápido

La la - iá la - iá la - iá la - iá O tem - po pas - sa, o
[la la ja la ja la ja la ja] [o 'tẽ - po 'pa - sa:o]

27 Mais rápido

mun - do gi - ra, e fi - co a pen - sar.
'mũ - ðo 'gi - ra: e 'fĩ - ko a pẽ - 'sar]

35

La la - iá la - iá la - iá la - iá En - quan - to_e - le dá
[la la ja la ja la ja la ja] [l - 'kwẽ - 'twe - lɪ da]

35

39 *menos*

vol - tas eu vou te_a - mar. En - tão vou can -
'vo:u - te - ze:u vo:u tʃja - 'mar] [l - 'tẽ:u vo:u kũ -

39 *menos*

43 *a tempo*

tar: la - iá la - iá la - iá la - iá. Vou gi - rar com o
'tar] [la ja la ja la ja la ja] [vo:u gi - 'rar kũ o

43 *a tempo*

47

mun - do, num com - pas - so sem pa - rar.
'mũ - do nũ kô - 'pa - so sê:t pa - 'rar]

51

Ro - da pi - ão, pa - ra lem - brar
['xô - dẽ pi - 'ẽ:u] ['pa - rẽ lẽ - 'brar]

55 *menos*

quan - tas vol - tas nos - sa vi - da deu sem se can - sar, e eu vou te con - tar co - mo
['kwẽ - tez 'võ:u - tez 'nõ - sê 'vi - dẽ de:u sê:t sɪ kẽ - 'sar] [ɪ e:u vɔ:u tʃɪ kô - 'tẽr 'kô - mo]

55 *menos*

59

foi...
foi]

59

61

61

Tempo I

p

63

Num di - a dis - tan - te, en - tão,
[nũ 'dʒi - e dʒis - 'tẽ - tʃi - 'tẽ:u]

63

Tempo I

p

67

e - ra um brin - que - do de cri - an - ça, pu - xei a tu - a tran - ça, e quan - do teus ca -
 ['e - rɐ ũ brĩ - 'ke - dɔ dʒɪ kri - 'ẽ - sɐ] [pu - 'ʃɛi a 'tu - ɐ 'trẽ - sɐi 'kwẽ - dɔ 'tɛ:os ka -

71

be - los eu to - quei meus so - nhos en - con - treí. E, a vi - da se -
 'be - lɔ - zɛ:ɔ to - 'kei:ɪ [me:os 'so - ɲɔ - zĩ - kô - 'trei:ɪ] [ja 'vi - dɐ si -

75

guiu de - pois, le - vou con - si - go, o so - nho de nós dois. Nos - sa his - tó - ria se, a - ca -
 'gi:ɔ de - 'pois [le - 'vo:ɔ kô - 'si - gu 'so - ɲɔ dʒɪ nɔz do:is] ['nɔ - sa:is - 'to - rjɐ sja - ka -

79

bou, e tu - do que res - tou foi o som des - sa nos - sa can -
 'bo:u] [i 'tu - do kt xes - 'to:u] [fo:ɪ u sɔ̃ 'de - se 'nɔ̃ - se kũ -

79

83 Lento

ção, que a - ca - bei de can - tar.
 'sẽ:u] [kja - ka - 'be:ɪ dʒɪ kũ - 'tar]

83 Lento

col canto

ppp

3.31 Cantares (Música: Ronaldo Miranda / Texto: Walter Mariani)

3.31.1 Os autores

Ronaldo Coutinho de Miranda (Rio de Janeiro, 1948)

A crítica musical foi a primeira área de atuação profissional de Ronaldo Miranda, tendo escrito para o *Jornal do Brasil* enquanto estudava composição na Escola de Música da UFRJ. Recebeu aos 29 anos seu primeiro prêmio em um concurso de composição, e desde então sua obra tem-se multiplicado, alcançando grande sucesso com composições para todas as formações instrumentais e vocais, incluindo duas óperas: *Dom Casmurro* e *A Tempestade*.

Paralelamente à sua carreira de compositor, Miranda tem assumido vários cargos administrativos em entidades culturais, como vice-diretor do Instituto Nacional de Música da FUNARTE e diretor da Sala Cecília Meireles. Foi professor de composição da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e atualmente é professor de composição na Universidade de São Paulo. Sua escrita lírica e seu grande pendor para a melodia, demonstram sua vocação para a composição de obras para o canto, apesar de seu catálogo ainda contar com um número pequeno de canções. (MIRANDA, 2008) (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998)

Catálogo: 8 canções. Todas em manuscritos digitalizados pelo próprio autor. Partituras disponíveis através de contato com o compositor, no endereço eletrônico: <http://www.ronaldomiranda.com>.

Walter Mariani

Segundo informações fornecidas pelo compositor Ronaldo Miranda, Walter Mariani é natural da Bahia. Publicou poesia com o pseudônimo de “Walterian”, e trabalhou como redator de publicidade no Rio de Janeiro, sendo colega de trabalho no mesmo escritório em que trabalhava o irmão do compositor. Datas de nascimento e morte ainda desconhecidas.

3.31.2 Traduções

- Cantares: *Singings*

- 1) **Que venha, se tiver de vir, esse amor, assim.**
May it come, if it has to come, this love, like this.
- 2) **Que venha brando como a brisa imaterial da madrugada,**
May it come softly as the breeze immaterial of the daybreak,
- 3) **Calmo e sem pernoites,**
Calm and without delays,
- 4) **Mais feito de auroras que de noites.**
More made of dawns than of nights.

Literal translation: May love come if it has to come, and be like this: come softly as the immaterial breeze of daybreak, calm and without delays. More made of dawns, than of nights.

- 5) **Venha em silêncio como um barco deslizando na corrente,**
May it come in silence like a boat gliding on the current,
- 6) **Suave e com recato,**
Soft and with modesty,
- 7) **Mais feito de olhar que de contato.**
More made of looks than of contact.

Literal translation: May it come silently like a ship gliding on the current, soft and with modesty. More made of looks than of contact.

- 8) **Que venha pobre como as aves imigrantes sem pousada,**
May it come poor like the birds immigrants without rest,
- 9) **Puro e contente,**
Pure and content
- 10) **Mais feito de futuro que presente.**
More made of (the) future than of the present.

Literal translation: May it come poor like the homeless migratory birds, pure and happy. May it be more made of the future than of the present.

- 11) **Que venha sim, esse amor a mim,**
May it come, yes, this love to me,
- 12) **Se vier por si,**
If it comes by itself,
- 13) **Se vier por ti.**
If it comes through you.

Literal translation: May love come if it has to come. If it comes by itself. If it comes through you.

3.31.3 Características interpretativas

- Canção de caráter estrófico, apresenta em uma pequena introdução de três compassos, na qual se sente um ambiente renascentista, como os presentes na música de Vincent D'Indy (1851-1931), mas com um tratamento que reflete também influências da canção popular brasileira moderna.
- A melodia do canto tem condução vocal complexa, com amplas extensões e muitos saltos que, no entanto, devem ser realizados com naturalidade e fluência. A repetição sistemática das melodias pede variações de volume e a busca de diferentes cores timbrísticas.
- Com exceção da introdução e da *coda*, a escrita pianística tem caráter de acompanhamento simples, mas de escrita firme e sonora.

- A *coda* volta a aproveitar o material musical da introdução, desta vez com o piano estabelecendo um contraponto com a voz. A impressão de cadência finalizante da *coda* se acentua com uma maior separação desta do corpo da canção. Ao final da *coda* o piano surpreende apresentando novamente o tema principal, desta vez com caráter de solo, mais livre, com dinâmica em *forte*.

3.31.4 Informações gerais

- “Cantares” data de 1969, tendo sido composta a princípio para um grupo de música antiga, e posteriormente realizada para canto e piano. É dedicada à cantora e pesquisadora em ciências sociais Léa Freitag, que a estreou em 1980.

3.31.5 Possibilidades pedagógicas

- A canção de Ronaldo Miranda é representativa do gênero de canção estrófico e é análoga a *Lieder* estróficos como *Ständchen*¹, de Franz Schubert, ou *Berg und Burgen schau’n herunter*², de Robert Schumann, com estes guardando também semelhanças de tessitura e andamento. Seu vocalismo deve ser livre, com a valorização do legato e conduções firmes das frases sendo mantidos ainda que sejam exploradas diferentes dinâmicas nas repetições. A longa duração da canção, suas repetições e insistência de emissão na região médio-aguda da voz, tendem a provocar acúmulo de tensão, mostrando-se uma boa oportunidade para o trabalho de conscientização de que o relaxamento das tensões de emissão devem ocorrer no momento do corte e da inspiração.

A interpretação do *Lieder*, bem como de qualquer canção na qual o texto tenha essencial importância, pode fazer com que os cantores hiper-valorizem a articulação e a pronúncia, bem como a separação das palavras, confundindo nuances desejáveis com indesejáveis maneirismos vocais. (MILLER, 1996, p. 106.) O estudo desta canção e de suas

¹ SCHUBERT, 1970, p. 148.

² SCHUMANN, 1981, p. 15.

possibilidades sonoras e interpretativas pode contribuir para a posterior abordagem do repertório de *Lieder*.

Tonalidade original: Sol Menor – propício para sopranos e tenores.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano ou barítono: Mi Menor
- Baixo: Mi Bemol Menor

3.31.6 A Partitura³

Correções e modificações efetuadas a partir do manuscrito:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

³ Cópia do manuscrito original em anexo a este trabalho.

CANTARES



WALTER MARIANI (s.d.-s.d.)

RONALDO MIRANDA (1948)

Moderato (♩ = c. 88) *mf*

Moderato (♩ = c. 88) Que
[kɪ]

ve - nha, se ti - ver de vir, es - se, a - mor as -
've - ju si tã - 'ver d'ã 'vi - re - sja - 'mo - ra -

mp

6

sim, as - sim, Que
'sĩ] [a - 'sĩ] [kĩ]

8

ve - nha, se ti - ver de vir, es - se a - mor as -
've - ñũ si tji - 'ver dʒĩ 'vi - re - sja - 'mo - ra -

mp

10

sim, as - sim, Que ve - nha
'sĩ] [a - 'sĩ] [kĩ 've - ñe

12

bran - do co - mo a bri - sa i - ma - te - rial da ma - dru - ga - da,
 'brũ - ðo 'ko - mwa 'bri - zẽi - ma - te - 'rja:o da ma - dru - 'ga - de]

14

cal - mo e sêm per - noi - tes, mais
 ['ka:o - mwɪ 'sẽ:tɪ per - 'no:tɪ - tʃis] [ma:ts]

16

fei - to de au - ro - ras que de noi - tes, mais
 'fe:tɪ - to dʒɪ ao - 'ɾɔ - res kɪ dʒɪ 'no:tɪ - tʃis] [ma:ts]

18 *poco rall. a tempo* *cedendo*

feí - to de au - ro - ras — que de noi - tes. Que
 'feí - to dʒi a:ɔ - 'rɔ - rɐs kɪ dʒi 'no:ɪ - tʃis] [kɪ *cedendo*

18 *poco rall. a tempo* *cedendo*

mp *mp cresc.*

21 *a tempo*

ve - nha, se ti - ver de vir, es - se a - mor as -
 've - nɐ si tʃi - 'ver dʒi 'vi - re - sja - 'mo - ra -

21 *a tempo*

mp

23

sim, as - sim. Que
 'sɪ] [a - 'sɪ] [kɪ

23

25

ve - nha, se ti - ver de vir, es - se_a - mór as -
 've - ãu si tʃi - 'ver dʒi 'vi - re - sja - 'mo - ra -

25

mp

27

sim, as - sim. Ve - nha_em si -
 'si] [a - 'si] [ve - ãaẽ:ɪ si -

27

29

lên - cio co - mo um_bar - co des - li - zan - do na cor - ren - te,
 'lê - sjo 'ko - mū 'bar - ko dʒɪz - li - 'zẽ - do na ko - 'xẽ - tʃi]

29

31

sua - ve_e com re - ca - to, mais
['swa - vi kō xe - 'ka - tu] [ma:is]

33

fei - to de o - lhar que de con - ta - to, mais
['fei - to dʒi o - 'lar ki dʒi kō - 'ta - to] [ma:is]

35

poco rall. a tempo

fei - to de o - lhar que de con - ta - to, mais
['fei - to dʒi o - 'lar ki dʒi kō - 'ta - to]

cedendo

mp cresc.

38 *a tempo*

ve - nha, se ti - ver de vir, es - se_a - mor as -
 've - ntu si tft - 'ver d3t 'vi - re - sja - 'mo - ra -

38 *a tempo*
mp

40

sim, as - sim, Que
 ['sĩ] [a - 'sĩ] [kĩ]

40

42

ve - nha, se ti - ver de vir, es - se_a - mor as -
 've - ntu si tft - 'ver d3t 'vi - re - sja - 'mo - ra -

42 *mp*

44

sim, as - sim. Que ve - nha
[sĩ] [a - 'sĩ] [ki 've - ãe

46

po - bre co - mo as a - ves i - mi - gran - tes sem pou - sa - da,
'po - bre 'ko - mwa - 'za - vi - zĩ - mi - 'grẽ - tĩs sê:i po:õ - 'za - de]

48

fran - co e con - ten - te, mais
[frẽ - ko i kō - 'tẽ - tĩ] [ma:is

50

feí - to de fu - tu - ro que pre - sen - te, mais
 'fe: - to dʒi fu - 'tu - ru ki pre - 'zê - tʃi] [ma:is

50

mf

52 *poco rall. a tempo* *cedendo*

feí - to de fu - tu - ro — que pre - sen - te. Que
 'fe: - to dʒi fu - 'tu - ru — ki pre - 'zê - tʃi] [ki
poco rall. a tempo *cedendo*

52

mp *mp cresc.*

55 *a tempo*

ve - nha, se ti - ver de vir, es - se a - mor as -
 've - ju si tʃi - 'ver dʒi 'vi - re - sja - 'mo - ra -

55 *a tempo*

mp

57

sim, as - sim. Que
['sĩ] [a - 'sĩ] [kĩ]

59

ve - nha, se ti - ver de vir, es - se a - mor as -
['ve - ñũ si tʃĩ - 'ver dʒĩ 'vi - re - sja - 'mo - ra -

61

sim, as - sim. Que ve - nha
['sĩ] [a - 'sĩ] [kĩ 've - ñũ]

63

sim, es - se_a - mor a mim, Se vi - er por
 sī 'e - sja - 'mo - ra mī] [sī vi - 'er por

65

si, Se vi - er por ti.
 si] [sī vi - 'er por tī]

67

rall.

rall.

3.32 Dor (Música: Achille Picchi / Texto: Castro Alves)

3.32.1 Os autores⁴

Achille Guido Picchi (São Paulo, 1952)

Achille Picchi estudou piano em sua cidade natal com Antônio Bezzan e composição com Camargo Guarnieri. Seu virtuosismo ao piano o destaca entre os instrumentistas de sua geração, bem como a visão ampla das possibilidades dos instrumentos e o seu interesse pelas múltiplas linguagens e técnicas musicais da contemporaneidade. Aos 20 anos iniciou uma brilhante carreira como solista e camerista empreendendo várias tournées de concertos, bem como fazendo música de câmara ao lado de cantores e instrumentistas.

Em sua obra aborda temática universal variada, e usa formações que vão do piano solo, duos e quartetos a cantatas, obras orquestrais e óperas, com estréias realizadas no Brasil e na Europa. Seu uso particular e alargado do tonalismo se faz presente em grande parte de seu cânone, no qual consegue modernizar e desenvolver estilos herdados do tradicional canto popular brasileiro, possuindo também canções em estilos atonais, algumas com linguagem vanguardista. (TANK, 2006) (SAWAYA & PICCHI, 1998)

Catálogo: 164 canções. Editoração do próprio autor. Disponíveis através de contato com o compositor, no endereço eletrônico: achillepicchi@hotmail.com

3.32.2 Traduções

- Dor: *Pain*

1) **Eu já não tenho mais vida,**

I no longer have anymore life,

2) **Tu já não tens mais amor.**

you no longer have anymore love.

3) **Tu só vives para o riso,**

You only live for the laughs

4) **Eu só vivo para a dor.**

I only live for the suffering.

Literal translation: I don't have a life anymore, you do not love anymore. You live only to laugh, and I live only to suffer.

3.32.3 Características interpretativas

⁴ Para Castro Alves, vide página 276.

- O texto, constituído de apenas uma estrofe, contém a forma das redondilhas maiores populares, com sete sílabas métricas. Os acentos nas primeiras, quartas e sétimas sílabas dos dois primeiros versos, e nas terceiras e sétimas sílabas nos dois último versos, são mantidos pelo compositor na escrita melódica, devendo ser respeitados pelo cantor ainda que notas agudas recaiam em outras sílabas.
- A linha vocal tem melódica que oscila entre a simplicidade da modinha, na primeira seção, e a dramaticidade da ópera, na segunda seção, na qual o texto se repete. A reapresentação *da capo* da canção dá oportunidade ao cantor de explorar diferentes dinâmicas e conduções vocais.
- O acompanhamento, bastante pianístico e evocativo do *bel canto* italiano, ao início (compassos 1 a 13), assume uma característica dramática, similar à do alto romantismo, até sua conclusão, seguindo a crescente tensão emocional proposta pela melodia vocal. Os quatro últimos compassos permitem um *accelerando* e *crescendo*, retomando a agitação do clímax vocal.

3.32.4 Informações gerais

- “Dor” é a primeira das 5 canções que compõem o conjunto nomeado por Achille Picchi de *Comboio de Corda I*. Incluem-se ainda nele “Quando eu morrer”, “Evocação”, “Buquê” e “Chama”.
- Castro Alves escreveu o longo e sofrido poema “Adeus” quando se separou da atriz portuguesa Eugênia Infante da Câmara, que conheceu aos 16 anos de idade, se apaixonando perdidamente por ela. Das 22 estrofes do poema, o compositor aproveita apenas uma na composição da canção “Dor”. (PRINA, 1960)

3.32.5 Possibilidades pedagógicas

- A linha vocal da canção, escrita em frases longas e sustentadas, exige grande homogeneidade de legato e controle respiratório. Os saltos de 5ª, 4ª e 8ª devem ser realizados

com grande liberdade de emissão e sem perda de volume e timbre. Tais intervalos ascendentes se apresentam como oportunidade para o trabalho de abordagem dos saltos para regiões agudas da voz sem o estabelecimento de tensões desnecessárias ou desestabilização do suporte respiratório. A repetição *da capo* de toda a canção propicia a realização do mesmo trabalho com uma dinâmica que explore os *piano* e *pianissimo*.

Andamento sugerido⁵: Semínima = 60

Tonalidade original: La menor – propícia para tenores e sopranos.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano e barítono: Fa Menor.
- Baixo: Mi Bemol Menor

3.32.6 A Partitura⁶

Correções e modificações efetuadas a partir da editoração realizada pelo compositor:

- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização da partituras desta antologia.

⁵ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo autor.

⁶ Cópia do manuscrito editorado, realizada pelo compositor, em anexo a este trabalho.

DOR



CASTRO ALVES (1847-1871)

ACHILLE PICCHI (1952)

Andante calmo

mf (2ª vez)

3
Eu já não te - nho mais vi - da, tu já não tens mais a - mor.
[e:o 3a nê:o 'te - po ma:iz 'v] - du] [tu 3a nê:o 'fê:iz ma:iz - zã - 'mor]

7

Tu só vi-ves pa-ra_o ri - so, eu só vi - vo pa-ra_a dor, _____
 [tu sɔ 'vi-vɪs 'pa-rɔ 'xi - zo] [e:ɔ sɔ 'vi - vo 'pa - ra dor] _____

11

Eu já não te-nho mais vi - da, tu já não tens mais a - mor.
 [e:ɔ ʒa nẽ:ɔ 'te-po maɪz 'vi - de] [tu ʒa nẽ:ɔ 'tẽ:ɪz maɪt-za - 'mor]

15

Tu só vi-ves pa-ra_o ri - so, eu só vi - vo pa-ra_a dor.
 [tu sɔ 'vi-vɪs 'pa-rɔ 'xi - zo] [e:ɔ sɔ 'vi - vo 'pa - ra dor]

19 ^{2.} *poco rit.*

vi - vo pa - ra_a dor.
['vi - vu 'pa - ra dor]

19 ^{2.} *poco rit.*

21

21 m.e. m.e. m.e.

3.33 Funeral de um Rei Nagô (Música: Heckel Tavaréz / Texto: Murillo Araújo)

3.33.1 Os autores

Heckel Tavaréz (Satuba, 1896 – 1969, Rio de Janeiro)

Heckel Tavaréz estudou piano com uma tia em Alagoas, e também aprendeu a tocar cavaquinho e harmônica, nos quais repetia as melodias aprendidas dos cantadores populares dos desafios e reisados. Aos 25 anos transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde estudou orquestração e começou a compor música para revistas e peças teatrais. Seu sucesso como compositor popular não tardou, e teve então suas canções gravada por cantores importantes da época.

Entre 1949 e 1953, participou da Missão Especial do Ministério da Cultura que percorreu vários estados brasileiros com o intuito de registrar fenômenos e motivos musicais folclóricos, material que usaria na sua produção de música clássica. Suas canções se encontram num ambiente fronteiro entre o popular e o erudito, motivo pelo qual têm sido interpretada por cantores dos dois setores com igual receptividade. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998) (MARIZ, 2002)

Catálogo: Aproximadamente 100 canções. Publicadas por E. S. Mangione, Irmãos Vitale, Fermata, e obras com publicação do próprio autor.

Murillo Araújo (Serro, 1894 – Rio de Janeiro, 1980)

O poeta Murilo Araujo foi um dos grandes expoentes do Modernismo brasileiro. Em 1917 estreou com o livro *Carrilhões*, apenas cinco anos antes da Semana de Arte Moderna, da qual participou ativamente. Escreveu contos, peças de teatro e crítica literária além de poesia, numa evolução que partiu do naturalismo para o misticismo e o simbolismo, tendo integrado junto a Cecília Meireles (1901-1964), José Cândido de Andrade Muricy (1895-1984), Adonias Filho (1915-1990) e Tasso da Silveira (1895-1968) o grupo Festa, que publicava a revista de mesmo nome.

Sua obra, de grande porte, inclui os volumes de poemas *Árias de muito longe* (1921), *As sete cores do céu* (1941), *A luz perdida* (1952) e *O candelabro Eterno* (1955). De sua prosa destacamos sua biografia do compositor Catulo da Paixão Cearense (1863-1946) e a tradução de *O Inspetor Geral*, do escritor russo Nikolai Gogol (1809-1852). (BANDEIRA, 1996)

3.33.2 Traduções

- Marcha fúnebre: *Funeral march*.
- Sempre bem marcado: *Always emphatic*.
- Funeral de um Rei Nagô: *King Nagô's Funeral*.

1) **É o Rei, Saravá Nagô!**

It's the king, Saravá⁷, Nagô!⁸

2) **É o Rei! Nosso Rei! Nosso Rei,**

It's the king! Our king! Our king,

3) **Que entre os mortos reinou.**

that among the dead has reigned.

4) **Vai só... Lá longe ... No sem fim...**

He goes alone... Yonder... into (the) infinite...

Literal translation: It is the Nago King Saravá! It's the king! Our King, who has reigned among the dead. He goes alone, yonder, to infinity.

5) **Vai ao país da lua, além do mar, do sono,**

Goes to the land of (the) moon, beyond the sea, the rest,

6) **E há de vencer o céu, pois quem o vê recua,**

and (he) will conquer the heaven, because who sees him retreats,

7) **E lá sentar num trono e ser um Deus, assim.**

and there to seat on a throne and be a God, like this.

Literal translation: He goes to the land of the moon, beyond the sea and rest, and he will conquer heaven, because those who see him retreat, and there he'll sit on a throne and be a God, just like this.

8) **O Rei, o Rei Nagô**

The king, the king Nagô

9) **Lá vai na luz serena em busca de outro reino**

There he goes in the light serene, in search of another kingdom

10) **entre as estrelas longe onde Olorum⁹ chamou.**

among the stars, far, where Olorum has called.

Literal translation: It's the king! The Nago King! There he goes, in serene light, looking for another kingdom, among the far stars, there where Olorum has called him.

11) **É o Rei! Venceu a dor! Entre agogôs¹⁰ soando, archotes, pachorôs¹¹,**

⁷ Saravá: The word saravá is a greeting in African-Brazilian cults, which has the meaning of "save" or "welcome", or even "may the force be with you". It may be a corruption of the portuguese word "salvar" ("to save"), which the slaves found difficult to pronounce, saying "Salavar", and under the influence of Bantu phonology it became "Saravá". (LOPES, 2006)

⁸ Name given to the Yoruban slaves or all Blackmen of the Slave Coast, who spoke or understood the Yoruba language. (RAMOS, 1956)

⁹ Olorum is an African deity, worshiped in African Brazilian religions. Considered the first and most powerful of all deities. (VERGER, 1995)

¹⁰ Agogô is a percussion instrument of African origin. (DICIONÁRIO AURÉLIO, 2001)

¹¹ Pachorô is the scepter of Oxalá, an African deity, worshiped in African Brazilian religions. It is the symbol he wears on his right hand when she dances, symbolizing the link between earth and heaven. (VERGER, 1995)

- It's the king! He vanquished the pain! Among agogôs sounding, torches, pachorôs,
 12) **babalaôs¹² rezando, o Rei vai vencedor!**
babalaôs praying, the king goes victorious!
 13) **Lá vai... Nos deixou ... Ai de nós! Nagô!**
There he goes... left us... Alas (to us)! Nagô!

Literal translation: It's the King! He has vanquished pain! The King victorious, among agogôs sounding, torches, pachorôs, babalaôs praying, he goes victorious! There he goes. He left us. Have pity on us, Nagô!

3.33.3 Características interpretativas

- A escrita vocal alterna trechos de canto em *legato* com grandes declamações líricas. As frases declamadas devem, de preferência, ser realizadas numa só respiração, tanto devido ao grande número de junções de palavras quanto para manter a tensão criada pela relação da subdivisão rítmica com o andamento. O último tempo do compasso 18 permite um *ritardando* como preparação para o clímax musical.
- A marcha fúnebre escrita para o piano deve ter um caráter lúgubre mas, ao mesmo tempo, majestoso. Sua dinâmica é guiada pelo desenvolvimento da tensão do canto e deve ser menos pesada e sonora durante as declamações.
- A interpretação da canção depende de uma aproximação com um ambiente tão teatral quanto musical. A caracterização vocal estabelecida pelo registro vocal grave representa a imponência real, presente nesta canção como na maioria das personagens de reis e rainhas operísticas.
- O poema apresenta vários termos relacionados ao universo religioso afro-brasileiro:
 - 1) Saravá: Saravá é uma saudação nos terreiros de cultos afro-brasileiros, significando “salve” e “bem-vindo”. Tem origem na corrupção da palavra “salvar”, que os escravos não conseguiam pronunciar, dizendo “salavar”, e mais tarde “saravá”. No candomblé é usado como saudação aos orixás, ao mesmo tempo que se pede seu consentimento para estar em sua presença.
 - 2) Rei Nagô: figura mitológica africana, investida de poderes proféticos e inteligência superior. Aparece em pajelanças¹³ e cultos afro-brasileiros.

¹² Babalaôs are the priests of the African-Brazilian religious cults. The word means “one who has the secret”. (VERGER, 1995)

¹³ Pajelança (do tupi *pajé*: curador, sacerdote ou xamã), é um termo genérico aplicado às diversas manifestações do xamanismo dos povos indígenas brasileiros, e refere-se aos rituais nos quais um especialista entra em contato com espíritos para resolver problemas que acometem pessoas ou coletividades. (FERRETTI, 2004)

- 3) País da Lua: o mundo dos mortos e dos orixás no qual o sofrimento cessa. A lua e suas fases têm grande importância no imaginário das religiões afro-brasileiras, orientando cultos, rituais e simpatias.
- 4) Olorum: na mitologia yorubá, o criador do céu (orun), associado, na religião cristã, a Deus criador do mundo. É associado à cor branca, e é superior a todos os orixás.
- 5) Pachorô: conhecido como Folha da Costa Branca, é o cetro que Oxalá traz nas mãos, simbolizando o elo entre o céu e a Terra.
- 6) Babalaôs: nas culturas Jeje e Nagô, são sacerdotes do orixá Orúnmilá-Ifá, no Culto de Ifá, e têm a importante função da transmissão do conhecimento, mitos e tradições aos iniciantes.

3.33.4 Informações gerais

- A canção é dedicada a Olga Prager Coelho (1909-2008), cantora brasileira nascida em Manaus, que se especializou no repertório de canção brasileira e a divulgou numa brilhante carreira internacional. Foi casada com Andres Segovia (1893-1987), com quem teve aulas de violão, instrumento com o qual se acompanhava em suas apresentações.

3.33.5 Possibilidades pedagógicas

- A linha vocal da canção explora todas as regiões da voz de baixo-profundo ou contralto, do registro mais grave ao agudo, exigindo um cantor com a extensão vocal desenvolvida e segura. Tanto na região grave quanto na média e aguda há notas sustentadas, exigindo grande consciência do suporte respiratório e flexibilidade vocal para a realização da dinâmica, que vai do *pp* ao *ff*. O controle respiratório é também essencial para a obtenção das frases extremamente longas e articuladas. A característica dramática da canção exige do intérprete uma criação que inclui teatralidade e expressividade na busca de um ambiente musical que seja coerente e compatível com a força do texto e música. O estudo desta canção pode preparar o cantor para a abordagem de gestos semelhantes em árias de ópera românticas.

Andamento sugerido¹⁴: Semínima = 50

Tonalidade original: Mi Menor – propício para baixos e contraltos.

Transposições sugeridas:

Mezzo-soprano ou barítono: Sol Menor

¹⁴ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

Tenor ou soprano: devido à importante relação entre o texto e sua temática, a música, a escolha da tonalidade e do registro grave vocal, por parte do compositor, não aconselhamos transposições desta canção para vozes agudas.

3.33.6 A Partitura¹⁵

Correções e modificações efetuadas a partir da edição impressa realizada pelo compositor:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- No compasso 24, segundo tempo da linha vocal, acrescentado um ponto de aumento à mínima, completando os tempos do compasso.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

¹⁵ Cópia da edição impressa em anexo a este trabalho.

FUNERAL D'UM REI NAGÔ



MURILLO ARAUJO (1894-1980)

HEKEL TAVARES (1896-1969)

Lento (marcha fúnebre)

É o
[ε o]

Rei! Sa - ra - vá! Na - gô! É o
xe:1 sa - ra - 'va na - 'go] [ε o

6

Rei! Nos - so Rei! Nos - so Rei, Que en-tre os mor - tos rei -
xe:1 'nô - so xe:1 'nô - so xe:1 ['kjê - trjuz 'môr - toz xe:1 -

6

9

nou. Vai só... Lá lon - ge... No sem
'no:u] [vai:1 sô la 'lô - ʒɪ] [nu sê:1

9

pesante

12

6 6 6 6

fim. Vai ao pa - ís da lu - a - lêm do mar, do so - no e há de ven - cer o céu, pois quem o vê re -
fi vai:1 ao pa - 'iz da 'lu - a - lêm du mar du 'so - nwja] [dʒɪ vê - 'se - ru sɾu po:is kê:1 u ve xe -

12

13

cu - a,e lá sen - tar num tro - no,e ser um Deus, as - sim. O Rei, o Rei Na-
 'ku - u] [la sê - 'tar nũ - 'trô - nwi 'se - rũ de'o - za - 'sĩ] [o xet u xet na-

16

gô lá vai na luz se - re - na,em bus - ca de,ou - tro rei - no,en - tre,as es - tre - las lon - ge,on - de,o O - lo - rum cha -
 'go] [la vai na lu - se - 're - nêi 'bus - ke 'dʒjo - tru] ['xei - 'nwê - trja - zis - 'tre - lez 'lô - 'ʒjô - dʒjo - lo - 'rũ fa -

17

mou. Ê o Rei! Ven - ceu a dor! E,entre,ago - gôs so - an - do,archo - tes, pacho - rôs, ba - ba - la - ôs re - zan - do,o Rei vai ven - ce -
 'mou] [e u xet vê - 'seu a dor] ['jê - trja - go - gos so - 'ê - dvar - 'ʒo - tʃis pa - fo - 'ros] [ba - ba - la - oz xe - 'zê - do xet vai vê - se -

19 Lento

dor! Lá
'dor] [la

19 Lento

p *cresc.* *suave subito*

f *ff* *fff*

21

vai... Nos dei - xou... Ai de nós! Na -
va:i noz de:i - 'fo:u a:i dʒi nɔs na -

21 *bem marcado*

pp

24 *pp* *dim.*

gô! go]

24 *pp ligado* *f* *ff*

3.34 Banzo (Música: Heckel Tavaréz / Texto: Murillo Araújo)

3.34.1 Os autores¹⁶

3.34.2 Traduções

- Banzo¹⁷

- 1) **Negro quando cava, quando cansa,**
(The) Black man, when he digs, when he tires,
- 2) **quando pula, quando tomba,**
when he jumps, when he falls,
- 3) **quando grita, quando dança,**
when he screams, when he dances,
- 4) **quando brinca, quando samba:**
when he plays, when he dances (the) samba:
- 5) **sente gana de chorá...**
feels desire of crying...

Literal translation: The black man, when he digs, or tires, or jumps, or falls, or screams, or dances, or plays, when he dances the samba, he always is about to cry.

- 6) **Negro quando nasce, quando cresce,**
(The) Black man, when he is born, when he grows up,
- 7) **quando luta, quando corre**
when he fights, when he runs
- 8) **quando sobe, quando desce,**
when he rises up, when he goes down,
- 9) **quando véve, quando morre,**
when he lives, when he dies,
- 10) **negro pensa sem pará...**
(the) black man thinks without stop...

Literal translation: The Black man, when he is born, or grows up, or fights, or runs, or rises up, or goes down, or lives, or dies, he thinks without stopping.

- 11) **Negro ponta ponto¹⁸. Ai, Umbanda¹⁹!**
(The) black man sings songs. Oh, Umbanda!
- 12) **Ginga tonto, tonto. Ai, Umbanda!**
Swings dizzy, dizzy. Oh, Umbanda!
- 13) **Negro ponta, ô!**
(The) Black man sings, yes!
- 14) **Negra nua, nua. Ai, Umbanda!**
(The) black woman naked, naked. O, Umbanda!
- 15) **Toma bença à lua. Ai, Umbanda!**
Takes (it's) blessing to the moon. O, Umbanda!
- 16) **Samba nua! Ô!**
(Dances the) samba naked! Yes!

Literal translation: The Black man plays ritual songs at the umbanda cult. He swings completely dizzy. The Black woman, completely naked, takes a blessing from the moon. She dances the samba naked.

¹⁶ Para Heckel Tavaréz e Murillo Araújo, vide página 365.

¹⁷ Banzo (unknown African origin) - deadly nostalgia of Black slaves from Africa who missed their homeland. This nostalgia can be considered a forced suicide flange having wiped out the Blackman by starvation, boredom or apathy. (RAMOS, 1956)

¹⁸ Ponto is a ritual song to honor or to call a deity of the African-Brazilian religious cults. (VERGER, 1995)

¹⁹ Umbanda is a religion formed within the Brazilian religious culture that syncretizes various elements, including other religions such as Catholicism, spiritualism and African-Brazilian religions. (SARACENI, 2008)

- 17) **Xangô ! Meu céu escureceu,**
Xangô²⁰! My sky has darkened,
- 18) **Exu²¹ me despachou,**
Exu (has) sent me away,
- 19) **Calunga²² me prendeu!**
Calunga has held me!
Xangô! Xangô! Xangô!
- 20) **Meu rancho se acabou,**
My ranch is finished,
- 21) **meu reino o mar levou,**
my kingdom the sea took (away)
- 23) **meu bem morreu...**
my love has died...

Literal translation: Oh! Xangô, my sky has darkened, Exu has sent me away, and the calunga has held me back! Oh! Xangô, my ranch is finished! The sea took my kingdom! My love has died...

- 24) **Negro, negro chora, negro samba**
(The) Black man, (the) Black man cries, (the) Black man (dances the) samba
- 25) **na macumba²³ do quilombo²⁴**
at the macumba of the quilombo
- 26) **com malafo²⁵ pra moamba²⁶,**
with the white rum for the offering,
- 27) **dando bumba no ribombo,**
beating beats at the drums,
- 28) **do urucungo²⁷ e do ganzá²⁸!**
of the urucungo and of the ganzá!

Literal translation: The Black man cries, he dances the samba at the quilombos' macumba, offering white rum and beating the urucungo and the ganzá.

- 29) **Negro cai no congo²⁹, cai no congo**
(The) Black man falls in the congo (dance), falls in the congo (dance)
- 30) **dos mirongas³⁰ do muganga³¹,**

²⁰ Xangô is an African deity, worshiped in African Brazilian religions. He is the god of thunder, lightning and fire. (VERGER, 1995)

²¹ Exu is an African deity, worshiped in African Brazilian religions. Exu is who receives the first offerings to ensure that everything goes well, and ensure that its role as messenger between the material and spiritual world is fully realized. (VERGER, 1995)

²² According to the African-Brazilian religions, the big calunga is the great sea, the enormity of his fate and his horizon. The little calunga is the land that receives the bodies of the dead and turns them into seeds. (MOURA, 2002)

²³ African-brazilian religious cult. (RIO, 2006)

²⁴ Quilombo was a colony, a place of refuge for slaves in Brazil, mostly of African descent. (DICIONÁRIO AURÉLIO, 2001)

²⁵ Malafo is a type of wine made from palm oil. (NEGRÃO, 1983)

²⁶ Moamba is the ritual food meant to be offered to the gods. (VERGER, 1995)

²⁷ Urucungo is a single stringed percussion instrument of African origin. (RAMOS, 1956)

²⁸ Ganzá is a percussion instrument of African origin. (DICIONÁRIO AURÉLIO, 2001)

²⁹ The congo dance is a Brazilian theatrical dance of African origin that takes place outdoors, held during religious festivals. (RAMOS, 1956)

³⁰ Mirongas are what we call the "magics" of the entities in african-Brazilian religions, and can be used for good or for bad. (RAMOS, 1956)

³¹ Muganga is a big pumpkin, used for ritual foods. (NEGRÃO, 1983)

- of the magic of the foods,
31) todo bando nesse jongo.
all the gang in this jongo³² (dance).
32) Roda, negro, roda a tanga!
Turn, Black man, turn the thong!
33) Chora banzo no gongá!
Cries (his) longing at the altar!

Literal translation: The Black man dances the congo dance, among the magic secrets, all the gang in this jongo dance. Turn, Black man! Turn the thong! He cries his banzo at that sacred altar!

- 34) Se Xangô chegasse (Ai, Umbanda!)**
If Xangô would come (Oh, Umbanda!)
38) e já me levasse (Ai, Umbanda!)
and at once could take me (Oh, Umbanda!)
39) Coisa boa... Ô!
Good thing... Oh!

Literal translation: If Xangô would come and take me with him to heaven, it would be so nice... Oh!

3.34.3 Características interpretativas

- O poema apresenta vários termos de origem lingüística ou religiosa afro-brasileira:

- 1) Banzo: saudade mortal sentida pelos negros da África que estavam longe da pátria. O estado de prostração a que esta saudade levava assemelha-se a uma forma de suicídio, tendo dizimado muitos indivíduos pela inanição e apatia.
- 2) Sente gana: tem vontade, desejo.
- 3) Umbanda: religião que sincretiza vários elementos religiosos de origem africana, kardecista e católica, teve origem no Brasil no início do século XX.
- 4) Ponto: dentro da dança do jongo, o ponto é uma espécie de adivinha cantada em versos, que deve ser decifrada.
- 5) Exu: entidade espiritual mítica cuja função é a de mensageiro, levando os pedidos e oferendas dos homens aos orixás. Na religião umbandista é entidade que pode ser incorporada pelo médium.
- 6) Calunga: no universo religioso afro-brasileiro, calunga grande é o mar, e calunga pequena a terra que recebe os corpos dos mortos. O texto parece se referir ao mar, que separa o africano de sua liberdade, bem e amores.
- 7) Xangô: é uma das entidades espirituais cultuadas na religião dos orixás. Tem poder sobre os raios, os trovões e o fogo.
- 8) Mirongas: feitiços, magias e simpatias realizadas nas religiões afro-brasileiras.
- 9) Macumba: termo popularmente usado para referir-se às oferendas realizadas nos cultos afro-brasileiros, tendo como sinônimos ebó, feitiço, despacho, coisa-feita, mironga, mandinga, moamba. Palavra também usada pejorativamente para se referir ao candomblé ou à umbanda.
- 10) Malafo: aguardente usada nos feitiços e oferendas.
- 11) Urucungo: berimbau.
- 12) Congo: dança teatralizada de origem afro-brasileira, acompanhada por instrumentos de percussão e sopros, com várias personagens e enredos pré-definidos.
- 13) Quilombo: comunidades autônomas de escravos fugitivos.

³² Brazilian dance of African origin. Variation of the samba. (DICIONÁRIO AURÉLIO, 2001)

- 14) Jongo: espécie de dança de origem africana, no qual o canto tem grande importância. Alguns musicólogos o classificam como um tipo de samba, que viria desenvolver-se até o samba moderno.
- 15) Gongá: altar de preces e culto, onde ficam imagens representativas dos orixás e outros materiais votivos.

- O acompanhamento pianístico estabelece o ritmo de batuque³³, que será mantido até o compasso 39 sem acelerar ou retardar o andamento, como a favorecer a dança. Na seção central, de andamento lento, estabelece-se um ambiente de devoção religiosa com o piano ora sublinhando o canto, ora pontuando e comentando o final de suas frases. Há elementos de retórica figurativa, como nos compassos 47 – as semicolcheias descendentes representando a queda do corpo à terra (calunga) – compassos 49 e 51 – os arpejos ascendentes simbolizando a subida da oração até o céu - e compassos 55 a 59 – as colcheias lentas e regulares evocando uma marcha fúnebre (“morreu!”).

- A princípio a parte vocal enfatiza a articulação e o ritmo, alternando frases rápidas e monotônicas com longos lamentos (compassos 1 a 20); e em seguida lança-se a uma melodia e ritmo próprios da dança, na qual as palavras são escolhidas tanto por sua imagem evocativa do transe ritual como pelo seu caráter onomatopaico. Do compasso 40 a 59 as frases vocais sugerem súplica, ora mais contrita, ora desesperada, culminando com a revelação mais dolorosa, nos compassos de 61 a 64, da perda da amada, sugerida dramaticamente pela estática das notas longas do canto. A saída deste estado de torpor é anunciada pelo acompanhamento e o cantor retoma seu ritmo de dança, para interrompê-lo apenas ao final.

- Nos idiomas africanos é inexistente a presença do dígrafo “gr”, razão pela qual optamos aqui pela pronúncia ['ne.gũ] para “negro”, ademais coerente com a pronúncia ['vɛ . vi], presente no texto, e pela supressão do “r” em todos os infinitivos. (GIANGOLA, 2001, p. 221)

3.34.4 Informações gerais

³³ O batuque é uma religião afro-brasileira. Por extensão, também a música de ritmo percussivo utilizada em seus cultos. (JAQUES, 2005)

- Banzo foi gravado pela primeira vez no *Long Play* de estréia de Inezita Barrozo em 1955. A canção é uma representação perfeita da fronteira entre a musica clássica e a popular que caracteriza grande parte da produção de Heckel Tavares.

3.34.5 Possibilidades pedagógicas

- A canção é longa e passa por vários estados de espírito e estilos diferentes de canto: legato e sustentado, articulado e ágil, percussivo, onomatopáico, lírico e intimista. São exigidas inúmeras atitudes técnicas complexas, como articulação rápida de texto, insistência de canto sustentado em região aguda, ataques em região aguda, grandes variações de dinâmica, canto em *legato* e *piano*. Alguns de seus gestos são similares aos de árias do período romântico italiano, principalmente as árias de agilidade para barítonos, baixos e mezzo-sopranos de Gioacchino Rossini, que alternam momentos de grande articulação com momentos de canto *legato* e sustentado.

Tonalidade original: Fa Maior – propícia para barítonos e mezzo-sopranos.

Transposições sugeridas:

- Soprano ou tenor: La Bemol Maior
- Baixo: Mi Bemol Maior

3.34.6 A Partitura³⁴

Correções e modificações efetuadas a partir da edição impressa realizada pelo compositor:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- O *ritornelo* foi eliminado para não confundir a leitura, já que todos os textos trazem abaixo sua transcrição fonética.
- No terceiro compasso, último tempo, repetido o acorde do último tempo do primeiro compasso, coerente com a harmonia e discurso musical introdutório.
- No compasso 24, corrigida articulação para **ton – to ai um – ban – da** ['tõ.twa:ĩ ã'bẽ.de], e não a – i – um – ban – da ['a.ĩ ã.bẽ.de], como anteriormente.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

³⁴ Cópia da edição impressa em anexo a este trabalho.

BANZO



MURILLO ARAUJO (1894-1980)

HEKEL TAVARES (1896-1969)

Moderato (♩ = 108)

5

alegre

Ne - gro quan - do ca - va, quan - do can - sa, quan - do pu - la, quan - do
 ['ne - go 'kwē - du 'ka - ve 'kwē - du 'kē - su] ['kwē - du 'pu - le 'kwē - du

ligado

seco

7

tom - ba, quan - do gri - ta, quan - do dan - ça, quan - do brin - ca, quan - do
'tõ - bɐ] ['kwẽ - dõ 'gri - tɐ 'kwẽ - dõ 'dẽ - sɐ] ['kwẽ - dõ 'brĩ - kɐ 'kwẽ - dõ

9

zom - ba: sen - te ga - na de cho -
'zõ - bɐ] ['sẽ - tʃi 'gũ - nɐ dʒi ʃo -

11

rá...
'ra]

f *ff*

13

Ne - gro quan - do nas - ce, quan - do cres - ce, quan - do lu - ta, quan - do
 ['ne - gu 'kwẽ - du 'na - si 'kwẽ - du 'kre - si] ['kwẽ - du 'lu - te 'kwẽ - du

15

cor - re quan - do so - be, quan - do des - ce, quan - do vé - ve, quan - do
 ['kɔ - xi] ['kwẽ - du 'sɔ - bi 'kwẽ - du 'de - si] ['kwẽ - du 've - vi 'kwẽ - du

17

mor - re, ne - gro pen - sa sem pa - rá...
 ['mɔ - xi] ['ne - gu 'pẽ - sɐ 'sẽ:ɪ pa - 'ra]

21

Ne - gro pon - ta pon-to, Ai, Um-ban - da! Gin - ga ton - to, ton-to, Ai, Um-ban - da!
 ['ne - gu 'pō - te 'pō-twa:ɪ - ũ - 'bẽ - dẽ] ['ʒi - ge 'tõ - to 'tõ-twa:ɪ - ũ - 'bẽ - dẽ]

25

Ne - gro pon - ta, ô!
 ['ne - gu 'pō - te o]

28

Ne - gra nu - a, nu-a, Ai, Um-ban - da! To - ma ben-ça, à lu-a, Ai, Um-ban - da! Sam-ba nu - a!
 ['ne - gũ 'nu - ɐ 'nu - a:ɪ - ũ - 'bẽ - dẽ] ['to-mẽ 'bẽ - sa 'lu - a:ɪ - ũ - 'bẽ - dẽ] ['sũ - bẽ 'nu - ɐ]

33

Ô!
o]

33

8^{va}

40 Lento

Xan - gô! Meu céu es - cu - re - ceu,
[ʃõ - 'go me:ɔ se:ɔ ts - ko - re - 'se:ɔ]

40 Lento

mp

44

E - xu me des - pa - chou, Ca - lun - ga me pren -
[e - 'ʃu mɪ dʒɪs - pa - 'ʃo] [ka - 'lũ - gɐ mɪ prẽ -

44

8^{va}

47 Lento

deu!
[deu]

Xan - gô! Xan - gô! Xan -
[fê - 'go fê - 'go fê -

47 Lento

49

gô!
[go]

Meu ran - cho se a - ca -
[mezo 'xê - fo sja - ka -

49

51

bou,
[bo]

meu rei - no, o mar le -
[mezo 'xei - no mar le -

51

53

vou,
'vo]

meu bem mor - reu... Mor -
[me:u bê:u mo - 'xe:u mo -

bem cantado

55

Lento

lamentoso, muito ligado sempre

parando

reu! Mor - reu! Ó! Mor - reu Mor - reu
'xe:u] [mo - 'xe:u o mo - 'xe:u mo - 'xe:u]

pp (com tam-tam) *muito ligado sempre* *parando*

muito ligado

60

alegre

Ne - gro, ne - gro cho - ra, ne - gro sam - ba na ma - cum - ba do qui -
[ne - go 'ne - go 'fo - ru 'ne - go 'sê - be] [na ma - 'kû - be do ki -

ligado *seco*

62



lom - bo com ma - la - fo pra mo - am - ba, dan - do bum - ba no ri -
'lõ - bu] [kõ ma - 'la - fo pra mo - 'ẽ - be] ['dũ - do 'bũ - bũ no xi -

62

64



hom - bo, do_u - ru - cun - go_e do gan -
'bõ - bu] [du - ro - 'kũ - gw1 do gũ -

64

66



zã!
'za]" data-bbox="140 725 905 911"/>

66

68



Ne - gro cai no con - go, cai no con - go dos mi - ron - gas do mu -
[ne - gu ka:t no 'kō - go ka:t no 'kō - go] [doz mi - 'rō - gez do mu -

70



gan - ga, to - do ban - do nes - se jon - go, Ro - da, ne - gro, ro - da_a
['gē - gu] ['to - do 'bē - do 'ne - si 'zō - gu] ['xō - de 'ne - go 'xō - da

72



tan - ga! Cho - ra ban - zo no gon - gá!
['tē - ge] ['ʃo - re 'bē - zo nu gō - 'ga]

76

Ne - gro pon - ta pon-to., Ai, Um - ban - da! Gin - ga ton - to, ton-to., Ai, Um - ban - da!
 ['ne - gu 'pō - te 'pō - twa:] ũ - 'bê - de] ['ɣi - ge 'tō - to 'tō - twai ũ - 'bê - de]

76

80 (rall.)

Ne - gro pon - ta, Ô!
 ['ne - gu 'pō - te o]

80 (rall.)

8^{va}

83 Lento

Se Xan - gô che - gas-se, (Ai, Um - ban - da!) e já me le - vas-se, (Ai, Um - ban - da!) Coi - sa bo - a...
 [si fẽ - 'go fe - 'ga - sja:] ũ - 'bê - de] [i ʒa mi le - 'va - sja:] ũ - 'bê - de] ['ko:ɪ - zɐ 'bo - e]

83 Lento

86 **Tempo I°**

ô!
o|

86 **Tempo I°**

90

90

8^{va}

8^{va}

3.35 Dona Janaína (Música: Francisco Mignone / Texto: Manuel Bandeira)

3.35.1 Os autores¹

Francisco de Paula Mignone (São Paulo, 1897 – Rio de Janeiro, 1986)

Filho de italianos, Francisco Mignone teve aulas de flauta com seu pai, estudando também piano até seu ingresso no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde cursou composição. Após diplomar-se atuou como flautista e pianista em várias orquestras de baile, cinema e teatros, compondo também canções populares com o pseudônimo de Chico Bororó.

Em 1920 foi estudar na Itália, onde permaneceu por 9 anos consolidando sua técnica e seu período de formação. Em seu regresso ao Brasil, e já dono de importante obra musical sofreu a influência do ideário nacionalista musical, iniciando uma transformação estética que torna temas e elementos musicais brasileiros mais presentes em sua obra.

Foi professor de regência do Instituto Nacional de Música e diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, participando ativamente da vida musical brasileira como pianista, compositor e regente. (MARIZ, 1997) (HEITOR, 1950)

Catálogo: 175 canções. Publicadas por Editora Musical Brasileira, Mangione & Filhos, Escola de Música da UFRJ, Irmãos Vitale, Ricordi Brasileira, Ed. A Melodia, Fermata do Brasil, Casa Manon, Max Eschig, Ricordi Americana. Partituras ainda em manuscrito podem ser adquiridas através da Sr^a Josephina Mignone, no endereço: Avenida N. S. de Copacabana 860, Apt. 401, RJ. CEP: 22060-000.

3.35.2 Traduções

- Dona Janaína²: *Lady Janaína*

- 1) **Dona Janaína, sereia do mar,**
Lady Janaína, mermaid of the sea,
- 2) **Dona Janaína de maiô encarnado,**
Lady Janaína wearing swimsuit red,
- 3) **Dona Janaína vai se banhar.**

¹ Para Manuel Bandeira vide página 125.

² Janaína is one of the names by which “Iemanjá” is known. “Iemanjá” is an African deity, worshiped in African Brazilian religions. Her kingdom is the sea. Iá Otto and Bajarê are other names by which she is known. (VERGER, 1995)

Lady Janaína goes (hersef) bathing.

Literal translation: Lady Janaína, mermaid of the sea, dressed in her red suit, goes swimming.

4) Dona Janaína, princesa do mar,

Lady Janaína, princess of the sea,

5) Dona Janaína tem muitos amores.

Lady Janaína has several lovers.

6) É o rei do Congo,

It's the king of the Congo,

7) É o rei de Aluanda,

It's the king of Aluanda,

8) É o sultão dos matos,

It's the sultan of the jungles,

9) É São Salavá³!

It's Saint Saravá!

Saravá, Saravá!

Literal translation: Lady Janaína, princess of the sea, has many lovers. There's the king of the Congo, and the king of Aruanda, also the sultan of the jungles, and finally there's Saint Salavá! Saravá!

10) Dona Janaína, rainha do mar!

Lady Janaína, queen of the sea!

11) Dona Janaína, princesa do mar,

Lady Janaína, princess of the sea,

12) Dai – me licença pra eu também brincar no vosso reinado.

Give me permission for me also to play in your kingdom.

Saravá, Saravá!

Literal translation: Lady Janaína, queen of the sea, let me play in your kingdom too! Saravá!

3.35.3 Características interpretativas

- O ritmo complexo escrito para o piano tem na introdução três camadas: na linha inferior há figuras curtas e percussivas, que estabelecem o caráter de batuque – a parte central da linha inferior deve ser ligada e valorizar a melodia grave – a linha inferior tem uma melodia e ritmo de dança afro-brasileira que deve ser fluente e regular, material que será reapresentado várias vezes no decorrer da canção. Dos compassos 16 a 19 o pianista deve, ao mesmo tempo em que realiza um complexo acompanhamento, responder em cânone às frases do canto sem perder a regularidade rítmica.

- As frases iniciais do canto são escritas com grande ênfase na articulação do texto, o que pede uma emissão leve, apenas se desenvolvendo subitamente nas notas agudas e longas. É importante realizar com capricho as indicações do compositor quanto às diferenças de legato

³ Corruption of the word “Saravá”.

(ressaltado com ligaduras de frase), *marcato* (evidenciado pelos acentos e síncopas), e o canto leve e *non legato*.

3.35.4 Informações gerais

- “Dona Janaína⁴” é a quarta canção do ciclo *Quatro Líricas*, de 1938, do qual também fazem parte “Cantiga”, “O Menino Doente” e “Dentro da Noite”.

3.35.5 Possibilidades pedagógicas

- A linha vocal da canção se alterna entre o canto ágil e articulado e o canto sustentado e em *legato*, permitindo o uso das musculaturas de emissão e ressonância em todas as suas diferentes atitudes, da mais leve à mais intensa. As notas agudas sustentadas exigem maturidade do suporte respiratório e da musculatura intrínseca da emissão. Frases longas líricas, ligadas e com direções bem definidas são encontradas tanto ascendentes quanto descendentes, proporcionando uma oportunidade de igualação e homogeneização dos registros. Seu estudo pode ser útil na preparação de trechos dramáticos ou virtuosísticos de ópera, como *cabaletta* e *coloratura*, que alternam atitudes de agilidade e de canto sustentado.

Tonalidade original: Mi Bemol Maior – propícia para sopranos e tenores.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano ou barítono: Do Maior
- Baixo: Si Bemol Maior

3.35.6 A Partitura⁵

Correções e modificações efetuadas a partir da edição impressa realizada pelo compositor:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

⁴ Janaína é um dos nomes pelos quais Iemanjá é conhecida, outros são Iá-Otô e Bajarê.

⁵ Cópia da edição impressa em anexo a este trabalho.

DONA JANAÍNA



MANUEL BANDEIRA (1886-1968)

FRANCISCO MIGNONE (1897-1986)

Alegre (♩ = 104)

Alegre (♩ = 104)

p e ligando a parte interna da m. e.

4

4

6 *mp*

Do - na Ja - na - í - na, se - rei - a do mar, Do - na Ja - na - í - na de ma - iô en - car -
 ['do-nu ʒẽ-na-'i-nu se-'re:ɹ-a du mar] ['do-nu ʒẽ-na-'i-nu dʒɪ ma-'jo ɪ - kar-

8

na - do, Do - na Ja - na - í - na vai se ba - nhar.
 'na - du] ['do-nu ʒẽ-na-'i-nu vai si bẽ - 'nar]

8 *f* e ligando a parte interna da baixo

10

10 *mf* *p*

12 *mp*

Do - na Ja - na - í - na, prin - ce - sa do
 ['do - nɐ ʒɐ - na - 'i - nɐ pɾi - 'se - zɐ do

12 *p* *sf* *sf*

14

mar, Do - na Ja - na - í - na tem mui - tos a - mo - res, —
 mar] ['do - nɐ ʒɐ - na - 'i - nɐ tẽ:t 'mu:i - to - za - 'mo - rɨs] —

14 *p* *sf* *sf*

16

É o rei do Con - go É o rei de A-lu - an - da
 [ɛ o xɛ:t do 'kõ - go] [ɛ o xɛ:t dʒja-lu - 'ẽ - dɐ]

16 *sf* *sf* *sf* *sf*

18

Ê, o sul - tão dos ma - tos Ê São Sa - la - vá!
[e:0 su:0 - 'tũ:0 doz 'ma - tus] [e sũ:0 sa - la-'va]

18

20

Sa - ra - vá, Sa - ra - vá!
[sa - ra - 'va sa - ra - 'va]

20

22

Do - na Ja - na - í - na, ra - i - nha do mar!
['do-ne 3ũ - na - 'i - ne xa - 'i - ne do 'mar]

22

p

24 *mp*

Do - na Ja - naí - na, prin - ce - sa do
[ˈdɔ-nɐ ʒɐ-nɐ-i-nɐ prɪ-sɛ-zɐ dɔ]

26

mar,
mar]

Dai - me li - cen - ça pra eu tam - bém brin -
[ˈdaɪ - mɪ li - ˈsɛ - ʃɐ prɐ e:u tɐ̃ - ˈbẽ:ɪ bɾɪ -

28 *f*

car No vos - so rei - na - do. Sa - ra - vá, Sa - ra -
[ˈkaɾ [nɔ ˈvɔ - sɔ xeɪ - ˈna - dɔ] [sa-ra-ˈva sa-ra -

30 *mp* *mf*

vá! [vá] Sa - ra - vá, Sa - ra - vá, Sa - ra - vá, Sa - ra -
[sa - ra - 'va] [sa - ra - 'va] [sa - ra - 'va] [sa - ra - 'va]

30

sempre mais depressa até o fim

32 *ff*

vá! [vá]

32 *sempre mais depressa até o fim*

reforçando pouco a pouco

34 *muito affretando*

34 *muito affretando*

crescendo sempre

ff

3.36 A Flor e o Lago (Música: Achille Picchi / Texto: João de Lemos)

3.36.1 Os autores⁶

João de Lemos Seixas Castelo Branco (Peso da Régua, 1819 – Figueira da Foz, 1890)

Jornalista, poeta e dramaturgo português, João de Lemos foi conhecido desde os tempos de estudo na Universidade de Coimbra, onde se formou em direito, pela publicação do jornal poético *O Trovador*, que divulgava a produção poética de vários jovens autores.

Adepto da causa absolutista, desempenhou missões diplomáticas a serviço do rei D. Miguel, sendo obrigado a exilar-se na Inglaterra após a vitória dos liberais. Sua lírica contém um forte sentimentalismo romântico, e sua obra poética inclui os livros *Cancioneiro* (1858-1867), *Canções da Tarde* (1875) e *Serões de Aldeia* (1876). (REMÉDIOS, 1921)

3.36.2 Traduções

- A Flor e o Lago: *The Flower and the Lake*

- 1) Era uma vez um cristalino lago
Was one time a crystalline lake
2) E à beira dele debruçada flor
and at the banks of it leaning flower
3) Que linda flor de enamorado afago
What a beautiful flower of enamored caress
4) Que lago aquele de encantado amor!
What lake that of enchanted love!

Literal translation: Once upon a time there was a crystalline lake, and on its bank, a leaning flower. What a beautiful flower, with its lovely caress! What a lake, with its enchanted love!

- 5) Ela mirava – se estampada n'água,
The flower contemplated itself painted in the water,
6) Ele entranhava a retratada flor,
The lake embraced the painted flower,
7) Ela por dar-se nem sonhava mágoa,
The flower to give herself would not dream hurt,
8) Ele por tê-la só sonhava amor!
He to have her only dreamed Love

Literal translation: It used to contemplate itself, reflected in the water, while the lake embraced the flower's image. She did not care about loving him, but he dreamed to have her.

- 9) Nem folha solta nem travessa aragem
Not leaf lost nor coquette breeze
10) Toldando o lago, balouçando a flor

⁶ Para Achille Picchi vide página 359.

- clouding the lake swinging the flower*
11) Nada ali vinha desfazer a imagem,
Nothing there came to undo the image,
12) Quebrar o espelho, perturbar o amor.
To break the mirror, to disturb the love.

Literal translation: Not a leaf, nor a free breeze came to undo her image or disturb love by clouding the lake's mirror or swinging the flower.

- 13) Assim viviam, mas foi breve o espaço**
Like this they lived, but was short the period
14) Que um vento rijo despegara a flor,
Because a wind stiff releases the flower,
15) E sobre o lago que par'cia d' aço
And over the lake that seemed of steel
16) Soprou-lhe as vagas de baldado amor.
Blew it the waves of vain love.

Literal translation: They lived like this, but for a short period, because a strong wind has released the flower, and it blew over the lake the waves of love.

- 17) Ai, vida minha, cristalino lago.**
Alas, life mine, crystalline lake.
18) Ai, tu que eras debruçada flor,
Alas, you that was leaning flower,
19) De vós só resta enamorado afago,
of you only remains enamored caress,
20) Doce memoria d'encantado amor.
sweet memory of enchanted love.

Literal translation: Alas! My life was that crystalline lake. Alas! It was also the leaning flower. From you only remains the lovely caress, and sweet memory of enchanted love.

3.36.3 Características interpretativas

- A escrita pianística é bastante simples no início, apenas pontuando de forma leve e transparente o texto ingênuo das primeiras estrofes. À medida em que o enredo se desenvolve e ganha contornos mais dramáticos os acordes do piano vão se tornando mais densos, até que ao compasso 15 este passa a dobrar ritmicamente a linha vocal. Dos compassos 18 a 20 um gesto dramático e vigoroso do piano, em sentido descendente, sugere a queda das personagens e seu enfrentamento da realidade. Os compassos 25 a 28 devem manter o clímax dramático, podendo mesmo conter um *accelerando* e um precipitando até o final.
- A melodia vocal inicial é leve e fluente, devendo predominar a articulação do texto sobre a melodia. O primeiro arroubo romântico acontece no compasso 8 (“ela por dar-se”), intensificando-se até o compasso 14. O clima dramático se instaura no compasso 16 e segue num crescendo até o final desesperado.

3.36.4 Informações gerais

- “A Flor e o Lago” é a quinta canção do grupo de canções chamado pelo compositor de *Comboio de Corda II*, sendo as primeiras “Mágoa”, “Moldura”, “Gotas de Pranto” e “Autopsicografia”.

3.36.5 Possibilidades pedagógicas

- A canção tem linha melódica de tessitura extensa, abarcando da região grave à aguda. A articulação rápida e o estilo ingênuo do texto apontam para uma emissão leve e clara em toda a tessitura, o que deve ser conseguido sem que se perca a flexibilidade de dinâmica e o contato com o suporte respiratório. A sucessão rápida das frases, sem a possibilidade de pausas entre elas, pode causar acúmulo de tensão durante a performance, o que se pode evitar reforçando a necessidade do relaxamento muscular completo no momento do corte. O trecho final da canção permite uma gradual intensificação do timbre e volume, atingindo o clímax sonoro na última nota, um La Natural agudo sustentado por no mínimo um compasso e meio.

Andamento sugerido: Semínima pontuada = 52

Tonalidade original: La Menor – propícia para sopranos e tenores.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano e barítono: Sol Menor
- Baixo: Mi Menor

3.36.6 A Partitura⁷

Correções e modificações efetuadas a partir da edição impressa realizada pelo compositor:

- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foi acrescentada, para padronização das partituras desta antologia.

⁷ Cópia do manuscrito editorado pelo compositor em anexo a este trabalho.

A FLOR E O LAGO



J. DE LEMOS (1819-1890)

ACHILLE PICCHI (1952)

Allegro mosso

E-ra_u-ma vez um cris - ta - li - no la - go E,à bei - ra
 ['e-rœu:me ve:t - zũ kris - ta - 'li - no 'la - go] [ja 'be:t - rœ

Allegro mosso

mp

3
 de - le de - bru - ça - da flor Que lin - da flor de_e - na - mo - ra - do_a - fa - go Que la - go_a -
 'de - li de - bru - 'sa - de flor] [kɪ 'li - de flor dʒje - na - mo - 'ra - dwa - 'fa - go] [kɪ 'la - gwa -

3

5

que - le de_en-can - ta - do_a-mór! E - la mi - ra - va - se_es-tam - pa - da n'á - gua E - le_en-tra -
 'ke - li dʒi - kũ - 'ta - dwa-'mor] ['e - le mi - 'ra - ve - sis - tẽ - 'pa - du 'na - gwe] ['e - ljẽ - trẽ -

7

nha-va_a re - tra - ta - da flor E - la por dar - se nem so - nha - va má - goa E - le por
 'na - va xe - tra - 'ta - de flor] ['e - le por 'dar - si nẽ:t so - 'na - ve 'ma - gwe] ['e - li por

9

tẽ - la só so - nha-va_a-mor! Nem fo - lha sol - ta nem tra - ves - sa_u - ra - gem Tol - dan - do_o
 'te - le só so - 'na - va - 'mor] [nẽ:t 'fo - ʃɐ 'so:t - to nẽ:t tra - 've - sa - 'ra - ʒẽ:t] [to:o - 'dũ - do

11

la - go ba - lou - çan - do a flor Na - da a - li vi - nha des - fa - zer a i - ma - gem Que - brar o es -
 'la - go ba - lo:u - 'sê - dwa flor] ['na - da - 'li 'vi - ñe dʒis - fa - 'ze - ra:t - 'ma - ʒẽ:t] [ke - 'bra - rwis -

13

pe - lho, per - tur - bar o a - mor. As - sim vi - vi - am, mas foi bre - ve o es - pa - ço Que um ven - to
 'pe - lɔ per - tur - 'ba - rwa - 'mor] [a - 'sĩ vi - 'vi - ẽ:u mas foi 'bre - vju:tis - 'pa - so] [kjũ 'vẽ - tu

15

ri - jo des - pe - ga - ra a flor E so - bre o la - go que par' - ci - a d'a - ço So - prou - lhe as
 'xi - ʒo dʒis - pe - 'ga - ra flor] [t 'so - brju 'la - go kt par - 'si - ɐ 'da - so] [so - 'pro:u - ʎjaz

17

va - gas de bal - da - do_a - mor.
'va - gez dʒi ba:ɔ - 'da - dwa - 'mor]

19 *cresc.*

Ai, vi - da mi - nha, cris - ta - li - no la - go Ai, tu que
[a:ɪ 'vi - dɐ 'mi - ɲɐ kris - ta - 'li - no 'la - go] [a:ɪ tu kɪ

21

e - ras de - bru - ça - da flor De vós só res - ta_e na - mo - ra - do_a - fa - go Do - ce me -
'e - rez de - bru - 'sa - du flor] [dʒɪ vɔs sɔ 'xes - ta:ɪ - na - mo - 'ra - dwa - 'fa - go] ['dɔ - sɪ me -

23

f

mo - ria d'en - can - ta - do_a - mor.
'mɔ - rje dʒi - kɛ - 'ta - dwa - 'mor]

23

25

25

3.37 A Valsa (Música: Osvaldo Lacerda / Texto: Casimiro de Abreu)

3.37.1 Os autores⁸

Casimiro de Abreu (Barra de São João, 1839 – Nova Friburgo, 1860)

Brasileiro filho de português, Casimiro de Abreu publicou apenas um livro, *As Primaveras*, de 1859, no qual cantou em linguagem simples e delicada os temas caros ao romantismo. Entre 1853 e 1857 estudou em Portugal, onde começou a escrever teatro e poesia.

O poeta morreu prematuramente, aos 21 anos, de tuberculose. Seu poema mais famoso é “Meus Oito Anos”, e alguns de seus versos incorporaram-se à linguagem corrente, a exemplo de “Simpatia é Quase Amor”, hoje nome de um famoso bloco de carnaval carioca. Embora pequena, a obra poética de Casimiro de Abreu atingiu grande popularidade devido à sua linguagem simples e direta, à rima abundante e ao ritmo musical. (BANDEIRA, 1996)

3.37.2 Traduções

- A Valsa: *The Waltz*

- Tempo de valsa rápida: *rapid waltz tempo*

1) Tu, ontem na dança que cansa

You, yesterday, at the dance that tires

2) voavas co’ as faces em rosas formosas

flew with the face in reds beautiful

3) de vivo, lascivo carmim;

of live, lascivious carmine;

4) na valsa tão falsa, corrias, fugias,

at the waltz so false, you ran, fled,

5) ardente, contente, tranqüila, serena,

ardent, glad, calm, serene,

6) sem pena de mim!

without pity on me!

Literal translation: Yesterday, at the dance, you flew with your red and beautiful face, a face of live, lascivious scarlet. At the waltz, so false, you ran, you fled, ardent and glad, calm and serene but... without pity on me!

7) Quem dera que sintas as dores de amores que louco senti!

I wish that you felt the pains of love that crazy I felt!

8) Quem dera que sintas !

I wish that you felt (them)!

9) Não negues, não mintas ... Eu vi!

Don't deny, don't lie, I saw (it)!

Literal translation: I wish you could feel the pain that I felt, such a fool! I wish you felt it! Don't deny it, don't lie: I saw it!

10) Valsavas: teus belos cabelos,

You waltzed: your beautiful hair,

⁸ Para Osvaldo Lacerda vide página 276.

- 11) Já soltos, revoltos, saltavam, voavam,
then untied, tangled, jumped, flew,
12) Brincavam no colo que é meu;
played on the chest that is mine;
13) e os olhos escuros tão puros,
and the eyes dark so pure,
14) os olhos perjuros volvias, tremias,
the eyes perjured you turned shaking,
15) sorrias p'ra outro não eu!
smiled to another one not me!

Literal translation: You waltzed, and your beautiful hair was untied and tangled, jumping, flying, playing on my chest. Your dark eyes, so pure, your eyes perjured, you turned, shaking, and smiled at someone else, not me!

- 16) Meu Deus! Eras bela donzela, valsando,
My God! You were beautiful maid, waltzing,
17) sorrindo, fugindo, qual silfo risonho
smiling, fleeing like (a) sylph smiling
18) que em sonho nos vem!
that in dreams to us come!
19) Mas esse sorriso tão liso
But that smile so perfect
20) Que tinhas nos lábios de rosa formosa,
that you had on the lips of rose beautiful,
21) tu davas, mandavas a quem?!

Literal translation: My God! You were beautiful, maiden, waltzing and smiling, fleeing like the smiling sylph that comes to us in dreams. But that smile that you had on your beautiful red lips, to whom have you sent it?

- 22) Calado, sozinho, mesquinho, em zelos ardendo,
Silent, alone, miserable, in jealousy burning,
23) Eu vi – te correndo tão falsa na valsa veloz!
I saw You running so false at the waltz fast!
24) Eu triste vi tudo! Mas mudo
I sadly saw everything! But mute
25) não tive nas galas das salas nem falas,
(I) didn't have at the gala of the hall not speaking,
26) nem cantos, nem prantos, nem voz!
nor songs, nor tears, nor voice!

Literal translation: Silent and alone, miserable, burning in jealousy, I saw you running, so vain, during the fast waltz. I unfortunately saw everything, but remained silent. I didn't have, in the pomp of the hall one song, one tear, a voice.

- 28) Na valsa cansaste;
At the waltz You tired;
29) ficaste prostrada, turbada!
became prostrate, worried!
30) Pensavas, cismavas, e estavas tão pálida então;
You thought, thought, and were so pale then;
31) qual pálida rosa mimosa,
Like pale rose tender,
32) no vale do vento cruento,
in the valley of the wind cruel,
33) batida, caída sem vida no chão!
beaten, fallen without life on the floor!

Literal translation: You tired at the waltz, became prostrate and worried. You thought and thought... you were so pale, then! Just like a white rose of the valley, beaten by the cruel wind, you fell without life, to the floor.

3.37.3 Características interpretativas

- “A Valsa” é a realização de um dos mais belos poemas de Casimiro de Abreu, que originalmente é escrito em versos de duas sílabas métricas, mas obedecendo ao ritmo de cinco sílabas. O compositor, no entanto, toma por referência a estrofe inteira na organização das frases, sendo raros os momentos em que é possível uma respiração antes do fim de cada

estrofe. O andamento sugerido nos leva a uma valsa regida a um tempo em cada compasso, num movimento perpétuo que tem poucos momentos de repouso e distensão.

- O acompanhamento pianístico inicia dobrando a primeira frase da linha vocal, recurso pouco adotado pelo compositor em suas canções, portanto importante como sugestão de simetria e precisão. A atenção total do pianista aos mínimos detalhes da performance vocal é essencial para a precisão rítmica nessa canção de agógica complexa e resolução vocal tecnicamente difícil. A meticulosidade de indicações de dinâmica, andamento, acentuações e articulações são características estilísticas de Osvaldo Lacerda, e devem ser executadas com precisão.

- A indicação de andamento do compositor (mínima pontuada = a 92) é do próprio compositor, porém a canção exige um grande controle respiratório e fôlego amplo, sendo que pequenas variações desse andamento podem ser aceitas na busca de um canto confortável e tranqüilo. A declamação contínua assume caráter virtuosístico no decorrer da canção, o que já deve conduzir o ouvinte a um clímax musical na última repetição, de forma natural, não sendo necessário recorrer a grandes *crescendo* e atitudes exageradamente líricas.

3.37.4 Informações gerais

Composta em 1973, “A Valsa” é dedicada ao soprano Victória Kerbauy, cantora paulistana que tem sua carreira diretamente ligada à interpretação da música brasileira e às linguagens de vanguarda musical, tendo sido a intérprete mais assídua das canções de José Antônio de Almeida Prado.

3.37.5 Possibilidades pedagógicas

- A canção tem tessitura extensa e uma de suas principais características melódicas é o uso de insistentes saltos, que ao mesmo tempo evocam a leveza e agilidade da dança e o estado de espírito ansioso do eu lírico. A obra é longa e tem poucas possibilidades de repouso, havendo mesmo poucas oportunidades para a respiração. Os momentos de tomada de ar devem ser analisados, decididos e não alterados durante a execução. Manter a homogeneidade sonora

das frases sem descaracterizar a canção, transformando-a numa obra de caráter lírico, é uma das maiores dificuldades desta obra. Seu estudo pode auxiliar a abordagem de repertórios nos quais a condução vocal das frases não é inteiramente compatível com as potencialidades naturais do instrumento vocal, e cujo discurso musical insiste em saltos rápidos e sem grande preparação.

Tonalidade original: Sol Menor – propícia para sopranos e tenores.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano ou barítono: Mi Menor
- Baixo: Re Menor

3.37.6 A Partitura⁹

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- O *ritornelo* foi eliminado para não confundir a leitura, já que todos os textos trazem abaixo sua transcrição fonética.
- A tessitura da canção foi evidenciada sob o título.
- As data de composição da obra foi eliminada, passando a constar das informações gerais sobre a partitura que a precedem neste trabalho.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização em relação às outras partituras desta antologia.

⁹ Cópia da edição impressa em anexo a este trabalho.

A VALSA



CASIMIRO DE ABREU (1839-1860)

OSVALDO LACERDA (1927-2011)

Tempo de valsa rápida (♩. = 92)

mf <

Tu, on - tem na dan - ça que can - sa, vo - a - vas co'as fa - ces em
[tu 'õ - tẽ:ɪ na 'dũ - sɐ kɪ 'kẽ - sɐ] [võ - 'a - ves kõas 'fa - sɪ - zẽ:ɪ]

Tempo de valsa rápida (♩. = 92)

mf <

ro - sas for - mo - sas de vi - vo, las - ci - vo car - mim; na
'xõ - zes for - 'mõ - zes] [dʒɪ 'vi - vʊ la - 'sɪ - vʊ kar - 'mũ] [na

6

sciolto
(non staccato)

11

val - sa tão fal - sa, cor - ri - as, fu - gi - as, ar - den - te, con -
 'va:u - se tẽ:u 'fa:u - se kô - 'xi - es fu - 'ji - es] [ar - 'dẽ - tʃi kô -

16

pochissimo rit. a tempo

ten - te, tran - qüi - la, se - re - na, sem pe - na de mim! Quem
 'tẽ - tʃi trẽ - 'kwi - lẽ se - 're - nẽ] [sẽ:i 'pe - nẽ dʒi 'mĩ] [kẽ:i

col canto

21

de - ra que sin - tas as do - res de a - mo - res que lou - co sen - ti! Quem
 'de - re ki 'sĩ - tẽ - zaz 'do - riz dʒja - 'mo - ris] [ki 'lo:u - kũ sẽ - 'tʃi] [kẽ:i

27 *f sempre*

de - ra que sin - tas!... Não ne - gues, não
'de - re ki - 'sĩ - tus] [nẽ:u 'ne - giz nẽ:u

31 *poco rit.* *a tempo* *mf*

min - tas... Eu vi! Val -
'mĩ tes e:u vi] [va:u -

35

sa - vas: teus be - los ca - be - los, Já sol - tos, re - vol - tos, sal -
'sa - ves te:oz 'be - lus ka - 'be - lus] [3a 'so:u - toz xe - 'vo:u - tus sa:u -

40

ta - vam, vo - a - vam, Brin - ca - vam no co - lo que é meu; e os
'ta - vê:u vo - 'u - vê:u] [brĩ - 'ka - vê:u no 'kô - lu kje me:u] [ju -

40

sciolto
(non staccato)

45

o - lhos es - cu - ros tão pu - ros, os o - lhos per - ju - ros vol -
'zô - lô - zis - 'ku - ros] [tê:u 'pu - ru - zu - 'zô - lôs per - 'zu - roz vo:u -

45

50

vi - as, tre - mi - as, sor - ri - as p'ra ou - tro não eu! Quem
'vi - es tre - 'mi - es] [so - 'xi - es pra 'o:u - tru nê:u e:o] [kê:i

50

pochissimo rit. a tempo

col canto

55

de - ra que sin - tas as do - res de a - mo - res que lou - co sen - ti! Quem
'de - re ki 'sĩ - te - zaz 'do - riz dʒia - 'mo - ris] [ki 'lo:u - ko sê - 'tʃi] [kê:]

61 *f sempre*

de - ra que sin - tas!... Não ne - gues, não
'de - re ki - 'sĩ - tes] [nê:u 'ne - giz nê:u

65 *poco rit.* *a tempo* *poco rit.* *mf*

min - tas... Eu vi! Meu
'mĩ - tes e:u vi] [me:u

poco rit. *a tempo* *poco rit.* *mf*

68 *a tempo*

Deus! E - ras be - la don - ze - la, val - san - do sor -
 de:u - 'ze - rez 'be - le dō - 'ze - le va:u - 'sē - do] [so -

68 *a tempo*

72

rin - do, fu - gin - do, qual sil - fo ri - so - nho que em
 'xī - du fu - 'gī - du kwa:u 'sī:u - fo xi - 'zo - ñu] [kjē:ɪ

72

76 *mp*

'so - nho nos vem! Mas es - se sor - ri - so tão
 'so - ñu noz vē:ɪ] [ma - 'ze - si so - 'xī - zo tē:u

76 *mp*

80

li - so Que ti - nhas nos lá - bios de ro - sa for -
 'li - zo] [kɪ 'ti - jez noz 'la - bjuʒ dʒɪ 'xɔ - ze fɔr -

80

sciolto

poco rall.

84

mo - sa, tu da - vas, man - da - vas a quem?! Ca -
 'mɔ - ze] [to 'da - ves mē - 'da - ve - za kɛ:ɪ] [ka -

84

poco rall.

mf

88 *a tempo*

la - do, so - zi - nho, mes - qui - nho, em ze - los ar -
 'la - do sɔ - 'zi - ju mes - 'ki - ju ê:ɪ 'ze - lo - zar -

88 *a tempo*

92

den - do Eu vi - te cor - ren - do tão fal - sa na
'dẽ - do] [eu 'vi - tji ko - 'xẽ - do tẽ:o 'fa:o - sɜ: na

96

val - sa ve - loz! Eu tris - te vi tu - do! Mas
'va:u - sɜ: ve - 'lɔs] [e:o 'tris - tji vi 'tu - do maz

100

mu - do não ti - ve nas ga - las das sa - las nem
'mu - du] [nẽ:o 'tji - vi naz - 'ga - lez das 'sa - lez nẽ:ɪ

104 *poco rall.* *a tempo*
mf

fa - las nem can - tos, nem pran - tos, nem voz! Quem
 'fa - lus] [nẽ:t 'kẽ - tos nẽ:t 'prẽ - tos nẽ:t vɔs] [kẽ:t

108

de - ra que sin - tas as do - res de a -
 'de - re ki 'sĩ - te - zaz 'do - riz dʒja -

111

mo - res que lou - co sen - ti! Quem
 'mo - ris] [ki 'lo:ɔ - ku sê - 'tʃi] [kẽ:t

114 *f*

de - ra que sin - - - tas!... Não
'de - re ki - 'sĩ - - - tes] [nê:o

117 *poco rit.* *mf* *a tempo* *mf* <

ne - gues, não min - tas... Eu vi! Na
'ne - gíz nê:o 'mĩ - tes e:o vi] [na

poco rit. *a tempo*

121

val - sa can - sas - te; fi - cas - te pros - tra - da, tur -
'va:o - sê kê - 'sas - tji] [fi - 'kas - tji pros - 'tra - de tur -

125

ba - da! Pen - sa - vas, eis - ma - vas, e es -
'ba - de] [pẽ - 'sa - ves siz - 'ma - ves jts -

125

128

ta - vas tão pá - li - da, en - tão; qual pá - li - da ro - sa mi -
'ta - ves tẽ:o 'pa - li - deĩ - 'tẽ:o] [kwa:ɔ 'pa - li - de 'xɔ - ze mi -

128

133

mo - sa, no va - le do ven - to cru - en - to ba -
'mɔ - ze] [nu 'va - li do 'vẽ - to kru - 'ẽ - to] [ba -

133

137 *pochissimo rit.* *a tempo*

ti - da, ca - í - da sem vi - da no chão! Quem
'tʃi - de ka - 'i - de sê:ɪ 'vi - de nu ʃɛ:u] [kê:ɪ

137 *pochissimo rit.* *a tempo*
col canto

141

de - ra que sin - tas as do - res de a -
'de - re ki 'sɪ - te - zaz 'do - riz dʒja -

141

144

mo - res que lou - co sen - ti! Quem
'mo - ris] [ki 'lo:u - ku sê - 'tʃi] [kê:ɪ

144

147 *f sempre*

de - ra que sin - tas!... Não ne - gues, não
'de - re ki - 'sĩ tes] [nê:o 'ne - giz nê:o

151 *rit.* *f* *a tempo*

min - tas... Eu vi!
'mĩ - tes e:o vi]

rit. *f* *a tempo* *dim.*

senza rall. *mf*

senza rall. *p*

3.38 Dia Seguinte (Música: Almeida Prado / Texto: José Aristodemo Pinotti)

3.38.1 Os autores¹⁰

José Aristodemo Pinotti (São Paulo, 1934 - 2009)

José Aristodemo Pinotti formou-se em medicina na Universidade de São Paulo em 1958. Especializou-se em câncer ginecológico e mamário na Universidade de Florença, no *Istituto Nazionale dei Tumori* de Milão e no *Institute Gustave Roussy* de Paris. Foi diretor executivo do Instituto da Mulher do Hospital das Clínicas de São Paulo e chefe do Departamento de Obstetrícia e Ginecologia da USP. Suas atividades científicas incluíram mais de mil publicações entre livros, artigos, monografias e participação em congressos nacionais e internacionais, tendo publicado dois livros de poemas.

Foi nomeado reitor da UNICAMP em 1982, tendo permanecido no cargo até meados de 1986. Pinotti foi secretário da Educação do Estado de São Paulo entre 1986 e 1987, Secretário Estadual da Saúde de 1987 a 1991, Secretário de Saúde na Prefeitura de São Paulo em 2000, Secretário municipal de Educação São Paulo entre 2005 e 2006, Secretário Estadual de Ensino Superior em 2007, e Secretário Municipal Especial da Mulher de São Paulo. Faleceu durante seu terceiro mandato como deputado federal. (UNICAMP, 2011)

3.38.2 Traduções

- Dia Seguinte: *The Day After*
- Calmo, Feliz: *Calm, Happy*
- Pedal até o fim: *Sustain pedal until the end*

1) Naquela manhã

That morning

2) Queria morder o mar,

I wanted to bite the sea,

3) O sol parecia tangível.

The sun seemed tangible

4) As pessoas que via,

The people that I saw,

5) Mesmo sem conhecer,

¹⁰ Para Almeida Prado vide página 252.

even without knowing them,
6) Inventavam histórias de amor.
invented stories of love.

Literal translation: That morning I wanted to bite the sea... The sun looked so tangible! The people I saw, even if I didn't know them, were inventing love stories.

3.38.3 Características interpretativas

- O ambiente da escrita pianística, apesar da grande economia de recursos, exprime uma estática temporal induzida pela repetição quase minimalista das notas na linha superior. A linha inferior abarca uma extensão ampla do piano, da região mais grave à mais aguda, impossibilitando qualquer tipo de transposição tonal. O pedal é usado continuamente, do início ao fim da peça, evocando uma atmosfera onírica reforçada pela sobreposição de harmônicos.
- A melodia vocal é escrita com grande simplicidade e economia, porém pedindo grande homogeneidade sonora, clareza de timbre e naturalidade na abordagem dos agudos. A interpretação pode ser enriquecida com a busca de timbres que favoreçam a interação dos harmônicos da voz com os do piano.

3.38.4 Informações gerais

- “Dia Seguinte” integra o ciclo de 10 canções *Espiral*, dedicado a José Aristodemo Pinotti, autor dos textos. Os poemas de *Espiral* procuram exprimir memórias emocionais e sensoriais, de experiências vividas em vários países e tempos diferentes. Cantada logo depois de “Antropologia”, canção que narra as impressões de um envolvimento erótico amoroso, “Dia Seguinte” procura evocar, segundo Almeida Prado, a paz e a alteração dos sentidos provocados pela paixão, na manhã seguinte do encontro amoroso. As canções se sucedem no ciclo na seguinte seqüência: “Através do Canal”, “Valéry”, “Café de la Paix”, “Tua Boca Mágica”, “Antropologia”, “Dia Seguinte”, “Síntese”, “Começo”, “Fragmento”, e “Espiral”.

3.38.5 Possibilidades pedagógicas

- A canção é breve, e seu discurso melódico simples e lento. A extensão vocal deve ser confortável para vozes de sopranos mais maduros e conscientes de suas possibilidades

técnicas e musicais. O controle de dinâmica e o estudo timbrístico é essencial para sua execução, visto que o compositor tem como importante característica a exploração de resultantes harmônicos secundários, produzidos pela ressonância do piano e sua interação com a voz. O estudo desta canção, bem como de todo o ciclo, pode estabelecer uma abertura para a abordagem do repertório de linguagem contemporânea, tanto nacional quanto internacional.

- Tonalidade principal: tonalidade de caráter flutuante, com centro tonal mais predominante em La Maior – propícia para sopranos.
- Transposições sugeridas: devido à tessitura pianística, que aborda a extensão de todo o teclado, e das relações tonais e harmônicas estabelecida entre a voz e o instrumento, não aconselhamos a transposição desta canção para outras tonalidades. Embora tenores possam interpretá-la apropriadamente, os melhores resultados em relação a texturas harmônicas e timbrísticas devem ser obtidos por sopranos.

3.38.6 A Partitura¹¹

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

¹¹ Cópia do original manuscrito em anexo a este trabalho.

DIA SEGUINTE



JOSÉ ARISTODEMO PINOTTI (1934-2009)

J. A. ALMEIDA PRADO (1943-2010)

Calmo, feliz (♩ = 108) *p*

Na - que - la ma -
[na - 'ke - le mē -

Calmo, feliz (♩ = 108)

pp

até o fim

nhã _____
'jũ] _____

Que - ri - a mor - der o mar
[ki - 'ri - e mor - 'de - ru mar]

7

O sol pa - re - ci - a tan - gi - vel.
[u sã:u pa - re - 'si - e tẽ - 'gi - ve:u]

10

cantante
p

13

(8va)

8va6

16

As pes - so - as que vi - a
[as pe - 'so - es kɪ 'vi - ɐ]

16

19

Mes - mo sem co - nhe - cer In - ven - ta - vam his - tó - rias de a -
['mez - mu sɛ:t ko - ɲe - 'ser] [ɪ - vɛ - 'ta - vɛ:ɔ ɪs - 'tɔ - rjaz dʒi -

19

22

mor. _____
'mor] _____

22

f

3.39 Quem Sabe (Música: Carlos Gomes / Texto: Francisco Leite de Bettencourt Sampaio)

3.39.1 Os autores

Antônio Carlos Gomes (Campinas, 1836 – Belém, 1896)

A música era *metièr* da família de Carlos Gomes na cidade de Campinas, onde o patriarca Manuel José Gomes formou uma banda com seus filhos e onde o compositor desenvolveu seus primeiros instintos musicais. Em sua cidade natal compôs suas primeiras valsas, polcas e suas modinhas mais conhecidas, bem como sua primeira obra de vulto: a *Missa de São Sebastião*, dedicada a seu pai. Depois de breve passagem por São Paulo dirige-se ao Rio de Janeiro para aperfeiçoar-se no conservatório da corte, onde desenvolveu seu talento para o teatro lírico, compondo *A Noite do Castelo* e *Joanna de Flandres*, suas primeiras óperas, através das quais ganhou uma bolsa para continuar seus estudos na Itália.

Na Europa compôs música para o teatro musical e várias canções até a estréia da ópera *Il Guarani* no teatro Alla Scalla de Milão, confirmando seu nome entre os mais importantes compositores da época. Suas canções são menos conhecidas e estudadas que sua obra operística, mas recentes re-edições e gravações voltaram a chamar atenção para a qualidade e importância das mesmas, que demonstram um estilo vigoroso e um hábil manejo dos ambientes dramáticos bem como um inteligente tratamento do texto. (HEITOR, 1950) (MARIZ, 1993)

A Prof. Dra. Niza de Castro Tank, grande estudiosa de sua obra e considerada sua maior intérprete, defende a tese de que a maioria de suas canções são pequenos estudos que serão desenvolvidos em suas óperas, e por esta razão destinam-se sempre a registros vocais específicos, descaracterizando-se quando transpostas para outras tonalidades. (TANK, 2006)

Catálogo: 41 canções. Publicadas integralmente no livro *Minhas Pobres Canções*, da Algor Editora. São Paulo, 2006.

Francisco Leite de Bettencourt Sampaio (Laranjeiras, 1834 – Rio de Janeiro, 1895)

Filho do português de mesmo nome e da brasileira Maria de Sant'Ana Leite Sampaio, Francisco Leite foi político, jornalista e estudioso da religião espírita, formado em Direito pela Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo. Nesta época de estudante se fez conhecido por seu talento poético e travou contato com o compositor Antônio Carlos Gomes, que musicou seus versos na modinha “Quem Sabe” e no “Hino À Mocidade Acadêmica”.

Transferindo-se para o Rio de Janeiro, iniciou carreira política, tendo ocupado a presidência da então província do Espírito Santo e a direção da Biblioteca Nacional. Foi membro fundador da Sociedade de Estudos Espíritas Deus, Cristo e Caridade, no Rio de Janeiro, em 1876. Publicou várias obras de cunho religioso, dentre elas *Jesus Perante a Cristandade* e *De Jesus para a Criança*, e atuava também como médium. (TANK, 2006) (WANTUIL, 1996)

3.39.2 Traduções

- Quem Sabe? : *Who Knows?*
- Andante com expressão: *Andante with expression*
- Expressivo: *Expressive*
- Com ternura: *Tenderly*
- Doloroso: *Painful* - Morrendo: *Letting the sound die.*

1) **Tão longe , de mim distante**

So far from me distant

2) **Onde irá teu pensamento?**

where will go your thought?

3) **Quisera saber agora**

I wish to know now

4) **Se esqueceste o juramento.**

if you forgot the vow.

Literal translation: So far from me, so distant from me, where are your thoughts now? I'd like to know if you have forgotten your vow.

5) **Quem sabe se és constante**

Who knows if you are faithful

6) **Se inda é meu teu pensamento...**

if yet is mine your thoughts...

7) **Minh'alma toda devora,**

My soul entire is consumed

8) **da saudade, agro tormento.**

by nostalgia, painful torture.

Literal translation: Who knows if you are faithful, and if your thoughts are mine. A painful torture of nostalgia consumes my soul.

- 9) **Vivendo de ti ausente,**
Living from you absent,
10) **Ai! meu Deus, que amargo pranto!**
O my God, what bitter tears!
11) **Suspiros, angústia e dores,**
sighs anguish and pain,
12) **são as vozes do meu canto.**
are the voices of my singing.

Literal translation: Living so far from you, oh my God, what bitter tears I have! My voice, when I sing, has only sighs, anguish and pain.

- 13) **Quem sabe, pomba inocente,**
Who knows, dove innocent,
14) **Se também te corre o pranto?**
if also in you runs the tears?
15) **Minh'alma, cheia de amores**
My soul, full of love
16) **Te entreguei já neste canto!**
to you I gave already in this song!

Literal translation: Who knows, my innocent dove, if you also have tears in your eyes? My soul, full of love, I've given to you in this song.

3.39.3 Características interpretativas

- O acompanhamento pianístico da canção tem escrita elaborada, com uma introdução que já apresenta o material temático e cadências pianísticas entre as seções, o que demonstra o momento de transição em que se encontra o compositor: entre a modinha e a canção clássica.
- A condução das frases têm todos os elementos que caracterizaram a modinha brasileira: as frases quase sempre descendentes, o tema nostálgico, a simplicidade de forma, a economia de ornamentações. Os largos saltos ascendentes, bem como as cadências vocais, devem ser abordados com simplicidade, sem a verve exageradamente romântica que lhe tolheriam o tom singelo.

3.39.4 Informações gerais

“Quem Sabe” foi composta em 1859 inspirada pela primeira namorada do compositor, Ambrosina, irmã de seu amigo Emiliano Euquitiano Correa Lago, também compositor, a quem a modinha foi dedicada.

3.39.5 Possibilidades pedagógicas

- A canção é exemplo típico de modinha imperial, com seu estilo aproximado ao do bel canto italiano e frases longas e líricas. Sua tessitura é tão extensa quanto as das árias de ópera românticas mais complexas, com elementos que lhe acrescentam dificuldade: saltos de 5ª e 6ª para a região aguda da voz, mas que devem ser abordados de forma leve e clara; intervalos descendentes de 3ª, 4ª, 7ª e 8ª sem a perda da ressonância aguda; ataques de notas sustentadas na região aguda, seguidos de *cadenza* e articulação de texto em região aguda da voz. A execução apropriada desta canção pode conscientizar o cantor para a realização de árias de ópera que exijam canto em *legato* sustentado e *piano*.

- Por tratar-se de uma modinha tradicionalmente interpretada por cantores das mais diferentes classificações vocais, tomamos a liberdade de sugerir transposições para as vozes médias e graves, apesar das restrições da professora Niza de Castro Tank quanto à transposição de algumas canções de Antônio Carlos Gomes.

Andamento sugerido¹: semínima = 58

Tonalidade original: Fa Maior – propícia para tenores e sopranos.

Transposições sugeridas:

- Mezzo-soprano ou barítono: Re Maior
- Baixo: Do Maior

3.39.6 A Partitura²

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- O *ritornelo* foi eliminado para não confundir a leitura, já que todos os textos trazem abaixo sua transcrição fonética.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- A data de composição da obra foi eliminada, passando a constar das informações gerais sobre a partitura que a precedem neste trabalho.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

¹ Sugestão nossa. Metrônomo não sugerido pelo compositor.

² Cópia da edição impressa em anexo a este trabalho.

QUEM SABE?!...



DR. F. L. BITTENCOURT SAMPAIO (1834-1895)

CARLOS GOMES (1836-1896)

p

espress.

Tão
[tũ:o]

f *p*

9



lon - ge, de mim dis - tan - te On - de i -
'lô - 3t d3t ml d3ts - 'tê - t3t] ['ô - d3t -

11



rá, on - de i - rá teu pen - sa - men - to? Tão
'ra ô - d3t - 'ra te:o pẽ - sa - 'mẽ - to] [tê:o

13



lon - ge, de mim dis - tan - te On - de i -
'lô - 3t d3t ml d3ts - 'tê - t3t] ['ô - d3t -

15

rá, on - de_i - rá teu pen - sa - men - to? Qui -
 'ra õ - dʒi - 'ra te:o pẽ - sa - 'mẽ - to] [ki -

15

17

se - ra sa - ber a - go - ra Qui -
 'ze - re sa - 'be - ra - 'go - re] [ki -

17

19

se - ra sa - ber a - go - ra Se_es - que -
 'ze - re sa - 'be - ra - 'go - re] [sts - ke -

19

21

ces - te, se es - que - ces - te, se es - que -
 'ses - tʃi] [st is - ke - 'ses - tʃi] [st is - ke -

23

con ternura

ces - te o ju - ra - men - to, Quem
 'ses - tʃjo ʒo - ra - 'mẽ - to] [kê:ɪ

25

sa - be se és cons - tan - te Se in
 'sa - bi si - es kôs - 'tũ - tʃi] ['si -

27 *agitato*

- da é — meu — teu pen - sa - men - to Mi -
 - de é — me:u — te:u pẽ - sa - 'mẽ - to] [mi -

29

nh'al - ma to - da de - vo - ra, da sau -
 'na:u - me 'to - de de - 'võ - re] [da sao -

29

31 *riten.* *ten.*

da - de, da sau - da - de, a - gro — tor - men - - - to, Tão
 'da - dʒi — da sao - 'da - dʒja - gro — tor - 'mẽ - - - to] [tẽ:u

31 *a piacere* *ten, ten,*

33

lon - ge. de mim dis - tan - te On - de i -
 'lõ - 3t d3t mĩ d3is - 'tẽ - t[3t] ['õ - d3t -

35

rã, on - de i - rã teu pen - sa - men - to? Qui -
 'ra õ - d3t - 'ra tezo pẽ - sa - 'mẽ - to] [ki -

37

se - ra sa - ber a - go - ra Se es - que -
 'ze - re sa - 'be - ra - 'gõ - re] [sis - ke -

39

ces - te, se_es - que - ces - te_o ju - ra - men - to. Quem _____
 'ses - tʃi sis - ke - 'ses - tʃjo zo - ra - 'mẽ - to] [kẽ: _____

41

sa - be se és cons - tan - te Se_in - da_é
 'sa - bɪ si es kōs - 'tẽ - tʃi] ['sɪ - dee

43

doloroso

meu _____ teu pen - sa - men - to Mi -
 me:u _____ te:u pẽ - sa - 'mẽ - to] [mĩ -

45

nh'al - ma io - da de - vo - ra, da sau -
 'pa:u - me 'lo - de de - 'vɔ - re] [da sau -

45

47

da - de, a - - - gro tor - men -
 'da - dʒɪ a - - - gro tor - mē -

47

48

to.
 tu]

48

espressivo

50 *espressivo*

Vi - ven - do de - ti au -
[vi - 'vẽ - du dʒi tʃi a:u -

52

sen - te, Ai! meu Deus, Ai! meu Deus, que a - mar - go
'zẽ - tʃi [a: me:ɔ de:os a: me:ɔ de:os kja - 'mar - go

54

pran - to! Vi - ven - do de - ti au -
'prẽ - tu] [vi - 'vẽ - du dʒi tʃi a:u -

56

sen - te, Ai! meu Deus, Ai! meu Deus, que_a - mar - go
'zê - t[ɪ] [a:ɪ] me:u de:os a:ɪ me:u de:os kja - 'mar - go

58

pran - to! Sus - pi - ros, an - gús - tia_e
'prê - to] [sus - 'pi - ros ê - 'gus - t[ɪ]a:ɪ -

60

do - res, sus - pi - ros, an - gús - tia_e
'do - ris] [sus - 'pi - ros ê - 'gus - t[ɪ]a:ɪ -

62

do - res, são as vo - zes, são as
'dô - ris] [sê:o az vɔ - zis sê:o az

64

vo - zes, são as vo - zes do meu
vɔ zis] [sê:o az 'vɔ - ziz do me:o

66 *con ternura*

can - to, Quem sa - be, pom - ba_i - no -
'kê - to] [kê:i 'sa - bi 'pô - bei: - no -

68

cen - te, Se tam - bém te cor - re_o
'sê - tʃi [sɪ tẽ - 'bẽ:t tʃi 'kɔ - xju

68

70 *agitato*

pran - to! Mi - nh'al - ma chei - a de_a -
'prẽ - tu] [mi - 'pa:zo - mɐ 'fɛ:t - ɐ dʒja -

70

72 *riten.*

mo - res Te en - tre - guei, te en - tre - guei já nes - te
'mo - ris] [tʃjẽ - tre - 'ge:t tʃi - ẽ - tre - ge:t ʒa - 'nes - tʃi -

72

74

can - to! Vi - ven - do de ti au -
 'kũ - to] [vi - 'vẽ - do dʒi tʃi a:o -

ten.

74

a piacere *ten.* *ten.*

76

sen - te, Ai! meu Deus, Ai! meu Deus, que a - mar - go
 'zẽ - tʃi] [a:ɪ me:o de:os a:ɪ me:o de:os kja - 'mar - go

76

78

pran - to! Sus - pi - ros, an - gús - tia_e
 'prẽ - to] [sus - 'pi - ros ã - 'gus - tʃa:ɪ -

78

80

do - res, são as vo - zes, são as vo - zes do meu
'do - ris] [sẽ:u az vɔ - zis sũ:u az vɔ zis du me:u

80

82

can - to. Quem sa - be, pom - ba_i - no -
'kũ - tu] [kẽ:u 'sa - bi 'põ - bei - no -

82

84

cen - te, Se tam - bém te cor - re_o
'sẽ - tji] [si tũ - 'bẽ:u tji 'kɔ - xju

84

86 *doloroso*

pran - to! Mi - nh'al - ma chei - a de_a -
 'prê - tu] [mi - 'pa:o - me 'fe:ɪ - ɐ dʒja -

86

88 *(ad libitum)*

mo - res — Te en - tre - guei — já nes - te can -
 'mo - ris] — [tʃi ẽ - tre - ge:ɪ — 3a 'nes - tʃi 'kê -

88

91

to!
tu]

91

to!
tu]

91 *espressivo*

p *morendo*

3.40 Luar do Sertão (Música: Francisco Mignone / Texto: Catulo da Paixão Cearense)

3.40.1 Os autores³

Catulo da Paixão Cearense (São Luís, 1863 – Rio de Janeiro, 1946)

Catulo da Paixão Cearense passou sua infância, até os 10 anos de idade, em São Luiz do Maranhão, transferindo-se depois para o sertão agreste cearense onde seus avós maternos portugueses eram fazendeiros, ali permanecendo até os 17 anos. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1880 e aos 19 anos iniciou seus estudos de violão, instrumento apropriado para acompanhar as modinhas que àquela época começou a compor.

A contribuição de Catulo foi grande para a valorização do violão e a emancipação de sua presença nos salões nobres de concerto. Sua primeira modinha famosa, “Ao Luar”, foi composta em 1880. Em várias composições teve a parceria de notáveis músicos como Anacleto Medeiros (1866-1907), Ernesto Nazareth (1863-1934), Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Francisco Braga (1868-1945). Dentre seus livros de poemas estão “Meu Sertão”, “Poemas Bravios” e “Mata Iluminada”, e sua obra teatral inclui *O Marroeiro*, *Flor da Santidade*, e *Um Boêmio no Céu*. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998)

3.40.2 Traduções

- Luar do Sertão: *Moonlight in the Back Woods*
- Bem nostálgico e arrastando: *Very nostalgic and dragging*
- Cadência: *Cadenza*

1) Não há, oh gente, oh não,

There is no, Oh people, Oh no,

2) Luar como esse do sertão!

moonlight like this from the backwoods.

Literal translation: Oh, my people! there is no moonlight like that in the backwoods!

3.40.3 Características interpretativas

³ Para Francisco Mignone vide página 390.

- A escrita vocal da canção, com sua distribuição técnica complexa e grande virtuosismo vocal, faz um uso quase instrumental da voz e é escrita especificamente para a voz do soprano leve, ou soprano de coloratura. Este fato impossibilita qualquer tentativa de transposição, que terminaria por desvirtuar o resultado almejado pelo compositor. O soprano que abordar a canção deve ter maturidade musical e técnica e dominar todas ornamentações e exigências de uma escrita avançada para o registro: canto em *legato*, escalas cromáticas, *staccato*, *appoggiatura* longa e curta, *trillo*, *grupetto*, escalas rápidas, harpejos e notas muito agudas sustentadas. Depois de dominada a técnica, a busca deve ser a da cor e do estado de espírito apropriados a cada variação e trecho musical.
- O acompanhamento pianístico deve secundar e favorecer a realização vocal, mesmo em trechos em que este assume o tema. A canção exige longo tempo de preparo e unificação da concepção fraseológica e interpretativa entre pianista e cantora, condição imperativa para sua realização.

3.40.4 Informações gerais

- A canção “Luar do Sertão” é escrita em forma de variações e utiliza como tema frases da canção de mesmo nome, de autoria de Catulo da Paixão Cearense. Datada de 1931, é dedicada a Cristina Maristani (1918-1966), cantora nascida na cidade do Porto, em Portugal. Radicada no Brasil, tornou-se grande referência na interpretação da canção brasileira.

3.40.5 Possibilidades pedagógicas

- O registro vocal do soprano de coloratura, tanto por sua singular extensão vocal, quanto pelas sua capacidade excepcional de demonstração de virtuosismo, têm sido explorado na literatura vocal muito além dos limites tradicionais exigidos das outras vozes. Seja no âmbito do repertório operístico, de oratório ou sinfônico, compositores de várias nacionalidades se dedicaram à composição para este registro vocal, alargando suas fronteiras técnicas e

chegando a tratar esta voz sob um prisma tão instrumental quanto em composições para a flauta ou o violino, instrumentos com os quais ela é freqüentemente confundida e associada. Na ópera internacional, personagens como Lucia, (*Lucia di Lammermmor*, de Gaetano Donizetti), Zerbinetta (*Ariadne Auf Naxos*, de Richard Strauss), Cunegonde (*Candide*, de Leonard Bernstein) ou Lakmè (*Lakmè*, de Léo Delibes), são momentos de conhecida exigência técnica e virtuosística. O repertório sacro conta com literatura similar, em obras como a *Grande Missa em Do Menor* e a cantata *Exultate Jubilate*, de W. A. Mozart, e o repertório sinfônico tem também seus títulos específicos, como o *Concerto Para Soprano Coloratura e Orquestra* de Reinhold Glière. A música de câmara conta com não menos títulos, e as variações que compõe “O Luar do Sertão” de Francisco Mignone é um de seus exemplos.

- A técnica da variação se presta grandemente à exposição de virtuosismo, tanto técnico quanto musical e interpretativo, desenvolvendo vários estados de espírito durante as mudanças de modo, modulações para tons vizinhos, inversões e ornamentações. No caso desta canção, o soprano solista é responsável pela exposição destas técnicas, e deve fazê-lo com absoluto domínio dos fundamentos técnicos específicos da literatura a ela dirigida.

- A canção inicia sem introdução, apenas com uma nota soando ao piano à guisa de referência tonal. O soprano apresenta o tema principal em frases longas e em *legato*, na região central de sua voz. Segue-se a primeira variação, que se repetirá várias vezes ao longo da canção e se estende até o refrão, demandando da cantora domínio das técnicas de *volata* e *staccato*, bem como a emissão confortável das notas de seu registro agudo em várias dinâmicas. Nas variações seguintes a exigência vocal cresce e a solista é chamada a re-apresentar o tema, desta vez em modo menor e em *piano*, seguindo-se novamente *volate* e *staccati*, escalas rápidas ascendentes e descendentes, cromatismos, e finalmente uma resolução de *cadenza* na região super aguda da voz. A singeleza da melodia e do texto apontam para uma abordagem

vocal clara e leve, evitando excessos de timbre e volume, que estariam mais relacionados à interpretação operística. Acreditamos que o estudo desta canção, concomitantemente com repertórios relacionados aos citados acima, podem auxiliar a cantora na busca de equilíbrio sonoro e leveza de emissão, e no desenvolvimento de seu virtuosismo vocal.

Andamento sugerido: Semínima = 48.

Tonalidade original: Si bemol Maior – propícia para o soprano.

Transposições sugeridas: devido à especificidade de distribuição técnico-vocal da canção, já dirigida no processo de composição para a voz do soprano lírico de coloratura, não aconselhamos sua transposição para outras tonalidades.

3.40.6 A Partitura⁴

Correções e modificações realizadas a partir da edição impressa:

- Os compassos foram numerados, com a numeração colocada no primeiro compasso de cada sistema, a começar pelo segundo sistema, para melhor orientação durante a leitura.
- A extensão da canção foi evidenciada sob o título.
- As data de composição da obra foi eliminada, passando a constar das informações gerais sobre a partitura que a precedem neste trabalho.
- As datas de nascimento e morte dos compositores foram acrescentadas, para padronização das partituras desta antologia.

⁴ Cópia da edição impressa em anexo a este trabalho.

LUAR DO SERTÃO



CATULO CEARENSE (1863-1946)

FRANCISCO MIGNONE (1897-1986)

Andante (♩ = 68) *bem nostálgico e arrastado* *poco rit.*

p

Não há, oh gen - te, oh não Lu - ar co - mo es - se do ser - tão! Não
 [nê:u a o 'zê - tji nê:u] [lu - ar ko - 'mwe - si du ser - 'tê:u] [nê:u]

Andante (♩ = 68) *poco rit.*

mf bem ligado *p*

há, oh gen - te, oh não Lu - ar co - mo es - se do ser - tão!
 a o 'zê - tji nê:u [lu - ar ko - 'mwe - si du ser - 'tê:u]

a tempo *poco rit.* *molto rit.*

pp

há, oh gen - te, oh não Lu - ar co - mo es - se do ser - tão!
 a o 'zê - tji nê:u [lu - ar ko - 'mwe - si du ser - 'tê:u]

a tempo *poco rit.* *molto rit.*

pp *col canto*

Andantino mosso (♩ = 80)
(vocalizzando)

p *poco rit.* *molto rit.* *a tempo*

poco ten.

10

Andantino mosso (♩ = 80)

p *sempre legato* *col canto* *p*

poco rit. *molto rit.* *a tempo*

15

pochissimo rall. *a tempo* *f*

15

pochissimo rall. *a tempo* *f*

19

poco rit. *pp cedendo* *rall.*

19

poco rit. *cedendo* *rall.*

col canto

23 *rit.* *a tempo*
p

26 *poco rit.* *molto rit.* *a tempo*
col canto *p*

30 *poco rit.* *molto rit.*

Allegretto con spirito (♩ = 92) *molto rit. a tempo*

34 *p* (staccato) (picchettate) (id.) (id.)

Allegretto con spirito (♩ = 92) *molto rit. a tempo*

34 *p scherzando*

39 *poco rit. comodo subito a tempo*

39 *poco rit. comodo subito a tempo*

col canto *p*

43 *a tempo pp legato ten.*

43 *a tempo p pp*

47 *rit.*

47 *rit.* *f* *p*

poco rit. *molto rit.* *a tempo*

51 *poco rit.* *molto rit.* *a tempo* *col canto* *p*

55 *poco rit.* *molto rit.*

55 *poco rit.* *molto rit.* *col canto*

Allegretto moderato (♩ = 86)

59 *p*

59 *mf* *p*

64 *a tempo*

64 *a tempo* *mf*

68

68 *pp*

72 *poco rit.* *a tempo*

72 *poco rit.* *a tempo* *mf*

76 *pp*

76

80 *f* *sf* *poco rit.* *rit.*

80 *poco rit.* *rit.*

Lento (♩ = 60)

84 *p*

Não há, oh gen - te, oh não Lu-ar co - mo es - se do ser - tão! Não
 [nẽ:u a 3ẽ - tʃjõ nẽ:u] [lu'ar ko - 'mwe - si du ser - 'tẽ:u] [nẽ:u]

Lento (♩ = 60)

84 *p*

89 *p* (cadenza)

poco rit.

há lu-ar i - gual ao do ser - tão! Ah!
 a lu'ar i - 'gwao ao do ser - 'tẽ:u] [a]

89 *poco rit.*

pp

Allegretto con spirito (♩ = 92)

(picchettate) (id.) (id.) *molto rit. a tempo*

93

Allegretto con spirito (♩ = 92) *molto rit. a tempo*

93 *p scherzando*

98 *poco rit.*

98 *poco rit.*

101 *f* *pp* *poco rit.*

101 *col canto* *p* *pp* *poco rit.*

Molto vivo (♩ = 120) *poco rit.* *rall. assai* *f* *ff*

105 *p* *cresc. molto* *poco rit.* *rall. assai* *ff*

4 – Considerações finais

“O objetivo da ciência é o universal que contém muitos particulares;
o objetivo da arte é o particular que contém um universal.”

Arthur Schopenhauer.

Pensar o Brasil, desvendando sua particular riqueza cultural e de que forma ela contribuirá para a formação e o entendimento do mundo futuro, é um tema sobre o qual todo professor brasileiro deve se debruçar. A atual projeção de nosso país no cenário internacional, não apenas na questão do desenvolvimento econômico, mas com significativos avanços nas áreas tecnológicas e científicas, deve ser acompanhada pela valorização e divulgação de nossos valores culturais, acumulados desde nossa heterogênea formação, há mais de 500 anos, e incessantemente desenvolvidos e afirmados pelas gerações contemporâneas. Apesar de sua origem humilde e despretensiosa, a música popular brasileira, e mais especificamente a canção popular brasileira, tem dado sucessivas mostras de como a arte pode ser o veículo de divulgação do nosso idioma, história, tradições, diversidade cultural e, em última análise, de nossa identidade idiossincrática dentre as diversas culturas nacionais. Acreditamos que a canção de câmara brasileira possui a mesma potencialidade, até o momento praticamente inexplorada, embora seu valor musical e poético venha sendo reiteradamente afirmado pelos mais importantes artistas e estudiosos nacionais e internacionais através de nossa história. Tal divulgação e afirmação deve ser iniciada aqui mesmo em nosso país, onde este importante repertório é negligenciado e marginalizado, estando presente em uma ínfima porcentagem dos programas de concerto num ambiente nacional já bastante precário de produção de música clássica. A pesquisa musicológica, com o objetivo de levantamento, organização, edição e posterior publicação deste repertório é, portanto, de extrema importância no momento atual, sendo que um dos motivos principais de sua rara performance nos palcos é o difícil acesso às partituras e a rara literatura que dê subsídio teórico à sua performance.

A crescente utilização do Alfabeto Fonético Internacional (IPA) por parte dos cantores e professores em todos os centros de estudo superior de canto do mundo, abre uma

oportunidade para a afirmação do português brasileiro como idioma para o canto lírico internacional através da canção brasileira. Por esta razão procuramos neste trabalho evidenciar o enfoque mais moderno da pronúncia do idioma nacional, baseado nas pesquisas de diversos cantores, musicólogos e professores que têm seriamente se dedicado a este tema. Apesar de não podermos considerar seus símbolos como a representação exata dos sons do idioma, resguardada a subjetividade de sua interpretação, acreditamos em sua eficácia como referência para uma primeira aproximação lingüística por parte de cantores não falantes do português brasileiro, e também na orientação da pronúncia de cantores brasileiros não familiarizados com este repertório.

Visto que o parâmetro lingüístico é de extrema importância para a interpretação de qualquer canção clássica, seja ela o *Lied*, a *melodie*, a *art song* ou a canção brasileira, definindo mesmo a viabilidade da realização de seus parâmetros musicais e estilísticos, é de extrema importância que os professores e cantores se dediquem a compreender a estrutura, a construção e mesmo um pouco da cultura de onde se origina a obra de arte que se dispõe a interpretar, o que, no caso da canção, abre uma possibilidade infinita de pesquisa da enorme diversidade cultural da qual emergem estas obras poético-musicais no Brasil. As traduções do textos das canções para o inglês, idioma que por motivos históricos se tornou quase universal, têm neste trabalho o intuito de familiarizar os cantores de outros idiomas com o meio cultural de onde surgem estas canções. As informações adicionais acrescentadas ao trabalho, sejam elas curiosidades históricas relativas às canções ou orientações de cunho interpretativo, podem aguçar o interesse dos intérpretes brasileiros e estrangeiros, enriquecendo o seu imaginário musical e poético.

Uma importante exploração deste trabalho refere-se à possibilidade deste repertório oferecer subsídios para o desenvolvimento técnico e musical do cantor, e poder ser utilizado como repertório apropriado para a aula de cantores de diversos níveis técnicos, mesmo

oferecendo algumas vantagens em relação a outros repertórios tradicionalmente usados para este fim quando o aluno que tem o português brasileiro como idioma materno. Tal possibilidade já se mostrara válida em nossa experiência pedagógica anterior de forma empírica, e aqui foi organizada, analisada em seus elementos constituintes, e finalmente demonstrada e considerada um procedimento pedagógico consistente e procedente.

É com otimismo que nos últimos anos temos testemunhado a multiplicação de pesquisas e publicações com canções brasileiras e, em geral, de toda a América Latina, e esperamos que esta seja apenas a primeira de muitas antologias dedicadas à produção camerística nacional, o que certamente chamará a atenção de professores, alunos, cantores e pianistas para este importante repertório. Neste volume procuramos também indicar as dezenas, às vezes centenas de canções que compõem a obra de cada um dos compositores selecionados, mostrando que este é um universo fecundo para a pesquisa de musicólogos e artistas, numa realidade de produção de canções somente comparável às mais poderosas tradições musicais ocidentais, em quantidade e qualidade.

Que o cantor brasileiro possa, portanto, desde sua formação até o amadurecimento artístico, não se contentar com pouco, com o mínimo, com o caminho já trilhado e conhecido! Que ele possa sim, se debruçar sobre os repertórios alemães, franceses e italianos, estudá-los, dominá-los e cantá-los com a competência e originalidade com que tem provado que é capaz, porém sem se esquecer do seu próprio cancioneiro, de cuja palavra só ele conhece as cores, os detalhes, as nuances e possibilidades de expressão, e de cujas melodias só ele detém os segredos de estilo e as liberdades de interpretação. Através da sua canção, encontre o cantor brasileiro suas possibilidades, personalidades e idiossincrasias, reconhecendo em sua própria herança cultural e histórica as bases sólidas para a formação de um artista original.

Bibliografia

- ABREU, Felipe. “Características do Canto Erudito e do Canto Popular Urbano no Ocidente Contemporâneo”. Revista *Backstage*. Rio de Janeiro: Editora H. Sheldon, 2000.
- ALIVERTI, Márcia Jorge. *Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique*. São Paulo: ECA/USP, 2003. (Dissertação de Mestrado).
- ALMEIDA, Maria de Nazaré Rocha de. *Oswaldo de Souza: Uma Análise Poético-Musical de Suas Canções Para Canto e Piano*. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2005. (Dissertação de Mestrado)
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo*. Vol. I. Rio de Janeiro: Ed. Tempo, 1967.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1965.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- _____. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Martins, 1930.
- _____. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- _____. *Pequena História da Música*. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1953.
- AZEVEDO, M. A. *Discografia brasileira em 78 rpm*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. In. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa – Ensaaios Literários*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BARTOLI, Fernando de. Hekel Tavares - *O mais lindo concerto para piano e orquestra*. São Paulo: Edição independente do autor, 1996.
- BOMFIM, Paulo. *Cancioneiro*. São Paulo Editora: Adriana Florence, 2007.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é método Paulo Freire*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.
- BRANDÃO, S.M.S. *The Brazilian Art Song: A Performance Guide Utilizing Selected 88 Works by Heitor Villa-Lobos*. New York: Teachers College, Columbia University, 1999. (Tese de Doutorado).
- CAICEDO, Patrícia. *La Canción Artística en América Latina: Antología Crítica y Guia Interpretativa Para Cantantes*. Barcelona: Tritó, 2004.

CAMPOS, Augusto de. *O Balanço da Bossa e Outras Bossas*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1974.

CARDOSO, Sylvio Tullio. *Dicionário Biográfico da Música Popular*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

CARUSO, Enrico & TETRAZZINI, Luisa. *On The Art of Singing*. New York: Dover, 1975.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Instituto Nacional do Livro, 1954.

CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASTRO, Luciana Monteiro de; BORGHOFF, Margarida Maria; PEDROSA, Mônica. “Em defesa da canção de câmara brasileira”. In: *Per Musi - Revista de Performance Musical*, V.8. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2003.

CASTRO, Urubatan. *Uma breve leitura do regionalismo musical na obra de Altino Pimenta*. Belém, UFPA, 1995. (Monografia de Conclusão de Curso).

CLAVER FILHO, José. *Waldemar Henrique: o canto da Amazônia*. (Coleção MPB, 2) Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

COELHO, Francisco Carlos. *Música Contemporânea Brasileira - Edmundo Villani-Côrtes*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2006.

COELHO, João Marcos. *No Calor da Hora: Música e cultura nos anos de chumbo*. São Paulo: Algor, 2008.

COELHO, Lauro Machado. *História da Ópera – A Ópera Barroca Italiana*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

CORRÊA, Sérgio Alvim. *Alberto Nepomuceno: catálogo geral*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1996.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno. A. *Carlos Gomes: Uma Discografia*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.

COUTINHO, Afranio & SOUSA, Jose Galante de. *Enciclopedia de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Global, 2001.

DICIONÁRIO AURÉLIO. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1995.

DICIONÁRIO HOUAISS ILUSTRADO - Música Popular Brasileira. São Paulo: Editora Paracatu, 2006.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga – Uma Historia de Vida*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999.

DUARTE, Fernando J. C. “A Fala e o Canto no Brasil: Dois modelos de Emissão Vocal”. *ArteUnesp*, nº. 16, p. 87-97, São Paulo: UNESP, 1994.

_____. “Aplicação de uma transcrição fonética para o canto no Brasil”. *ArteUnesp*, nº. 10, p. 156 a 170. São Paulo: 1985.

DUARTE, Fernando. “O chá das sílabas: o canto e o padrão respiratório da fala no Brasil”. *Revista Voz Profissional*, nº 37, p.57-66. Carapicuíba: Pró-Fono Departamento Editorial, 1995.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica. São Paulo: Art Editora, 1998.

FERRETTI, Mundicarmo. *Pajelança do Maranhão no século XIX: o processo de Amélia Rosa*. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore/FAPEMA, 2004.

FRANCISCHINI, Alexandre. *Modinha: As Primeiras Confluências Entre o Erudito e o Popular Na Música Brasileira*. 1o SIMPOM, (Anais). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: Saberes Necessários à Prática Educativa*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010.

GARCIA, Manuel. *Ecole de García: traité complet de l'art du chant*. Paris: Schott, 1840.

GIANGOLA, James P. *The Pronunciation of Brazilian Portuguese*. Muenchen, DE: Lincom Europa, 2001.

GONTIJO, Marisa Helena Simões. *Francisco Braga: uma análise poética e musical de sua canção ‘Virgens Mortas’, sobre o soneto homônimo de Olavo Bilac*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. (Dissertação de Mestrado)

HEITOR, Luiz. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Casa do Estudante do Brasil, 1950.

HENRIQUE, Waldemar. *Canções – Ensaio de Vicente Salles*. Belém: Fundação Carlos Gomes, 1996.

HERR, Martha. “Um Modelo Para a Interpretação de Canção Brasileira Nas Visões de Mário de Andrade e Oswaldo de Souza”. In: *Musica Hodie*, vol. 4, Nº 2, P. 27 – 38. Belo Horizonte: UFG, 2004.

HINES, Jerome. *Great Singers on Great Singing*. New York: Doubleday, 1982.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Companhia das Letras, 2006.

HUE, José. “Sobre as Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes”. *Cadernos de Colóquio*, p. 73 a 83. Rio de Janeiro: CLA/Uni-Rio, 2003.

JAQUES, André Porto. *A Geografia do Batuque: estudos sobre a territorialidade desta religião em Porto Alegre-RS*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.

JORDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa - Atravez, 2001.

KAYAMA, Adriana Giarola; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. "PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito". In: *Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM*. Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

KATZ, Martin. *The Complete Collaborator; the pianist as partner*. New York: Oxford University Press, 2009.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KUBIK, Gerhard. Drums Patterns in the "Batuque" of Benedito Caxias. *Latin American Music Preview*. December, 1990. Number 2. University of Texas Press. Page 1.

LAPOUGE, Gilles. *Dictionnaire Amoureux du Brésil*. Paris: Editora Plon, 2011.

LEITE, Marcos. *Método de Canto Popular Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2001.

LEMOS, João de. *Cancioneiro*. Lisboa: Escritório do Editor, 1859.

LIMA, P.E. Aí, véi? Aos 40 anos, Brasília começa a ter um jeito característico de falar. *Correio Braziliense*, 12 de maio de 2000, Caderno Cidades, p. 1.

LODY, Raul. *Dicionário de Arte Sacra & Técnicas Afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 1999.

LOPES, Ney. *Dicionário Escolar Afro-brasileiro*. São Paulo: Selo Negro, 2006.

LOPES, Sara Pereira. "É brasileiro, já passou de português" - Por uma fala teatral brasileira. Campinas: UNICAMP, 1994. (Dissertação de Mestrado).

MALHANO, Clara Emilia Sanches Monteiro de Barros. *Biografia de Nosor de Toledo Sanches*. (Não publicada). Fornecida pela autora – filha do poeta biografado. Rio de Janeiro, 1982.

MARCONDES, Marcos Antônio. *Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2002.

_____. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. 4ª Edição, Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra, 1980.

_____. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização S. A., 1994.

_____. *Francisco Mignone – O Homem e a Obra*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

_____. *Heitor Villa-Lobos – Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1992.

_____. *História da Música no Brasil*, 2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1983.

_____. O Centenário de Babi de Oliveira. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro n. 28. p. 37 a 43. Academia Brasileira de Música, 2008.

_____. *Vida Musical*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1997.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Mauricio Nunes Garcia – Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático – José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura do Rio de Janeiro, 1970.

MICELI, SÉRGIO. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MILLER, Richard. *National Schools of Singing: English, French, German, and Italian Techniques of Singing Revisited*. Scarecrow Press. Oxford, 1997.

_____. *On The Art of Singing*. New York: Oxford University Press, 1996.

_____. *The Structure of Singing – System and Art in Vocal Technique*. Boston: Schirmer, 1996.

_____. *Training Tenor Voices*. New York: Schirmer, 1993.

MINATTI, Sheila. “A Dicção no Repertório de Câmara Brasileiro o A Problemática das Vogais Nasais”. *ANPPOM (Anais)*. Uberlândia: UFU, 2011.

MIRANDA, Ronaldo. *Catálogo de Obras*. Elizete Higino (Org.). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008.

MORAES, Antonieta Dias. *Segredo de Estado*. São Paulo: Saraiva, 1998.

MORAES, Lamartine. *Dicionário Biobibliográfico de Poetas Pernambucanos*. Recife: Fundarpe, 1993.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da Calunga Grande - Três séculos de imagens sobre o Negro no Brasil. (1637-1899)*. São Paulo: Edusp, 2000.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. *O processo de cura nos cultos afro-brasileiros*. In: Ciências da Religião v. 1. São Paulo: Paulinas, 1983.

NIDA, Eugene & TABER, Charles R., *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill, 1969.

PÁDUA, M. P.; BORGHOFF, M. M. Imagens na canção 'A Saudade' Op. 11, de Lorenzo Fernandez. *Per Musi – Revista de Performance Musical*, V.15, p. 47-54. Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG, 2007.

PEREIRA, Antônio Batista & PUTZKE, Jair. *Dicionário Brasileiro de Botânica*. Curitiba: Editora CRV, 2010.

PESSOTI, Antônio Carlos Silvano. *O Estilo na Interpretação Falada e Cantada de Uma Canção Brasileira: dados de cinco cantoras líricas brasileiras*. Campinas: UNICAMP, 2007. (Dissertação de Mestrado.)

PIGNATARI, Dante. *Canto da Língua: Alberto Nepomuceno e a Invenção da Canção Brasileira*. São Paulo: USP, 2009. (Tese de Doutorado.)

PINHEIRO, Adriano de Brito. *Análise Comparativa do Uso da Tabela Fonética Fonética do Português Brasileiro Cantado Por Cantores Argentinos Com e Sem o Uso de Um Recurso Áudio Visual*. São Paulo: UNESP, 2010. (Dissertação de Mestrado.)

PRINA, Carlo. *Castro Alves, as mulheres e a música*, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1960.

QUEIROZ, Rômulo M. de. *Altino visita Mozart: análise comparativa entre duas obras*. Belém: UFPA, 2002. (Monografia de Conclusão de Curso).

_____. *Sobre o Estilo do Mestre Altino Pimenta*. In: Revista Tucunduba, Vol. 1, Nº 1, Belém: UFPA, 2010.

RAMOS, Arthur. *O Negro na Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.

RAPOSO DE MEDEIROS, B. *Descrição comparativa de aspectos fonético-acústicos selecionados da fala e do canto em português brasileiro*. Campinas: UNICAMP, 2002. (Tese de Doutorado)

_____. O português brasileiro e a pronúncia do canto erudito: reflexões preliminares. In: *ARTEunesp*, São Paulo, v. 16, 2003-2004, p.46-55.

REMÉDIOS, Joaquim Mendes dos. *História da literatura portuguesa desde as origens até a atualidade*. Lisboa: Lumen, 1921.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIO, João do. *As Religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2006 .

RODRIGUES, Nelson. *À Sombra das Chuteiras Imortais*. Companhia das Letras. Rio de Janeiro, 1992.

RUBIM, M. Controvérsias do português brasileiro para o canto erudito: uma sugestão de representação fonética. In: *ARTEunesp*, São Paulo, v. 16, 2003-2004, p.68-85.

SALLES, Vicente. “Altino Pimenta Rosauro Salazar.” In: *Música e músicos do Pará*. 2ª ed. Cor. e ampl, 311-12. Brasília: Micro edição do autor, 2002.

_____. “A Obra de Waldemar Henrique”. In: *Waldemar Henrique – Canções*. Belém: Fundação Carlos Gomes, 1996.

_____. “O Exilado do Rancho Fundo”. In. *Asas da Palavra* - v.4, n.9. Belém: UNAMA, 1998.

SANTOS, Lenine A. dos. *O Jardim Final – Análise Interpretativa de Uma Obra de José Antônio de Almeida Prado*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2004. (Dissertação de Mestrado).

SARACENI, Rubens. *Código de Umbanda*. São Paulo. Madras, 2008.

SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 1977.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo Como Vontade e Representação*. São Paulo: Contraponto, 2001.

SCHUBERT, Franz. *Complete Song Cycles*. New York: Dover, 1970.

SCHUMANN, Robert. *Selected Songs for Solo Voice and Piano*. New York: Dover, 1981.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo*. V.1. São Paulo: Editora 34, 1999.

STOLAGLI, Juliana Starling. *O Português Brasileiro Cantado: Normas de 1938 e 2007, Análise Comparativa Para a Interpretação de Obras Vocais Em Idioma Brasileiro*. São Paulo: UNESP, 2010. (Dissertação de mestrado)

TANK, Niza de Castro. *Minhas Pobres Canções*. São Paulo: Algol Editora, 2006.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. São Paulo: Edusp, 1996.

TAVERNARD. Antônio. *Edição comemorativa do Cinquentenário da morte do poeta*. Vol. 1. Poesia. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1986.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular- Da modinha à lambada*. Rio de Janeiro: Art Editora Ltda, 1991.

TREVISAN, João Silvério. *Ana em Veneza*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

TUFANO, Douglas. *Antologia da Poesia Portuguesa: de Camões a Pessoa*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1993.

VASCONCELLO, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira – vol. 2*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1965.

VACCAJ, Nicola. *Metodo Pratico di Canto Italiano Per Câmera*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971.

VERGER, Pierre. *Dieux D'Afrique*. Paris: Paul Hartmann, 1995

VERHAALLEN, Marion. *Camargo Guarnieri – Expressões de Uma Vida*. São Paulo: EdUSP, 2001.

VIANA, Elias Ferreira. *O Cancioneiro de Altino Pimenta*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2008. (Dissertação de Mestrado.)

VIEIRA, Taís Daniela Leite. *Um Amazonas Cantado Por Arnaldo Rebello*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2005. (Dissertação de Mestrado.)

WANTUIL, Zêus. *Grandes Espíritos do Brasil*. Rio de Janeiro: Federação Espírita do Brasil, 1995.

WERNECK, Humberto. *O Santo Sujo - Biografia do Jayme Ovalle*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2010.

WISNIK, José Miguel. Entre o Erudito e o Popular. In: *Revista de História* v. 157, p. 55-72. São Paulo: EDUSP, 2007.

Websites consultados

ARQUIVO CAMARGO GUARNIERI: ESPELHO DA CRIAÇÃO. Disponível em <http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/node/277>. Último acesso em 04/04/2011.

BATTLE, Katlen & MINCZUK, Roberto. Concerto realizado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 2008. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=PsZvUu3-x9E>. Último acesso em 18/04/2011.

BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em <http://bndigital.bn.br/>. Último acesso em 11/04/2011.

BOMFIM, Paulo. Dados biográficos e textos. Disponível em <http://www.paulobomfim.com>. Último acesso em 13/01/2011.

CAICEDO, Patrícia & CASAN, Paulo. recital realizado no Barcelona Festival of song, em 2008. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=WQr9Pc1iJak>. Último acesso em 18/04/2011.

CAIRO, Newton Quadros. *Três Mulheres na Vida de Castro Alves: Eugênia, Idalina e Leonídia*. Disponível em

http://www.movimentacastroalves.com/movimenta_castro_alves/artigos/artigos.htm. Último acesso em 10-03/2011.

DINIZ, Edinha. Texto biográfico – Chiquinha Gonzaga. Disponível em www.chiquinhagonzaga.com. Último acesso em 21/01/2011.

ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA ON LINE. Disponível em <http://www.britannica.com/>. Último acesso em 20/08/2011.

GRUPO DE ESTUDOS SOBRE CANÇÃO BRASILEIRA. Disponível em <https://www.grude.ufmg.br/musica/cancaobrasileira.nsf/oguia?openform>. Último acesso em 07/04/2011.

INTERNATIONAL PHONETIC ASSOCIATION.
<http://www.arts.gla.ac.uk/IPA/ipa.html>. Último acesso em 17/04/2011.

LACERDA, Osvaldo. Loja virtual. Disponível em <http://www.correiomusical.com.br/obraslacerda.htm>. Último acesso em 31/04/2011.

MATTOS, Wladimir. Português Brasileiro Cantado – Questões técnicas e estéticas relacionadas às normas de pronúncia propostas para o canto erudito no Brasil. Disponível em: www.caravelas.com.pt/actas_mattos.pdf. Último acesso em 14/02/2011.

MUSEU VILLA-LOBOS. Disponível em <http://www.museuvillalobos.org.br/>. Último acesso em 22/03/2011.

MIRANDA, Ronaldo. Catálogo e contato com o compositor. Disponível em <http://www.ronaldomiranda.com>. Último acesso em 02/02/2011.

MORAIS, Vinícius de. Website oficial do compositor. Disponível em <http://www.viniciusdemoraes.com.br/site/>. Último acesso em 19/04/2011.

MPB CIFRANTIGA. Olga Prager Coelho (Dados biográfico). Disponível em <http://cifrantica2.blogspot.com/2006/10/olga-prager-coelho.html>. Último acesso em 12/02/2011.

NOBRE, Marlos. Catálogo e loja virtual. Disponível em <http://marlosnobre.sites.uol.com.br/>. Último acesso em 31/04/2011.

PÁSCOA, Luciane. Entrevista com o compositor Edmundo Villâni-Cortes. Disponível em <http://www.scribd.com/doc/22300616/Entrevista-Edmundo-Villani-Cortes>. Último acesso em 07/02/2011.

SANTORO, Cláudio. Loja Virtual. Disponível em <http://www.claudiosantoro.art.br>. Último acesso em 01/03/2011.

SAVAIA, Luiza & PICCHI, Achille. Recital realizado no Palácio Foz, em Lisboa, maio de 2003. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=jT1phopAeRI> . Último acesso em 18/04/2011.

SUMI JO, & WOLFF, Daniel. Recital realizado no Teatro Municipal de São Paulo em 1991. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=hZrZO87ZYGA>. Último acesso em 18/04/2011.

SOARMEC. Hamilton Reis (Entrevista). Disponível em <http://www.soarmec.com.br/hamiltreis.html>. Último acesso em 06/04/2011. Sociedade do Amigos Ouvintes da Rádio MEC: www.soarmec.com.br

SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. Dados biográficos de Octávio Kelly. Disponível em <http://www.stf.jus.br/portal/ministro/verMinistro.asp?periodo=stf&id=134>. Último acesso em 06/04/2011.

UNICAMP. José Aristodemo Pinotti (Dados biográficos). Disponível em <http://www.unicamp.br/unicamp/a-unicamp/historia/ex-reitores/jose-aristodemo-pinotti>. Último acesso em 07/04/2011.

Referências musicográficas

ALMEIDA PRADO, José Antônio Rezende de (1943-2010). *Dia Seguinte*. Versos de José Aristodemo Pinotti (1934-2009). Manuscrito autógrafo. Campinas, 1985. 1 partitura (2p), canto e piano.

_____. *Rosamor*. Versos de Guilherme de Andrade de Almeida (1890-1969). Manuscrito autógrafo. Santos:1965. 1 partitura (3p), canto e piano.

BARROZO NETO, Joaquim Antônio (1881-1941). *Canção da Felicidade*. Versos de Nosor de Toledo Sanches (1902-1978). Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & CIA, s.d. 1 partitura (2p), canto e piano.

BRAGA, Antônio Francisco (1868-1945). *O Trovador do Sertão*. Versos de Alexandre José de Mello Moraes Filho (1843-1919). Rio de Janeiro: Castro Lima, s.d.. 1 partitura (6p.), canto e piano.

CORRÊA, Sérgio Oliveira de Vasconcelos (1934). *Cantiga*. Versos de Paulo Lébeis Bomfim (1926). Manuscrito autógrafo. São Paulo, 1965. 1 partitura (7p), canto e piano.

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo (1897-1948). *Dentro da Noite*. Versos de Osório Hermogênio Dutra (1889-1968). Rio de Janeiro: Irmão Vitale, 1946. 1 partitura (4p), canto e piano.

_____. *Madrigal*. Versos de Octávio Kelly (1878-1948). São Paulo: Irmãos Vitale, 1946. 1 partitura (3p), canto e piano.

GALLET, Luciano (1893-1931). *Morena, Morena*. São Paulo: Campassi & Camin, s.d. 1 partitura (2p), canto e piano.

GARCIA, José Maurício Nunes (1767-1830). *Beijo a mão que me condena*. Rio de Janeiro: Pierre Laforge, 1837. 1 partitura (3p), canto e piano.

GOMES, Antônio Carlos (1836-1996). *Quem Sabe*. Versos de Francisco Leite de Bettencourt Sampaio (1834-1895). São Paulo: Bevilacqua & CIA, 1910. 1 partitura (4p), canto e piano.

GONZAGA, Francisca Edwiges Neves (1947-1935). *A Morena*. Versos de Ernesto de Souza (1964-1928). 1 partitura (2p) digitalizada. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980.

_____. *Lua Branca*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1948. 1 partitura (2p), canto e piano.

GUARNIERI, Mozart Camargo (1907-1993). *Vai, Azulão*. Versos de Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho (1986-1968). São Paulo: Ricordi, 1955. 1 partitura (4p), canto e piano.

LACERDA, Osvaldo de Costa (1927). *A Valsa*. Versos de Casimiro de Abreu (1839-1960). São Paulo: Novas Metas, 1973. 1 partitura (6p), canto e piano.

_____. *Minha Maria*. Versos de Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871). Manuscrito editado pelo compositor. São Paulo: 1949. 1 partitura (3p), canto e piano.

MAHLE, Ernst (1929). *Elegia*. Versos de Rui Ribeiro Couto (1898-1963). Manuscrito autógrafo. Piracicaba: 1980. 1 partitura (5p), canto e piano.

MENDES, Gilberto Ambrósio Garcia (1922). *Musica Contemporânea Brasileira – Gilberto Mendes* (Livro de partituras). São Paulo: Lua Music, 2010.

_____. *Peixes de Prata*. Versos de Antonieta Dias de Moraes (1916-1999). Manuscrito (digitalizada pelo compositor). Santos: 1955). 1 partitura (3p), canto e piano.

MIGNONE, Francisco de Paula (1897-1986). *D. Janaína*. Versos de Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho (1986-1968). Milão: Ricordi & CIA, 1938. 1 partitura (5p), canto e piano.

_____. *Luar do Sertão*. Versos de Catulo da Paixão Cearense (1863-1943). São Paulo: A Melodia, s.d. 1 partitura (8p), canto e piano.

MIRANDA, Ronaldo Coutinho de (1948). *Cantares*. Versos de Walter Mariani. Manuscrito autógrafo. Rio de Janeiro: 1984. 1 partitura (3p), canto e piano.

NEPOMUCENO, Alberto (1964-1920). *Canção do Rio*. Versos de Domingos Magarinos de Souza Leão (1874 - s.d). São Paulo: EdUSP, 2004. 1 partitura (2p), canto e piano.

_____. *Cantigas*. Versos de Branca Eva de Gonta Syder Ribeiro Colaço (1980-1945). São Paulo: EdUSP, 2004. 1 partitura (5p), canto e piano.

NOBRE, Marlos de Almeida (1929). *Estrela do Mar*. Darmstadt: Tonos, 1973. 1 partitura (6p), canto e piano.

OVALLE, Jayme Rojas de Aragón y (1894-1955). *Azulão*. São Paulo: Irmão Vitale, 1945. 1 partitura (2p), canto e piano.

_____. *Estrela do Mar*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1945. 1 partitura (2p), canto e piano.

_____. *Modinha*. Versos de Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho (1986-1968). Rio

de janeiro: Irmãos Vitale, 1945. 1 partitura (3p), canto piano.

OLIVEIRA, Idalba Leite de (1913-1993). *Recomendação*. Versos de India Rego [Nídia Garcia Fernandez] Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1960. 1 partitura (2p), canto e piano.

_____. *Vamo Saravá*. São Paulo: Mangione & Filhos, 1968. 1 partitura (3p), canto e piano.

PARISOTTI, Alessandro (Org.) *Arie Antiche*. (Livro de Partituras) Buenos Aires: Ricordi, 1984.

PEREIRA, Waldemar Henrique da Costa. *Canções - Fiz da Vida Uma Canção* (1 livro de partituras). Belém: Fundação Carlos Gomes, 1996.

_____. *Foi Boto, Sinhá*. Belém: Fundação Carlos Gomes, 1995. 1 Partitura (2p), canto e piano.

PEREIRA, Waldemar Henrique da Costa (1905-1995). *Tamba-tajá*. Belém: Fundação Carlos Gomes, 1995. 1 partitura (2p), canto e piano.

PICCHI, Achille Guido (1952). *A Flor e o Lago*. Versos de João de Lemos Seixas Castelo Branco [João de Lemos (1819-1890)]. Manuscrito digitalizado pelo compositor. São Paulo, 1991. 1 partitura (5p), canto e piano.

_____. *Dor*. Versos de Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871). Manuscrito digitalizado pelo compositor. São Paulo, 1990. 1 partitura (2p), canto e piano.

PIGNATARI, Dante (Org). *Alberto Nepomuceno - Canções para voz e piano*. (Livro de Partituras) São Paulo: EDUSP, 2004.

PIMENTA, Altino. *Composições Para Canto e Piano* (Livro de Partituras). Belém: Editora Universitária, 1994.

PIMENTA, Altino Rosauo Salazar (1921-2003). *Toada da Canoa*. Manuscrito autógrafo. 1 partitura (5p). Belém, 1993.

SANTORO, Cláudio Franco de Sá (1919-1989). *Acalanto da Rosa*. Versos de Marcus Vinícius da Cruz de melo Moraes (1913-1980). Brasília: Savart, 2006. 1 partitura (2p), canto e piano.

SANTOS, Murilo Tertuliano dos (1931). *Canção de Amor*. Versos de Alma Cunha de Miranda (1928-1981). São Paulo: Ricordi Brasileira, 1965. 1 partitura (4p), canto e piano.

SOUZA, Osvaldo de (1904-1995). *Aruanda*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1955. 1 partitura (3p), canto e piano.

TAVAREZ, Heckel (1896-1969). *Banzo*. Versos de Murillo Araújo (1964-1980). Rio de Janeiro: Mangione, s.d. 1 partitura (4p), canto e piano.

_____. *Funeral de um Rei Nagô*. Rio de Janeiro: Mangione, s.d. 1 partitura (4p), canto e piano.

VILLA-LOBOS, Heitor (1887-1959). *Saudades da Minha Vida*. Rio de Janeiro: Max Esching, 1925. 1 partitura (4p), canto e piano.

VILLANI-CORTES, Edmundo (1934). *Valsinha de Roda*. Manuscrito autógrafo. São Paulo: 1979. 1 partitura (6p), canto e piano.

Referências fonográficas

Acalanto da Rosa. Maria Lúcia Godóy. *O Canto da Amazônia*. Lado A – Faixa 1. n. 1683. Museu da Imagem e do Som, 1969.

Acalanto da Rosa. Aldo Baldim & Lilian Barreto. *Prelúdios e Canções*. Faixa 08. Suécia: B&B Records, 1983. 1 CD.

As Canções de Camargo Guarnieri. Edmar Ferretti & Camargo Guarnieri. n. 1004. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Serviço de Radiodifusão Educativa, 1968.

A Valsa. Tomasino Castelli & Eudóxia de Barros. *Canções de Câmera*. Faixa 21. s/n. São Paulo: Paulinas, 1998. 1 CD.

Azulão. Maria Lúcia Godoy. *Maria Lúcia Godói Canta Poemas de Manuel Bandeira*. Lado A – Faixa 4. n. 8. Museu da Imagem e do Som, s.d.

Canção da Felicidade. Lenita Bruno. *Modinhas Fora de Moda*. Faixa 5. Rio de Janeiro: Festa, 1958. 1 CD.

Canção de Amor. Ruth Staerke & Laís Figueiró. *Música Brasileira para Canto e Piano*. n. 08. Rio de Janeiro: RDArte, 1996.

Cantiga. Lenine Santos & Achille Picchi. *Canção*. Faixa 05. n. 700000014. São Paulo: Algol, 2007. 1 CD.

Cantigas. Norton Morozowicz & Ruth Staerke. *Alberto Nepomuceno*. Lado B – Faixa 7n. 992143-1. Blumenal: FUNARTE, 1987. 1 LP.

Dentro da Noite. Rodrigo Esteves & Karin Uzun. *Rodrigo Esteves*. Faixa 18. n. 700000003. São Paulo: Algol, 2006. 1 CD.

Dia Seguinte. Niza de Castro Tank & Almeida Prado. *Espiral*. Lado A – Faixa 9, n. 992271-1. UNICAMP, 1987. 1 LP.

Dona Janaína. *Maria Lúcia Godói Canta Poemas de Manuel Bandeira*. Lado B – Faixa 1. n. 8. Museu da Imagem e do Som, s.d.

Elegia. Lenine Santos & Achille Picchi. *XX Compositores Brasileiros*. Faixa 17. n. 001. São José dos Campos: Fundação Cassiano Ricardo, 1998.

Estrela do Mar. Thoroh de Souza. *Cachoeira de Música*. CD 1 – Faixa 11. n. & 7A. São Paulo: Cachoeira, 2005. 1 CD.

Estrela do Mar. Maura Moreira & Sônia Maria Vieira. *O Canto da Terra*. s/n. FUNARTE, 1998.

Foi Boto Sinhá. Maria Lúcia Godoy. *O Canto da Amazônia*. Lado B – Faixa 1. n. 1683. Museu da Imagem e do Som, 1969.

FÉLIX, Sandra & GLASER, Scheilla. *Canções Brasileiras*. São Paulo: Paulus, 1999. 1 CD.

GODOY, Maria Lúcia. *Maria Lúcia Godoy canta poemas de Manuel Bandeira*. São Paulo: Museu da Imagem e do Som/MIS, 1968. Rio de Janeiro: Programa Arte sem Barreiras/FUNARTE, 2003 (remasterização). 1 CD.

GUIMARÃES, Leila. *Villa-Lobos Melodias Populares*. Rio de Janeiro: Kuarup Discos, 1987. 1 CD.

HOUSTON, Elsie. *Elsie Houston: a feminilidade do canto*. São Paulo: Negras Memórias, 2003. 1 CD.

IMBERT, Celine. *Celine Imbert interpreta Villa-Lobos: Serestas*. São Paulo: Fermata do Brasil Ltda., 1987. 1 LP.

KERBAUY, Victoria. *Victoria Kerbauy canta Almeida Prado*. Produção Gilberto Matté. São Paulo: Sonopress-Rimo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., 1999. 1 CD.

KIEFFER, Ana Maria & PICCHI, Achille. *Alberto Nepomuceno: Canções*. São Paulo: Sonopress-Rimo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., 1997. 1 CD.

LACERDA, Osvaldo. *Música de Câmara*. São Paulo: Sonopress-Rimo Indústria e Comércio Fonográfico Ltda., 1999. 1 CD.

MARISTANY, Cristina. *Quem sabe?* Curitiba: Revivendo Músicas Comércio de Discos Ltda., 2002. 1 CD.

McDAVIT, Carol. *Trovas e Cantares*. Rio de Janeiro: NovoDisc Manaus Indústria Fonográfica Ltda., 1999. 1 CD.

Minha Maria. Lenine Santos & Nancy Bueno. *XX Compositores Brasileiros*. Faixa 10. n. 001. São José dos Campos: Fundação Cassiano Ricardo, 1998.

MOREIRA, Maura. *O Canto da Terra*. (Remasterização) Rio de Janeiro: Funarte, 1979. 1 CD.

Modinha. Maria Lúcia Godoy. *Maria Lúcia Godói Canta Poemas de Manuel Bandeira*. Lado A – Faixa 05. n. 8. Museu da Imagem e do Som, s.d.

O Trovador do Sertão. Lenine Santos & Achille Picchi. *Canção*. Faixa 06. n. 700000014. São Paulo: Algol, 2007. 1 CD.

Peixes de Prata. Fernando Portari & Rubens Ricciardi. *Cadernos de Música Contemporânea* v. 4. Faixa 19. n. 0600057. São Paulo: CCSP, 2010. 1 CD.

PESSAGNO, Vera & D'ARCOS, Quarteto. *O Burrico de Pau & Modinhas e Canções*. Campinas: Conservatório Carlos Gomes Coreto Cultura, 1996. 1 CD.

Quem Sabe. Niza de Castro Tank & Achille Picchi. *Canções de Carlos Gomes*. n. 992235-1. Campinas: UNICAMP, s/d. 1 LP.

Recomendação. Rodrigo Esteves & Achille Picchi. *Rodrigo Esteves*. Faixa 21. n. 70000003. São Paulo: Algol, 2006. 1 CD.

RICCITELLI, Cláudia & MARUN, Nahim. *Água de Fonte: canções de Villa-Lobos*. São Paulo: Fermata do Brasil Ltda., 2006. 1 CD.

Rosamor. Victória Kerbauy & Almeida Prado. *Victória Kerbauy*. s/n. s/d. 1 CD.

SANTOS, Lenine & BUENO, Nancy. (CD com comentários no encarte, por Achille Picchi) *XX Compositores Brasileiros*. São José dos Campos: Fundação Cultural Cassiano Ricardo, 1998.

Saudades da Minha Vida. Aldo Baldim & Fanny Solter. *Serestas, Bachianas & Canções*. Lado A – Faixa 5. n. 29. Kuarup Discos, 1987. 1 LP.

SAWAYA, Luiza & PICCHI, Achille. *Veneno de Agradar*. Lisboa: Musicoteca Edições de Música LTDA., 1998. 1 CD.

SAYÃO, Bidu. *Bachianas Brasileiras nº5, Opera Arias and Brazilian Folksongs*. New York: Sony Music Entertainment, Inc., 1996. Remasterizado em digital, 1996. 1 CD.

Tambatajá. Maria Lúcia Godoy. *O Canto da Amazônia*. Lado B – Faixa 3. n. 1683. Museu da Imagem e do Som, 1969.

Toada da Canoa. Lenine Santos & Achille Picchi. *Canção*. Faixa 11. n. 700000014. São Paulo: Algol, 2007. 1 CD.

Referências em vídeo

Adorável Júlia (Being Julia). Dir. Istvan Szabo. Paris Filmes e Serendipity Point Films (DVD-10075DV): São Paulo, 2004.