



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

UNESP

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA STRICTO

SENSU – MESTRADO

VALDEMIR APARECIDO DA SILVA

**EDIÇÃO E CATÁLOGO COMENTADO
DAS OBRAS NÃO PUBLICADAS DA COMPOSITORA
ADELAIDE PEREIRA DA SILVA**

SÃO PAULO

2018

VALDEMIR APARECIDO DA SILVA

**EDIÇÃO E CATÁLOGO COMENTADO
DAS OBRAS NÃO PUBLICADAS DA COMPOSITORA
ADELAIDE PEREIRA DA SILVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de São Paulo – como exigência para a obtenção do título de “Mestre em Música”. Área de concentração: Musicologia / Etnomusicologia / Educação Musical. Linha de Pesquisa: Abordagens históricas, estéticas e educacionais do processo de criação, transmissão e recepção da linguagem musical.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Regina Albano de Lima.

SÃO PAULO

2018

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

S586e	<p>Silva, Valdemir Aparecido da, 1973- Edição e catálogo comentado das obras não publicadas da compositora Adelaide Pereira da Silva / Valdemir Aparecido da Silva. - São Paulo, 2018. 238 f.</p> <p>Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sônia Regina Albano de Lima. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.</p> <p>1. Silva, Adelaide Pereira da, 1928- . 2. Música – Catálogos temáticos. 3. Compositoras. 4. Mulheres musicistas. I. Lima, Sonia Regina Albano de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 780.16</p>
-------	--

(Laura Mariane de Andrade - CRB 8/8666)

VALDEMIR APARECIDO DA SILVA

**EDIÇÃO E CATÁLOGO COMENTADO
DAS OBRAS NÃO PUBLICADAS DA COMPOSITORA
ADELAIDE PEREIRA DA SILVA**

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Sonia Regina Albano de Lima
UNESP – Orientador

Prof. Dr. Fábio Miguel
UNESP – IA

Profª. Dra. Silvia Simone Anspach
PUC/SP

Para Gabriel e Juliana

AGRADECIMENTOS

À Universidade Estadual Paulista, pelo privilégio e a oportunidade da realização deste trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, por possibilitar a realização desta pesquisa.

Aos meus pais, que impulsionaram a minha jornada.

A todos os colegas, professores e funcionários do Instituto de Artes.

À minha orientadora, Professora Sônia Albano, pela paciência e dedicação.

Ao Grupo de Estudo e Pesquisa em Educação Musical (GEPÉM), pelas valiosas reuniões, leituras e colaboração.

Aos Professores Fábio Miguel e Silvia Anspach, membros da banca de qualificação e defesa, pelas valiosas sugestões que contribuíram para o enriquecimento do trabalho.

A todos os amigos da Escola Municipal de Música de São Paulo (EMM).

Ao Coral Paulistano que incentivou essa empreitada.

À Compositora, Adelaide Pereira da Silva, pela viabilização do trabalho, atenção, acolhimento, colaboração e disposição em todos os momentos.

Em especial,

À minha esposa Juliana, pelo apoio incondicional, paciência e colaboração imensurável em todo tempo.

Ao nosso filho Gabriel, pela alegria e energia diária necessária.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado teve como objetivo principal editar 31 obras ainda não publicadas da compositora Adelaide Pereira da Silva e produzir um catálogo comentado dessas obras. Tal trabalho justifica-se considerando se tratar de uma compositora do sexo feminino, em plena atividade, defensora e incentivadora do folclore musical brasileiro e de nossas raízes, que ao longo da sua vida assumiu cargos relevantes nesta área e possui larga experiência como professora de música em escolas e universidades de São Paulo. Para cumprir o objetivo, além da edição das obras, foi realizado um levantamento bibliográfico para conceituar e apresentar as funções direcionadas à edição de obras musicais e referendar o trabalho das mulheres nas diversas subáreas da música. Também foram efetuadas algumas entrevistas e colhidos depoimentos orais da compositora para serem incluídos no catálogo comentado das obras, além da coleta de documentos que descrevem parte da sua trajetória musical (fotos, programas de concerto, premiações, entre outros), reunidos como anexo a este trabalho. As partituras foram editadas através do software FINALE 2012 e registradas na Fundação Biblioteca Nacional (Biblioteca Nacional do Brasil). O trabalho consiste em um capítulo com um sucinto relato do trabalho musical realizado pelas mulheres brasileiras, outro descrevendo parte da trajetória da compositora e um terceiro voltado à edição de partituras. Segue-se a eles o catálogo comentado contendo, além das partituras organizadas segundo critério de instrumentação, um resumo que descreve parte deste arquivo de forma sistemática e cuja função é orientar a consulta e determinar quais são os documentos pertencentes a este instrumento de pesquisa.

Palavras-chave: Adelaide Pereira da Silva, edição de partituras, catálogo comentado das obras da compositora, importância da mulher no cenário musical.

ABSTRACT

The main objective of this dissertation was to edit 31 still unpublished works of the composer Adelaide Pereira da Silva, and to produce a commented catalog of these works. This work is relevant because she is a female composer in full activity, a defender and promoter of Brazilian musical folklore and its roots and who, throughout her life, has taken important positions in this area, with wide experience as a music teacher in schools and universities in São Paulo. To accomplish such objective, besides the editing of the sheet music, a bibliographical research was performed in order to conceptualize and present the functions related to the edition of musical works and to document women's work in the several subareas of music. Some interviews and oral testimonies by the composer are to be included in the commented catalog of the works, as well as the collected documents that describe part of her musical trajectory (photos, concert programs, awards, among others), which appear as annexes to this work. Sheet music was edited through FINALE 2012 software and registered at National Library Foundation (National Library of Brazil). The paper includes a chapter presenting a concise history of the musical work of Brazilian women composers, followed by a chapter partially describing the trajectory of Adelaide Pereira da Silva, and a third one, dedicated to the edition of sheet music. The commented catalog contains the sheet music, organized according to the criteria of instrumentation; a summary, intended to describe part of this file in a systematic way and whose function is to guide the consultation and determine which are the documents belonging to this research instrument.

Keywords: Adelaide Pereira da Silva, music edition, commented catalog of the works of the composer, importance of women in the musical scene.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Tela inicial do Programa MUE – Music Editor	11
Figura 2: Edição do Hino Nacional Brasileiro	12
Figura 3: Recorte do Jornal Folha de São Paulo – Folha Feminina	21
Figura 4: Gráfico Estudantes do ensino superior no Brasil – Gênero por Área.....	24
Figura 5: Depoimento de Camargo Guarnieri	29
Figura 6: Recorte da Revista Anhembi nº 132	31
Figura 7: Programa do II Simpósio de Pesquisa de Folclore	32
Figura 8: Programa de Concerto – 100 anos da Imigração Japonesa no Brasil	33
Figura 9: Quadro explicativo dos Tipos de edição conforme autores	39

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 - O GÊNERO FEMININO E SUA PARTICIPAÇÃO NO CENÁRIO MUSICAL	18
1.1. Aspectos históricos	18
1.2. A mulher no cenário musical	19
CAPÍTULO 2 - A COMPOSITORA ADELAIDE PEREIRA DA SILVA	25
2.1. Quem é Adelaide Pereira da Silva	25
2.2. Atividades Musicais da Compositora	26
2.3. A Folclorista	31
CAPÍTULO 3 – EDIÇÃO MUSICAL	35
3.1. Conceito, Função e Utilidade	35
3.2. Tipos de Edições Musicais	39
3.2.1. Edição Fac-similar	40
3.2.2. Edição Diplomática	40
3.2.3. Edição Prática	40
3.2.4. Edição Genética	41
3.2.5. Edição Aberta	41
3.2.6. Edição Crítica	41
3.2.7. Edição <i>Urtext</i>	42
CAPÍTULO 4 – CATÁLOGO COMENTADO E PARTITURAS	43
4.1. Do Catálogo	43
4.2. Metodologia para Edição	45
4.2.1. Seleção de Material	45
4.2.2. Inventário	45
4.2.3. Triagem	45
4.2.4. Definição de <i>Layout</i>	46
4.2.5. Edição	46
4.3. Sumário das obras editadas	48
4.4. Das Composições	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	201
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	203
ANEXOS	205
1. Parecer CEP - Plataforma Brasil	205
2. TCLE	208
3. Fundação Biblioteca Nacional – Protocolo de Solicitação de Registro	214
4. Memorial da Compositora: Documentos	215

INTRODUÇÃO

Aos doze anos de idade, iniciei minhas atividades musicais como aluno da Fanfarra da Escola Municipal de 1º Grau “Capistrano de Abreu”, local onde concluí meus estudos regulares de ensino fundamental I e II. Esta atividade musical me incentivou a seguir a carreira musical. Em 1989, ingressei na Escola Municipal de Música de São Paulo para completar os estudos de música e na Escola Estadual de 1º e 2º Graus “Padre Anchieta” para seguir com minha formação escolar. Foi nesta escola estadual que me interessei pela prática de edição e transcrição de partituras. Meu colega de classe, Emerson Ricardo Curvelo, aficionado por tecnologia e música, ensinou-me a manusear um programa chamado MUE (Music Editor), uma ferramenta tecnológica utilizada para transcrever e editar partituras, que no Brasil era conhecido como EMU (Editor Musical). Esse programa foi criado para microcomputadores pessoais da linha MSX, mais exatamente o MSX 1, desenvolvido pela HAL Laboratory, Inc., empresa japonesa fundada na década de 1980.

Abaixo, segue uma figura com a tela inicial do programa de edição e transcrição de partitura MEU e uma página contendo uma partitura editada:



Figura 1 – Emulador: blueMSX 2.8.3 Beta
Sistema MSX: MSX 1
Programa: MUE - Music Editor – Tela inicial
© 1984 HAL Laboratory
<https://www.youtube.com/watch?v=CT7lBzVAw6U>



Figura 2 – SILVA, Francisco Manuel da & DUQUE-ESTRADA, Joaquim Osório.
Hino Nacional Brasileiro

Com isso, a comunidade musical, em especial os editores e copistas, em parceria com autoridades e técnicos em tecnologia, estava desenvolvendo ferramentas que facilitariam, acelerariam e colaborariam no desenvolvimento, veiculação e crescimento da produção de documentos musicais.

Em continuidade a esse aprendizado, no curso de graduação em composição e regência da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Instituto de Artes, em 1995, obtive acesso a microcomputadores e programas de edição de partituras mais desenvolvidos, com recursos, definição e *layout* mais sofisticados, a saber: ENCORE, SIBELIUS e o FINALE, programa este que empreguei para editar as partituras da compositora Adelaide Pereira da Silva, com o objetivo de produzir um catálogo de sua produção musical ainda não publicada.

O ENCORE foi um dos primeiros programas de edição de partituras que permitiu a inserção de elementos musicais utilizando o *mouse*. Desenvolvido pelo programador Don Williams para a empresa norte-americana Passport Designs Inc., foi lançado em 1984, vendido em 1998 para Lyrrus Inc., d.b.a¹ GVOX, e desde 2013, voltou a ser

¹ Database administrator, em português, Administrador de banco de dados.

propriedade da Passport Designs Inc. Foi feita uma versão em português para usuários brasileiros – ENCORE 5.0.4, contendo o seguinte enunciado:

Estamos felizes em anunciar o lançamento do Encore 5.0.4 em português (BR) para Windows. Esta é a primeira versão oficial do Encore lançada no Brasil. O nosso muito obrigado aos amigos da D'Accord Music como nosso mais novo distribuidor exclusivo desta versão (Passport Music Software, LLC., 2015).

O ENCORE ainda é uma ferramenta tecnológica muito utilizada por alguns músicos devido a facilidade de uso e baixo custo. Utilizei este programa por um longo período, entretanto, em 1999, fui contratado para editar um material musical bastante complexo, em três volumes, mesclando texto, exemplos musicais e partituras para instrumento de cordas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo). Essa tarefa exigia maior controle na formatação e padronização na qualidade das imagens e exemplos musicais gerados – recursos indisponíveis no ENCORE. Diante disso, o SIBELIUS foi um software que cumpriu com maior eficiência tais propósitos. Foi criado em 1986 por músicos britânico, os irmãos Ben e Jonathan Finn, para empresa Avid Technology, Inc. e tornou-se público em 1993.

O FINALE, por sua vez, foi criado e desenvolvido por programadores e tem sido uma ferramenta tecnológica muito eficaz. Este software permite criar, gravar e editar tanto em notação tradicional quanto na contemporânea, imprimir e reproduzir o som, e pode ser instalado em ambiente Microsoft Windows, Mac e Linu². A primeira versão, ou versão 1.0, foi lançada em 1988 e desenvolvida pelo programador Phil Farrand para a Coda Music Software. Atualmente, está em sua versão de número 25, desenvolvida pela empresa norte-americana – Make Music, e tem sido um software importante no meu trabalho de edição. Para melhor manuseá-lo, participei de um curso de férias no Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos, em Tatuí, sob a orientação dos professores Lee Monroe e Carlos Oliveira, além de ter obtido informações e auxílio dos editores Thomas Hansen e Vinicius Calvicci, ambos da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP.

Ao ingressar na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – OSESP como Arquivista Musical, realizei inúmeras edições de partituras, entre elas, destaca-se a Aquarela do Brasil, obra de Ary Barroso e arranjo de Laércio de Freitas, para coral misto,

² Para esta opção será necessário utilizar o recurso chamado “máquina virtual”, ou seja, emular um sistema operacional dentro do outro, fazendo com que o sistema operacional Windows rode dentro do Linux.

cantor solista, *jazz band* e grande orquestra; *Ave' Libertas!, Opus 18*, de Leopoldo Miguéz, para grande orquestra; *Missa Diligite – Amai-vos Uns aos Outros*, de Camargo Guarnieri, para coral misto, órgão e/ou orquestra de cordas.

Ao longo da minha carreira editei e transcrevi cerca de mil peças por encomenda, contendo partitura (*full score*) e partes individuais, destinadas às mais diversas finalidades, como performances ao vivo, gravações de CDs e DVDs, registro e arquivo pessoal, registro da obra na Biblioteca Nacional, bem como o fiz, minhas próprias partituras enquanto arranjador, compositor, instrumentista e educador. Entre os trabalhos de composição e arranjo realizados, os mais significativos foram:

- *Caçador de Mim* de Luiz Carlos Sá e Sérgio Magrão, editado no ENCORE, 2000, arranjo com o qual que obtive o 1º lugar no 1º Concurso Nacional de Arranjos para Banda Sinfônica – 2000, em Tatuí – SP;
- *Protocolo para Clarineta Solo*, editado no ENCORE 2000 e 2002, reeditado no FINALE;
- *Tema da Vitória* – Eduardo Souto Neto, arranjo editado no ENCORE, 1995;
- *Educação Musical Através da Fanfarra: 147 exercícios básicos para cornetas*, editado no ENCORE, 1996;
- *Blue dolphin* – Steven Schlaks, arranjo editado no ENCORE, 1999;
- *Carruagem de fogo* – Vangelis, arranjo editado no ENCORE, 2000;
- *Theme from New York New York* – John Kender, arranjo editado no ENCORE, 1999;
- *Canção do Exército Brasileiro* – Teófilo Dolor Monteiro de Magalhães, arranjo editado no ENCORE, 1999
- *And I Love Her* – John Lennon e Paul McCartney, arranjo editado no ENCORE, 1999
- *Horizonte*, composição editada no ENCORE, 2001;
- *Imagens*, composição editada no FINALE, 2001;
- *Estão voltando as flores* – Paulo Soledade, arranjo editado no FINALE, 2010;
- *Bagaceira*, composição editada no FINALE, 2003;
- *Peixe Vivo* – Folclore brasileiro, arranjo editado no FINALE, 2003;
- *Estudo nº 2 para percussão*, composição editada no FINALE, 2004;
- *Coral para Metais*, composição editada no FINALE, 2005;

- *Fantasia sobre o Hino da Independência*, composição editada no FINALE, 2005;
- *Cinema Paradiso* – Ennio Morricone, arranjo editado no FINALE, 2009;
- *The Impossible Dream* – Mitch Leigh, arranjo editado no FINALE, 2011;
- *Coração Valente* (Braveheart) – James Horner, arranjo editado no FINALE, 2012;
- *Consagração a Nossa Senhora* – Canto Mariano, arranjo editado no FINALE, 2012;
- *Branca* (Valsa Paulista) – Zequinha de Abreu, arranjo editado no FINALE, 2014;
- *Amor I love you* – Carlinhos Brown, arranjo editado no FINALE, 2015;
- *É preciso saber viver* – Roberto Carlos e Erasmo Carlos, arranjo editado no FINALE, 2016;
- *Viagem* – João de Aquino e Paulo César Pinheiro, arranjo editado no FINALE, 2016;
- *Um movimento*, composição editada no FINALE, 2017;
- *Coração de Robô*, composição editada no FINALE, 2017. Esta composição foi elaborada para apresentação final do Projeto Brasil Musicantes 2016;
- *Canção do Azul* – Carlos Henrique Delicio, arranjo editado no FINALE, 2017.

Também ministrei, em 2017, na Escola Municipal de Música de São Paulo e no IA-UNESP, algumas oficinas de curta duração para os interessados em conhecer e manejar o programa de edição de partituras FINALE.

Atualmente, as atividades destinadas à transcrição e edição de partituras por meio de softwares têm sido largamente utilizadas tanto por profissionais como por amadores que, via de regra, não se preocupam com a qualidade, estética, precisão, autenticidade e preservação do documento. A eles escapa a ideia de que as transcrições, de alguma maneira, podem documentar, valorizar, preservar e disseminar o acervo musical nacional. É importante, pois, a um editor profissional possuir noções precisas de grafia musical, conhecimento teórico musical e histórico, noções de estilo, de organologia e orquestração.

Ao assumir a tarefa de editar, comentar e catalogar 31 (trinta e uma) obras ainda não publicadas da compositora Adelaide Pereira da Silva, nas diversas formações instrumentais, imbuí-me desses propósitos, considerando a importância de trazer a público este repertório musical brasileiro e a intensa preocupação da compositora em valorizar nosso folclore e nossas raízes. Esses dois argumentos justificam a realização

desta pesquisa e resolvem parte de nossa problemática, trazendo a público uma produção musical ainda não publicada e que, de certa maneira, poderia não ser divulgada de forma correta ou cair no anonimato e esquecimento, em virtude de vários fatores como o desconhecimento da existência das obras, falta de acesso ao acervo e do não registro dessas obras na Biblioteca Nacional.

Inicialmente, na produção desta pesquisa, considerei demonstrar a importância das mulheres no nosso cenário musical, seja como intérpretes, educadoras musicais, ou mesmo como compositoras, tendo como fundamentação as publicações da jornalista, escritora, pesquisadora e compositora Nilcéia Cleide da Silva Baroncelli (1987), que há muito tem se dedicado a esta tarefa, e da jornalista, fotógrafa, escritora, pesquisadora e pianista Eli Maria Rocha (1986), que também se dedica à arte de trazer a público a importância das mulheres compositoras e de seus trabalhos.

A realização de um catálogo comentado das obras não publicadas de Adelaide Pereira da Silva tem importância, pois, além do registro realizado, constam nesta pesquisa depoimentos, relatos e documentos cedidos pela própria compositora.

Conforme expressa o professor do Departamento de Arquivologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e membro do Arquivo Nacional e CTDAIS³, Marcelo Nogueira de Siqueira, essa modalidade de registro documental, preserva o patrimônio musical sob inúmeras possibilidades de uso e reuso, traz uma análise histórica, científica e cultural dessa produção e conserva a identidade de seus criadores (SIQUEIRA, 2016, p. 33).

Compõem esta dissertação, além do catálogo, parte da trajetória profissional da compositora, entrevistas escritas e depoimentos orais obtidos nos últimos três anos de convivência e nas ligações telefônicas realizadas, recortes de jornais, programas de concerto, críticas jornalísticas e fotos cedidos por ela, além de um capítulo referendando a relevância das mulheres no contexto musical brasileiro e outro relativo a conceituação, utilidade e tipos de edição musical. Neste particular, tomei como referência a publicação de Carlos Alberto Figueiredo (2010), pesquisador e professor do Departamento de Composição e Regência da UNIRIO.

As obras editadas foram revistas e aprovadas pela compositora, contendo as modificações e atualizações necessárias, conforme expressa o termo abaixo:

³ Câmara Técnica de Paleografia e Diplomática e da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais do Conselho Nacional de Arquivos (CONARQ).

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e possível incômodo que esta possa acarretar, eu concordo em participar, como voluntária, do projeto de pesquisa acima descrito (TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO, Certificado de Apresentação para Apreciação Ética – CAAE: 67685417.7.0000.0077).

Assim relatado, em suma, foram definidos como objetivos desta dissertação de mestrado:

- Constituir um catálogo comentado de 31 obras ainda não editadas da compositora Adelaide Pereira da Silva;
- Atribuir valor ao trabalho musical realizado pelas mulheres;
- Traçar informações significativas a respeito do trabalho de editoração de partituras musicais.

Portanto, o Capítulo I destina-se a uma sucinta descrição da mulher musicista, no entanto, sem a pretensão de aprofundar nas questões relacionadas ao gênero e/ou feminismo. No Capítulo II, está expressa parte da trajetória da compositora. O Capítulo III retrata o conceito e a função de edição musical. O Capítulo IV traz o Catálogo Comentado das 31 obras e as partituras editadas, e é seguido das considerações finais.

CAPÍTULO 1

O GÊNERO FEMININO E SUA PARTICIPAÇÃO NO CENÁRIO MUSICAL

1. 1. Aspectos históricos

Por se tratar de uma sociedade androcêntrica, ao longo da história, a mulher sofreu um processo de dominação e opressão masculina, sendo quase sempre tolhida, desqualificada e desestimulada a externar suas habilidades cognitivas e a demonstrar sua isonomia produtiva e profissional na sociedade. Essa realidade tem se modificado graças à luta das mulheres pela igualdade de direitos, contrariando a ideia de que o conhecimento masculino é único e universal.

No Brasil, a importância da mulher no campo profissional tem avançado consideravelmente, ela tem desempenhado atividades profissionais expressivas na sociedade e obtido inúmeros ordenamentos em favor da sua atuação profissional, preservação de sua saúde e obtenção de maior integridade física. Se anos atrás a mulher era preparada para atuar apenas no convívio familiar, hoje ela exerce atividades em quase todos os campos de conhecimento e de trabalho. Conforme dados do Ministério do Trabalho (2018), em 2016 as mulheres passaram a ocupar 44% das vagas no mercado de trabalho.

No cenário musical, a mulher também obteve projeção, o que por longo período foi destinado ao gênero masculino. Essa atuação ocorreu tanto na performance como nos processos criativos e composicionais e, mais ainda, na educação musical. Como exemplo, podemos relatar que no Projeto Brasil Musicantes⁴, do qual faço parte, mais de 90% dos orientadores que atuam na transmissão de conhecimentos musicais de forma lúdica, descontraída e contextualizada em seu espaço e tempo, são do sexo feminino.

Respeito, dignidade e igualdade têm sido conquistados dia-a-dia pelo gênero feminino, transpondo o que relatou Bourdieu (2012) ao evidenciar a condição de subserviência da mulher, para quem era imposta a função de esposa e mãe, sem direito à educação e a participar das atividades públicas. Expressamos abaixo uma citação de Bourdieu que manifesta a submissão com qual a mulher conviveu por várias décadas:

⁴ DELICIO, Carlos Henrique. *Projeto Brasil Musicantes 2016*. PRONAC 160550 – Programa de musicalização coletiva de crianças matriculadas no Ensino Fundamental I de Escolas Públicas em 22 (vinte e duas) Cidades-Capital, distribuídas em 18 (dezoito) Estados na União.

A lógica, essencialmente social, do que chamamos de "vocação", tem por efeito produzir tais encontros harmoniosos entre as disposições e as posições, encontros que fazem com que as vítimas da dominação simbólica possam cumprir com felicidade (no duplo sentido do termo) as tarefas subordinadas ou subalternas que lhes são atribuídas por suas virtudes de submissão, de gentileza, de docilidade, de devotamento e de abnegação (BOURDIEU, 2012, p. 72-73).

1. 2. A mulher no cenário musical

A música foi o elemento cultural que mais intensamente possibilitou à mulher afrouxar as amarras sociais impostas por uma sociedade de cunho iminentemente androcêntrico, intimamente ligada à noção do patriarcado, cujo g nero masculino se impõe como centro da razão e mantém todos os privilégios, decisões e méritos. Essa afirmativa é corroborada pelos depoimentos das advogadas Alda Facio Montejo e Julia Lorena Fries Monle n, na publicação de FACIO & FRIES (2005, p.274).

A música foi uma das áreas que possibilitou a mulher adquirir uma profissão. Do estudo quase que obrigatório dessa arte no ambiente familiar, a mulher emerge para a sociedade, primeiramente como uma professora de música, que leciona em sua própria residência, para futuramente ser acolhida nas escolas de educação básica e de música, e mais  m, exercer uma atividade profissional performática, ocupando, muitas vezes, posição cultural de relevo, até mais significativas do que aquelas exercidas pelo sexo masculino. Eli Maria Rocha assim se reporta   esta questão:

[...] somente com a invasão dos pianos-fortes, que logo apareciam em quase todos os lares (até nos semi-cultos), elas puderam se desenvolver mais intensamente na arte musical, pois como a educação feminina era toda realizada dentro do lar, as mocinhas da época,  m do bordado, aprender francês, tocavam agora piano, aprendiam canto, e apresentavam-se em festas e reuniões familiares. Muitas delas seguiram mais à frente, e começaram a compor, inicialmente, valsas e modinhas que executavam nesses "saraus" (ROCHA, 1986, p.15-16).

A luta por um posicionamento social e cultural por parte das mulheres musicistas foi gradativo. Podemos destacar algumas mulheres de grande expressividade no cenário musical brasileiro do final do século XIX, que, de uma forma ou de outra, na performance instrumental, educação e composição, sobrepujaram essas amarras. Entre elas, Chiquinha Gonzaga (1847-1935), pianista, violonista, compositora – considerada a primeira maestrina brasileira em um período em que, culturalmente, a sociedade estava repleta de conceitos androc ntricos (ROCHA, 1986, p. 64).

É imensurável o quanto Gonzaga foi massacrada pela sociedade da época por se contrapor aos costumes e normas sociais, abalando com criatividade o cenário cultural e, também, por unir o erudito, de tradição europeia, ao local, nativo e popular. Sua música, trouxe um novo significado às práticas musicais brasileiras e novos padrões comportamentais. Como nos informa a biógrafa Edinha Diniz: “Chiquinha Gonzaga não estava a serviço da pátria, nem da humanidade, nem de um marido. Estava a serviço de si mesma, de suas vontades e desejos. Só que isso não era permitido a uma mulher” (DINIZ, 2009, p. 17).

No livro “*Mulheres Compositoras*”, Nilcéia Baroncelli traz informações biográficas, musicográficas e localização de fontes suficientes que mostram os caminhos que as mulheres percorreram, musicalmente e sistematicamente, para atingir seus objetivos musicais de forma eficiente. Essa publicação contabiliza 168 (cento e sessenta e oito) biografias de compositoras brasileiras.

Esta obra consigna compositoras de música erudita e popular, nacional e internacional, [...] onde são relacionadas biografias em ordem alfabética. Apesar da ordem alfabética não considero este livro nem um dicionário, nem uma enciclopédia, [...]. Assim, o objetivo principal deste livro é a indicação de repertório composto, não necessariamente repertório publicado (desde que seja comprovado). [...] a intenção de trazer à tona – a público – o repertório musical composto por mulheres (BARONCELLI, 1987, p. 7-8).

Outras musicistas também emergiram do anonimato, entre elas, Joaquina Maria da Conceição Lapa, conhecida como Lapinha, considerada a primeira [cantora lírica] contralto negra do Brasil, que viveu entre os séculos XVIII-XIX; Camila Maria da Conceição (1873), cantora lírica negra; Lucília Guimarães Villa-Lobos (1886-1966), pianista, regente de coral, compositora e professora, primeira esposa de Heitor Villa-Lobos (1887-1959); as pianistas e professoras Liddy Chiaffarelli Mignone (1891-1961), Magdalena Tagliaferro (1893-1986) e Guiomar Novaes (1895-1979); Carmem Gomes (1900-1955), cantora lírica; Dinorá de Carvalho (1905-1980), pianista, compositora e professora; Bidu Sayão (1906-1999), cantora lírica; Oneyda Alvarenga (1911-1984), pianista, crítica musical e folclorista, sendo esta uma área de destaque em sua carreira. A musicóloga e regente, Cleofe Person de Mattos (1913-2002); Eunice Catunda (1915-1990), pianista, compositora, regente e professora; Ester Scliar (1926-78), pianista, compositora, regente e professora; Angélica Faria (1957-), compositora; Edna D’Oliveira (1964-) e Edineia de Oliveira (1969-), cantoras líricas negras, consideradas de grande importância no cenário brasileiro na atualidade.

Rocha (1996) relata que o piano se tornou o instrumento mais tocado pelas mulheres. A partir dessa atividade, muitas delas tiveram projeção internacional, o que significa que, aprendendo esse instrumento, adquiriram e atraíram mais prestígios ao país do que aqueles conquistados pelo sexo oposto. Como exemplo, a pianista Luiza Leonardo que obteve em 1879, por unanimidade, o primeiro prêmio do Conservatório de Paris, e Gina de Araújo foi a primeira mulher compositora a integrar a “Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique” da França.

A reportagem da Folha de São Paulo – Folha Feminina de outubro de 1964 traz a seguinte menção às mulheres, tanto interpretes, quanto compositoras:

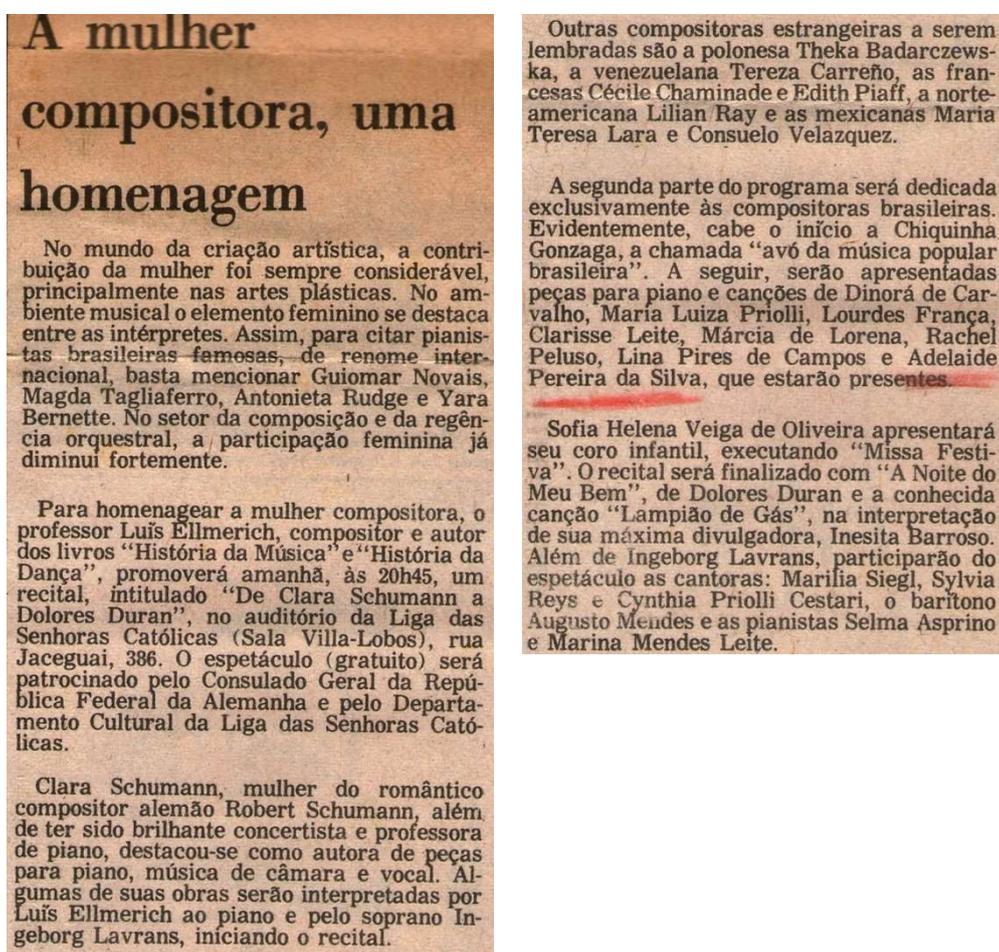


Figura 3: Folha de São Paulo - Folha Feminina, 06 de outubro de 1964 - p. 3.

Gilberto Mendes, compositor, regente, professor, jornalista e pesquisador, em sua publicação “*Pianolatria brasileira*”, não deixa de se reportar a esse momento histórico brasileiro e de retratar a importância do gênero feminino no cenário musical de nosso país:

Ultimamente andaram falando muito na pianista Guiomar Novaes, e me deu vontade de entrar nessa conversa. Procurei me lembrar de seus concertos em Santos, [...] posso também dizer, orgulhoso: eu vi, [...] A grande Guiomar Novaes tocar [...], acompanhada pela Sinfônica Brasileira [...]. O mesmo concerto que ela gravou com a Sinfônica de Viena [...]. Outra apresentação, [...] no Colégio São José. [...] o próprio (e imenso) Debussy amou tanto ouvir a jovem Guiomar em Paris, [...] em Austin, novamente me emocionei muito ao ouvir pela rádio cultural da cidade um programa só com interpretações de Guiomar Novaes, dentro de uma série que apresentou o que chamaram de "os grandes mestres do piano no século 20". Se falamos em Guiomar, logo vêm à lembrança Antonietta Rudge e Magda Tagliaferro. A santíssima trindade da pianolatria brasileira, famosas alunas do mitológico professor Chiaffarelli. Guiomar brilhou nos Estados Unidos. Tagliaferro na Europa, amiga de Alfred Cortot, Ravel, Poulenc. Marcaram profundamente minha educação musical as quatro aulas-concerto que ela deu em Santos [...] ali dentro do Cine-Theatro Casino, aconchegados, ouvindo Magda falar [...]. Antonietta Rudge não quis brilhar no exterior, mas foi a preferida de Mário de Andrade entre as três fenomenais pianistas. [...] fui aluno dessa ilustre senhora. [...]. Já pensaram o que é ouvir Des Abends e Warum, de Schumann, tocadas pela grande Antonietta? E só para você? (O Estado de São Paulo – Caderno 2, 29 de maio de 2010, p. 103).

Como denota o texto indicado, o piano foi o instrumento que possibilitou a integração mais rápida da mulher no meio musical, seguido do canto e, mais tarde, dos demais instrumentos. As outras funções musicais foram exercidas bem depois, mas não deixaram de apontar figuras femininas emblemáticas. Kilza Setti retrata esse momento:

No Brasil ainda do início deste século, a música só era liberada à mulher através de poucos canais admitidos pela aristocracia. Apenas o canto e piano eram práticas aconselhadas, não, porém na área profissional. Só aos poucos foram sendo liberados o violão, os instrumentos de sopro e os de percussão (SETTI, 1985, p. 70).

A partir do aprendizado do piano e do canto, a mulher passa a se profissionalizar no ambiente domiciliar, para depois ingressar nas escolas de educação básica e mais tarde se projetar profissionalmente, muitas delas em palcos internacionais.

A profissionalização musical da mulher ocorreu lentamente, mas de forma efetiva. Cantoras líricas, professoras e pianistas foram preenchendo os espaços profissionais, antes destinados ao gênero masculino. Aos poucos, elas começaram a se apresentar em recitais, saraus, participar de operetas, sendo o piano o instrumento mais requisitado.

Se anteriormente tínhamos o maior número de pianistas femininas, hoje, podemos nomear inúmeras mulheres desenvolvendo as mais variadas funções no cenário musical brasileiro. A título de exemplo, podemos indicar as maestrinas Naomi Munakata, Erica Hindrikson, Vania Pajares, Regina Kinjo; educadoras musicais de projeção como Enny Parejo, Margarete Arroyo, Marisa Fonterrada, entre muitas; musicólogas como Dorotea

Kerr, Flávia Toni; compositoras como Adelaide Pereira, Denise Garcia, Kilsa Setti, entre outras.

Não podemos ignorar o fato de as mulheres ainda não ocuparem uma posição profissional igualitária àquela do gênero masculino, mas elas já conseguiram demonstrar seu valor e sua competência nas diversas subáreas da música, seja na docência musical, seja na performance, na composição ou na pesquisa voltada para a área. Elas têm exercido atividades das mais variadas e com a mesma qualidade daquelas de muitos dos músicos brasileiros.

Nos últimos 20 anos, o estudo de gênero no Brasil cresce em qualidade e quantidade. Na Academia, esta temática envolve boa parte dos pesquisadores que buscam retratar a igualdade social que se instaura gradativamente nos gêneros masculino e feminino. As ciências humanas, particularmente a sociologia, a demografia e a história, têm produzido inúmeras investigações com a perspectiva de atribuir à mulher um papel de destaque na sociedade brasileira contemporânea. Na área das artes, em especial na música, temos como exemplo os trabalhos significativos realizados pelas pesquisadoras Tania Mello Neiva – Cinco Mulheres Compositoras na Música Erudita Brasileira Contemporânea (2006), Eliane Maria de Almeida Monteiro da Silva – Clara Schumann: compositora x mulher de compositor (2008); Carla Crevelanti Marcílio – Chiquinha Gonzaga e o Maxixe (2009), Rita de Cassia Monteiro – Compositoras Brasileiras e Processo de Criação Musical: uma análise aplicada à musicologia de gênero (2015), e Juliana Delborgo Abra Olivato – Maria Helena Rosas Fernandes: catálogo comentado da obra completa e fases composicionais (2016).

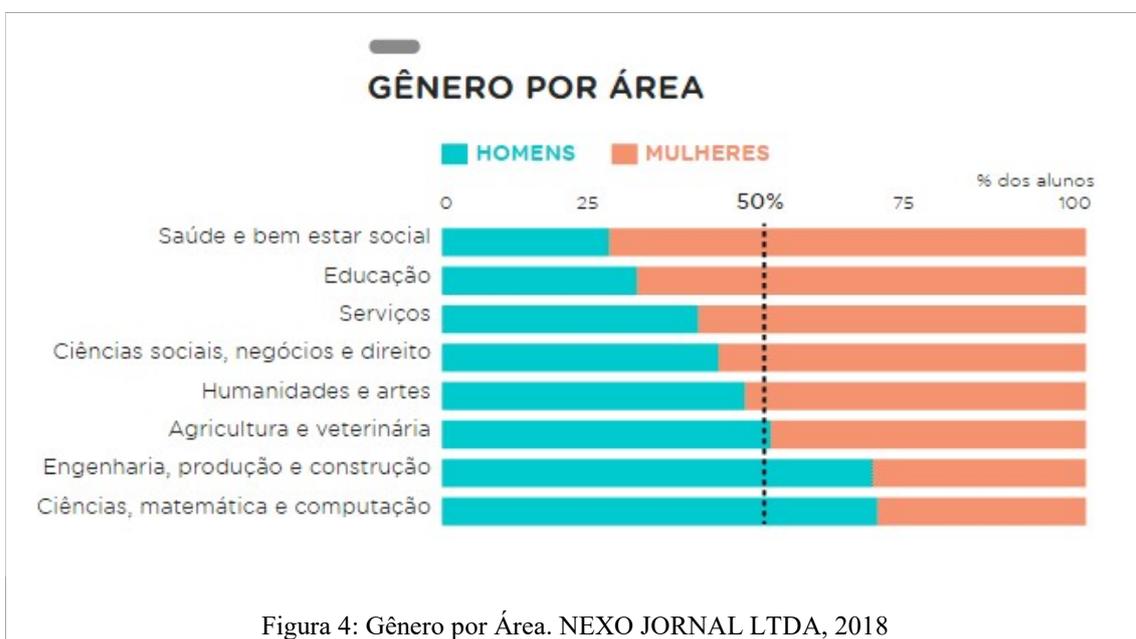
O potencial feminino de que nos falava Mário de Andrade se realizou plenamente. Na frondosa árvore de talentos chamada Brasil, as mulheres têm seu lugar assegurado, oferecendo frutos da melhor qualidade. Nas artes de escrever, pintar, compor ou representar, o “vir-a-ser” do escritor paulistano se realiza num ser que caminha para a imortalidade (D’AMBRÓSIO, 2018).

A atuação da mulher nas diferentes subáreas musicais (composição, performance instrumental, regência, educação musical, áreas teóricas, musicologia, etnomusicologia, etc.), nas escolas técnicas, nas graduações, nos programas de pós-graduação, nas ONGS, enfim, em todos os setores de ensino formal e informal de música, tem dissolvido os paradigmas primitivos do androcentrismo, demonstrando cada vez mais sua correspondente capacidade e igualdade na produção musical. O site do INEP (Instituto

Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira) assim se reporta a esse fato:

[...] parabeniza todas as estudantes e professoras brasileiras, e destaca o acesso das mulheres ao Ensino Superior, uma das principais conquistas femininas no último século. Dados do Censo da Educação Superior de 2016, última edição do levantamento, revelam que as mulheres representam 57,2% dos estudantes matriculados em cursos de graduação (INEP, 2018).

Assim demonstra, também, o gráfico publicado no site da NEXO JORNAL LTDA (2017), com dados baseados em fontes do “Censo da Educação Superior – 2016 (Inep)”.



Considerando essa estatística e os dados até então apontados, podemos considerar que a mulher tem atingido cada vez mais, postos em todos os níveis da educação e nas mais significativas funções musicais, e que esse fenômeno não tem data para acabar, pondo fim aos poucos ao androcentrismo que tem circundado nossa sociedade.

CAPÍTULO 2

A COMPOSITORA ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

2.1. Quem é Adelaide Pereira da Silva

Aos 90 anos de idade, a compositora, pianista, folclorista, pintora e pedagoga Adelaide Rosa Pereira da Silva Ruzicska Kollar mantém suas atividades de pintura e composição em constante produção. Nos últimos 20 anos, sua produção musical teve um acréscimo de aproximadamente 50% em relação ao último estudo realizado em 1996, pela pesquisadora Maria Mati Sakamoto, com a dissertação “A Obra Pianística da Compositora Adelaide Pereira da Silva”, trabalho pioneiro, cujo objetivo foi destacar que as obras para piano da compositora contribuem para o desenvolvimento técnico-pianístico, que foi feito através do levantamento e análise de 19 obras.

Para que tenhamos ideia do potencial criativo da compositora, atualmente, ela tem se dedicado a compor uma obra sacra para coro misto a quatro vozes. Deste feito, comprova-se o seu vigor no exercício desta atividade.

Vários foram os depoimentos da compositora, a princípio feitos por meio de questionários semiestruturados, que depois foram abandonados, tendo em vista a dificuldade da compositora em expor com naturalidade suas ideias. Foi necessário, então, recorrer às conversas informais em sua residência e ao telefone. Todas essas informações foram gravadas e, posteriormente, transcritas para serem utilizadas na pesquisa, com o consentimento da autora. Em um desses depoimentos ela relata como se iniciou na composição:

Eu sempre brinquei de compor, brincava de compor para mim, fazia pequenas coisas infantis, claro, porque era muito pequena, mas isto mostrou o caminho que mais tarde se alargou [...] enfim eu me tornei profissional no assunto – foi espontâneo, não foi procurado. Eu sempre fiz música para mim mesma, nunca fiz música com a finalidade de ganhar dinheiro ou de me tornar publicamente aceita (Depoimento da compositora, 2017).

Mesmo sendo uma pessoa discreta, Adelaide continuamente expõe e intensifica o seu gosto pelas artes. Ela afirma que o seu florescimento musical foi reflexo das excelentes condições vivenciadas no seio familiar: “Eu cresci em uma família na qual a maioria das pessoas se dedicavam à arte, especialmente à música” (Depoimento da

compositora, 2017). Seus avós maternos, Vincenzo De Lorenzo⁵ e Rosa Di Lascio De Lorenzo, apelidada de Rosina, imigrantes italianos, fazendeiros (Fazenda Rio Feio – braço do Rio Mogi Mirim) e comerciantes de Santa Cruz das Palmeiras – “Shopping do Sr. Vicente”, eram apaixonados por música e influenciaram diretamente a compositora para as artes, especialmente para a música.

Filha mais velha de Ines Margarida De Lorenzo Pereira da Silva e Feliz Augusto Pereira da Silva⁶, irmã de Branca Pereira da Silva Castro e Abílio Pereira da Silva, Adelaide, nasceu em Rio Claro, cidade do interior do Estado de São Paulo – Brasil, no dia 05 de julho de 1928:

Nasci em Rio Claro, mas a minha infância foi em Santa Cruz das Palmeiras – SP, uma cidadezinha pequena. Sabe, eu acho que ela se perdeu no tempo... Lá eu cresci e fiquei até os sete anos, depois vim para São Paulo, capital, por razões que desconheço. Por questões do trabalho do meu pai, nós viemos morar aqui e aqui fiquei (Depoimento da compositora, 2017).

Aos 7 anos de idade iniciou seus estudos de piano e teoria musical com sua mãe, uma eterna incentivadora que propiciava aos seus filhos uma educação regrada na arte:

É muito pouco agradável falar sobre mim mesma, portanto, procurarei ser o mais breve possível com o fim de não cansar demais o leitor. Eu adorei música desde que nasci! Fazia, cantava, tocava, dançava, não parava nunca quando havia música, fazia música e, por isso, minha mãe se encarregou mais da minha formação musical do que dos outros dois filhos, que também tocavam muito bem. Meu irmão tocava muito bem violão erudito e a minha irmã tocava piano, todos eles tocavam muito bem, a única que fez carreira fui eu (Depoimento da compositora, 2017).

2.2. Atividades musicais da compositora

Sua mãe teve sua formação musical iniciada em um colégio interno (Colégio Santa Inês, em São Paulo). Teve aulas de instrumento com a pianista⁷ assistente do consagrado

⁵ Vincenzo De Lorenzo, após ficar viúvo, casou se pela segunda vez com Ermelinda Sarpa De Lorenzo e tiveram três filhos, totalizando sete com os quatro do primeiro casamento; Ines Margarida De Lorenzo Pereira da Silva, mãe de Adelaide, é a terceira.

⁶ Feliz Augusto Pereira da Silva era imigrante português, filho caçula de José Caetano Pereira da Silva e Ana Adelaide Lopes Pereira da Silva. Seus irmãos são José Pereira da Silva, Adalberto Pereira da Silva, Adelino Pereira da Silva, Adelaide Pereira da Silva Barros Nobre, Adosinda Pereira da Silva e Zeferina Reis (apelido Fina) Pereira da Silva. Obs.: Somente os homens vieram para o Brasil. (Depoimento oral de Silvia Anspach – 12/01/2018).

⁷ Não foi possível obter referências acerca dessa pianista, nem seu nome.

pianista e professor Luigi Chiaffarelli. Mesmo tendo sido uma excelente pianista, nunca atuou em público, pois o seu pai não permitiu que ela exercesse a profissão:

A minha mãe foi uma excelente pianista, estudou com grandes professores, mas não atuou nunca na área profissional, mas soube passar aos filhos tudo que ela havia recebido e aprendido – o mesmo rigor, o mesmo afinco com que a gente deveria estudar, isso desde criança (Depoimento da compositora, 2017).

Sua mãe foi primordial para seu desenvolvimento musical, pois, além de se preocupar em escolher professores de qualidade para ensinar o instrumento, frequentemente a levava para assistir aos recitais de piano. Aos 10 anos de idade, Adelaide passou a ter aulas particulares de piano com a Professora Nair de Souza.

[...] quando ela [sua mãe] viu que eu estava maiorzinha, já tinha uma ideia de que a música era uma coisa que deveria ser estudada com critério, então ela escolheu a primeira professora, chamava-se Nair de Souza; não tinha um grande brilho como professora, mas era uma excelente pessoa e me conduziu por muito tempo. Em determinado momento, por sua própria sugestão, fui estudar com o Hans Bruch⁸, [...] (Depoimento da compositora, 2017).

Adelaide passou a ter aulas particulares com este pianista dos 14 aos 18 anos. Aos 18 anos, casou-se com Otto Ruzicska, húngaro, engenheiro e apreciador de música. Por volta de 1950, foi estudar com a pianista e compositora Dinorá de Carvalho⁹, que impulsionou demais a sua carreira. Em pouco tempo, Adelaide passou a ser sua assistente, lecionando para os alunos menos adiantados e, de 1954 a 1958, passou a ministrar o “Curso de Interpretação” criado por Dinorá de Carvalho, demonstrando sua vocação para a área pedagógica que, futuramente, intensificar-se-ia ainda mais.

Dinorá de Carvalho frequentemente realizava saraus em sua residência e, em um desses encontros, esteve presente o compositor Mozart Camargo Guarnieri. Nessa ocasião, Adelaide Pereira da Silva interpretou algumas de suas composições:

⁸ Hans Bruch (1891 - 1968), pianista natural de Strasburgo – Alemanha, radicado no Brasil em 1935.

⁹ Dinorá Gontijo de Carvalho Murici (1897-1980), pianista, compositora e professora, natural de Uberaba – MG. Estudou piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e em Paris – FRA com Isidor Philipe, composição e regência com Lamberto Baldi e orquestração com Martin Braunwieser. Foi uma das fundadoras da Orquestra Feminina de São Paulo, cujos concertos obtiveram considerável repercussão. Em 1954 recebeu a medalha de ouro do IV Centenário da fundação da cidade por seu trabalho de formação musical das crianças paulistas. Como compositora, podemos destacar: a suíte sinfônica *Arraial em festa*, as três *Danças brasileiras*, para piano, cordas e percussão; *Onze Peças Infantis sobre Motivos Populares* (1939), para piano, a *Missa De Profundis* (1977), para coral, que mereceu prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte e a coletânea *Noite de São Paulo* (1936), canções sobre textos de Guilherme de Almeida (Academia Brasileira de Música/ site: <http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=rdinorah-de-carvalho&id=103>. Acessado em 14/07/2017).

[...] ela (Dinorá de Carvalho) gostava muito de festas, reuniões e tudo. Em uma dessas reuniões conheci o maestro Camargo Guarnieri. Meio que forçada – eu era uma amadora na arte de compor – toquei alguma coisa e foi então que ele me incentivou a estudar composição (Depoimento da compositora, 2017).

Guarnieri, espantado com sua inclinação para a composição, sugeriu que ela tivesse aulas de teoria, harmonia e contraponto com o compositor Osvaldo Lacerda, para depois seguir na composição:

[...] por sua sugestão [Camargo Guarnieri], passei a estudar harmonia, análise, e contraponto com Osvaldo Lacerda. Foi quando senti a necessidade de me aprofundar mais no estudo de nosso folclore, com Rossini Tavares de Lima e Padre Jose Geraldo de Souza – grandes conhecedores da raiz da nossa música. Aventurei-me, então, sob a tutela da Camargo Guarnieri, a compor, sempre pendendo para a criação de músicas brasileiras eruditas (Depoimento da compositora, 2017).

Tomando como modelo o compositor húngaro Béla Bartók, que, por mais de 40 anos, estudou o folclore da sua pátria, Adelaide desenvolveu uma ligação profunda com o nacionalismo musical e o amor ao que é originalmente brasileiro. Em muitos depoimentos, ela se reporta a esse compositor e relata o quanto ela se dedicou ao folclore musical do nosso país, buscando como modelo a iniciativa e empreendimentos realizados por Béla Bartók:

Fiz muitas pesquisas nessa área, estudei muito folclore, destacando a parte musical que viria a ser a que mais necessitei. É importante conhecer o ambiente de cada local, o espírito de cada região. Se esse compositor encontrou poesia e inspiração na música de sua terra é necessário que eu reconheça os múltiplos aspectos, suas constâncias, escalas, modos, de nossa música (Depoimento da compositora, 2017).

Mesmo tendo criado uma composição aos 10 anos de idade (1938)¹⁰, sua carreira como compositora teve início a partir da convivência contínua e prolongada com os compositores Osvaldo Lacerda e Camargo Guarnieri.

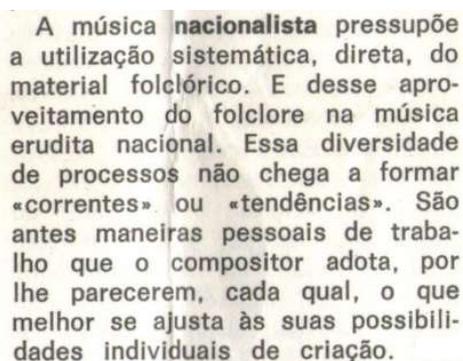
Por volta de 1960, aos 32 anos de idade, suas atividades como professora de música e compositora começaram a se intensificar. Foi em 1962, com o aval e consentimento de seu mestre, Camargo Guarnieri, que Adelaide publicou sua primeira obra para piano – Ponteio nº 1. Desde então, segue compondo obras para diversas

¹⁰ Esta valsa intitulada Branquinha, foi dedicada à sua irmã e leva a seguinte dedicatória: “À querida Branquinha ofereço com todo afeto, sua irmã Adelaide”.

formações instrumentais e vocais, tais como canções para canto e piano, coro infantil, coro misto, cordas, percussão, piano e sopros.

O meu instrumento é o piano, evidentemente é esse instrumento que mais valorizo, sempre. No entanto, gosto muito de canto, canto e piano principalmente, instrumento de sopro, percussão, e não deixando de falar da minha pretensão de ser artista e de ser pintora, também (Depoimento da compositora, 2017).

Suas composições têm caráter nacionalista, apoiadas nos elementos da cultura e raízes brasileiras, pensamento demonstrado na ideologia musical de Guarnieri, o qual ela chamava de mestre.



A música nacionalista pressupõe a utilização sistemática, direta, do material folclórico. E desse aproveitamento do folclore na música erudita nacional. Essa diversidade de processos não chega a formar «correntes» ou «tendências». São antes maneiras pessoais de trabalho que o compositor adota, por lhe parecerem, cada qual, o que melhor se ajusta às suas possibilidades individuais de criação.

Figura 5: GUARNIERI, Mozart Camargo. Depoimento – In: *Jornal da Música*, novembro/dezembro de 1980. p. 7.

Embora tenha lecionado a disciplina Folclore, Adelaide desmistifica a afirmação de que suas obras são fundamentadas em trechos, temas e canções folclóricas. Ela não utiliza temas divulgados pelo folclore musical, mas faz uso de características rítmicas, melódicas, harmônicas e timbrísticas que nos reportam para o ambiente musical nacionalista.

Eu sou mais nacionalista, uso muita coisa brasileira [...]. Estou dentro do programa de música nacional brasileiro, mas nunca copieei nada, a não ser um pequeno trecho, que é uma série de variações que fiz sobre um tema popular. Mas fora isso, nunca copieei nada de música feita (Depoimento da compositora, 2017).

A compositora afirma que o fato dela ser folclorista ajudou qualitativamente seus projetos de composições:

Não se pode conceber um compositor desprovido de cultura geral, sem talento, boa orientação e disciplina de trabalho. Para ser um compositor de raízes nacionais, é necessário muito trabalho, trabalho mesmo... trabalho de pesquisa, estudos sobre esse material colhido. O que é impossível atribuir qualidades parecidas em qualquer livro, método de composição. Você tem que absorver os elementos ao vivo, o estilo, o espírito e a maneira de ser de cada local (Depoimento da compositora, 2017).¹¹

Foi membro da Comissão Estadual de Música de São Paulo, a partir de 1967, órgão consultivo do Conselho Estadual de Cultura, Governo do Estado de São Paulo na gestão do Governador Roberto Costa de Abreu Sodré¹².

[...] todas as atividades relativas às artes passavam pelas nossas mãos, neste caso – a música. O que fazíamos era uma triagem, analisávamos o currículo do músico, o programa a ser apresentado e o nível de qualificação. Assim, era oferecido um cachê de acordo com o seu enquadramento na tabela existente. Em sua maioria solistas. Não era costume a execução de obras brasileiras. A partir desta comissão, pudemos fixar a obrigatoriedade, ou seja, todos os intérpretes tinham que tocar pelo menos uma obra de compositor brasileiro. Houve a moralização das atividades musicais, assim como em outras áreas de cada comissão. Foi uma época rica para a música brasileira (Depoimento da compositora, 2017).

De 1961 a 1966, foi Presidente da Sociedade Pró-Música Brasileira, entidade que ajudou a fundar, cujo objetivo era a pesquisa, preservação e difusão da música brasileira. Inicialmente foi Tesoureira da Sociedade, após renúncia do vice-presidente Sérgio Oliveira de Vasconcellos Corrêa. A convite do presidente, o compositor Osvaldo Lacerda, passou a ocupar o cargo de vice-presidente e, mais tarde, o cargo de presidente em exercício, durante o período em que o compositor esteve fora do país.

A princípio eu era a 1ª Tesoureira, mas não sei por qual motivo o Sérgio Vasconcellos saiu. Então o Presidente Osvaldo Lacerda solicitou que tomasse posse da vaga de vice-presidente e que elegêssemos outra pessoa para o cargo de 1º Tesoureiro. Se não me falha a memória, o Edson de Castro Pinto que assumiu a vaga de 1º Tesoureiro. A SPMB teve muita representatividade, muita atividade, ela foi a mais importante de todas, não havia nenhuma sociedade de música brasileira, foi a primeira e muita gente que atua hoje teve projeção por causa dela. Assombrou, abalou todo mundo, afinal de contas era a Sociedade Pró-Música Brasileira. O intuito era apresentar e defender a música brasileira e nós realizamos muitas coisas (Depoimento da compositora, 2017).

¹¹ Além de compositora, pianista, folclorista e pedagoga, Adelaide também se dedicou à pintura, obtendo nessa atividade algumas premiações.

¹² Sua nomeação foi publicada no Diário Oficial do Estado de São Paulo ANO LXXVII – Nº 156, sexta-feira, 18 de agosto de 1967, p. 7.

No documento extraído da extinta revista Anhembi, contemplando a fundação da Sociedade Pró-Música Brasileira, seus propósitos e circunstância de sua criação, a compositora é a única mulher a ocupar um cargo dentro desta Sociedade.

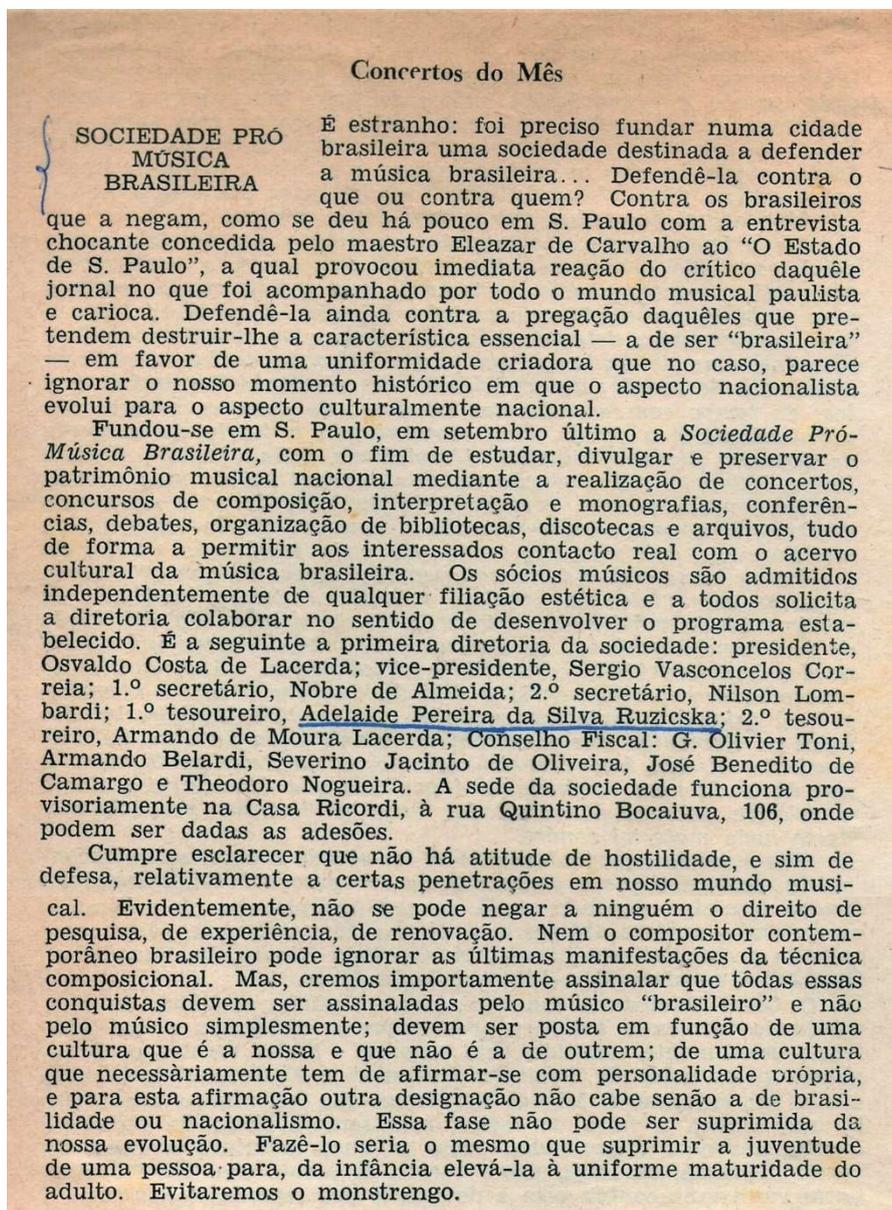


Figura 6: DUARTE, Paulo Alfeu Junqueira. "Concertos do Mês, Artes de 30 dias" – In: *Revista Anhembi* 1943. nº 132, Ano XI, Vol. 44, 1961.

2.3. A Folclorista

Como folclorista, sua atuação foi relevante. Além de lecionar essa disciplina em algumas escolas de música, participou de inúmeros encontros e conferências contendo esta temática. Entre eles consta sua participação como debatedora no II Simpósio sobre

Pesquisa do Folclore, promovido pela Secretaria de Estado da Cultura, Ciência e Tecnologia, SP – Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, realizado na Fundação Escola de Comércio “Álvares Penteado”, São Paulo, no ano de 1977, com tema relacionado à música folclórica:

CALENDÁRIO — PROGRAMA
Época 11 a 18 de novembro de 1977

Dia 11 — Sexta-Feira
20:30 Horas

SESSÃO DE INSTALAÇÃO

Presidente — GOVERNADOR PAULO EGYDIO MARTINS
Orador — NAPOLEÃO FIGUEIREDO, da Universidade Federal do Pará
Tema — “Rezadores, Pajés e Puçangas”

Coquetel de lançamento de livros sobre Folclore, editados pela Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.

Dia 12 — Sábado
14:00 Horas

1.ª SESSÃO DE DEBATES

Orador — GUERRA PEIXE
Compositor — da Associação Brasileira de Folclore
Tema — MÚSICA FOLCLÓRICA E MÚSICA POPULAR
Coordenador — THEODORO NOGUEIRA
Compositor — da Associação Brasileira de Folclore
Debatedores — ADELAIDE PEREIRA DA SILVA
Musicista
ROSSINI TAVARES DE LIMA
Presidente da Associação Brasileira de Folclore
SERGIO VASCONCELOS DE OLIVEIRA CORREA
Compositor — da Universidade Estadual de Campinas

20:00 Horas

1.ª SESSÃO CULTURAL

Apresentação: — BANDA DE PÍFANOS DE CARUARU

Figura 7: II Simpósio de Pesquisa de Folclore: (anais) coordenador Alfredo João Rabaçal. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979, p. 15.

Adelaide expõe com orgulho sua filiação como membro da *International Organization of Folk Art* – UNESCO: “Faço parte até hoje dela, é uma entidade mundial composta por pessoas que se dedicam, até certo grau, ao folclore. São pessoas convidadas e que criaram alguns trabalhos na área de folclore musical” (Adelaide Rosa Pereira da Silva, 2017).

Sua obra *Ciclo Paulista* para canto e piano recebeu o 1º lugar no Concurso Nacional de Composição “Três Canções sobre Temas do Folclore Paulista”, concurso promovido pela Associação Brasileira de Folclore, o Conservatório Musical “Carlos Gomes” e o Jornal “A Gazeta” em 1962.

Com a obra para canto e piano “É tão pouco o que desejo”, conquistou o 2º lugar no Concurso Nacional de Composição “Cidade de Santos”, instituído pela Secretaria Municipal de Cultura de Santos, em 1966.

Além das gravações em CDs como: *Revelando o Brasil* (2000), com obras para piano, suas músicas têm sido executadas na França, Espanha, Portugal, Estados Unidos e Japão, como podemos constatar no seguinte folder.

Ciro Gonçalves Dias Júnior

Ciro Gonçalves Dias Jr. estudou com Guilherme Halfeld Fontainha e Souza Lima, de quem foi assistente por muitos anos.

Como professor titular da Universidade Santa Cecília, em Santos, e professor das Faculdades de Música de Bauru e Botucatu, assim como vice-diretor da Faculdade de Música de Cornélio Procopio, no Paraná, dedica-se ao ensino do Piano há já 50 anos, mantendo sua classe em São Paulo.

Em 1996 foi convidado pela University of Miami a participar do Festival Miami 1996 – “Novaes Centenary Celebration” e na mesma ocasião apresentou-se pela primeira vez convidado pela “The Juilliard School of Music” de New York, onde tem retornado anualmente.

Tem sido convidado a conferências, Lecture-Recitals e Master-Classes na Long Island University, State University of New York at Stony Brook, Kansas University-Lawrence Campus, Juilliard School of Music, Manhattan School of Music, dentre outras.

Em 1999 foi convidado a representar o Brasil integrando o Júri do “XIII Vianna da Motta International Piano Competition” em Macau, Far West China. Na mesma ocasião, realizou duas Master-Classes em Tokyo, Japão.

Em Julho de 2006, apresentou-se novamente no Japão, sendo convidado pela Brazil Ongaku Kenkyukai a apresentar em Yokohama com o pianista João Antônio Parizoto um Recital de música brasileira para 2 pianos, com obras de Villa-Lobos, Cláudio Santoro, Adelaide Pereira da Silva, dentre outros, incluindo a world-premiere da “Suíte Mirim – para Piano e Orquestra” – uma das últimas obras de Souza Lima e dedicada a Ciro Gonçalves Dias Jr. e, nesta mesma ocasião, foi convidado para Master-Class no Green Hall de Sagamiino com a participação de vários pianistas japoneses.

“For Ciro Gonçalves Dias Júnior, Lover of The Divine Art of The Piano and himself Artist of the highest Calibre, who was so magnificent in this lecture on Mme. Novaes at New York’s Juilliard School, Always” - David Dubal.

経 歴

サントス生まれ。Guilherme Halfeld Fontainha⁽¹⁾、Souza Lima⁽²⁾ に師事し、長年Souza Limaの助手を務める。その後、1976年に修士号取得。

サントスのサンタ・セシリア大学の教授、バウラー音楽大学、ボツカツ音楽大学で教鞭をとり、パラナ州のホルネリオ・プロコピオ音楽大学副学長を務める傍ら、サン・パウロでのレッスンで多くの生徒を育成し、50年間にわたりピアノの指導に専念している。

1996年には、アメリカのマイアミ大学の招待により、マイアミにて開催された「マイアミフェスティバル1996-Guimar Novaes⁽³⁾生誕100周年記念」で講演。その折、ニューヨークの“ジュリアード音楽院”に招かれて指導し、好評を博して以来毎年招待を受け、訪米している。

1999年には、マカオで開催された「第13回 ヴィアナ・ダ・モッタ国際ピアノコンクール」において、ブラジルを代表する審査員として招かれた。その折、日本においてもマスタークラスで指導にあたった。

長年に渡り、ロング・アイランド大学、ニューヨーク州立大学（ストニーブルック校）、カンザス大学（ローレンス・キャンパス）、ニューヨークジュリアード音楽院、マンハッタン音楽学校(N.Y.)に招かれ講演、レクチャーサイタル、マスタークラスを行ってきた。

2006年7月には、「ブラジル音楽研究会⁽⁴⁾」に招待され、ピアニストのジョアン・アントニオ・バリゾット・フィーリョ氏と共に日本を7年ぶりに訪問し、ブラジル音楽の2台のピアノによるリサイタルを横浜にて開催。ブラジルの有名な作曲家であるVilla-Lobos, Cláudio Santoro, Adelaide Pereira da Silvaの曲や、Souza Limaの晩年の作品のうちの一つで、シロ・ゴンサルベス・ディアス・ジュニオール氏に捧げた“ピアノとオーケストラのための子供組曲”を披露し、好評を博した。その折、神奈川県相模大野市のグリーンホールにて、多数の日本人ピアニストも参加するマスタークラスの指導にもあたった。

“ニューヨークのジュリアード音楽院においてNovaes女史に関する壮麗で、最高のレクチャーを行ったシロ・ゴンサルベス・ディアス・ジュニオール氏は神聖なるピアノ芸術の敬愛者であり、才能に満ち溢れ、神がこの世に贈った真のアーティストといえよう。今までも、そしてこれからも。”

David Dubal (ジュリアード音楽院)

(1) Guilherme Halfeld Fontainha: リストの後継者であるConrad Ansoergとブゾーニの後継者であるMichael von Zadoraの門弟。
(2) João de Souza Lima (1898-1982): ピアニストとして活躍しながら、数多くのピアノ曲を残したブラジルの偉大な作曲家。
(3) Guimar Novaes (1896-1979): 20世紀に活躍したブラジルの世界的なピアニスト。
(4) ブラジル音楽研究会: シロ・ゴンサルベス・ディアス・ジュニオール氏の門下生が、日本に帰国後にブラジル音楽を日本で研究し、また引き継ぎシロ教授との交流を続けることを目的に設立。現在横浜を拠点に活動。

Figura 8: Programa de Concerto: Apresentação dos alunos do Professor Ciro Gonçalves Dias Júnior – Comemorando os 100 anos da Imigração Japonesa no Brasil. São Paulo, MUBE, 2008.

Foi professora de diversas instituições de ensino de música, como a Faculdade de Música de Santa Cecília, em Pindamonhangaba – SP (1976 a 1980), Faculdade de Música Marcelo Tupinambá em São Paulo – SP, (1977 a 1986) e da Escola Municipal de Música de São Paulo¹³ (1978 a 1993), lecionando teoria e percepção musical, harmonia, contraponto, análise, estética, prosódia, piano e folclore.

Eu lecionei em uma série delas, você nem acredita. Piano, como fiz muito tempo, mas parei porque não estava afim de me dedicar muito nesse campo, mesmo assim deixei bons alunos que até hoje estão trabalhando. O que eu gostei mais? Trabalhei muito com o folclore ligado à música (Depoimento da compositora, 2017).

Adelaide demonstra satisfação e apreço na arte de ensinar e compartilhar suas experiências. Em uma conversa informal, a compositora relata que teve boas experiências na área pedagógica:

Eu gostei de todas as atividades que desenvolvi, todas elas me deram satisfação, eu nunca tive problemas profissionais, isso já é uma grande coisa para um professor. Então eu gostei de todas, mas gostei muito da Escola Municipal de Música de São Paulo, gostava muito de lá. Teve um período que tínhamos uma excelente diretora, a professora Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, uma época muito feliz da escola. Nesse período, a escola era pouco conhecida e tinha pouca força política, pois ela foi fundada, segundo me disseram, como uma escola para preparar profissionais para regência de orquestra ou instrumentistas de orquestras. Eu tive a sorte de trabalhar lá, porque encontrei gente muito boa realmente – muitos já faleceram (Depoimento da compositora, 2017).

Poderíamos descrever outras façanhas musicais dessa compositora. Foram inúmeros os prêmios recebidos, e cerca de setenta e oito composições realizadas. Até hoje tem se dedicado a lecionar composição em sua residência. Ocupou cargos importantes para a divulgação do repertório musical nacionalista e tem uma projeção internacional a ser considerada. Contudo, o nosso interesse nesta pesquisa está centrado em catalogar a sua produção musical ainda não publicada, o que faremos a seguir.

Durante nosso convívio, tive a honra de receber de suas mãos uma relação de documentos que de forma alguma poderia me furtar a publicar. Os mais representativos constam do anexo desta pesquisa, os demais foram restituídos. Os documentos em anexo poderão servir a quem possa se interessar, futuramente, em conhecer mais a fundo o trabalho dessa musicista.

¹³ Atualmente a Escola Municipal de Música de São Paulo é registrada com o nome de Escola de Música de São Paulo, conforme a lei nº 15.380 de 27 de maio de 2011. Instituição vinculada à Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

CAPÍTULO 3

EDIÇÃO MUSICAL

3.1. Conceito, Função e Utilidade

A transcrição e edição de partituras consagrou-se ao longo dos tempos como uma das possibilidades de produção documental da atividade musical realizada em uma determinada cultura, lugar ou época. O Arquivo Nacional assim define o termo documento:

Documento é toda unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato, suscetível de ser utilizada para consulta, estudo, prova e pesquisa, por comprovar fatos, fenômenos, formas de vida e pensamentos do homem numa determinada época ou lugar. Entende-se por suporte o material no qual são registradas as informações, enquanto formato é o conjunto das características físicas de apresentação, das técnicas de registro e da estrutura de informação e conteúdo de um documento. Todo documento é uma fonte de informação, como, por exemplo, livros, revistas, jornais, manuscritos, fotografias, selos, medalhas, filmes, discos e fitas magnéticas (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 73).

Em suma, documento é uma unidade de registro de toda e qualquer informação, independente do seu conteúdo, suporte ou formato. Com o surgimento e popularização da tecnologia computacional, a criação de documentos aumentou consideravelmente e, conforme expressa Siqueira (2016), de forma natural, pois a produção documental é inerente, intrínseca e própria das atividades pessoais e/ou institucionais realizadas em uma sociedade. Pessoas com ou sem algum conhecimento, habilidade e familiaridade com *softwares* passaram a produzir documentos, seja arquitetando imóveis, móveis, automóveis, peças e ferramentas, mixando áudio, retocando e alterando imagens, vídeos, redigindo ofícios, atas, produzindo partituras, entre outras tantas atividades.

A produção de documentos surge da necessidade que o homem tem de obter informações e formatar dados que lhe permitam rememorar as ações humanas, atestar, manter, restabelecer, reproduzir, decidir, provar e analisar essa trajetória.

Sob essa perspectiva, a partitura manuscrita, impressa em *offset* ou digital também adquire o *status* de documento musical, conforme glossário elaborado pela Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos e Sonoros (CTDAIS), órgão vinculado ao Conselho Nacional de Arquivos, que tem a finalidade de realizar estudos,

propor normas e procedimentos no que se refere à terminologia, à organização, ao tratamento técnico, à guarda, à preservação, à destinação e ao acesso de documentos (SILVA, 2016, p. 8). Vejamos o que o Conselho Nacional de Arquivos define como documento musical:

Documento musical: “Gênero documental integrado por documentos que se caracterizam por conter informação codificada através de notação musical, independentemente do processo de produção, de registro ou fixação, e de reprodução ou realização. Exemplos de documentos musicais: partituras, partes (vocais e/ou instrumentais), livros de coro e cartinas” (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2014, p. 9).

A partitura, tradicionalmente, tornou-se um documento incorporado em suportes diversos como: tela de computador, papel, papiro, pedra etc. Contempla a inserção de símbolos musicais (notação) que representam o som ou a ideia musical criada. Seu objetivo é o registro, a orientação para reprodução, análise, comunicação e difusão da música. O compositor e pesquisador Edson Zampranha relata que: “A composição musical conforme o paradigma tradicional é uma construção realizada com objetos sonoros. Para que isso possa ser feito, os objetos são transformados em signos inscritos sobre um suporte para então serem operacionalizados” (ZAMPRONHA, 2000, p. 116-117).

Independentemente da imprecisão e das limitações da notação musical, é sabido que a partitura, ao longo dos tempos tem sido um documento musical de grande importância, talvez o único ou o mais relevante material musicográfico, que possibilita e favorece as execuções musicais produzidas até então e as pesquisas musicológicas em diversos direcionamentos, sejam eles históricos, performáticos, teóricos, sociais, ou outro qualquer. Os historiadores e musicólogos Jean Massin e Brigitte Massin, em texto publicado, relata a importância da notação musical na preservação da produção musical:

A ambiguidade dos signos de que o compositor se serve para transmitir suas ideias musicais dá à notação uma flexibilidade que lhe permite adaptar-se a diferentes contextos estilísticos e pessoais. Com isso, a notação cobre diversas funções: orienta a execução do intérprete, proporciona um repertório em que o compositor vai buscar as ferramentas necessárias para comunicar o que ainda está só em projeto, conserva o que deve aparecer como o arcabouço da obra e, dessa forma, possibilita analisá-la, classificá-la” (MASSIN, 1997).

Utilizando símbolos específicos, a partitura configura-se como a própria materialização das ideias musicais, ainda que detenha nesta simbologia algo de subjetivo.

Como nos informa Tragtenberg (2007, p. 43): “Por certo, cada intérprete enxergará de um modo pessoal e único, as informações grafadas em uma partitura de modo igual para todos que se debruçam sobre ela”. O fato é que as partituras cada vez mais têm se mantido ao longo dos tempos graças ao trabalho dos editores.

O I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, realizado em Mariana, MG, de 18 a 20 de julho de 2003, foi enfático na proposição de possíveis soluções quanto aos problemas editoriais até então encontrados. Desta forma, estaria preservado o direito de acesso à documentação musical. Foram expostas algumas medidas e ferramentas tecnológicas que poderiam preservar e resgatar esses documentos, entre eles, a partitura, além da discussão de outros pontos importantes com relação à temática.

O Colóquio aspirou estabelecer padrões técnicos, éticos e responsáveis no que se refere a consulta, tratamento e administração de acervo dos compositores, tais como: catalogação, edição, difusão, disponibilização, descrição, caracterização de sua função, padronização dos elementos descritivos, matriz, normalização e ações metodológicas pertinentes e adequadas às características brasileiras, conforme descreve o historiador e musicólogo Paulo Castagna (2008).

James Grier, PhD e Professor de História da *Western University* – Canadá, relata em seu livro “The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice” (GRIER, 1996, p. 2-3) que editar é um ato de crítica, que consiste em uma série de escolhas, fundamentadas e criticamente informadas, isto é, um ato de interpretação das fontes e interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor, percebido em um equilíbrio exato entre essas duas autoridades. O produto direto e sensato da edição é resultante do comprometimento crítico do editor com a peça editada e suas fontes. Assim, a edição é resultante do processo de pesquisa interpretação e reflexão, com pretensões de que seja completa, contextualizada correta e definitiva.

Há muitos termos empregados para definir o que é edição musical. Alguns são adequados, como editar, editorar e publicar, que convergem em seu sentido. Outros, no entanto, como compilar, copilar, copiar e transcrever, acoplam à expressão um sentido distinto. Esses podem ser aceitos como documentos e contribuir até certo ponto à pesquisa musicológica, mas não são verdadeiramente uma edição.

Em resumo, utilizam-se termos diferentes e com sentidos diferentes para descrever objetos e ações similares e também é comum utilizar termos de sentidos equivalentes para delinear e retratar realizações dispares, levando a uma depreciação e desqualificação do ato e do produto.

Os estudos sobre as edições brasileiras ainda são poucos. Como consequência, grande parte das obras editadas, ainda hoje, o é de maneira empírica, sem uma reflexão consciente, denotando a resistência da comunidade acadêmica em levar a sério a questão e adotar critérios mais consistentes ou mais conscientes. Junte-se a isso a quantidade de curiosos que confundem cópias com edições, e os softwares de música, que ajudam nessa confusão, com o largo emprego do termo “editar”, que nada tem a ver com o termo técnico correto (FIGUEIREDO, 2014, p.10).

Por outro lado, devemos considerar que tal incorreção conceitual pode ser fruto da tradução por aproximação de palavras estrangeiras e sua absorção e inserção no nosso vocabulário, como é o caso dos termos editar/edit/autor/publisher.

Editar, autor, edição, autorizar e editoração convergem nos dicionários brasileiros da Língua Portuguesa, cujo conceito e definições giram em torno das ações que indicam responsabilidade, seleção, preparação, modificações e disponibilização pública. Assim como relata Marisa Midori Deaecto (2016), professora do curso de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes (USP), o ato de editar adquiriu um sentido mais lato desde 106 a.C., não se restringindo apenas à realização de cópias para registro e preservação e sim para torna algo público.

Tal perspectiva explica o conteúdo semântico original do latim *editor, editoris*, ou seja, o que gera, que produz, ou aquele que causa; e, por extensão, o autor, consoante o verbo *edere*, de parir, publicar, expor, produzir, de acordo com Emanuel Araújo. Há, na verdade, duas ações em jogo: enquanto *edere* equivale a lançar um produto [...] sem procurar difundi-lo amplamente, *publicare* descreve o processo pelo qual o texto se torna público, ou seja, quando ele escapa ao poder do autor. Nos dois casos a função editorial é imprescindível, tanto no aspecto da crítica do texto, tanto no que toca à cópia e reprodução do original (DEAECTO, 2016, p. 12).¹⁴

Com base nestes relatos, a palavra editar significa produzir, de forma coerente e consciente, um material específico a partir de um manuscrito qualquer, para que ele seja acessível aos interessados e disponibilizado para o futuro. Com isso, é tornado público, a partir de um conjunto de ações distintas, críticas e coerentes, a saber: pesquisa, análise, seleção, preparação, tratamento e definição de procedimentos.

Para Carlos Alberto Figueiredo (2014, p. 35-6), a quem tomamos como referência teórica neste capítulo, o ato de copiar um manuscrito não passa de uma ação mecânica,

¹⁴ DEAECTO, Marisa Midori. Prefácio. In: MARTINS FILHO, Plínio. *Manual de Editoração e Estilo*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

diferentemente do que vem a ser edição, que consiste em um fazer mais responsável e que exige inúmeras informações e decisões por parte do editor.

Para este trabalho, utilizei como fonte primária e única, os originais, ou seja, as partituras manuscritas e selecionadas pela própria compositora, que depois de editadas tiveram a sua autorização para serem publicadas. Todas as partituras foram revisadas por ela, o que afasta de pronto a possibilidade de erros ou impropriedades, ou a falta de autenticidade com os documentos originais.

3.2. Tipos de Edições Musicais

Embora há quem pense existir diferença entre os diversos tipos de edições, não podemos descartar a ideia de que, no final, todas elas servem, de alguma maneira e de forma geral, para os estudos musicológicos, para a preservação e transmissão do acervo musical, além da performance, sendo que a própria manutenção de sua existência física é garantia de conservação, transferência e reprodução da representação sonora existente. Conforme expresso por Risarto & Lima (2010, p. 97), “[...] a escrita, para o músico, é a própria representação sonora”.

Na tabela abaixo, buscamos demonstrar os tipos de edição mencionados por 3 (três) autores e editores que se assemelham de certa forma, a saber: Georg Feder (2011, p. 137 a 155), Carlos Alberto Figueiredo (2014, p. 56-7) e James Grier (1996, p. 145 a 155).

FEDER, Georg	FIGUEIREDO, Carlos	GRIER, James
Fac-símile	Fac-similar	Fac-símile
Diplomática	Diplomática	Diplomática
Notação atualizada	Crítica	Crítica
Crítica	Urtext	Interpretativa
Histórico e crítica	Prática	
Acadêmica e Prática	Genética	
Urtext	Aberta	
Baseado na história da transmissão		

Figura 9: Quadro explicativo dos Tipos de edição conforme autores.

Optamos pelos tipos de edição indicados pelo editor Carlos Alberto Figueiredo, a seguir conceituados, tendo em vista que ele se baseia nas informações prestadas pelos dois outros editores.

3.2.1. Edição Fac-similar

Trata-se de uma edição cópia, ou seja, o editor recebe o manuscrito ou o documento e, a partir dele, sem alterar a fonte primária, reproduz o material por meios fotográficos ou digitais por intermédio de equipamentos que captam imagem, como um *scanner*, por exemplo. Serve apenas como um suporte tecnológico (por meio fotográfico ou de digitalização) do documento original, a título de preservar por tempo significativo o documento pelo qual se pautou. Esse formato de edição contém alguns problemas, tais como a preservação das manchas oriundas do documento original, os desgastes do tempo, as danificações que o documento sofreu em virtude das condições físicas de armazenamento, inaptidão existente e a impossibilidade de decodificação correta dos códigos e informações, dentre outros fatores.

3.2.2. Edição Diplomática

A edição diplomática assim como a fac-similar também se baseia em uma única fonte e procura retratar com a maior fidelidade possível o texto musical. Busca refletir, na medida do possível, o que está fixado no original por meios de transcrição. Nesta tipologia, admite-se a possibilidade, com certa parcimônia, de se estabelecer uma metodologia crítica, permitindo a apresentação e inserção de elementos interpretativos ao texto musical e conservando a notação original. Diferentemente da edição fac-similar, nesta modalidade admite-se a utilização de computador, isto é, o uso de *softwares* de edição musical para transcrição do documento original.

3.2.3. Edição Prática

Embora baseada também em uma única fonte, independente de qual esta edição é produzida com finalidade distinta, destinada mais intensamente aos intérpretes e à prática musical, pois traz algumas nuances e elementos externos à fonte, adaptando-se às necessidades performáticas do instrumentista; ou seja, traz a intenção sonora do editor e não a do compositor. Geralmente, é utilizada por editores com base na transmissão de um tipo de tradição oral do estilo de execução e visão pessoal, podendo ser agregado dinâmicas, articulações, expressões e sinais de cunho puramente interpretativo. Assim como aquela em que há modificações na textura da composição original, com adaptações,

e com o objetivo de ampliação do número de executantes, isto é, orquestração de acordo com Thurston Dart (2000), arranjos, transcrições, reduções para piano, etc.

Portanto, as características que unificam e classificam as edições fac-similar, diplomática e prática como não críticas estão relacionadas à utilização de uma fonte única e à pouca possibilidade ou impossibilidade de intervenções críticas fundamentadas acerca das intenções do compositor, mantendo-as mais próximas do patamar de autenticidade e originalidade.

O segundo grupo incorpora as edições genética e aberta, diferentemente do primeiro grupo, que utiliza uma única fonte, essas duas buscam delinear o processo de criação e o de transmissão da obra musical a partir de outras fontes empregadas ao mesmo tempo.

3.2.4. Edição Genética

Voltada para o processo criativo, feita a partir dos vestígios documentais existentes, tais como anotações, rascunhos, versões, projetos e elementos relacionados à composição, mostra o processo de escritura e o conjunto de documento e recursos utilizados, evidências de esquema composicional, dentre outros. Ela permite trazer, com maior clareza, a intenção do compositor, escrita ou sonora, e cada modificação introduzida pelo compositor pode ser apresentada no texto editado. Inclusive, pode-se apresentar cronologicamente os processos de criação.

3.2.5. Edição Aberta

É o tipo de edição que dispõe graficamente diferentes fontes da mesma obra e registra todas as modificações na recepção dessa obra. Tem objetivo musicológico e o material é apresentado de forma organizada e metódica.

3.2.6. Edição Crítica

Neste tipo de edição, feita a partir da pesquisa e análise de várias fontes, o propósito é registrar a intenção de escrita do compositor a partir daquilo que está descrito nas fontes autografadas ou autorizadas pelo autor. O objetivo final desta edição é a reconstituição da obra, mostrando o pensamento sonoro. Além de ter caráter

musicológico, a importância desta edição para a prática musical é evidente, uma vez que pode fornecer elementos interpretativos e técnicos autorizados pelo autor.

3.2.7. Edição *Urtext*

É aquela cujo objetivo é reproduzir o texto original do compositor, a partir de uma única fonte, tão próximo quanto possível da exatidão, podendo introduzir, minimamente, material interpretativo ou alteração, buscando registrar a intenção sonora com maior clareza. Sua característica é semelhante à da edição diplomática. No mercado editorial atual, ela detém maior garantia de confiabilidade, assim como comenta Dart (2000):

Um passo na direção certa foi dado por muitas editoras alemãs, com as edições *Urtext* (texto original), nas quais as notas e as indicações do próprio compositor aparecem com exatidão e qualquer acréscimo editorial, interpolação ou interpretação, é distinguido de maneira clara, [...] (DART, 2000, p. 14).

Nessa explanação breve, estão pautadas questões envolvendo a fonte, sua procedência, autenticidade, critérios de escolhas e decisões, ou seja, a metodologia utilizada, cuja finalidade transita entre os fins científicos, musicológicos, arquivísticos e práticos. No nosso entendimento, esses 7 tipos indicados por Figueiredo poderiam ser resumidos em duas modalidades – aquelas fundamentadas em uma única fonte e com a preocupação de aproximar-se da originalidade, considerando-se que a partir de uma fonte original, os editores poderiam sugerir correções gráficas e sonoras, além de informações adicionais à produção musical feita de forma criteriosa, consciente e responsável. Uma segunda modalidade, são aquelas edições baseadas em documentos e fontes musicais diversos, com intenso objetivo musicológico.

Na confecção do catálogo, podemos afirmar que adotamos a edição *Urtext* tendo em vista que partimos das partituras manuscritas da autora, adicionando suas correções, ficha técnica, atualizações na escrita musical conforme a intenção atual da compositora, etc.

CAPÍTULO 4

CATÁLOGO COMENTADO E PARTITURAS DAS COMPOSIÇÕES DE ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

4.1. Do Catálogo¹⁵

Este catálogo contém informações relacionadas exclusivamente às obras musicais não publicadas do acervo particular da compositora Adelaide Pereira da Silva. Estas informações são provenientes dos dados coletados ao longo da trajetória do projeto de pesquisa, iniciado em 2016, até o presente momento. O objetivo deste instrumento de pesquisa¹⁶ é fornecer informações acerca de cada obra não publicada do acervo, além de disponibilizar, na íntegra, 31 (trinta e uma) obras editadas e atualizadas, que também foram revisadas e autorizadas para publicação pela própria compositora, tornando-se uma potencial fonte, apoio ou referência para futuras pesquisas.

As informações referentes a cada uma das obras estão organizadas em três grupos com itens destinados a facilitar a consulta e o entendimento dos documentos, ou seja, das partituras, cujo conteúdo é: histórico da peça e circunstância de sua composição, informações técnicas e informações complementares.

O primeiro grupo fornece informações textuais que compõem um pequeno histórico da peça, situando-a no tempo e no espaço, ou seja: título e subtítulo, data e local da composição.

O segundo grupo traz informações técnicas sobre a peça, sua macroestrutura, instrumentação, número de movimentos, nome dos movimentos, andamentos e duração aproximada.

O terceiro grupo traz informações complementares, como: comentários pertinentes a obra, comentários da compositora, informações sobre o registro fonográfico e críticas, se houver.

¹⁵ In: ARQUIVO NACIONAL, Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005, p. 108, o termo *catálogo* configura-se como um instrumento de pesquisa organizado segundo critérios temáticos, cronológicos, onomásticos ou toponímicos, reunindo a descrição individualizada de documentos pertencentes a um ou mais fundos, de forma sumária ou analítica.

¹⁶ Meio que permite a identificação, localização ou consulta a documentos ou a informações neles contidas (ARQUIVO NACIONAL, Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005, p. 108).

Esperamos que todas as informações e documentos disponibilizados possam servir como material para futuras explicações, tanto no que se reporta à performance, como para fins arquivísticos e musicológicos. Segue um exemplo do modelo que adotamos no catálogo.

Histórico da peça e circunstância de sua composição (Identificação)	Informações técnicas (Quando houver)	Informações complementares (Quando houver)
Título da obra Subtítulo (se houver) Dedicatória Data de composição Autor do texto Data e local de estreia Intérprete(s) estreia Edição (Original/Editado) Publicação Inéditas Fonte	Instrumentação Número de movimentos Nome dos movimentos Número de compassos Duração aproximada da peça	Comentário/críticas Gravações disponíveis (localização)

Figura 10: Modelo de Ficha Catalográfica - Quadro informativo.

4.2. Procedimentos para Edição

Os procedimentos utilizados para execução e realização das edições foram pautados nas seguintes ações:

4.2.1. Seleção de Material

Em conformidade e parceria com a compositora, selecionamos as obras de acordo com os critérios pré-estabelecidos, sendo eles: ineditismo, obras ainda não editadas, obras não publicadas e obras cujo manuscrito supostamente havia sido extraviado.

4.2.2. Inventário

Neste momento, em posse das cópias de todas as partituras selecionadas, realizei um inventário que buscasse oferecer um quadro sumário do material disponibilizado pela compositora. O objetivo foi descrever minuciosamente cada obra, estabelecer um critério de classificação e ordenação a fim de prosseguir com a edição de forma organizada. Tais elementos se pautaram na descrição do suporte, dos elementos textuais e, por fim, dos musicais.

4.2.3. Triagem

Após definições e escolha do material a ser editado, separei, a princípio, as 34 obras selecionadas em quatro grupos, conforme a instrumentação. Assim, a 1ª Fase de edição foi destinada aos instrumentos solos, violão, coro infantil e coro adulto.

A 2ª Fase de edição compreende os instrumentos acompanhados ao piano, tais como flauta, oboé, canto e violino.

A 3ª Fase, devido à complexidade de edição, reservei exclusivamente para o preparo das obras escritas somente para piano.

Por fim, a 4ª Fase foi reservada para incorporar aquelas que vieram substituir obras rejeitadas e excluídas na seleção primária.

4.2.4. Definição de *Layout*

Essa é uma fase muito importante, pois não bastam somente as notas certas, mas um editor deve sempre estar atento às questões relacionadas à estética do material, à resolução de problemas de notação e à apresentação do material ao usuário de forma mais adequada e clara possível. Para isso, a minha experiência com edição e observações de edições consagradas como as das editoras Bärenreiter, Breitkopf & Härtel, Boosey & Hawkes, Carus-Verlag, Durand-Salabert-Eschig, Ricordi, Schott, Universal, dentre outras, foram úteis para elaboração do material apresentado.

Neste momento, estabelece-se o formato, o tamanho dos pentagramas, a distância vertical entre eles, a quantidade de compassos por sistema ou linha, a quantidade de compassos por páginas, as dimensões das cabeças de notas, as hastes, os ângulos, as fontes que serão utilizadas tanto para elementos musicais quanto para textuais e as posições dos textos (título, subtítulo, compositor, data de composição e outros).

Em se tratando de um catálogo com obras de uma mesma compositora, todas as partituras possuem o mesmo formato, fontes, linguagem e padrão de estética com configurações e porcentagens dos elementos musicais iguais em todos os parâmetros, conferindo às edições realizadas uniformidade visual.

4.2.5. Edição

Há muitas maneiras de se iniciar uma edição musical. Cada profissional estabelece aquela que melhor convém, podendo assim, de forma geral, decidir como inserir e concluir cada compasso, sistema, ou página, ou produzir de forma parcial. Tudo depende da quantidade de elementos apresentados na fonte e de sua complexidade, ou seja, há de se analisar todo material antes de se inicializar, para que se possa fazer escolhas e tomar decisões conscientes, fundamentadas e informadas.

No geral, para as edições pertinentes a este trabalho, após avaliação, estabeleci um fluxo de realização, começando pela escolha da voz ou linha para que, a partir deste feito concomitantemente, fosse preparada toda estrutura essencial, tal como inserção de pentagramas, o número total de compassos, a definição de claves, a tonalidade, a fórmula de compasso, os números dos compassos, os números de ensaios, as barras de compassos, os andamentos e as notas. Desta forma, contribuindo para percepção e entendimento do

todo, embora de forma macro, facilita e agiliza o desenvolvimento, a realização e a conclusão precisa da edição.

Ajustes e alterações referentes às normas e às regras de grafia musical, foram realizados neste momento, quando necessário, com consentimento da compositora, sem descaracterizar ou modificar o discurso musical. Por exemplo, a mudança de direção e/ou união das hastes, inserção de letra, no caso de canto ou coral, em posição mais adequada e usual, assim como para as dinâmicas e articulações que foram alocadas em posições mais adequadas.

Após todas essas etapas e fases, prosseguimos com a impressão de todas as obras para realizar as revisões e correções tanto musicais como de *layout*, a fim de conferir uniformidade às partituras, além de verifica-las com os manuscritos originais.

Por fim, para conclusão e fechamento do trabalho, após correções, ajustes e aprovação da compositora, o material dividido em grupos foi encaminhado para registro na Biblioteca Nacional: Obras para Piano Solo, Obras para Instrumentos Solistas, Duetos, Obras para Canto e Piano, Obras para Coral Infantil e Obras para Coral Adulto.

4.3 Sumário das obras editadas

1- OBRAS PARA PIANO SOLO

• Valsa Choro nº 3	50
• Valsa Choro nº 4	54
• Valsa Choro nº 5	58
• Ponteio nº 7	62
• Ponteio nº 8	65
• Variações (Tema + 8 variações)	68
• Suíte Caleidoscópio	75
II. Vitrais	76
III. Pequeno Romance	78

2- OBRAS PARA OUTROS INSTRUMENTOS SOLISTAS

• Cantiga para Flauta	80
• Chorinho para Violão	83
• Choro para Violão	86
• Estudo nº 1 para percussão	89
• Estudo nº 2 para percussão	100

3- DUETOS

• Divertimento para Flauta e Violoncelo	110
• Noturno para Oboé (Flauta) e Piano	113
• Sonatina para Violino e Piano	116

4- OBRAS PARA CANTO E PIANO

• As Dádivas	126
• Eu fiz de ti, o meu refúgio	130
• Era tão manso o apelo dos teus olhos	133
• Cantiga	136
• Ciclo Paulista	140
I. Cabôco da terra preta	142
II. Meu filho veio de longe	144
III. Marimbondo Cabôco	146

• Conceitos	148
• Hiato	152
• Olhos pretos	157
• Se...	161
• Toada	164

5- OBRAS PARA CORAL INFANTIL

• A folha na festa	167
• Bolhas	170
• Passarinho no sapé	173

6- OBRAS PARA CORAL ADULTO

• Ele nasceu lá na Loanda	176
• Ogum Dilê	181
• Reza de Umbanda	186
I. Calmo	187
II. Bem ritmado	191

4.4 Das Composições

Título: Valsa Choro nº 3

Data de composição: 1978

Local: São Paulo

Instrumentação: Piano Solo

Número de movimentos: Único

Andamento: M.M.¹⁷ ♩ = 72

Número de compassos: 65

Duração aproximada da peça: 3' 30''

Áudio: CDs: Revelando o Brasil¹⁸; Teclas Brasileiras¹⁹; Encontros com a Música de São Paulo²⁰

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Dedicada ao pianista Joel Honorato de Lima Filho, grande difusor das obras da compositora, a *Valsa Choro nº 3* é escrita em tempo ternário com andamento lento e apresenta um total de 65 compassos de pura leveza e melancolia. A indicação metronômica se mantém praticamente constante, com uma breve variação no compasso 45, em que se reinicia a parte “A”, encerrando o ciclo baseado na forma ternária [A – B – A’]. Sua construção é predominantemente polifônica. A melodia principal, claramente desenvolvida pela voz superior, é apoiada pelas notas presas mantidas no baixo, atribuindo à peça, caráter sentimental característico da música brasileira. Embora em sua plenitude o baixo mantenha o pulso, há certa irregularidade ou inversão rítmica em determinados trechos, ocasionada pela articulação e dinâmica que varia do *p* (*piano*) ao *f* (*forte*), além da utilização de notas presas na voz superior.

¹⁷ M.M. – Metrônomo Maelzel.

¹⁸ SILVA, Adelaide Pereira da. *Revelando o Brasil: Composições de Adelaide Pereira da Silva*. São Paulo: Estúdio Zabumba, 2000.

¹⁹ HONORATO, Joel. *Teclas Brasileiras*. São Paulo: Ed. Independente, 2006.

²⁰ MOYSES, Sylvia Maltese. *Encontros com a Música de São Paulo*. São Paulo: Ed. Independente, 2012.

Valsa Choro nº 3

Piano solo

Adelaide Pereira da Silva
[São Paulo, 1978]

M. M. ♩ = 72

The musical score is written for piano solo in 3/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the left hand. The second system features a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. The third system shows a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. The fourth system has a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the right hand and a forte (*f*) dynamic in the left hand. The fifth system includes first and second endings, with the first ending leading back to the beginning of the piece. The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

18

22

26

30

33

37

41

p

45

rall. a tempo

p

49

p

53

p *f*

57

p

61

p

Título: Valsa Choro nº 4

Data de composição: 1981

Local: São Paulo

Instrumentação: Piano Solo

Número de movimentos: Único

Andamento: Sentido (M. M. ♩ ± 80)

Número de compassos: 79

Duração aproximada da peça: 3' 20''

Áudio: CD Revelando o Brasil

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Dedicada ao seu marido, Joseff Kollar, diferente das *Valsas Choros nº 3 e 5*, inicia-se no tempo primo do compasso ternário, fórmula de compasso característica das valsas. Possui movimentos ondulatórios resultantes das variações de andamentos, declarados desde o início com a indicação “*poco rubato*” e dos *crescendo* () e *decrescendo* (). Além de sua harmonia bastante elaborada que caminha em conjugação com a técnica contrapontística, a obra contrasta ao longo de seus 79 compassos, momentos de maior densidade sonora com períodos mais rarefeitos. Isto é reflexo também da variação e aplicação da dinâmica que parte do *mf* (*mezzo forte*) passando pelo *mp* (*mezzo piano*), *ff* (*fortissimo*) e se encerrando suavemente, calmamente e sentido no *p* (*piano*).

Valsa Choro nº 4

Para Piano solo

Adelaide Pereira da Silva

[Composta em 1981]

Sentido (M. M. ♩ ± 80)

poco rubato

The first system of the score is in 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The dynamic marking is *mf*. The system concludes with a fermata over the final notes.

The second system begins at measure 6 and is marked *a tempo*. The right hand continues the melodic development with various rhythmic patterns. The left hand accompaniment includes chords and moving lines. The dynamic marking changes to *f*. The system ends with a fermata.

The third system starts at measure 11. The right hand melody is characterized by slurs and grace notes. The left hand accompaniment consists of chords and eighth notes. The dynamic marking is *p*. The system concludes with a fermata.

The fourth system begins at measure 16. It features triplet figures in the right hand. The left hand accompaniment is primarily chordal. The dynamic marking is *f*. The system ends with a fermata.

The fifth system starts at measure 21. It includes a *p subito* marking. The right hand melody features slurs and triplet figures. The left hand accompaniment includes chords and eighth notes. The dynamic markings are *f*, *mp*, and *f*. The system concludes with a fermata.

56

25

3

3

3

3

3

3

3

3

rall.

a tempo

29

33

f

rall.

p

3

3

rfz

a tempo (poco mosso)

38

42

46

3

50 57

ff

3

This system contains measures 50 through 57. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is characterized by a series of slurs and ties across both staves. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 57.

55 rall. a tempo

p *p* *mf*

3

This system contains measures 55 through 59. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes several triplet markings with a '3' above the notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A *rall.* (ritardando) marking is placed above the staff, and *a tempo* is written below the staff.

60 a tempo

poco rubato

This system contains measures 60 through 64. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked with *poco rubato* above the staff and *a tempo* below the staff. The notation includes various note values and rests.

65

This system contains measures 65 through 69. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music continues with a series of slurs and ties across both staves.

70 rall.

Lento
M. M. ♩ = 50

3

This system contains measures 70 through 74. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked with *Lento* and a metronome marking of *M. M. ♩ = 50* below the staff. A *rall.* (ritardando) marking is placed above the staff. Triplet markings with a '3' are present in measures 73 and 74.

75

sonoro *p*

This system contains measures 75 through 79. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music is marked with *sonoro* (sonorous) above the staff and *p* (piano) below the staff. The system concludes with a double bar line.

Título: Valsa Choro nº 5

Data de composição: 1998

Local: São Paulo

Instrumentação: Piano Solo

Número de movimentos: Único

Andamento: Com brilho (M. M. ♩ = 80)

Número de compassos: 65

Duração aproximada da peça: 2' 50''

Áudio: CDs Revelando o Brasil, Mulheres Compositoras: França Brasil²¹

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

As valsas, cujo aparecimento entre nós se deu em fins do século XVIII, foi adquirindo, com o decorrer dos tempos, distinções próprias nacionais. Estas cinco Valsas Choros passam, desde a primeira, mais regional, até a quinta, por uma evolução técnica e harmônica, porém, espontânea e compreensível.²²

Como as quatro anteriores, esta também é construída em tom menor, mais especificamente em Lá menor. A forma utilizada é [A – B – A'], com alternância da melodia principal entre as vozes, ora da mão direita e ora da esquerda, a se desenvolve em constante contraponto. Usa-se frequentemente o *crescendo* () e *decrescendo* () , que, juntamente com as alterações de andamentos e dinâmicas, confere à obra organicidade de fraseado.

Dedicada à Maria Beatriz Anspach, doce e suave, contrastando com indicação de andamento (Com brilho), assim, percebe-se essa magnífica obra de caráter expressivo e sentimental, desfecho de um ciclo de cinco valsas iniciado em 1962.

²¹ MOYSES, Sylvia Maltese. *Mulheres Compositoras França – Brasil*. São Paulo: Ed. Independente, 2009.

²² Texto contido no encarte do CD Teclas Brasileiras.

Valsa Choro nº 5

Piano solo

Adelaide Pereira da Silva

[Composta em 1998]

Com brilho (M. M. ♩ = 80)

mf poco rubato

4 a tempo

9

13 poco rall. rit.

17 a tempo

Musical notation for measures 20-23. The piece is in 3/4 time. Measure 20 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the right hand features eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with eighth notes. A dynamic marking of *mf* is present in measure 21. A slur covers measures 20-23.

Musical notation for measures 24-26. The key signature changes to one flat (Bb) in measure 24. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a bass line with some chords. A slur covers measures 24-26.

Musical notation for measures 27-29. The key signature remains one flat. Measure 27 features a triplet in the right hand. Measure 28 has a dynamic marking of *p* and another triplet in the right hand. Measure 29 ends with a dynamic marking of *pp*. A slur covers measures 27-29.

Musical notation for measures 30-33. The key signature changes to two flats (Bb, Eb) in measure 30. The right hand has a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The left hand has a bass line. A slur covers measures 30-33.

Musical notation for measures 34-37. The key signature remains two flats. The right hand has a melodic line with various dynamics like *mf* and *f*. The left hand has a bass line. A slur covers measures 34-37.

Musical notation for measures 38-41. The key signature remains two flats. Measure 38 starts with a dynamic marking of *mf*. Measure 40 has a dynamic marking of *rinforzando*. Measure 41 ends with a dynamic marking of *f*. A slur covers measures 38-41.

rall. dim. a tempo

Musical score for measures 42-61. The piece begins with a *rall.* (ritardando) and *dim.* (diminuendo) marking, followed by a return to *a tempo*. The score features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. A *p* (piano) dynamic is indicated in measure 50. The section concludes with a *rit.* (ritardando) and a fermata over a triplet of eighth notes in measure 61.

a tempo rubato

Musical score for measures 46-50. The piece starts with a *p* (piano) dynamic in measure 46, followed by a *mf* (mezzo-forte) dynamic in measure 48. The tempo is marked *a tempo* and *rubato*. The score shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

a tempo

Musical score for measures 50-54. The tempo is marked *a tempo*. The score features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A *mf* (mezzo-forte) dynamic is indicated in measure 53.

Musical score for measures 54-58. The score features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamics are consistent with the previous section.

dim.

Musical score for measures 58-62. The piece concludes with a *dim.* (diminuendo) marking. The score features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score for measures 62-66. The piece begins with a *p* (piano) dynamic in measure 62, followed by a *f* (forte) dynamic in measure 65. The tempo is marked *M. E.* (Moderato). The score features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Triplet markings are present in measures 62, 63, 64, and 65.

Título: Ponteio n° 7

Data de composição: 1998

Local: São Paulo

Instrumentação: Piano Solo

Número de movimentos: Único

Andamento: Gingando (M. M. ♩ = 100 | ♪ = 50)

Número de compassos: 35

Duração aproximada da peça: 1' 30''

Áudio: CD Revelando o Brasil

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Até o momento uma das obras com aspectos mais contemporâneos, o *Ponteio n° 7* foi composto em 1998, sem dedicatória, obra curta, mas em que, seus 35 compassos, Adelaide descreve sua genialidade ao compor estranha e graciosamente um trabalho que mescla e entrelaça ritmo, melodia e harmonia dentre suas distintas e variadas fórmulas de compasso unária, binária ternária e quinária. Embora permeia em torno de Dó maior, a compositora transita irreverentemente e com maestria por diversas tonalidades ao longo da obra, por meio do cromatismo com pouca variação de andamento e de seus contratempos, conferindo à obra, malandramente, um certo gingado.

Ponteio nº 7

Para Piano solo

Adelaide Pereira da Silva

[Composta em 1998]

Gingando (M. M. ♩ = 100 | ♩ = 50)

mf

sobressair a mão esquerda

17

ff *p subito*

20

23

27

30

rall. a tempo

f

33

fff

Título: Ponteio nº 8

Data de composição: 1993

Local: São Paulo

Instrumentação: Piano Solo

Número de movimentos: Único

Andamento: Calmo (M. M. ♩ = 56)

Número de compassos: 30

Duração aproximada da peça: 1' 15''

Áudio: CD Revelando o Brasil

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Primeira obra composta em homenagem a Camargo Guarnieri, após sua morte, medida que não poderia ser mais oportuna. Pois o ponteio, forma curta que expressa sentimento e maneira de ser do brasileiro, é bastante comum na musicografia “guarnieriana”. Assim como indicado no início da obra, a expressão do andamento “*Calmo*”, sugere um estado de espírito e, com o ritmo ponteadado, anacrústico, delineado pelo baixo (mão esquerda), confere uma naturalidade ao movimento jocoso. Composta em compasso predominantemente binário, as pequenas interferências e alterações de pulso ternário atribuem à composição maior sofisticação e elegância.

Ponteio nº 8

Para Piano solo

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1993]

Calmo (M. M. ♩ = 56)

The musical score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Calmo' with a metronome marking of ♩ = 56. The first measure is a whole rest in the treble and a half note in the bass. The second measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a melodic line in the treble and a bass line in the bass. A tempo marking '*cantar o baixo*' is placed below the first measure of the second system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the fifth system.

15 *f* M. E. 67

Musical score for measures 15-16. Measure 15 starts with a treble clef, a 3/4 time signature, and a forte (*f*) dynamic. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Measure 16 continues the piece, with a 'M. E.' marking above the staff. The time signature changes to 2/4 at the end of the system.

16 M. E.

Musical score for measure 16. The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand provides a rhythmic accompaniment. A 'M. E.' marking is present above the staff. The time signature changes to 2/4 at the end of the system.

17

Musical score for measures 17-20. Measure 17 has a treble clef and a 3/4 time signature. Measures 18-19 are in 4/4 time, and measure 20 is in 3/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A triplet of eighth notes is marked in measure 20.

21 *f*

Musical score for measures 21-23. Measure 21 has a treble clef and a 3/4 time signature. Measures 22-23 are in 4/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. Triplet markings are present in measures 21 and 22. A forte (*f*) dynamic is indicated in measure 23.

24

Musical score for measures 24-27. Measure 24 has a treble clef and a 3/4 time signature. Measures 25-27 are in 4/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

28 *p* M. E. *mf*

Musical score for measures 28-31. Measure 28 has a treble clef and a 3/4 time signature. Measures 29-31 are in 4/4 time. The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment. A piano (*p*) dynamic is indicated in measure 28, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic is indicated in measure 31. A 'M. E.' marking is present above the staff.

Título: Variações

Data de composição: 1962

Local: São Paulo

Instrumentação: Piano Solo

Número de movimentos: 9 (Tema + 8 variações)

Andamentos: M. M. ♩ = 72 ~ 76 | ♩ = 72 | Vivo | Andante | Cantado | Sem pressa

Número de compassos: 95 [8 | 8 | 8 | 12 | 14 | 13 | 14 | 9 | 9]

Duração aproximada da peça: 3' 08'' [18'' | 16'' | 20'' | 24'' | 14'' | 21'' | 35'' | 20'' | 20'']

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Pouco comum na praxe composicional de Adelaide, *Variações*, obra composta em 1962, ano em que obteve anuência do seu mestre, talvez a única e última peça do gênero. Oito partes de nove, as variações são construídas sobre um tema de canção folclórica colhida por Guarnieri e entregue à compositora, quem sabe, como forma de exercício composicional. Não foi conferida dedicatória a ninguém. Seu *ethos* dá à obra um aspecto infantil, brincalhão, característico das cirandas de roda infantis brasileiras, o que é verificado na presença de acalanto e do lundu. Com exceção das variações III e IV, todas as outras são independentes. Apresentada com tema desenvolvido, inicialmente a duas vozes, e sua densidade sonora, juntamente com a harmonia, reflexo do desenvolvimento contrapontístico bem elaborado, evolui a cada variação de acordo com a transformação sofrida pelo tema.

Variações

Para Piano solo

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1962]

Tema

M. M. ♩ = 72 ~ 76

The musical score for the Theme is written for piano solo in 2/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two systems of four measures each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a first finger (*1*) fingering. The dynamics transition to mezzo-forte (*mf*) in the second measure. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system concludes with a repeat sign.

Iª Variação

M. M. ♩ = 69

The musical score for the 1st Variation is also in 2/4 time with a two-sharp key signature. It consists of two systems of four measures each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a first finger (*1*) fingering, transitioning to mezzo-forte (*mf*) in the second measure. The melody in the right hand features a more active eighth-note pattern compared to the theme, while the left hand continues with a similar accompaniment. The second system ends with a repeat sign.

IIª Variação

IIIª Variação

Vivo

IVª Variação

Musical score for the 4th variation, measures 13-20. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 13 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the right hand features eighth-note patterns with accents. The bass line has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics change to forte (*f*) and then *p subito* (piano subito) in measure 15. The second system starts at measure 20 with a forte (*f*) dynamic, followed by piano (*p*) in measure 21. The tempo marking *rall.* (rallentando) appears above the staff in measure 20. The piece concludes with a final chord in measure 22.

Vª Variação

Andante

Musical score for the 5th variation, measures 1-7. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The tempo marking *Andante* is placed above the first system. The melody in the right hand is characterized by wide intervals and slurs. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes. The first system covers measures 1-6, and the second system covers measures 7-12. The piece ends with a final chord in measure 12.

VIª Variação

Cantado

mf

3

6

9

f

12

VIIª Variação

Musical score for VIIª Variação, measures 1-10. The score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system (measures 1-3) starts with a piano marking of *mp* and a crescendo to *f*. The second system (measures 4-6) continues the piece. The third system (measures 7-10) starts with a piano marking of *f* and ends with a piano marking of *mp*. The music features complex chordal textures in the right hand and a steady bass line in the left hand.

VIIIª Variação

Sem pressa

Musical score for VIIIª Variação, measures 1-4. The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system (measures 1-2) is marked *mp* and includes the instruction "Sem pressa" (Without haste). The second system (measures 3-4) continues the piece. The music features a melodic line in the right hand with eighth-note ornaments and a bass line in the left hand.

3

Measures 3 and 4 of a musical score. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note triplets, each marked with an *8va-1* dynamic marking. The middle and bottom staves (piano accompaniment) consist of block chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. A crescendo hairpin is visible above the piano part in measure 3.

5

Measures 5 and 6 of a musical score. The top staff continues the melodic line with eighth-note triplets and *8va-1* markings. The piano accompaniment in the middle and bottom staves remains consistent with block chords and a bass line. A crescendo hairpin is present above the piano part in measure 5.

7

Measures 7, 8, and 9 of a musical score. The top staff continues the melodic line with eighth-note triplets and *8va-1* markings. The piano accompaniment in the middle and bottom staves includes block chords and a bass line. Dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano) are placed above the piano part in measures 8 and 9, respectively. A crescendo hairpin is shown above the piano part in measure 8, and a decrescendo hairpin is shown in measure 9.

Título: Suíte Caleidoscópio

Data de composição: 1973

Local: São Paulo

Instrumentação: Piano Solo

Número de movimentos: 3 [II. Vitrais | III. Pequeno Romance]

Andamento: Calmo (M. M. ♩ = 69 ~ 72) | Cantante (M. M. ♩ = 50)

Número de compassos: 62 [39, 23]

Duração aproximada da peça: 3' [1' 10'', 1' 50'']

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Vitrais e Pequeno Romance são partes da *Suíte Caleidoscópio*, em que o I Movimento – De Rosa e Azul foi suprimido, por configurar uma obra já editada. Embora não haja indicações no II e III Movimentos da Suíte, estabelecemos que, por fazer parte do ciclo, esta Suíte foi dedicada à professora Del Nero Gomes, conforme consta no I Movimento – *De Rosa e Azul*. Composta no ano de 1973, esta tem sua construção baseada, assim como a maioria das suas obras, no contraponto ao longo de seus 62 compassos, com andamentos calmos que variam de 50 a 72 batidas por minutos. *Vitrais*, assim como sugere o título, induz o ouvinte a uma viagem pelo mundo das cores, que compõe organicamente e dá unidade às diversas partes da construção sonora. O *Pequeno Romance* é construído em estrutura formal simples [A – A’], com elementos sincopados, e progressão melódica descendente, predominantemente em grau conjunto e cromático, característicos da música brasileira e que conferem à obra seu caráter sentimental.

Vitrais

Para Piano solo

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1973]

Calmo (M. M. ♩ = 69 ~ 72)

The musical score is written for piano solo in 2/4 time. It consists of five systems of music. The first system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system features a forte (*f*) dynamic. The third system returns to mezzo-forte (*mf*). The fourth system includes mezzo-piano (*mp*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. The fifth system concludes the piece. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Musical score for measures 20-22. The system consists of two staves. Measure 20 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff is marked with a hairpin crescendo. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and contains a bass line with a fermata over the first measure.

Musical score for measures 23-26. The system consists of two staves. Measure 23 starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble staff is marked with a hairpin crescendo. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and contains a bass line with a fermata over the first measure. A dynamic marking of *f* (forte) appears in measure 24.

um pouco mais depressa

Musical score for measures 27-30. The system consists of two staves. Measure 27 starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble staff is marked with a hairpin crescendo. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and contains a bass line with a fermata over the first measure. A dynamic marking of *p* (piano) appears in measure 27.

Musical score for measures 31-34. The system consists of two staves. Measure 31 starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble staff is marked with a hairpin crescendo. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and contains a bass line with a fermata over the first measure.

Musical score for measures 35-38. The system consists of two staves. Measure 35 starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody in the treble staff is marked with a hairpin crescendo. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and contains a bass line with a fermata over the first measure. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) appears in measure 38.

Pequeno Romance

Para Piano solo

Adelaide Pereira da Silva

[Composta em 1973]

Cantante (M. M. ♩ = 50)

The first system of musical notation for 'Pequeno Romance' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music begins with a half note chord in the right hand and a quarter note chord in the left hand. The melody in the right hand is a series of eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of quarter notes.

The second system of musical notation starts at measure 3. It continues the melodic line in the right hand and the accompaniment in the left hand. The melody features a mix of eighth and quarter notes, with some notes beamed together. The left hand maintains a consistent rhythmic pattern.

The third system of musical notation starts at measure 6. The right hand melody continues with eighth notes, and the left hand accompaniment remains steady. There is a change in the bass line around measure 7, with a more active eighth-note pattern.

The fourth system of musical notation starts at measure 9. The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand. The overall mood is gentle and romantic.

12

Musical notation for measures 12-14. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 12 features a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measures 13 and 14 show more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes in both staves, including slurs and ties.

15

Musical notation for measures 15-17. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 15 features a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measures 16 and 17 show more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes in both staves, including slurs and ties.

18

Musical notation for measures 18-20. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 18 features a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measures 19 and 20 show more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes in both staves, including slurs and ties.

21

Musical notation for measures 21-23. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has two flats. Measure 21 features a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measures 22 and 23 show more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes in both staves, including slurs and ties. The piece concludes with a double bar line and repeat dots. The initials "M. E." are written in the bass staff of the final measure.

Título: Cantiga

Data de composição: 1995

Local: São Paulo

Instrumentação: Flauta Solo

Número de movimentos: Único

Andamento: Calmo (M. M. ♩ = 132)

Número de compassos: 80

Duração aproximada da peça: 1' 50''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Sem dedicatória, visivelmente na tonalidade de Dó maior e com singelas modulações. Como numa cantiga de brincadeiras infantis, os seus 80 compassos se desenvolvem de forma cíclica solta e com caráter alegre e melodioso, atributos também inerentes às características das canções folclóricas brasileiras.

Cantiga

Para Flauta solo

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1995]

Calmo (M. M. ♩ = 132)

The musical score is written for a single flute in 3/8 time. It consists of 33 measures, divided into eight systems of four measures each. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'Calmo' with a metronome marking of 132 beats per minute. The score includes various musical ornaments such as trills and grace notes, and dynamics like accents and hairpins. The piece is characterized by its calm and lyrical nature.

82

37

41

45 *tr*

50

55

59

63

67

72

76

Título: Chorinho

Data de composição: 2001

Local: São Paulo

Instrumentação: Violão Solo

Número de movimentos: Único

Andamento: Alegre cômodo (M. M. ♩ = 60)

Número de compassos: 63

Duração aproximada da peça: 2' 10''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Diminutivo de *Choro*, um dos estilos mais originais de música brasileira, sem dúvida esta obra representa bem este gênero de música nacional, em sua característica e modo composicional, embora difira do choro tradicional em sua forma. Ausente de dedicatória, composta para violão solo, ritmo binário em andamento alegre, contrasta com o cômodo, indicado logo no início da partitura. Seu ritmo sincopado, característica nata do estilo, conduz com leveza e naturalidade a melodia cíclica e estimulante, que se unificam em um só propósito através do contraponto bem elaborado e definido da compositora dentro de sua estrutura formal macro [A – B – A]. Assim, duas linguagens diferentes – a erudito e a popular, fundem-se em prol de um único objetivo – a música brasileira. Aparentemente sem dinâmica, articulações e expressões, a compositora concede ao intérprete, liberdade e poder para se manifestar e exteriorizar musicalmente.

Chorinho

Para Violão solo

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 2001]

Alegre cômico
(M. M. ♩ = 60)

4

8

12

15

19

23

27

31

35

39

43

47

51

55

59

Título: Choro

Data de composição: 2004

Local: São Paulo

Instrumentação: Violão Solo

Número de movimentos: Único

Andamento: Movido (M. M. ♩ ± 66)

Número de compassos: 46

Duração aproximada da peça: 1' 20''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Distinto da estrutural formal tradicional, “*Choro*” de Adelaide Pereira da Silva, composto para violão, contém na forma estilizada, o cerne da concepção referente à tal gênero musical, estruturado na forma [A – B – A], com o baixo desenvolvendo uma função rítmico melódica característica do estilo de acompanhamento dos “choros”. A peça é movida, mas com andamento lento e retardos, nas cadências seguidas de *fermata*, possui apenas uma indicação de dinâmica no início da partitura de *mf* (*mezzo forte*) e ausência total de dedilhado ou articulações, o que confere à obra, mesmo com algumas indicações, mais possibilidades de interpretações.

Choro

Para Violão solo

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 2004]

Movido (M. M. ♩ ± 66)

mf

4

8

11 *poco rall.*

15 *a tempo*

18

21

25

28

poco rall.

32

a tempo

36

40

43

rall.

Título: Estudo nº 1 para Percussão

Data de composição: 1976

Local: São Paulo

Instrumentação: Percussão [Xilofone, Chocalho, Reco-reco, Agogô, Tambor (Surdo) e Tímpanos]

Número de movimentos: Único

Andamento: Dançante (M. M. ♩ = 80)

Número de compassos: 109

Duração aproximada da peça: 2' 40''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Sem dedicatória, composta em 1976 para instrumentos de percussão, através de seu ritmo dançante, envolve todos os instrumentos em uma simbiose, compondo uma só obra de ritmo frenético e contagiante. Possui uma melodia clara desenvolvida pelo Xilofone em oposição àquela traçada pelos instrumentos de altura indefinida, dando sentido e coerência aos sons percutidos. Articulação e dinâmica contribuem, ao longo da obra de caráter essencialmente binário, para coerência e interação dos sons.

Estudo nº 1

Para Percussão

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1976]

Dançante (M. M. ♩ = 80)

Chocalho
Reco-reco

Agogô

Tambor
(Surdo)

Tímpanos

4

Choc.
Reco

Ago.

Tamb.
(Surd.)

Tmp.

8

Xilofone

Choc.
Reco

Ago.

Tamb.
(Surd.)

Tmp.

12

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

16

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

20

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

24

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

28

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

32

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

36

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

40

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

44

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

48

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

52

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

56

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

59

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

62

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

♩ = ♩

65

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

68

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

72

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

76

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

80

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

84

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

88

Xilo.

Choc. Reco

Ago.

Tamb. (Surd.)

Tmp.

91

Xilo.
Choc. Reco
Ago.
Tamb. (Surd.)
Tmp.

This system contains measures 91 through 94. The Xilo. part features a melodic line with slurs and accents. The Choc. Reco part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Ago. and Tamb. (Surd.) parts play a similar rhythmic pattern. The Tmp. part provides a bass line with eighth notes and accents.

95

Xilo.
Choc. Reco
Ago.
Tamb. (Surd.)
Tmp.

This system contains measures 95 through 97. The Xilo. part continues its melodic line. The Choc. Reco part has a more complex rhythmic pattern with multiple accents. The Ago. and Tamb. (Surd.) parts play a rhythmic pattern with accents. The Tmp. part continues its bass line with accents.

98

Xilo.
Choc. Reco
Ago.
Tamb. (Surd.)
Tmp.

This system contains measures 98 through 100. The Xilo. part continues its melodic line. The Choc. Reco part has a complex rhythmic pattern with multiple accents. The Ago. and Tamb. (Surd.) parts play a rhythmic pattern with accents. The Tmp. part continues its bass line with accents.

101

Xilo.
Choc. Reco
Ago.
Tamb. (Surd.)
Tmp.

Detailed description: This system contains measures 101, 102, and 103. The Xilo. part (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet in measure 103. The Choc. Reco part (soprano clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Ago. part (soprano clef) has a sparse pattern of eighth notes. The Tamb. (Surd.) part (soprano clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Tmp. part (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

104

Xilo.
Choc. Reco
Ago.
Tamb. (Surd.)
Tmp.

Detailed description: This system contains measures 104, 105, and 106. The Xilo. part (treble clef) continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The Choc. Reco part (soprano clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Ago. part (soprano clef) has a sparse pattern of eighth notes. The Tamb. (Surd.) part (soprano clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Tmp. part (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

107

Xilo.
Choc. Reco
Ago.
Tamb. (Surd.)
Tmp.

fff

Detailed description: This system contains measures 107, 108, 109, and 110. The Xilo. part (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Choc. Reco part (soprano clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Ago. part (soprano clef) has a sparse pattern of eighth notes. The Tamb. (Surd.) part (soprano clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Tmp. part (bass clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The dynamic marking *fff* is present at the end of the system.

Título: Estudo n° 2 para Percussão

Data de composição: 1976

Local: São Paulo

Instrumentação: Percussão [Caixa clara, Atabaque, Agogô e Tímpanos]

Número de movimentos: Único

Andamento: Com movimento, Ritmado (M. M. ♩ = 80)

Número de compassos: 105

Duração aproximada da peça: 2' 20''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Assim como o *Estudo n° 1*, também não possui indicação de dedicatória. Esta obra foi composta apenas para instrumentos de percussão não melódicos, com forma estrutural [A – B – A – B']. Apresentada com maior variação nas fórmulas de compasso, alterando entre binário e ternário, assim como, uma gama bastante ampla de variação de dinâmica, que vai desde *pp* (*pianissimo*) ao *fff* (*fortississimo*) com *crescendo* () e *decrescendo* (), confere à esse trabalho maior intenção melódica aos instrumentos de alturas indefinidas, contribuindo para compreensão do sentido musical.

Estudo nº 2

Para Percussão

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1976]

Com movimento

Ritmado (M. M. ♩ = 80)

Caixa clara

Atabaque

Agogô

Tímpanos

pp cresc. poco a poco

pp cresc. poco a poco

pp

5

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

9

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

f cresc.

f cresc.

f cresc.

f cresc.

tr

102

♪ = ♩

13

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

ff

ff

ff

ff

17

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

21

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

25

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

f

tr

Detailed description: This system covers measures 25 to 28. The Cxa part begins with a rest in measure 25, followed by a series of sixteenth notes in measures 26 and 27, and a trill in measure 28. The Atab part has eighth notes in measures 25 and 26, followed by rests in measures 27 and 28. The Ago part has eighth notes in measures 25 and 26, followed by rests in measures 27 and 28. The Tmp part has a steady eighth-note pattern throughout. A dynamic marking of *f* is placed under the Cxa staff in measure 27, and a trill marking *tr* is above the Cxa staff in measure 28.

29

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

f

Detailed description: This system covers measures 29 to 32. The Cxa part has a rest in measure 29, followed by eighth notes in measure 30, and rests in measures 31 and 32. The Atab part has eighth notes in measures 29 and 30, followed by rests in measures 31 and 32. The Ago part has eighth notes in measures 29 and 30, followed by eighth notes with accents in measures 31 and 32. The Tmp part has eighth notes in measures 29 and 30, followed by eighth notes with accents in measures 31 and 32. A dynamic marking of *f* is placed under the Ago staff in measure 31.

33

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

f

ff

Detailed description: This system covers measures 33 to 36. The Cxa part has eighth notes with accents in measure 33, followed by eighth notes in measure 34, and rests in measures 35 and 36. The Atab part has eighth notes in measure 33, followed by eighth notes with accents in measure 34, and eighth notes in measures 35 and 36. The Ago part has eighth notes in measure 33, followed by eighth notes with accents in measure 34, and eighth notes in measures 35 and 36. The Tmp part has eighth notes in measure 33, followed by eighth notes with accents in measure 34, and eighth notes in measures 35 and 36. Dynamic markings of *f* and *ff* are placed under the Cxa and Ago staves in measure 33, and *ff* is placed under the Tmp staff in measure 34.

37

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

ff

ff

ff

ff

41

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

45

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

ff

49

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

53

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

57

rall.

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

dim. molto

pp

106

61

Cxa.
Atab.
Ago.
Tnp.

pp

pp

pp

Detailed description: This system contains measures 61 through 64. The Cxa. part has rests in measures 61-63 and a *pp* sixteenth-note pattern in measure 64. The Atab. part has a *pp* sixteenth-note pattern in measure 61 and rests in measures 62-64. The Ago. part has rests in measures 61-63 and a *pp* sixteenth-note pattern in measure 64. The Tnp. part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes throughout.

65

Cxa.
Atab.
Ago.
Tnp.

Detailed description: This system contains measures 65 through 67. The Cxa. part has rests in measures 65-67. The Atab. part has rests in measures 65-66 and a sixteenth-note pattern in measure 67. The Ago. part has a sixteenth-note pattern in measure 65 and rests in measures 66-67. The Tnp. part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes throughout.

68

Cxa.
Atab.
Ago.
Tnp.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Detailed description: This system contains measures 68 through 70. The Cxa. part has a sixteenth-note pattern in measure 68 and a sixteenth-note pattern in measures 69-70, with a *cresc.* marking in measure 70. The Atab. part has a sixteenth-note pattern in measure 68 and a sixteenth-note pattern in measures 69-70, with a *cresc.* marking in measure 70. The Ago. part has a sixteenth-note pattern in measure 68 and a sixteenth-note pattern in measures 69-70, with a *cresc.* marking in measure 70. The Tnp. part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes throughout, with a *cresc.* marking in measure 70.

71

Cxa. *tr*

Atab.

Ago.

Tmp.

ff

ff

ff

ff

Detailed description: This system contains measures 71 through 74. It features four staves: Cxa. (Cymbal), Atab. (Tambourine), Ago. (Agogo), and Tmp. (Tom-tom). The music is in 2/4 time. At measure 71, there is a cymbal trill. The Atab. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Ago. part has a triplet of eighth notes in measure 72. The Tmp. part has a bass line with eighth notes. A double bar line is at the end of measure 74. The dynamic *ff* is indicated for the second half of the system.

75

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

Detailed description: This system contains measures 75 through 78. The Cxa. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Atab. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Ago. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tmp. part has a bass line with eighth notes. A double bar line is at the end of measure 78.

79

Cxa.

Atab.

Ago.

Tmp.

Detailed description: This system contains measures 79 through 82. The Cxa. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Atab. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Ago. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tmp. part has a bass line with eighth notes. A double bar line is at the end of measure 82.

108

83

Cxa.
Atab.
Ago.
Tnp.

2/4

2/4

2/4

2/4

Detailed description: This system contains measures 83 through 86. The Cxa. part starts with a rhythmic pattern of eighth notes, followed by a rest and then a series of sixteenth notes. The Atab. part has a similar eighth-note pattern, with accents on the final notes. The Ago. part consists of quarter notes with accents. The Tnp. part features a bass line with eighth notes and accents.

87

Cxa.
Atab.
Ago.
Tnp.

2/4

2/4

2/4

2/4

Detailed description: This system contains measures 87 through 90. The Cxa. part begins with a dense sixteenth-note run, followed by a rest and then eighth notes. The Atab. part has a similar sixteenth-note run, with accents on the final notes. The Ago. part consists of quarter notes with accents. The Tnp. part features a bass line with eighth notes and accents.

91

Cxa.
Atab.
Ago.
Tnp.

2/4

2/4

2/4

2/4

Detailed description: This system contains measures 91 through 94. The Cxa. part starts with a sixteenth-note run, followed by quarter notes and eighth notes with accents. The Atab. part has a similar sixteenth-note run, followed by quarter notes and eighth notes. The Ago. part consists of quarter notes with accents. The Tnp. part features a bass line with eighth notes and accents.

94

Cxa. *pp*

Atab. *pp*

Ago. *pp*

Tmp. *dim. pp*

98

Cxa. *subito ff* *cresc.* *sempre*

Atab. *subito ff* *cresc.* *sempre*

Ago. *subito ff* *cresc.* *sempre*

Tmp. *subito ff* *cresc.* *sempre*

102

Cxa. *fff*

Atab. *fff*

Ago. *fff*

Tmp. *fff*

Título: Divertimento

Data de composição: 2002

Local: São Paulo

Instrumentação: Dueto para Flauta e Violoncelo

Número de movimentos: Único

Andamento: M. M. ♪ = 88 | ♩ = 44

Número de compassos: 35

Duração aproximada da peça: 1' 25''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Como a própria compositora descreve, divertimento, uma brincadeira entre os dois instrumentos, um da família dos sopros (madeiras) e outro da família das cordas (friccionadas), que a princípio denota uma relação hierárquica onde o instrumento solista, mais agudo, é acompanhado pelo baixo. Sua estrutura formal [A' – B – A' – *Coda*], sugere juntamente com sua configuração rítmica e fórmula de compasso ternária, uma valsa choro para instrumentos solistas. Sem indicações, fraseados, ausência de dinâmicas, articulações e expressões, confere à obra maior liberdade para as possibilidades interpretativas.

Divertimento

Dueto para Flauta e Violoncelo

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 2002]

M. M. ♩ = 88 (♩ = 44)

Flauta

Violoncelo

4

7

3

11

14

17

20

23

26

29

32

Título: Noturno

Data de composição: 2001

Local: São Paulo

Instrumentação: Oboé (Flauta) e Piano

Número de movimentos: Único

Andamento: Andante (M. M. ♩ = 60)

Número de compassos: 27

Duração aproximada da peça: 1' 50''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Construído sobre a forma livre meio a alternância de fórmulas de compasso, ternário, quaternário e quinário e técnica contrapontística, desenvolve-se em uma obra de caráter sério e meditativo. Sem dedicatória, esta pequena peça de movimento único e direto, composta no início do século, compartilha brilhantemente o peso e a importância entre piano e oboé. Andante, com semínima igual a 60, não há nenhuma indicação de dinâmica ou de expressões, e apresenta poucas articulações muito pontuais, permitindo assim liberdade para interpretações.

Noturno

Para Oboé (Flauta) e Piano

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 2001]

Andante (M. M. ♩ = 60)

Piano

Oboé

4

6

7

10

13

16

19

22

25

Título: Sonatina

Data de composição: 1976

Local: São Paulo

Instrumentação: Violino e Piano

Número de movimentos: 2 [I. Bem Movimentado, II. Terno]

Andamento: Bem movimentado (M. M. ♩ = 100) | Calmo (M. M. ♩ = 72)

Número de compassos: 129 [81, 48]

Duração aproximada da peça: 4' 25'' [1' 40'', 2' 45'']

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Composta em 1976, sem dedicatória e apenas com dois movimentos, esta obra se caracteriza pelos seus dois estados de espírito divergentes. O primeiro movimento, enérgico, denso, num ritmo frenético, conduz o violino com igual tensão pelos seus 81 compassos de euforia. O baixo, mão esquerda do piano, segue marcando o pulso e mantendo acesa esta vivacidade, paralelamente ao contraponto articulado pela mão direita do piano. Para manutenção do estado de agitação deste movimento, há uma preocupação maior com as articulações, acentos, divisões rítmicas do que com a dinâmica, que por sinal varia muito pouco.

O segundo movimento, Terno, comporta-se mais introspectivamente, com indicação de andamento Calmo. O acompanhamento do piano se assemelha à sua *Toada para Canto e Piano*, uma citação direta da própria composição. Sem dinâmicas, e com poucas indicações de articulações, a compositora utiliza técnicas de harmônico no violino, tornando o trecho mais reflexível e soturno.

Sonatina

Para Violino e Piano

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1976]

Bem movimentado

I

(M. M. ♩ = 100)

Piano

f enérgico

Violino

5

f enérgico

9

13

17

21

25

29

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a melodic line with accents and slurs in the upper staff, and a complex accompaniment with sixteenth-note patterns and slurs in the lower staves.

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of three staves. Measure 39 includes a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and several accent marks (>) over the melodic line. The accompaniment continues with intricate rhythmic patterns.

41

Musical score for measures 41-44. The system consists of three staves. The melodic line shows a change in phrasing with slurs and accents. The accompaniment maintains its rhythmic complexity.

45

Musical score for measures 45-48. The system consists of three staves. The melodic line features a series of slurs and accents, creating a sense of forward motion. The accompaniment provides a steady rhythmic foundation.

49

Musical score for measures 49-52. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music features a complex melodic line in the upper staff with many slurs and accents. The grand staff provides harmonic support with various rhythmic patterns and triplets.

53

Musical score for measures 53-56. This system continues the piece with similar complexity. It includes several triplet markings in both the upper and lower staves of the grand staff. The upper staff continues with intricate melodic passages, while the lower staves provide a steady accompaniment.

57

Musical score for measures 57-60. The music maintains its intricate texture. The upper staff shows a series of slurred notes with accents, while the grand staff continues with rhythmic accompaniment, including some triplet figures.

61

Musical score for measures 61-64. This system begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) in the upper staff. The music features a mix of melodic lines and accompaniment, with some slurs and accents throughout. The grand staff continues with its characteristic rhythmic patterns.

65

Musical score for measures 65-68. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in a minor key, indicated by a flat sign on the first staff. Measure 65 starts with a treble clef staff containing a series of eighth notes with accents. The grand staff below features a steady eighth-note accompaniment in both hands. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

69

Coda

ff

Musical score for measures 69-72, marked as the Coda. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The treble clef staff begins with a whole rest, followed by a series of eighth notes with accents. The grand staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is placed above the grand staff. The section ends with a double bar line and a fermata.

73

cresc.

Musical score for measures 73-76. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The treble clef staff contains a series of eighth notes with accents. The grand staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed above the grand staff. The section ends with a double bar line and a fermata.

77

ff

Musical score for measures 77-80. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The treble clef staff contains a series of eighth notes with accents. The grand staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings of *ff* (fortissimo) are placed above the grand staff. The section ends with a double bar line and a fermata.

Calmo (M. M. ♩ = 72)

II

1

Violino

Piano

4

7

10

The musical score is written for Violino and Piano. It is in 4/4 time and consists of 10 measures. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Calmo' with a metronome marking of quarter note = 72. The score is divided into four systems, each with three staves (Violino, Piano right hand, Piano left hand). The first system starts with a first ending bracket over the first measure. The second system starts with a measure number '4'. The third system starts with a measure number '7'. The fourth system starts with a measure number '10'. The piano part features a complex texture with many chords and moving lines in both hands. The violin part has a more melodic line with some rests.

13

16

19

22

8^{va}

Musical score for a piano piece, measures 25-34. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff, treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each containing three staves. Measure numbers 25, 28, 31, and 34 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The final system (measures 34-37) includes a *rall.* marking and features triplet markings (3) in the melodic line.

37

Musical score for measures 37-39. Measure 37 has a treble clef with a whole note G4. Measures 38-39 are grand staff with piano accompaniment. Measure 38 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment in the bass clef has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 39 has a treble clef with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The piano accompaniment has a dotted quarter note C3, an eighth note B2, and a quarter note A2. A fermata is placed over the piano accompaniment in measure 39.

40

Musical score for measures 40-42. Measure 40 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measures 41-42 are grand staff with piano accompaniment. Measure 41 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment in the bass clef has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 42 has a treble clef with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The piano accompaniment has a dotted quarter note C3, an eighth note B2, and a quarter note A2. A fermata is placed over the piano accompaniment in measure 42.

43

Musical score for measures 43-45. Measure 43 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measures 44-45 are grand staff with piano accompaniment. Measure 44 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment in the bass clef has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 45 has a treble clef with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The piano accompaniment has a dotted quarter note C3, an eighth note B2, and a quarter note A2. A fermata is placed over the piano accompaniment in measure 45.

46

Musical score for measures 46-48. Measure 46 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measures 47-48 are grand staff with piano accompaniment. Measure 47 has a treble clef with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment in the bass clef has a dotted quarter note G2, an eighth note A2, and a quarter note B2. Measure 48 has a treble clef with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The piano accompaniment has a dotted quarter note C3, an eighth note B2, and a quarter note A2. A fermata is placed over the piano accompaniment in measure 48.

Título: As Dádivas

Data de composição: 1976

Local: São Paulo

Autor do texto: Guilherme de Almeida

Instrumentação: Canto e Piano

Número de movimentos: Único

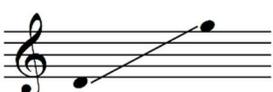
Andamento: M. M. ♩ = 60

Número de compassos: 40

Duração aproximada da peça: 1' 40''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (canto): 

Sem dedicatória e com texto de Guilherme de Almeida, *As Dádivas* possui um dos textos mais bonitos, que dá à compositora uma certa predileção pela canção. Assim como as outras canções, também é uma peça curta de cunho lírico e expressivo, composta para canto, provavelmente soprano, com acompanhamento de piano, em compasso binário em certo momentos alternado com compasso ternário e quaternário. O baixo do piano (mão esquerda), com figura rítmica característica de choro, imprime à obra um caráter seresteiro e romântico, que reforça toda a graciosidade do texto.

As Dádivas

Para Canto e Piano

Texto de
Guilherme de Almeida

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1976]

M. M. ♩ = 60

Expressivo

Piano *mp*

Canto

4 A pri - mei - ra vez, dei-te um a - nel de so - nhos. —

7 — Nem o vis - te, por - que não crês E par -

10 tis - te. A se - gun - da vez, dei - te um véu de ca -

14 *p*

rí - cias. Tu co - bris - te tua nu - dez. E par -

18 *mf*

tis - - - te. A ter - cei - ra

20 *f*

vez, dei-te um co - lar de lá - gri-mas. Sor - ris - te

23 *f*

com al - ti - vez. E par - tis - te.

26

Mas, a úl-ti-ma vez, na-da te dei. É a

29

úl-ti-ma? in-da-gas-te com ti-mi-dez. E fi-

33

cas-te. E fi-cas-te.

sp. (spitze)

38

rall.

M. E.

Título: Eu fiz de ti, o meu refúgio

Data de composição: 1965

Local: São Paulo

Autora do texto: Alice Camargo Guarnieri

Instrumentação: Canto e Piano

Número de movimentos: Único

Andamento: M. M. ♩ = 80

Número de compassos: 21

Duração aproximada da peça: 1' 25''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (canto):

Embora não haja indicação explícita na partitura a respeito da dedicatória, consta em algumas reportagens, como a matéria veiculada no Diário de São Paulo em 04 de novembro de 1965, assinada por Luís Ellmerich, na coluna Música, em referência ao 25º Sarau da Sociedade Pró Música Brasileira, que esta obra foi oferecida à jovem soprano Gilda Brandi. Além de ter sido ela a primeira performer da obra, fato que corrobora em prol de seu intento.

Peça curta, uma canção que traduz pelo acompanhamento discreto, harmonia clara e sutil, todo o sentido do texto ao longo dos seus 21 compassos, com melodia visivelmente iniciada no tempo primo. Seus prolongamentos e retardos conferem à obra maior fluidez e atmosfera de seresta.

Eu fiz de ti, o meu refúgio

Para Canto e Piano

Texto de
Alice Camargo Guarnieri

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1965]

M. M. ♩ = 80

Canto

Piano

p

4

(ten.)

Quan - do me en - con - tras te eu e - ra a - pe - nas u - ma

7

som - - bra. Des - lum - brou me a do -

3

The image shows a musical score for voice and piano. It is in 4/4 time with a tempo of 80 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system starts at measure 4 and includes the lyrics 'Quan - do me en - con - tras te eu e - ra a - pe - nas u - ma'. The third system starts at measure 7 and includes the lyrics 'som - - bra. Des - lum - brou me a do -'. The piano part features various musical notations including dynamics like 'p' and 'p', articulation like 'ten.', and a triplet of eighth notes in measure 10. The vocal line has a fermata over the final note of the first system.

10

çu - ra - do teu o - lhar, En - ter - ne - ceu me a bon -

13

da - de do teu co - ra - ção, e eu fiz de ti, o meu re -

16

fú - - - - - gio.

19

Título: Era tão manso o apelo dos teus olhos

Data de composição: 1965

Local: São Paulo

Autora do texto: Alice Camargo Guarnieri

Instrumentação: Canto e Piano

Número de movimentos: Único

Andamento: Calmo (M. M. ♩ = 60)

Número de compassos: 36

Duração aproximada da peça: 1' 15''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (canto): 

Sem dedicatória, com texto de Alice Camargo Guarnieri, *Era tão manso o apelo dos teus olhos* foi composta em 1965 para canto e piano. Com 36 compassos, compasso binário e andamento lento, a peça é uma serenata. O texto ganha mais destaque através dos *crescendo* (◄), *decrescendo* (►) e dinâmicas, apoiado por um desenvolvimento contrapontístico e harmônico sutil que confere à peça leveza e fluidez.

Era tão manso o apelo dos teus olhos

Para Canto e Piano

Texto de
Alice Camargo Guarnieri

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1965]

Calmo (M. M. ♩ = 60)

Piano

Canto

5 *p*
E - ra tão man - so o a - pe - lo dos teus o - lhos que o meu

10
po - bre co - ra - ção qua - se des - fa - le -

14 *p*
ceu de ter - nu - ra Oh! Quem me

19 *f*

de - ra - ter sa - í - do do meu can - to

23 *p*

so - li - tá - rio, e ro - ça - do, a - pe - nas ro -

28

ça - do o teu ros - - - - to

32 *p* *pp*

com os meus de - - - - dos!

dim. sempre *ppp*

Título: Cantiga

Data de composição: 2000

Local: São Paulo

Autor do texto: Manuel Bandeira

Instrumentação: Canto e Piano

Número de movimentos: Único

Andamento: M. M. ♩ = 54

Número de compassos: 32

Duração aproximada da peça: 1'

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (canto): 

Sem dedicatória e com texto de Manuel Bandeira, *Cantiga* foi composta em 2000 para canto e piano, certamente para contralto. Escrita sem armadura de clave, com acidentes ocorrentes, é uma composição predominantemente homofônica, na qual a melodia principal, ou seja, a linha do canto, caminha em movimento ondular sugerido pelo sentido do texto sobre uma base harmônica constante, conduzida pelo piano, configurando melodia e acompanhamento. O andamento lento e alternância de fórmula de compasso garantem o movimento e a ansiedade dados pelo apelo poético.

Cantiga

Para Canto e Piano

Texto de
Manuel Bandeira

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 2000]

M. M. ♩. = 54

Contemplativo

Canto

Nas on-das da pra-ia Nas on-das do

Piano

4

mar Que-ro ser fe - liz Que-ro me a - fo - gar

7

Nas

10

on - das da pra - ia Quem vem me bei - jar? _____

12

— Que-ro_a_es-tre - la D'Al - va Ra - i - nha do mar

15

Que-ro_a_es-tre - la D'Al - va Ra - i - nha do

18

mar Que-ro ser fe - liz Nas on - das do mar

21

Que-ro_es - que - cer tu - - - do

poco rall.

24

Que - ro des - can - sar

27

Des - can - sar

30

Des - - - can - - - sar.

Título: Ciclo Paulista

Data de composição: 1962

Local: São Paulo

Autor do texto: Rossini Tavares de Lima

Instrumentação: Canto e Piano

Número de movimentos: 3 [I. Cabôco da Terra Preta | II. Meu filho veio de longe | III. Marimbondo Cabôco]

Andamento: Moderado (M. M. ♩ = 88) | Contemplativo (M. M. ♩ = 112) | Cômico (M.M. ♩ = 92)

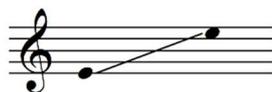
Número de compassos: 60 [21, 22, 17]

Duração aproximada da peça: 2' [0' 55'', 0' 30'', 0' 35'']

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (canto): I.



II.



III.



1º Prêmio do Concurso "Três Canções Sobre Temas Folclóricos Paulistas", promovido pela Associação Brasileira de Folclore, Conservatório Musical Carlos Gomes e o Jornal "A Gazeta" - 1962. Consta o ciclo de três canções, elaboradas sobre tema extraídos do livro de Rossini Tavares de Lima, Folclore de São Paulo, da editora Ricordi Brasileira.

I. Cabôco da Terra Preta

É um canto de terreiro de Umbanda, a fim de emprestar maior realce a melodia vocal, o acompanhamento pianístico se restringe a um único motivo rítmico, sendo mudadas, porém, as harmonias, obtendo-se, dessa forma, uma diversidade de colorido (Texto da compositora).

Composta em 1962 e com texto extraído do livro "Folclore de São Paulo" de Rossini Tavares de Lima, foi composta para canto e piano, sem indicação de dedicatória. Com andamento moderado e compasso binário, seus 21 compassos são repletos de expressividade através das indicações de dinâmica, *crescendo* () e *decrescendo* (). O *staccato* do piano segue praticamente por toda a extensão da obra, acompanhando a linha do canto muito sutilmente em *p* (*piano*) com um único *f*

(*forte*) para encerrar. Sua construção é livre e única, predominantemente homofônica com duas sentenças claras que definem a forma estrutural [A – B] da canção.

II. Meu filho veio de longe

É um ponto de jongo. O acompanhamento desta 2ª canção apresenta caráter mais polifônico do que as outras duas, com algumas sugestões das terças caipiras. É utilizado, às vezes, o registro mais agudo do piano, afim de emprestar um ambiente algo “saudoso” à canção (Texto da compositora).

Extraída do livro “Folclore de São Paulo” de Rossini Tavares de Lima, foi composta em 1962 para canto e piano, sem indicação de dedicatória. O destaque é para a variação de compassos, binário e ternário, que ao longo dos 22 compassos, delinea a prosódia textual. Com acompanhamento polifônico, embora por vezes a homofonia seja destaque, *Meu filho veio de longe* tem figuras com durações curtas e finalização com figuras de maior duração, que conferem aspecto de distância à melodia, reforçado pelas intercalações “solos” do piano e andamento rápido; é uma peça expressiva, enérgica e solta.

III. Marimbondo Cabôco

É um canto de terreiro de Umbanda. O acompanhamento pianístico segue o mesmo princípio da 1ª canção, sendo a melodia vocal, porém, mais movida do que a 1ª. A fim de se obter maior realce ao final do ciclo, a voz executa um glissando de oitava, terminando com a sílaba “ai” (Texto da compositora).

Sem dedicatória, a letra de *Marimbondo Cabôco* foi extraída do livro “Folclore de São Paulo” de Rossini Tavares de Lima e composta em 1962 para canto e piano. Com apenas 17 compassos, a peça ganha em grandiosidade, leveza e lirismo. As indicações de articulação, dinâmica e expressões sugerem uma interpretação enérgica e expressiva. O destaque é para a mão direita do piano, que sustenta um *ostinato* até o fim da peça em paralelo com a voz superior da mão esquerda, apoiada por um pedal de Sol, conferindo à obra um aspecto percussivo, ritualístico e medieval, semelhante aos *virelais*.

Cabôco da Terra Preta

Para Canto e Piano

Texto extraído do livro
"Folclore de São Paulo"
de Rossini Tavares de Lima

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1962]

Moderado (M. M. ♩ = 88)

Canto

mf

Ca - bô - co da ter - ra

Piano

p

4

pre - ta Pe - na bran - ca seu sa - ra - vá Ca -

7

bô - co da ter - ra pre - ta Pe - na bran - ca seu sa - ra -

10 *mf*

vá Eu nas - cí n'ô - tro ter - rê - ro Em

13 *p*

nos - so ju - ru - má. Eu nas - cí n'ô - tro ter -

16

rê - ro Em nos - so ju - ru - má.

19

p *f subito*

Meu filho veio de longe

Para Canto e Piano

Texto extraído do livro
"Folclore de São Paulo"
de Rossini Tavares de Lima

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1962]

Contemplativo (M. M. ♩ = 112)

Canto

Piano

mp

dolce

p

Meu fi -

4

lho ve - io de lon - ge

7

Só com

10

gran - de va - gue - la - gue Pa - ra Deus ser - viu de

14

pe - na E pra mim

17

não ser - viu de na - da.

20

rall.

p

Marimbondo Cabôco

Para Canto e Piano

Texto extraído do livro
"Folclore de São Paulo"
de Rossini Tavares de Lima

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1962]

Cômodo (M. M. ♩ = 92)

Canto

Piano

mp

3

mf

Ma - rim - bon - do ca -

6

f

bô - co, mor-deu a gau - gá Ca - bô - co é o guer - re - ro de pe - dra co -

mf

9 *mp subito*

rá. Ca - bô - co é o guer - re - ro de pe - dra co - rá.

12 *mf*

de pe - dra co -

15 *rall.* *f*

rá. Ai

Título: Conceitos

Data de composição: 1967

Local: São Paulo

Autor do texto: Nero Senna e Peri Ogibe Rocha

Instrumentação: Canto e Piano

Número de movimentos: Único

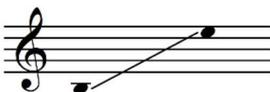
Andamento: Moderado (M. M. ♩ = 96) | Um pouco mais devagar (M.M. ♩ = 80)

Número de compassos: 44

Duração aproximada da peça: 1' 25''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (canto): 

Dedicada a Eládio Pérez González e com texto extraído do livro "Trovadores Brasileiros" de Nero Senna e Peri Ogibe Rocha, *Conceitos* foi escrita em 1967, para canto e piano. Ao longo de seus 44 compassos, com compasso alternando entre o binário e ternário e andamento quase rápido, 96 batidas por minuto e 80 na segunda parte, a peça é predominantemente homofônica na primeira parte, com destaque para o acompanhamento de piano que mantém uma célula rítmica lembrando um baião. Já na segunda parte, iniciada no compasso 25, mais lenta em contraste com a primeira, é mais trabalhada, repleta de nuances, baseada no contraponto, com dinâmicas que variam e reforçam o lirismo do texto. Retomando, ao final, o seu aspecto dançante inicial.

Conceitos

Para Canto e Piano

Texto de Nero Senna
e Peri Ogibe Rocha

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1967]

Moderado (M. M. ♩ = 96)

Canto *mf*

Da mu - lher ques-tão de i -

Piano *mf*

5

da - de é coi-sa que não se a - pu - ra Pois fru-ta de qua - li -

9

da - de, não per-de por ser ma-du - - - ra! Vi -

13

ú-va mal com - pa - ran - do, É le-nha ver-de em seu fo - go. De um

17

la - do sem-pre cho - ran - do E de ou-tro pe-gan-do fo - - -

21

go.

Um pouco mais devagar

25 (M. M. ♩ = 80)

No ho-mem a ma-lí-cia é tan - ta que bo - ni - ta ou mes - mo

29 

fe - ia, a mu - lher que mais o en - can - ta É sem-pre a mu - lher a -

33 *poco rit.* *mf* *a tempo* 

lhe - ia. a mu - lher que mais o en - can - ta É sem-pre a mu - lher a -

37 *Com convicção* *Um pouco mais rápido* 

lhe - ia. É sem - pre a mu-lher a - lhe - - - -

p subito

41 

- - - - - ia!

mf *f subito brusco* *Glissando*

Título: Hiato

Data de composição: 1968

Local: São Paulo

Autor do texto: Manuel Bandeira

Instrumentação: Canto e Piano

Número de movimentos: Único

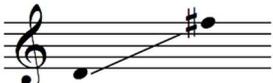
Andamento: M. M. ♩ = 60

Número de compassos: 48

Duração aproximada da peça: 2' 20''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (canto): 

Com texto de Manuel Bandeira servindo de estímulo, *Hiato* foi composta no ano de 1968. Escrito para canto (soprano) e piano, sem dedicatória e com tonalidade de Mi menor, é uma composição estrófica, predominantemente polifônica, com melodia e acompanhamento entrelaçados com baixo movimentado e seresteiro. A variação de compassos, binário, ternário e quaternário dá uma maior autonomia e fluidez ao canto. Já a ausência de especificação de dinâmicas e articulação sugere uma interpretação mais autônoma por parte do cantor. Os três primeiros compassos da introdução reaparecem delimitando o fim da seção e início da próxima, conferindo assim uma estrutura formal [Introdução. | A | Interlúdio | B | Interlúdio | B' | Poslúdio].

Hiato

Para Canto e Piano

Texto de
Manuel Bandeira

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1968]

M. M. ♩ = 60

com sentimento

Piano

4

És na mi - nha vi - da

7

co - mo um lu - mi - no - so Po - e - - ma

10

que se lê co - mo - vi - da - men - te

3

13

En - - tre sor - ri - sos e lá - - - gri - - mas de

16

go - zo...

19

A ca - da i - ma - gem, ou - tra

22

al - ma, ou - tro en - te Pa - re - ce en - trar em

25

nós e man - so en - la - çar A ve - lha

28

al - ma ar - ru - i - na - - - da e do - en - - - te...

31

Um po -

34

e - ma lu - mi - no - - - so co - mo o mar, A -

37

ber - to_em sor - ri - so de_es - pu - ma, on - de_as ve - las

40

Fo - gem co - mo gar - ças lon - gín - quas

43

rall.

no ar...

46

rall.

Pedal.....

Título: Olhos pretos

Data de composição: 1974

Local: São Paulo

Autor do texto: Nero Senna e Peri Ogibe Rocha

Instrumentação: Canto e Piano

Número de movimentos: Único

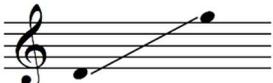
Andamento: Calmo (M. M. ♩ = 84)

Número de compassos: 44

Duração aproximada da peça: 1' 40''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (canto): 

Dedicada à Marília Siegl. Texto de quadras populares de Nero Senna e Peri Ogibe Rocha, *Olhos Pretos* foi escrita em 1974, para canto e piano. Com uma tonalidade de Ré menor, e compassos que varia entre o ternário e quaternário para acomodar a prosódia natural do texto. O andamento moderado para rápido, o canto inicia em anacruse e caminha predominantemente por grau conjunto. Ao longo de seus 44 compassos, o dueto entre os dois “instrumentos” é acompanhado, através da mão esquerda, por frases longas e graves, apoiando a condução da mão direita, ambas em contraponto com a linha do canto, também com estrutura formal, que intercala o trecho inicial como delimitador e divisor entre as partes e dá à obra unidade cíclica e calma.

Olhos pretos

Para Canto e Piano

Texto de Nero Senna
e Peri Ogibe Rocha

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1974]

Calmo (M. M. ♩ = 84)

Piano

Canto

3

O-lhos pre - tos ma - ta - do - res, ca - ra che - ia de a - le -

7

gri - a, um bei - jo na tu - a bo - ca me sus - ten - ta to - do o

11

di - a, um bei - jo na tu - a bo - ca me sus - ten - ta to - do o

15

di - a. Se ao

19

ver - te fi-quei ca - ti - vo tor-nei-me ce - go tam - bém pois pe-la-es-

f *rinforzando*

23

tra - da que si - go não pos - so ver mais nin - guém

27

An - do per - di - do a bus -

31

car - te e bus - co_em vão te_es - que - cer! Te-nho te -

34

mor de_al - can - çar - te por me - do de te per -

37

der por

41 *mp*

poco rall.

me - do de te per - der.

Título: Se...

Data de composição: 1973

Local: São Paulo

Autor do texto: Guilherme de Almeida

Instrumentação: Canto e Piano

Número de movimentos: Único

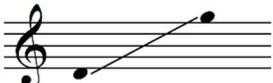
Andamento: Improvisando (M. M. ♩ ± 63)

Número de compassos: 30

Duração aproximada da peça: 1' 25''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (canto): 

Com texto de Guilherme de Almeida, *Se...* foi escrita para canto (soprano) e piano em 1973. Com 30 compassos em sua totalidade ternário, somente com uma alteração no compasso de número 20 para acomodação da prosódia. A canção lenta desenvolve-se expressivamente através de um quase baixo *ostinato*. O modo menor e a dinâmica *p* (*piano*), que permeia toda canção, ajuda a exprimir a melancolia do texto. Desenvolvida majoritariamente em graus conjuntos e para uma voz de timbre mediano, as frases são carregadas de dramaticidade.

Se...

Canto e Piano

Texto de
Guilherme de Almeida

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1973]

Improvizando (M. M. ♩ ± 63)

Piano

5 Canto *p* *molto espressivo*
Des-se_a - mor que diz que tem por mim, se por mim o

9 *mf*
tem; Des - se bem que diz que faz a

12 *f*
mim, se_a mim mes-mo_o faz; Des-se mal que diz que vem de

16 >

mim, se é de mim que vem; des - sa

19

fê que diz que põe em mim, se em mim é que a põe: dis-so_o

23

que é que há de fi - car sem mim, se sem mim fi - car? _____

26

Se sem mim fi - car? _____

Título: Toada

Data de composição: 1965

Local: São Paulo

Autor do texto: Ribeiro Couto

Instrumentação: Canto e Piano

Número de movimentos: Único

Andamento: Contemplativo (M. M. ♩ = 69)

Número de compassos: 26

Duração aproximada da peça: 1' 35''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (canto): 

Toada foi escrita em 1965 para canto (soprano) e piano a partir da poesia “Solidão” de Ribeiro Couto. Com 26 compassos, essa canção, como boa parte das canções brasileiras, inicia-se em anacruse. As frases, desenvolvidas em graus conjuntos basicamente, com pouquíssimos saltos, movimentam-se lentamente através do acompanhamento dissonante e com pequenos *clusters* que se abrem ao longo da canção e depois retornam ao estado inicial, sobre um padrão rítmico que se transcende no decorrer dessa pequena canção de ar contemplativo e nostálgico.

Toada

Para Canto e Piano

Texto de Ribeiro Couto:
Poesia "Solidão"

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1965]

Contemplativo (M. M. ♩ = 69)

Piano

Canto

3

E cho - ve... U - ma go - tei - ra, fo - ra,

7

Co - mo al - guém que can - ta de má - goa,

10

Can - ta, mo - nó - to - na e so - no - ra,

13

a ba - la - da do pin - go d'á - - - gua.

16

19

Cho - vi - a quan - do fos - te em - bo - ra.

23

Cho - vi - a quan - do fos - te em - bo - ra.

Título: A folha na festa

Data de composição: 2007

Local: São Paulo

Autora do texto: Cecília Meireles

Instrumentação: Coro Infantil

Número de movimentos: Único

Andamento: Com alegria (M. M. ♩ = 80 ~ 84)

Número de compassos: 45

Duração aproximada da peça: 1' 05''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (coral):



The image shows two staves of musical notation, labeled 'Voz 1' and 'Voz 2'. Both staves use a treble clef. The notation consists of two notes on each staff, connected by a diagonal line that slopes upwards from left to right, indicating a rising interval. The notes are positioned on the second and fourth lines of the staves.

Sem dedicatória, com poesia homônima de Cecília Meireles, *A Folha na festa* foi escrita em 2007 para coro infantil a duas vozes, sem acompanhamento instrumental, com tempo binário e andamento moderado, mas com caráter alegre, inerente às crianças, iniciando em anacruse. Com 45 compassos, sua forma estrutural é cíclica e acompanha o padrão silábico do texto que fica por conta das vozes mais agudas e sua construção segue com pergunta-resposta com voz II cantarolando em “la la la”.

A folha na festa

Para Coro Infantil

Texto de
Cecilia Meireles

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 2007]

Com alegria (M. M. ♩ = 80 ~ 84)

Voz 1

Es - ta flor não é da flo - res - ta

Voz 2

La la la la la la la la la

4

Es - ta flor é da fes - ta

la la la la la la la la la

8

Es - ta é a flor da gies - ta

la la la la la la la la la

12

É a fes - ta da flor

la la la la la la la la la

16

E a flor es - tá na fes - ta E

la la la la la la la la la

21

es - ta fo - lha? Que fo - lha é es - ta? Es - ta

la la la la la la la la la la

25

fo - lha não é da flo - res - ta Es - ta

la la la la la la la la la la

29

fo - - lha não é da gies - ta

la la

33

Não é fo - lha de flor mas es -

la la

37

tá na fes - ta Na

la la

41

fes - ta da Flor da flor da gies - ta

la la la la la la la la la la

Título: Bolhas

Data de composição: 2007

Local: São Paulo

Autora do texto: Cecília Meireles

Instrumentação: Coro Infantil

Número de movimentos: Único

Andamento: Alegre

Número de compassos: 41

Duração aproximada da peça: 1' 25''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (canto):  The image shows a musical score for two voices, labeled 'Voz 1' and 'Voz 2'. Both staves are in treble clef. The notation shows a melodic line starting on a middle note and moving upwards to a higher note marked with a sharp sign (#). The two voices are in parallel motion.

Sem dedicatória e com texto de Cecília Meireles, *Bolhas* foi escrito em 2007 para coro infantil a duas vozes, em Lá menor, com tempo binário e andamento rápido e alegre, iniciando em anacruse. Com 41 compassos, sua forma estrutural é única e sua construção inicialmente é homorrítmica e, a partir do compasso 8 em diante, a peça torna-se prevalentemente polifônica. A ausência de especificação de metrônomo, dinâmicas e articulação, evidencia uma possível proposta para o aprendizado, além de indicar liberdade para interpretação, já que se trata de uma composição para vozes infantis. Já a condução das vozes evidencia o texto, distribuído nas duas vozes, que é simples e de fácil memorização.

Bolhas

Para Coro Infantil

Texto de
Cecília Meireles

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 2007]

Alegre

Voz 1

O - lha_a bo - lha dá - gua no ga - lho! O - lha o_or -

Voz 2

O - lha_a bo - lha dá - gua no ga - lho! É bo - lha

4

va - - - lho o - lha_oor - va - lho o - lha o_or - va - lho olha_o or -

dá - gua do ga - lho do_or - va - lho lá lá lá lá lá lá lá lá

7

va - lho!

o-lha_a bo - lha de vi - nho na ro - lha

lá lá bo - lha no ga - lho no ga - a - a - lho lá lá

11

eh!

O - lha_a bo - lha na mão que tra - ba - lha

lá O - lha o - - - o - lha o - lha_a bo - lha!

15

O - lha_a bo - lha de sa - bão na

lá lá lá sa - bão

19
pon - ta da pa - lha bri - lha es - pa - lha e se es -

na pon - te de pa - lha que bri - lha pa - lha

23
pa - lha O - lha_a bo - lha! O - lha_a

pa - lha O - lha ah! O - lha oh!

27
bo - lha que mo - lha_a mão de me - ni - no A

é bo - lha lá lá lá

31
bo - lha da chu - va da ca - lha! O - lha_a bo - lha!

bo - lha bo - - - lha é lha é ca - lha!

35
O - lha_a bo - lha! A bo - - - lha

bo - lha

39
A bo - - - - lha!

A bo - - - - lha!

Título: Passarinho no sapé

Data de composição: 2016

Local: São Paulo

Autora do texto: Cecília Meireles

Instrumentação: Coro Infantil

Número de movimentos: Único

Andamento: Alegre (M. M. ♩ = 104)

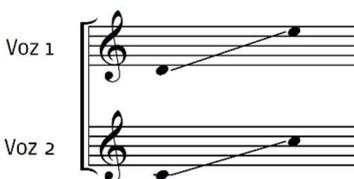
Número de compassos: 29

Duração aproximada da peça: 1'

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (coral):



The image shows two staves of musical notation, labeled 'Voz 1' and 'Voz 2'. Both staves are in treble clef. The notation consists of a single melodic line for each voice, starting with a quarter note on the second line (G4) and moving up to a quarter note on the fourth line (B4). A diagonal line connects the two notes on each staff, indicating the interval. The two staves are positioned one above the other, with a brace on the left side.

Sem dedicatória com texto de Cecília Meireles, *Passarinho no sapé* faz parte da produção atual da compositora. Escrita em 2016 para coro infantil a duas vozes, tempo binário e andamento rápido especificado, e inicia em anacruse. Ao longo de seus 29 compassos, o contraponto entre as duas vozes ajuda a evidenciar a brincadeira que a autora do texto fez com as palavras, além de patentear as onomatopeias empregadas. A ausência de especificação de dinâmicas e articulação acaba por destacar o aprendizado, autorizando uma interpretação mais autônoma. A partir do compasso 19 a pequena canção se torna homorrítmica, revelando uma composição inteligível e ao mesmo tempo equilibrada.

Passarinho no sapé

Coro Infantil a 2 vozes

Texto de
Cecília Meireles

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 2016]

Alegre (M. M. ♩ = 104)

Voz 1

O P tem pa - po o P tem

Voz 2

Pa - po pa - po piu - piu -

4

pé. Piu! Quem é?

piu É o P que pi - a. Piu!

8

O P não pi - a: O P não é.

Não, não pi - a piu - piu, piu - piu.

12

O P só tem pa - po_e pé

Pa - po tem pé. Se - rá o

16

Piu! O sa - po não é. Piu!

sa - po, sa - - - - po, piu - piu.

19

É o pas - sa - ri - nho que fez seu ni - nho no sa - pé. —

É o pas - sa - ri - nho que fez seu ni - nho no sa - pé. —

23

P com pa - po. Pio com pé.

Pio com pé.

27

Piu - piu piu - piu: Pas - sa - ri - nho. Pas - sa - ri - nho no sa - pé.

Piu - piu piu - piu: Pas - sa - ri - nho. Pas - sa - ri - nho no sa pé.

Título: Ele nasceu lá na Loanda

Data de composição: 1963

Local: São Paulo

Autor do texto: Rossini Tavares de Lima

Instrumentação: Coro Misto (SATB) à capela

Número de movimentos: Único

Andamento: Moderato (M. M. ♩ = 84)

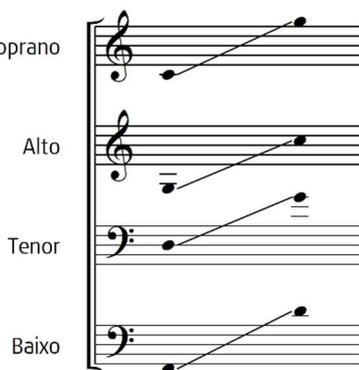
Número de compassos: 49

Duração aproximada da peça: 1' 10''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (coral): Soprano



Dedicado à Ines Pereira da Silva, mãe da compositora, *Ele nasceu lá na Loanda* foi escrito para 4 vozes à capela sob texto e tema extraído do livro “Folclore de São Paulo”, de Rossini Tavares de Lima, folclorista muito respeitado pela compositora. Em tempo ternário alternado com binário e andamento moderado de 84 batidas por minuto, apresenta um total de 49 compassos de pura grandeza e intensidade sonora à peça. Seus *crescendo* () e *decrescendo* () e dinâmicas que variam durante toda a peça cooperam reforçando a dramaticidade do texto folclórico. Sua construção é predominantemente polifônica com técnica composicional baseada no contraponto, no entanto, em vários trechos a compositora retorna à homofonia, o que privilegia o entendimento do texto e a sonoridade.

Ele nasceu lá na Loanda

Para Coro Misto (SATB) à capela

Texto e Tema extraídos do livro:
"Folclore de São Paulo"
de Rossini Tavares de Lima

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1963]

Moderato (M. M. ♩ = 84)

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

p

div. p

E - le_é rei é guer - rê - - - ro, e - le_é rei é guer -

E - le_é rei é guer - rê - ro e - le_é rei é guer -

E - le_é rei é guer - rê - ro e - le_é rei é guer -

4

S.

A.

T.

B.

mf

p

p

p

e - le nas - ceu lá na Lo -

rê - - - ro e - - - le nas - ceu lá na Lo -

rê - - - ro e - - - le nas - ceu lá na Lo -

rê - - - ro - - - e - - - le nas - ceu na Lo -

7

S.

A.

T.

B.

an - da, ê, e - le nas - ceu lá na Lo -

an - - - da, e - - - le nas - ceu

an - da, ê, e - - - le nas - ceu, nas - - - ceu

an - - - da, e - - - le nas - ceu nas - ceu

10

S. an - da, ô,

A. e - le_é rei é guer - rê - - - ro e - le_é rei é guer -

T. e - le_é rei é guer - rê - ro e - le_é rei é guer -

B. e - le_é rei é guer - rê - ro e - le_é rei é guer -

13

S. e - le_é rei e - le_é rei é guer -

A. rê - - - - ro e - le_é rei e - le_é rei é guer -

T. rê - - - - ro e - le_é rei e - le_é rei é guer -

B. rê - - - - ro e - le_é rei e - le_é rei é guer -

17

S. *p* rê - ro e - le_é rei é guer - rê - ro é

A. *p* rê - ro e - le_é rei é guer - rê - ro é nos - so

T. *mf* rê - ro e - le_é rei é guer - rê - ro é nos - so

B. rê - ro e - le_é rei é nos - so

21

S. nos - - - so pai

A. pai Xan - - - - - gô *mf* e - le vem vin - do da Lo -

T. pai Xan - gô, *p* e - - - le vem vin - do da Lo -

B. pai xan - gô e - le vem *p* vem vin - do da Lo -

25

S. *p* va - - - mos sa - ra - - - vá va - - mos

A. *p* an - da, ê, va - mos sa - ra - - - vá *div.* va - - mos

T. *f* an - da, ê va - - - mos sa - ra - - - vá

B. *p* an - da, ê, va - mos sa - ra - - - vá va - - mos

30

S. *p* sa - ra - - - vá

A. *p* sa - ra - - - vá *f* E vem nos a - ju -

T. *mf* É xan - gô é nos - so rei, *f* E vem nos a - ju - *mf*

B. *p* sa - ra - - - vá *mf* E vem nos a - ju -

35

S. *f* *ff* *p*
e - le_é rei é nos - so pai, e vem nos a - ju - dá a - ju -

A. *f* *ff* *p*
dá e - le_é rei - é nos - so pai e vem nos a - ju - - - dá a - ju -

T. *f* *ff* *p*
dá nos - so pai e - vem nos a - ju - dá

B. *f* *ff* *p*
dá nos - so pai a - - - ju - - - dá

40

S. *f* *pp* *cresc.*
dá a - ju - dá e - le_é rei_ é guer - rê - ro_ e - le_é rei_ é guer -

A. *f* *pp* *cresc.*
dá a - ju - dá e - le_é rei é guer - rê - ro e - le_é rei_ é guer -

T. *pp* *cresc.*
e vem nos a - ju - dá e - le_é rei_ é guer - rê - ro_ e - le_é rei é guer -

B. *pp* *cresc.*
e vem nos a - ju - dá e - le_é rei_ é guer - rê - ro e - le_é rei_ é guer -

Largo

45

S. *ff*
rê - ro_ sa - ra - - vá

A. *ff*
rê - ro_ sa - ra - vá, ô sa - ra - - vá

T. *ff*
rê - ro_ sa - ra - vá ô sa - ra - - vá

B. *f* *ff*
rê - ro_ sa - ra - vá vai nos a - ju - - - dá

Título: Ogum Dilê

Data de composição: 1969

Local: São Paulo

Autor do texto: Anônimo

Instrumentação: Coro Misto (SATB) à capela (Percussão *ad libitum*)

Número de movimentos: Único

Andamento: Expressivo (M. M. ♩ = 56 ~ 60)

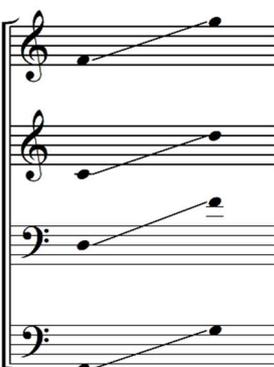
Número de compassos: 51

Duração aproximada da peça: 1' 25''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (coral):



Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Sem dedicatória e com autor do texto anônimo, *Ogum Dilê* foi escrita em 1969 para 4 vozes mistas à capela em tempo binário. O texto, afro-brasileiro, foi colhido em sessão de umbanda. Apresenta um total de 51 compassos com andamento lento, variando entre 56 e 60 batidas por minuto, o que proporciona um caráter dramático e tribal. A polifonia predomina, embora trechos homofônicos são comuns ao longo da peça, privilegiando a articulação e a clareza do texto. A ausência de dinâmica, com exceção do penúltimo compasso, sugere liberdade para interpretação.

Ogum Dilê

Para Coro Misto (SATB) à capela
(Percussão ad libitum)

Adelaide Pereira da Silva
[Composta em 1969]

Texto Afro-brasileiro,
colhido em sessão
de Terreiro

Expressivo (M. M. ♩ = 56 ~ 60)

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

6

S.

A.

T.

B.

10

S.

A.

T.

B.

Ta ta ra tá _____ Ta A - ta - tá Ta ta ra tá

Vi - ra ta tá _____ Vi - ra ta tá _____ Ta tá ra

O - gum Di - lê _____ é de a

Ta ta ra ta tá Eh Eh O - gum di - lê Eh!

Ta ra tá tá É O - gum vi - ra ta - tá

mo - ra - çê _____ vi - ra Ta - tá _____ vi - ra Mon - gan - ga, êh _____ vi - ra Ta - tá

É É Ta - tá vi - ra Ta - tá é Mun - gan - ga O - gum Ta - tá ra - ta

É O - gum di - lê _____ vi - ra Ta - tá É Mun - gan - ga É É vi - ra

14

S.

A.

 — é um — xe - tru - á Êh

T.

 lê Ta tá Ta tá Ta - ta - á O - gum O - gum di -

B.

 di - lê Ta — Ta tá Ta tá Ta - tá O - gum O - gum di -

18

S.

 O - gum di - lê É O-gum O - gum dê

A.

 O - gum O - gum

T.

 lê O-gum di - lê ê vi - ra Ta - tá vi - rô O - gum O - gum di -

B.

 lê De_a - mo - ra - cê Eh! vi - ra Ta - tá eh eh eh eh eh Vi - ra — Ta tá

22

S.

 a - mo - ra - cê Vi - ra vi - rô oh vi - ra Ta - tá —

A.

 A - mo - ra - cê Vi - ra vi - rô Eh Vi - ra vi — rô eh eh!

T.

 lê O-gum O - gum É de Mun - gan - ga eh —

B.

 Ta - tá eh eh eh, é de Vi - rá O - gum di-lê —

26

S. a - mo - ra - cê É De_a - mo - ra - cê Vi - rá vi - rô é de Mun -

A. Di - lê É É O - gum O - gum di - lê ê ê ê ê

T. Hum Hum Hum É Di - lê Di - lê O - gum vi - ra ta - tá

B. É De_a - mo - ra - cê Vi - rá Ta - tá vi - ra Mun - gan - ga eh

30

S. gan - ga é de Mun - gan - ga é é de Mun - gan - ga é É de O -

A. O - gum ê ê ê ê ê ê Vi - rá Vi - rá vi - ró Tá - á

T. _____

B. Vi - rá Ta - tá O - gum ³xon - tru - á

34

S. gum É de O - gum O - gum di - lê Mun - gan - ga

A. Vi - ra - á Hum! O - gum di - lê É de Mun -

T. É de - O - gum O - gum di - lê di - lê di -

B. Eh! É O - gum Vi - ra Ta - tá É É

39

S. É de O - gum O - gum di -

A. gan - ga eh! O - gum Di -

T. lê di - lê di - lê O - gum O - gum Di - lê

B. de a - mo - ra - cê Eh Eh O - gum di - lê

43

S. lê O - gum di - lê O - gum

A. lê O - gum di - lê É De O -

T. O - gum O - gum É de a - mo - ra - cê O - gum O

B. O - gum O - gum de A - mo - ra - cê ê ê

47

S. É O - gum di - lê O - gum di - lê

A. gum O - gum di - lê O - gum di - lê

T. gum O - gum di - lê

B. Eh! O - gum di - lê O - gum

Título: Reza de Umbanda

Data de composição: 1969

Local: São Paulo

Autor do texto: Anônimo

Instrumentação: Coro Misto (SATB) à capela

Número de movimentos: 2 [I. Calmo | II. Bem ritmado]

Andamento: Calmo (M. M. $\text{♩} = 52$ | $\text{♩} = 104$) | Bem ritmado (M.M. $\text{♩} = 80$)

Número de compassos: 51

Duração aproximada da peça: 1' 25''

Fonte: Acervo particular da compositora

Original: Manuscrito da compositora

Tessitura (coral):

The image displays two musical staves, labeled I and II, representing different parts of the piece. Each staff contains four vocal lines: Soprano, Alto, Tenor, and Baixo. In Part I, the notes are: Soprano (G4), Alto (G4), Tenor (G4), and Baixo (Bb4). In Part II, the notes are: Soprano (G4), Alto (G#4), Tenor (G4), and Baixo (G#4). The Soprano and Tenor lines are in treble clef, while the Alto and Baixo lines are in bass clef.

Sem dedicatória, *Reza de Umbanda*, escrita também em 1969 para 4 vozes mistas à capela, é dividida em 2 partes e traz texto colhido em ritual de umbanda. A primeira parte apresenta 49 compassos e é lenta e introspectiva. Indicação de articulações e dinâmicas sugerem uma interpretação expressiva. Majoritariamente homofônica, com pequenos *solis*, a peça privilegia os recursos vocais do coro que, por sua vez, destaca o texto através de notas medianas. Já a parte II com 80 compassos, “bem ritmada”, como pede a partitura, é mais rápida em relação à primeira, e também as notas curtas de caráter silábico das vozes femininas (soprano e contralto) privilegiam a articulação e a clareza do texto, que se invertem após o compasso número 33, conferindo em conjunto com as vozes masculinas (tenor e baixo), mais peso e profundidade, acentuando a peça freneticamente a partir do compasso 69.

Reza de Umbanda

Para Coro Misto (SATB) à capela

Texto extraído de ritual
de Umbanda: Anônimo

Adelaide Pereira da Silva

[Composta em 1969]

Calmo (M.M. ♩ = 52 | ♩ = 104)

I

Soprano *mp* Pem - ba de To - ma - nan - gá *p* Pem - ba Pem -

Alto *p* Pem - ba Pem -

Tenor *p* Pem - ba Pem -

Baixo *p* Pem - ba Pem -

S. *mp* bá Pem - ba de Pai O - xa - lá

A. bá

T. bá

B.

S. *p* Pem - ba Pem - bá E Pem - ba de to - dos o - ri -

A. Pe - - - em - bá

T. Pem - ba Pem - bá

B. Pe - - - em - bá

13

S. *p* xás Pem - ba Pem - bá *mp* Pem - ba de

A. *p* Pem - ba Pem - bá

T. *p* Pem - ba Pem - bá *mp* Pem - ba

B. *p* Pem - ba Pem - bá

17

S. *f* To - ma - nan - gá Pem - ba Pem - bá

A. *f* Pem - ba Pem - bá

T. *f* Pem - - - ba Pe - em - ba Pem - ba Pem - bá

B. Pem - ba Pem - bá

21

S. *mp* Pem - ba de Pai O - xa - lá *pp* Pem - ba Pem -

A. *pp* E Pem -

T. *mp* De Pai O - xa - - lá *pp* E Pem - ba Pem -

B. *pp* É de

25

S. bá Eh! Pem - ba de to - dos, o - ri - xás

A. bá Pem - ba de Pai de Pai

T. bá - á é de Pem - ba de Pai de to - dos, o - ri -

B. Pai Pem - ba de Pai de Pai

29

poco rit.

S. Pem - ba Pem - bá Pem - ba de

A. Pem - ba Pem - bá Pem - ba de

T. xás. Pai Pem - ba Pem - bá

B. Pem - ba Pem - bá

33

S. To - ma - nan - gá Pem - - ba Pem - bá

A. To - dos E Pem - ba, Pem - - ba Pem - bá

T. Pem - ba Pem - bá

B. Pe - em - ba Pem - bá

37

S. Pem - ba de Pai O - xa - lá Pem - ba Pem -

A. Pem - ba de Pai É de Pem - ba Pem -

T. Pem - ba de Pai É Pem - ba, Pem - ba, Pem -

B. Pem - ba de Pai, Pai, Pem - ba Pem -

41

S. *p* bá Pem - ba de to - dos o - ri - xás *mp*

A. *p* bá

T. *p* bá

B. *p* bá

45

S. *p* Pem - ba Pem - bá Pem - ba Pem - bá *pp* *rall.* *attaca*

A. *p* Pem - ba Pem - bá *pp* Pem - bá

T. *p* Pem - ba Pem - bá *pp* Pem - bá

B. *p* Pem - ba Pem - bá *pp* Pe - em - bá

Bem ritmado (M.M. ♩ = 80)

II

mp div.

S. Co - zi - ri - bam-bo_é di Ban-gu - lê co - zi - ri - bam-bo_é di ban - gu - lá Co - zi - ri - bam-bo_é di

mp div.

A. Co - zi - ri - bam-bo_é di Ban-gu - lê co - zi - ri - bam-bo_é di ban - gu - lá Co - zi - ri - bam-bo_é di

T. —

mf

B. Co - zi - ri - bam - bo_é de

5

S. Ban-gu - lê Co - zi - ri - bam-bo_é di Ban - gu - lá Co - zi - ri - bam-bo_é di Ban-gu - lê Co - zi - ri -

A. Ban-gu - lê Co - zi - ri - bam-bo_é di Ban - gu - lá Co - zi - ri - bam-bo_é di Ban-gu - lê Co - zi - ri -

T. —

B. Ban - gu - lê Co - zi - ri - bam - bo_é di Ban - gu - lá

9

S. bam-bo_é di ban - gu - lá Co - zi - ri - bam-bo_é di Ban-gu - lê Co - zi - ri - bam-bo_é di ban - gu - lá

A. bam-bo_é di ban - gu - lá Co - zi - ri - bam-bo_é di Ban-gu - lê Co - zi - ri - bam-bo_é di ban - gu - lá

T. —

B. Co - zi - ri - bam - bo_u - - ri - qui di bam - bô, Oi Co - zi - ri -

13

S. Co - zi - ri - bam-bo_é di ban-gu-lê Co-zi-ri - bam-bo_é di ban-gu - lá Co - zi - ri - bam-bo_é di

A. Co - zi - ri - bam-bo_é di ban-gu - lê Co-zi-ri - bam-bo_é di ban-gu - lá Co - zi - ri - bam-bo_é di

T. Co - zi - - - - ri -

B. bam - bo é di bam - ba

17

S. ban-gu - lê co-zi-ri - bam-bo_é di ban-gu - lá Co - zi - ri - bam-bo_é di ban-gu - lê co-zi-ri -

A. ban-gu - lê co-zi-ri bam-bo_é di ban-gu - lá Co - zi - ri - bam-bo_é di - ban-gu - lê co-zi-ri -

T. bam - bo é de bam - gu - lê Co - zi - ri -

B. *mf* É di Bam - bá É É di Bam - bá

21

S. bam-bo_é di ban-gu - lá Co - zi - ri - bam-bo_é di ban-gu - lê co-zi-ri - bam-bo_é di ban-gu - lá

A. bam-bo_é di ban-gu - lá Co - zi - ri - bam-bo_é di ban-gu - lê co-zi-ri - bam-bo_é di ban-gu - lá

T. *mf* bam - bo_é di ban - gu - lá, oi Co - zi - ri - bam - bo u - ri -

B. É di bam - bá É di bam -

25

S. Co - zi - ri - bam - bo_é di ban - gu - lê Co - zi - ri - bam - bo_é di ban - gu - lá

A. Co - zi - ri bam - bo_é di ban - gu - lê Co - zi - ri - bam - bo_é di ban - gu - lá

T. qui di bam - bo oi co - zi - ri - bam - bo di

B. bá é bam - bá

28

S. Co - zi - ri - bam - bo_é di ban - gu - lê *tutti p* É di bam - bá É di bam -

A. Co - zi - ri - bam - bo_é di ban - gu - lê *tutti p* É di bam - bá É di bam -

T. cu - ri - bam - bá *p* É di bam - bá é di bam - bá É

B. di bam - - - bá *p* É di bam - bá é di bam - bá É

32

S. bá é di bam - bá

A. bá é di bam - bá *mf* co - zi - ri - bam - bo_é di ban - gu - lê

T. di bam - bá é di bam - bá *mp* co - zi - ri - bam - bo_é di ban - gu - lê co - zi - ri -

B. di bam - bá é di bam - bá *mp* co - zi - ri - bam - bo_é di ban - gu - lê co - zi - ri -

36

S.

A.

T.

B.

co - zi - ri - bam - bo_é di ban - gu - lá co - zi - ri -
 bam-bo di ban-gu - lá co - zi - ri - bam-bo_é di ban-gu - lê co - zi - ri - bam-bo_é di ban - gu - lá
 bam-bo di ban-gu - lá co - zi - ri - bam-bo_é di ban-gu - lê co - zi - ri - bam-bo_é di ban - gu - lá

40

S.

A.

T.

B.

bam - bo_u - - ri - qui di bam - bo oi, co - zi - ri - bam - bo é
 co - zi - ri - bam-bo_é di ban-gu - lê co - zi - ri - bam-bo_é di ban - gu - lá co - zi - ri - bam-bo_é di
 co - zi - ri - bam-bo_é di ban-gu - lê co - zi - ri - bam-bo_é di ban - gu - lá co - zi - ri - bam-bo_é di

44

S.

A.

T.

B.

Co - zi - - - ri - bam - bo é
 di bam - bá bam - bá bam - bá
 ban-gu - lê co - zi - ri - bam - bo di ban - gu - lá Co - zi - ri - bam - bo é di bam - bá
 ban-gu - lê co - zi - ri - bam-bo_é di ban - gu - lá Co - zi - ri - bam - bo é di bam - bá

48

S. di Ban - gu - lê é, Co - zi - ri -

A. bam - bá bam - bá

T. é di bam - bá é bam - bá é di bam - bá co - zi - ri - bam - bo é di bam -

B. é di bam - bá é bam - bá é di bam - bá co - zi - ri - bam - bo é di bam -

51

S. bam - bo_é di ban - gu - lá Oi Co - zi - ri -

A. bam - bá bam - bá, é

T. bá é di co - zi - ri - bam - bo é di bam - bá co - zi - ri - bam - bo é di bam -

B. bá é di co - zi - ri - bam - bo é di bam - bá co - zi - ri - bam - bo é di bam -

54

S. bam - bo U - ri - qui di bam - bo Oi, co - zi - ri -

A. bam - bá, é

T. bá é bam - bá co - zi - ri - bam - bo é di bam - bá é di bam -

B. bá é bam - bá co - zi - ri - bam - bo é di bam - bá é di bam -

57 *p cresc.*

S. bam - bo_u - - - ri - qui di bam - bá _____ É di bam - bá é di

A. bam - bá é bam - - - bá

T. bá é di co - zi - ri - bam - bo co - zi - ri - bam - bo é di bam - bá

B. bá é di co - zi - ri - bam - bo co - zi - ri - bam - bo é di bam - bá

61 *p cresc.*

S. bam - bá é di bam - bá É di bam - bá _____ É di bam -

A. *p cresc.* é di bam - bá é di bam - bá é di bam - bá

T. *p cresc.* é di bam - bá é di bam - bá

B. *p cresc.* É di bam -

65 *f dim.*

S. bá é di bam - bá é di bam - bá

A. *f dim.* é di bam - bá _____ é di bam - bá bam - bá

T. *f dim.* é di bam - bá _____ é di bam - bá bam - bá

B. *f dim.* bá é di bam - bá é di bam - bá *p* É bam - bá é bam - bá

69

p

S. *p* É bam-bá é bam-bá é bam - bá bam - bá bam - bá bam -

A. *p* É bam-bá é bam-bá É bam-bá é bam-bá é bam - bá bam - bá bam - bá bam -

T. *p* É bam-bá é bam-bá É bam-bá é bam-bá É bam-bá é bam-bá é bam - bá bam - bá bam - bá bam -

B. É bam-bá é bam-bá É bam-bá é bam-bá É bam-bá é bam-bá é bam - bá bam - bá bam - bá bam -

ritenuto

73

f sempre

S. bá bam - bá bam - bá bam - bá, Eh, Co - zi - ri - bam - bo_é di Ban - gu - lê

A. *f sempre* bá bam - bá bam - bá bam - bá, Eh, Co - zi - ri - bam - bo_é di Ban - gu - lê

T. *f sempre* bá bam - bá bam - bá bam - bá, Eh, Co - zi - ri - bam - bo_é di Ban - gu - lê

B. *f sempre* bá bam - bá bam - bá bam - bá, Eh, Co - zi - ri - bam - bo_é di Ban - gu - lê

77

ff *longa*

S. É di Ban - gu - lê Êh É Pai

A. Ban - gu - lê *ff* *longa*

T. É di Ban - gu - lê Êh É Pai

B. Ban - gu - lê *ff* *longa* É Pai

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizando esta dissertação de mestrado, acredito ter cumprido todas as etapas e alcançado os objetivos apontados na Introdução deste trabalho. Além da edição das partituras da compositora Adelaide Pereira da Silva e dos comentários adicionais, foi realizado o registro das obras na Biblioteca Nacional e solicitada a permissão deste projeto junto ao Comitê de Ética em Pesquisa da UNESP (CEP/h-UNESP-CSJC-ICT).

Embora este trabalho tenha características próximas ao mestrado profissional, não o é. Ele vai além, pois incorpora discussões que envolve o trabalho das mulheres no cenário musical, o conceito e a função das edições no meio musical, a própria edição das partituras, as entrevistas com a musicista e a junção de fontes documentais de sua vida, que poderão subsidiar futuras pesquisas.

Inicialmente, a intenção era somente retratar a biografia, catalogar e editar as obras não publicadas da compositora, mas com o desenvolvimento do trabalho cada vez mais se percebeu a necessidade de explorar outras temáticas, que de certa forma, convergiam para o objeto em questão, tais como as questões relativas ao feminismo na música e edições musicais.

A princípio foram selecionadas 34 obras para realização das edições. Por motivos estéticos, composicionais e/ou pessoais, entretanto, esse número foi reduzido. Algumas composições foram incorporadas a um ciclo, substituídas por outras ou excluídas pela compositora. Portanto, somente 31 foram selecionadas para compor esse trabalho.

No cenário musical, ficou visível a ascensão das mulheres na área da performance, na área pedagógica e composicional, o que as coloca em igualdade de condições ao lado dos músicos do gênero masculino.

Adelaide Pereira da Silva é considerada uma compositora importante no cenário musical brasileiro, conforme demonstrado ao longo da pesquisa. Durante 24 meses, convivi com ela, o que me permitiu reconhecer a importância de seu trabalho. Assim, de que maneira a sua contribuição colabora no âmbito feminino ou até que ponto é uma concepção que reforça o contexto já existente?

Ora, de acordo com documentos manuseados, depoimentos de ex-alunos, de colegas e de familiares, Adelaide foi uma profissional que se destacou no meio musical devido a sua competência e excelência profissional nas áreas que atuava. Como professora, Adelaide soube transmitir seus conceitos acerca das teorias musicais – harmonia, contraponto e estética, difundir e valorizar as artes e os elementos da cultura

nacional. Em sua criação composicional, cuidou para desenvolver conteúdos que desafiasse e incentivasse o aperfeiçoamento de técnicas pianísticas, assim como canções que exprimisse e descrevesse os sentimentos e as características do povo brasileiro.

Conforme descrito neste trabalho, Adelaide cresceu em uma família que valorizava as artes. Seu pais apoiavam e a incentivavam. A sua preocupação e compromisso maior era com a música e cultura, através da atuação, difusão e fomento às práticas musicais, mais especificamente aos eventos ligados ao piano, debates, palestras e ensino. Assim, Adelaide soube transitar em um ambiente sociocultural dominado pelo sexo masculino, e desta forma dialogou com essa tradição, o que a torna singular.

Sua presença, única feminina, conferiu-lhe destaque, o que reforça contextos existentes – de que, já em sua época existiam – barreiras culturais que dificultam a igualdade de condições de vida profissional de musicistas perante os músicos, mas que há possibilidades de transpassar esse paradigma.

Portanto, respeito, dignidade, igualdade tem sido conquistados dia-a-dia pelo gênero feminino diluindo a concepção androcêntrica de que a mulher deveria admitir a condição de subserviência na sociedade e assumir uma função restrita à de esposa e mãe, sem direito a educação e a participar das atividades públicas.

No que diz respeito ao método de compor, Adelaide utiliza em seu discurso musical, majoritariamente, técnica contrapontística, especificamente o contraponto modal. Temas, frase e sentenças são apoiados e baseados em elementos nacionais, com ritmos brasileiros, atmosfera e características regionais. Em grande parte das suas obras, ela alterna entre modo menor e maior, transita por outros tons de forma livre, utilizando em certos momentos empréstimo modal – Modos Eclesiásticos, provavelmente reflexo de técnica herdada de seu mestre – Camargo Guarnieri, que por sua vez foi aluno do músico francês Charles Koechlin.

No capítulo voltado à edição de partituras, pude discorrer mais intensamente a respeito das normatizações arquivísticas e bibliotecárias, a importância das edições, a preservação, catalogação e difusão do acervo musical.

Constatei, por outro lado, que há no momento uma preocupação em desenvolver e estabelecer métodos e critérios mais claros e responsáveis para edição de partituras, visto que o surgimento e maior acesso à tecnologia comprometem a originalidade, singularidade e autenticidade do material e, portanto, exige um conhecimento mais elaborado quando da manufatura de um catálogo. Em grande parte, essa atenção ainda

está mais dirigida para as concepções e ao processo de restauração e preservação da música dos séculos passados, principalmente o século XVII e XVIII.

Finalizo esta investigação certo de ter valorizado, preservado e publicado parte de nosso acervo musical na figura desta compositora brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. “Pianolatria: crônica”. *Revista Klaxon*, n. 1, 1922.
- D’AMBROSIO, Oscar Alejandro Fabian. *Mulher, o vir-a ser pela arte*. São Paulo, 07 Mar. 2018. Disponível em: <<https://www2.unesp.br/portal#!/noticia/32091/artigo-mulher-o-vir-a-ser-pela-arte/>>. Acesso em: 20 abr. 2018.
- BARONCELLI, Nilcéia Cleide da Silva. *Mulheres compositoras*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987.
- BLANCO, P. S.; SIQUEIRA, M. N. de; VIEIRA, T. de O. (Orgs.). *Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais*. Salvador: EDUFBA, 2016.
- BOURDIEU, Pierre Félix. *A Dominação Masculina*. Tradução: Maria Helena Kühner. 11ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2012.
- BRASIL. Ministério do Trabalho. *Em dez anos, cai diferença entre homens e mulheres no mercado de trabalho*. Brasília, DF, 19 fev. 2018. Disponível em: <<http://trabalho.gov.br/noticias/5497-em-dez-anos-cai-diferenca-entre-homens-e-mulheres-no-mercado-de-trabalho-2>>. Acesso em 30 set. 2018.
- CASTAGNA, Paulo. *Revista do conservatório de Música UFPEL*. Pelotas: UFPEL, n. 1, 2008.
- DART, Thurston. *Interpretação da Música*. Tradução de Mariana Czertok. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Título original: The interpretation of music.
- DEAECTO, Marisa Midori. Prefácio. In: MARTINS FILHO, Plínio. *Manual de Editoração e Estilo*. Campinas: Editora da Unicamp, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte, Editora UFMG, 2016.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: Uma história de vida*. Rio de Janeiro: Ed. ZAHAR, 2009.
- FACIO, Alda; FRIES, Lorena. “Femino, género y patriarcado”. In: *Academia. Revista sobre enseñanza del Derecho de Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Año 3, n. 6, 2005.
- FEDER, Georg. *Music Philology: An Introduction to Musical Textual Criticism, Hermeneutics, and Editorial Technique*. Translated by Bruce C. MacIntyre. Hillsdale, NY: Pendragon Press, c2011.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira do século XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: Ed. Autor, 2014.
- GRÁFICO de Gênero e raça de estudantes do ensino superior no Brasil por curso e área: Gênero por Área. NEXO JORNAL LTDA, 2018. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/grafico/2017/12/13/G%C3%AAnero-e-ra%C3%A7a-de-estudantes-do-ensino-superior-no-Brasil-por-curso-e-%C3%A1rea>. Acesso em: 21 abr. 2018.
- GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. New York: Cambridge University Press, 1996.
- IBGE, *Perfil das mulheres responsáveis pelos domicílios no Brasil*, baseado em dados do Censo 2000.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Tradução: Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Rmalho Viana. Rio de Janeiro: Novas Fronteiras, 1997.

MENDES, Gilberto Ambrósio Garcia. “Gilberto Mendes & Erudito: Pianolatria brasileira”. *O Estado de São Paulo*, 2010.

INEP. CENSO 2018. *Mulheres são maioria na Educação Superior brasileira*. Brasília: INEP/Ministério da Educação, 2018. Disponível em: <http://portal.inep.gov.br/artigo/-/asset_publisher/B4AQV9zFY7Bv/content/mulheres-sao-maioria-na-educacao-superior-brasileira/21206>. Acesso em: 08 mai. 2018.

RISARTO, Maria Elisa; LIMA, Sonia Regina Albano de. “*Capacidades cognitivas e habilidades envolvidas no processo de leitura à primeira vista ao piano*”. *Música em perspectiva* v.3 n.2, out. 2010.

ROCHA, Eli Maria. *Nós, as mulheres*. Edição da Autora, 1986.

SETTI, Kilza. *Ubatuba nos contos das praias: estudo do caiçara paulista e de sua produção musical*. São Paulo, Ática, 1985.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição*. São Paulo: Annablume, 2000.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ANDRADE, Mario de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1975.
- _____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ltda, 1999.
- AMARAL, Amadeu. *Tradições Populares*. São Paulo: Editora Hucitec, 1976.
- BARFIELD, Thomas. *Diccionario de antropologia*. Tradutor: Carlos Sánchez-Rodrigo. Barcelona, Bellaterra Ediciones, 1997.
- BENNETT, Roy. *Aprendendo a compor*. Tradução e adaptação: Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. *Como ler uma partitura*. Tradução e adaptação: Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. *Elementos Básicos da música*. Tradução e adaptação: Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- COHEN, Aaron I. *International Encyclopedia of Women Composers*. New York: Bowker, 1981, (2 Volumes).
- COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford University Press, 1994.
- COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo. *Arquivologia e Patrimônio Musical*. Salvador: EDUFBA, 2006.
- DIAS, Alexandre; COHEN, Sara. *Obra Completa de Ernesto Nazareth: edição crítica, volume 1: 1877 – 1896*. São Paulo: Global Choro Music, 2013.
- DUPRATT, Régis. “A catalogação temática do acervo de manuscritos musicais do Museu da Inconfidência de Ouro Preto: uma abordagem preliminar”. In: III ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DE OURO PRETO, 1987, Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 1989.
- DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. *Análise Musical na Teoria e na Prática*. Tradução: Norton Dudeque. Curitiba: Editora UFPR, 2001. Título original: Music analysis in theory and practice.
- GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2008.
- GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. *História da música ocidental*. Tradução: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.
- HEUSSENSTAMM, George. *The norton manual of music notation*. New York : Norton, 1987.
- KOBAYASHI, Ana Lúcia Miwa Teixeira. *A escola de composição de Camargo Guarnieri*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2009.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de Metodologia Científica*. São Paulo: Editora Atlas S.A, 2003.
- LIMA, Rossini Tavares de. *A ciência do folclore*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2003.
- LIMA, Sonia Albano de (Org.). *Performance e interpretação musical: uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa, 2006.

MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1970.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. Brasília, Musimed, 1996, 4. Ed. Rev. e ampl.

MIGLIAVACCA, A. M.; MILANESI, L. A.; MOURA FERREIRA, P. A. *Adelaide Pereira da Silva – Catálogo de obras*. São Paulo: Ministério das Relações Exteriores – Departamento de Cooperação Cultural, Científico e Tecnológica, dezembro 1977.

MOORE, Douglas. *Guia dos Estilos Musicais*. Lisboa: Edições 70, 2008.

PERSICHETTI, Vincent. *Harmonia no Século XX – Aspectos criativos e práticos*. Tradução: Dorotéa Kerr et al. e revisão de Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2012.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. *Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais – A Pesquisa Qualitativa em Educação*. São Paulo: Atlas, 2012.

MAGNAI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

LOPEZ, Pilar Ramos. *Feminismo y Música: Introducción crítica*. Madrid: Narcea, S.A. de Ediciones, 2003.

RACINE, Analúcia dos Santos Viviane. *Manual de catalogação de partituras da Biblioteca ECA*. 2 ed. rev. São Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação/ECA/USP, 2010.

SADIE, Julie Anne; SAMUEL, Rhian. *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*. Review by: Judy Tsou. New York: Music Library Association. Second Series, Vol. 53, No. 2 (Dec., 1996).

SADIE, Stanley. *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers Limited, v. 13, 1980.

SAKAMOTO, Maria Mati. *A obra pianística da compositora Adelaide Pereira da Silva*. 1996. 325 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1996

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (Org.). *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *Tratado de Armonia*. Madrid: Real Musical, 1974.

SILVA, Susana Veleza da. “Os estudos de gênero no Brasil: Algumas considerações”. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Barcelona: Universidad de Barcelona, N° 262, 15 de noviembre de 2000.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em seis lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

ANEXOS

1. Parecer CEP – Plataforma Brasil

UNESP - INSTITUTO DE
CIÊNCIA E TECNOLOGIA -
CAMPUS DE SÃO JOSÉ DOS



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: EDIÇÃO E CATÁLOGO COMENTADO DAS OBRAS NÃO PUBLICADAS DA COMPOSITORA ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

Pesquisador: VALDEMIR APARECIDO DA SILVA

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 67685417.7.0000.0077

Instituição Proponente: UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JULIO DE MESQUITA FILHO

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 2.127.072

Apresentação do Projeto:

NADA A DECLARAR

Objetivo da Pesquisa:

NADA A DECLARAR

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

OS RISCOS E BENEFÍCIOS FORAM INCORPORADOS

- Possíveis desconfortos decorrentes durante o depoimento, tais como: lembranças antigas, tanto agradáveis, quanto desagradáveis, a entrevistada se emocionar ou se comover; desânimo, tédio e aborrecimento;
- Perda da capacidade de relembrar os fatos;
- Impossibilidade de participar da pesquisa, por motivo de força maior (decorrência de doenças degenerativas ou óbito).
- Será elegido, caso a compositora seja impedida de participar, algum parente próximo como por exemplo, sua irmã Branca Pereira da Silva Castro, sua sobrinha e ex-aluna Sílvia Anspach, detentora legal e depositária do acervo da compositora.o. Já para a comunidade em geral será disponibilizado e tornado público um catálogo comentado com as partituras não publicadas da compositora Adelaide Pereira da Silva (entrevistada),

Endereço: Av.Engº Francisco José Longo 777

Bairro: Jardim São Dimas

CEP: 12.245-000

UF: SP

Município: SAO JOSE DOS CAMPOS

Telefone: (12)3947-9078

Fax: (12)3947-9010

E-mail: ceph@fosjc.unesp.br

UNESP - INSTITUTO DE
CIÊNCIA E TECNOLOGIA -
CAMPUS DE SÃO JOSÉ DOS



Continuação do Parecer: 2.127.072

revisada por ela, além da veiculação de informações retificadas a respeito de sua biografia. Com isso, trará consideráveis benefícios para o cenário musical brasileiro, às pesquisas musicológicas e seus desenvolvimentos, assim como, à difusão, preservação e manutenção do patrimônio cultural brasileiro.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

NADA A DECLARAR

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

OS TERMOS FORAM INCORPORADOS E ESTÃO CORRETOS

Recomendações:

O pesquisador deverá atentar para o prazo de envio do relatório científico, quando for avisado, para não incorrer na penalidade de não ter novo protocolo analisado pelo CEPH-ICT-CSJC-UNESP

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

TODAS AS PENDÊNCIAS E INADEQUAÇÕES NOS TERMOS FORAM MODIFICADOS E SE ENCONTRAM A CONTENTO.

Considerações Finais a critério do CEP:

O Colegiado acata o parecer da relatora.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_873717.pdf	30/05/2017 09:25:46		Aceito
Outros	ProjetoTCLEREformulado.pdf	30/05/2017 09:21:38	VALDEMIR APARECIDO DA SILVA	Aceito
Outros	RoteiroPerguntasEntrevista.pdf	30/05/2017 09:20:00	VALDEMIR APARECIDO DA SILVA	Aceito
Outros	Formulariospend.pdf	30/05/2017 09:19:13	VALDEMIR APARECIDO DA SILVA	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de	TCLE_proposta.pdf	30/05/2017 09:15:30	VALDEMIR APARECIDO DA SILVA	Aceito

Endereço: Av. Engº Francisco José Longo 777
Bairro: Jardim São Dimas **CEP:** 12.245-000
UF: SP **Município:** SAO JOSE DOS CAMPOS
Telefone: (12)3947-9078 **Fax:** (12)3947-9010 **E-mail:** ceph@fosjc.unesp.br

UNESP - INSTITUTO DE
CIÊNCIA E TECNOLOGIA -
CAMPUS DE SÃO JOSÉ DOS



Continuação do Parecer: 2.127.072

Ausência	TCLE_proposta.pdf	30/05/2017 09:15:30	VALDEMIR APARECIDO DA SILVA	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projetoreformulado.pdf	30/05/2017 09:14:36	VALDEMIR APARECIDO DA SILVA	Aceito
Outros	AutorizacaoColetadeDados.pdf	10/04/2017 19:02:22	VALDEMIR APARECIDO DA SILVA	Aceito
Outros	VinculoInstitucionalOrientadora.pdf	10/04/2017 18:59:59	VALDEMIR APARECIDO DA SILVA	Aceito
Folha de Rosto	FolhadeRostoValdemir.pdf	10/04/2017 18:58:50	VALDEMIR APARECIDO DA SILVA	Aceito
Outros	VinculoInstitucional.pdf	07/04/2017 20:25:29	VALDEMIR APARECIDO DA SILVA	Aceito
Orçamento	Orcamento.pdf	07/04/2017 08:46:27	VALDEMIR APARECIDO DA SILVA	Aceito
Cronograma	CRONOGRAMA.pdf	07/04/2017 08:45:21	VALDEMIR APARECIDO DA SILVA	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

SAO JOSE DOS CAMPOS, 20 de Junho de 2017

Assinado por:
Denise Nicodemo
(Coordenador)

Endereço: Av.Engº Francisco José Longo 777
Bairro: Jardim São Dimas **CEP:** 12.245-000
UF: SP **Município:** SAO JOSE DOS CAMPOS
Telefone: (12)3947-9078 **Fax:** (12)3947-9010 **E-mail:** ceph@fosjc.unesp.br

2. Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (Proposta)

Título do Projeto: Edição e Catálogo Comentado das Obras não Publicadas da Compositora Adelaide Pereira da Silva

Pesquisador Responsável: Valdemir Aparecido da Silva, [REDACTED]
[REDACTED]

Instituição: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Instituto de Artes, Câmpus de São Paulo

Contatos: [REDACTED] E-mail: vald_ap@hotmail.com

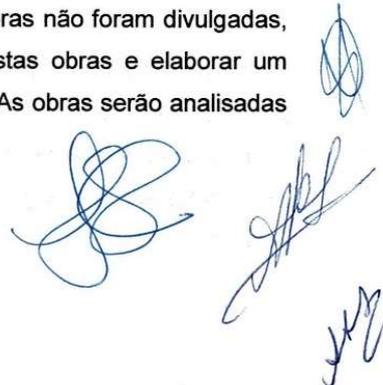
Nome da entrevistada: Adelaide Rosa Pereira da Silva Kollar, [REDACTED]

Número do CAAE: 67685417.7.0000.0077

Cara Adelaide Rosa Pereira da Silva Ruzicska Kollar, a Sra. está sendo convidada a participar como voluntária da pesquisa de mestrado – *Edição e Catálogo Comentado das Obras não Publicadas da Compositora Adelaide Pereira da Silva*. Este documento, chamado *Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)*, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Justificativa e objetivos

Embora Adelaide Pereira da Silva seja uma compositora relevante para o cenário musical brasileiro e internacional nos séculos XX - XXI, grande quantidade de seu acervo musical mantém-se desconhecido, ou seja, estas obras não foram divulgadas, nem publicadas. Neste caso, o projeto pretende editar estas obras e elaborar um catálogo digitalizado, impresso e comentado dessas obras. As obras serão analisadas sob perspectiva estrutural e hermenêutica.



Procedimentos

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica, com entrevistas semiestruturadas da compositora, além de manuseamento de documentos, fotografias e filmagens.

Autorização

Devido ao procedimento para coleta de dados, citados a cima, solicitamos consentimento à compositora Adelaide Rosa Pereira da Silva Kollar, para realização desses procedimentos. Isto se dará durante reunião por meio de expressão oral, gravada em áudio, narrado pelo pesquisador e documento físico, de mesmo conteúdo, assinado pela colaboradora. Neste caso:

- As futuras entrevistas, se consentidas pelo CEP, poderão ser realizadas por meio escrito, telefone, skype, vídeo ou áudio.
- O local será, preferencialmente, na residência da colaboradora (entrevistada), Rua

Riscos e Desconfortos

Toda pesquisa, de alguma forma envolve riscos, mesmos que sejam mínimos, previsíveis e/ou imprevisíveis. Neste caso, tais riscos que esta pesquisa envolve, mínimo que seja, pode ser caracterizado por:

- Possíveis desconfortos decorrentes durante o depoimento, tais como: lembranças antigas, tanto agradáveis, quanto desagradáveis, a entrevistada se emocionar ou se comover; desanimo, tédio e aborrecimento;
- Perda da capacidade de lembrar os fatos;
- Impossibilidade de participar da pesquisa, por motivo de força maior (decorrência de doenças degenerativas ou óbito).

Assim sendo, com o intuito de proteger a entrevistada de todo e qualquer risco ou danos à dimensão psíquica, moral e intelectual a partir de suas entrevistas e depoimentos, assim como, assegurar a conclusão do projeto, serão tomados os seguintes cuidados:

- O pesquisador confortará e auxiliará no que for necessário, para manter a integridade da entrevistada, oferecendo lhe água como por exemplo;
- O pesquisador fará o possível para que a entrevistada não fique fadigada;
- A entrevistada terá a garantia e o direito de falar o que quiser e interromper quando desejar;



- Nas entrevistas, ou bate-papos informais, a participante dialogará sobre sua trajetória musical, sua produção, ou o que deseja discorrer.
- A entrevistada não será coagida ou constrangida a prestar depoimento ou responder qualquer pergunta;
- A participação é expressamente voluntária. Não haverá ressarcimento ou pagamento em dinheiro pelos depoimentos;
- Se por algum motivo, em qualquer situação da pesquisa, a entrevistada sentir-se lesado, ela poderá desistir ou parar de prestar seu depoimento. Neste caso, ela terá assegurado seu direito de acionar a justiça e requerer indenização, caso considere necessário;
- A duração dos depoimentos será determinada pela entrevistada;
- Será elegido, caso a compositora seja impedida de participar, algum parente próximo como por exemplo, sua irmã Branca Pereira da Silva Castro, sua sobrinha Silvia Anspach, detentora legal e depositária do acervo da compositora.

Ciência de Armazenamento de MATERIAL AUDIOVISUAL e ACESSO PÚBLICO

- O material audiovisual futuramente será disponibilizado à colaboradora e armazenado por tempo indeterminado;
- Se qualquer integrante da família da entrevistada, se assim desejar, o material audiovisual será disponibilizado, a qualquer tempo e sem ônus de prejuízo.
- Antes da publicação final da dissertação, a entrevistada e/ou outro depoente terão a oportunidade de ler o texto e fazer comentários e pedidos de exclusão;
- Fotografias utilizadas no texto final serão disponibilizadas à participante e/ou outro depoente, que também poderá tecer comentários e fazer sugestões sobre sua inclusão e exclusão.
- A divulgação da defesa será realizada nos equipamentos de comunicação do Instituto de Artes – Unesp. O exemplar definitivo do trabalho será disponibilizado no Sistemas de Bibliotecas: uma cópia física na Biblioteca do Instituto de Artes e cópia digital no banco de dados da Unesp – IA. O trabalho será mencionado ainda em congressos/conferências/jornadas/atividades dentre outros.

Benefícios

Embora Adelaide Pereira da Silva seja uma compositora relevante para o cenário musical brasileiro e internacional no século XX, grande quantidade de seu acervo musical mantém-se desconhecido, ou seja, não foram divulgadas. O que o torna

indisponível de veiculação entre músicos e pesquisadores. A catalogação e edição comentada de seu trabalho trará, seguramente, benefícios consideráveis para o cenário musical, às pesquisas musicológicas e seus desenvolvimentos assim como conservação e proteção do patrimônio cultural brasileiro. Por outro lado, indiretamente, a participante, terá benefícios com esta pesquisa, a partir do conhecimento gerado, difusão e disponibilização de suas obras, edição e elaboração de catálogo.

Acompanhamento e assistência:

- De acordo com a resolução 466/2012, a participante terá assistência para atender danos imateriais diretos ou indiretos decorrentes da pesquisa.
- Você será informado sobre o andamento da pesquisa e também sobre eventuais modificações. Também será convidado para a defesa do trabalho. Uma via impressa e encadernada do trabalho será entregue ao participante, assim como uma cópia do arquivo em formato PDF (.pdf).

Contatos

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com os pesquisadores:

- Valdemir Aparecido Silva (pesquisador - mestrando)

E-mail: vald_ap@hotmail.com

Currículo Lattes:

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4672512T1>

- Sonia Regina Albano de Lima (orientadora)

Endereço: Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Instituto de Artes, Câmpus de São Paulo.

Rua Dr. Bento Theobaldo Ferraz, 271 – Barra Funda, São Paulo – SP, CEP 01140-070

Currículo Lattes:

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4708989J7>

Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos

O Comitê de Ética em Pesquisa com Seres Humanos, do Instituto de Ciência e Tecnologia de São José dos Campos – UNESP (CEP/h-UNESP-CSJC-ICT), constituído nos termos da Resolução n° 196/96, do Conselho Nacional de Saúde, do Ministério da Saúde (CNS/MS), é um órgão institucional, colegiado, independente, de composição multidisciplinar com participação de pesquisadores, estudiosos de bioética, juristas, profissionais de saúde, das ciências sociais, humanas e exatas e representantes de usuários. Tem caráter consultivo, deliberativo e educativo, criado e mantido para garantir padrões éticos no desenvolvimento de pesquisas. Sua atribuição primordial é avaliar os aspectos éticos e emitir parecer consubstanciado sobre os projetos de pesquisa a ele submetido, concernente a seres humanos, salvaguardando os direitos previstos na legislação.

A Comissão Nacional de Ética em Pesquisa - CONEP- é uma comissão do Conselho Nacional de Saúde - CNS, criada através da Resolução 196/96 e com constituição designada pela Resolução 246/97, com a função de implementar as normas e diretrizes regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos, aprovadas pelo Conselho. Tem função consultiva, deliberativa, normativa e educativa, atuando conjuntamente com a rede de Comitês de Ética em Pesquisa organizados nas instituições onde as pesquisas se realizam, cabendo a ela examinar os aspectos éticos de pesquisas envolvendo seres humanos em áreas temáticas especiais, elaborar normas específicas para essas áreas, bem como organizar o acompanhamento das pesquisas realizadas no país.

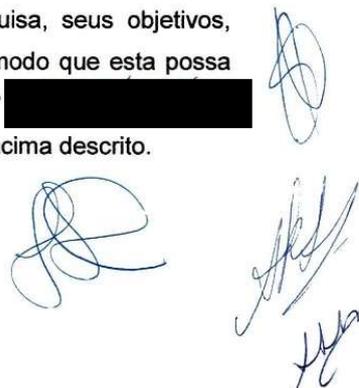
- Coordenadora - Profa. Dra. Denise Nicodemos

Endereço: Av. Eng. Francisco José Longo, 777 - São Dimas, São José dos Campos – SP, CEP 12245-000

Telefones: (12) 3947-9076 / 3947-9028

Consentimento Livre e Esclarecido

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e possível incômodo que esta possa acarretar, eu Alaide Rosa Ferraz da Silva, RG n° [REDACTED] concordo em participar, como voluntária, do projeto de pesquisa acima descrito.



Responsabilidade do Pesquisador

Eu, Valdemir Aparecido da Silva, pesquisador mestrando, asseguro ter cumprido todas as exigências contidas no item IV.3 e IV.4 (se pertinente) da resolução do CNS/MS n. 466 de dezembro de 2012, publicada em 13 de junho de 2013, na elaboração do protocolo e na obtenção deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido. Asseguro, também, ter explicado e fornecido uma via deste documento à voluntária Adelaide Rosa Pereira da Silva Kollar. Se o estudo for aprovado pelo CEP, comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos nesta pesquisa exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

São Paulo, 30 de junho de 2017

Adelaide Rosa Pereira da Silva Kollar
Assinatura da Participante

Valdemir Aparecido da Silva
Pesquisador Responsável

[Assinatura]
Testemunha 1

RG nº

CPF

[Assinatura]
Testemunha 2

RG nº

CPF

3. Fundação Biblioteca Nacional – Protocolo de Solicitação de Registro

22/07/2018

Email – Valdemir Aparecido – Outlook

Escritório de Direitos Autorais / FBN

EDA <eda@bn.gov.br>

Sex 20/07/2018, 10:57

Para: vald_ap@hotmail.com <vald_ap@hotmail.com>

Prezado Valdemir:

Em atenção a sua solicitação, informamos que seus pedidos foram protocolados em 20/07/2018 conforme descrito abaixo.

- . Duetos e Outras – protocolo n° 2018/RJ/11992
- . Obras para instrumentos Solistas e Outras – protocolo n° 2018/RJ/11993
- . Obras para Canto e Piano e Outras – protocolo n° 2018/RJ/11994
- . Obras para Coral Adulto e Outras – protocolo n° 2018/RJ/11995
- . Obras para Coral Infantil e Outras – protocolo n° 2018/RJ/11996
- . Obras para Piano Solo e Outras – protocolo n° 2018/RJ/11997

O prazo para processamento e análise é de, excepcionalmente, 180 dias a contar da data de protocolo, se não houver nenhuma exigência de documentação. A Certidão de Registro será enviada para o endereço especificado no requerimento via correio com AR.

Estamos à disposição para mais esclarecimentos.

Atenciosamente,

André Costa



Centro Empresarial Cidade Nova - Teleporto
Av. Presidente Vargas, 3131, 7º Andar, sl. 702
20210-911 - Cidade Nova - Rio de Janeiro, RJ
Horário de Atendimento: 13h às 16h
(21) 2220 - 0039 :: eda@bn.gov.br :: www.bn.gov.br

AVALIE NOSSO ATENDIMENTO!

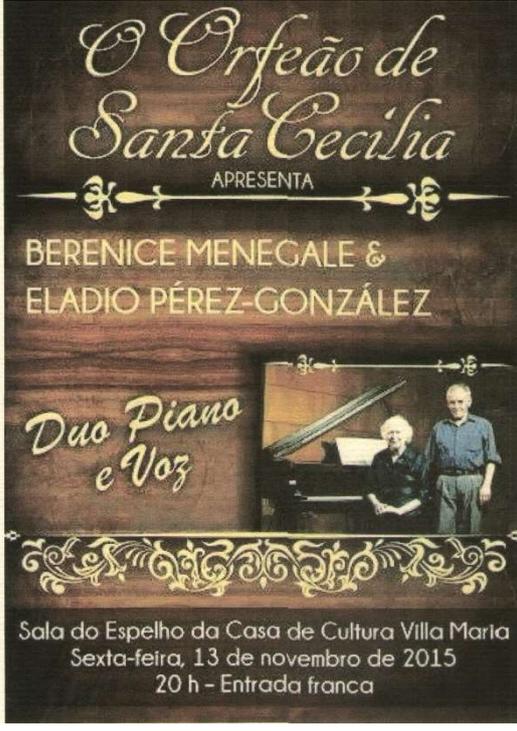
Pedimos que dedique alguns minutos de seu tempo para preencher nosso formulário de avaliação de atendimento. Sua contribuição é muito importante para que possamos continuar a evoluir e melhorar a qualidade de nosso serviço. COMECE A RESPONDER AGORA!

<https://goo.gl/forms/VPZQ0SKqJ2iinrax2>

4. Memorial da Compositora: Documentos

Este anexo contém imagens de documentos cedidos pela compositora na fase final do curso de Mestrado – PPG Música. Tratam-se de recortes de jornais, programas de concerto, cartas, e-mails, certificados, editais de concursos de piano etc. Que de uma forma ou de outra citam a compositora. Parte dos documentos foi escaneado em cor, resolução 300 ppp, arquivo JPEG e a outra parte foi fotografada com uma máquina semi-profissional NIKON D5200, de modo que não se danificasse/deteriorasse o material original pertencente ao acervo da compositora. Estão organizados conforme ordem disposta e estabelecida pela compositora, preservando assim a originalidade. São apenas exemplos, em sua maioria, de capas ou trechos da matéria. Finalizado o trabalho, todo material, inclusive cópias das partituras, foram devolvidos à compositora.

Foto 1: 1º ENCONTRO NACIONAL DE COMPOSITORES	Foto 2: ADELAIDE PEREIRA
	
Fonte: FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL (1975).	Fonte: ADELAIDE PEREIRA [19-]
Foto 3: RECITAL NO TEATRO MUNICIPAL DE CAMPINAS	Foto 4: BANCA EXAMINADORA IV CONCURSO CAMARGO GUARNIERI
	
Fonte: ADELAIDE PEREIRA (1955)	Fonte: ADELAIDE PEREIRA [19-]

<p>Figura 1: O ORFEÃO DE SANTA CECÍLIA</p>	<p>Figura 2: RECITAL HANS BRUCH</p>
	
<p>Fonte: CASA DE CULTURA (2015).</p>	<p>Fonte: GRÊMIO CAETANO DE CAMPOS (1948).</p>

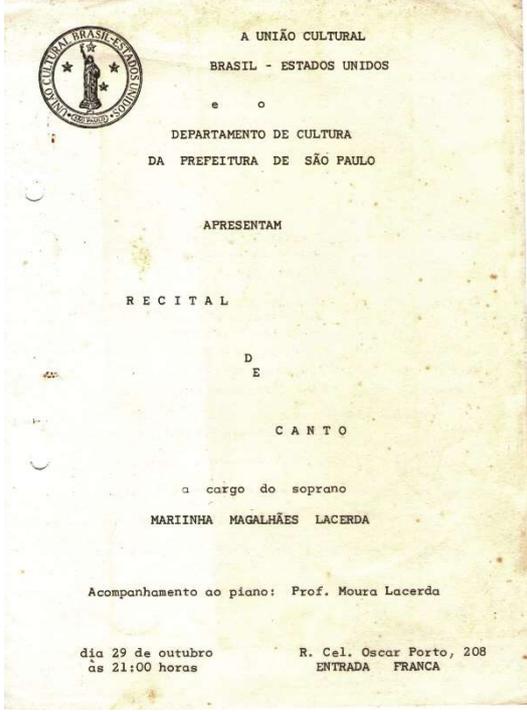
<p>Figura 3: MÚSICA BRASILEIRA O PIANO E A VOZ: LEGADO DE UMA ESCOLA</p>	<p>Figura 4: RECITAL DE CANTO</p>
	
<p>Fonte: SOUZA LIMA (2012).</p>	<p>Fonte: A UNIÃO CULTURAL BRASIL – ESTADOS UNIDOS [19-].</p>

Figura 5: PROVA FINAL DO V CONCURSO INFANTOJUVENIL DE PIANO

Fonte: DISCOTECA MUNICIPAL (1963).

Figura 6: PROGRAMA DE CONCERTO

Fonte: THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO (1970).

Figura 7: 5º CONCURSO DE PIANO “MÚSICA BRASILEIRA” (REGULAMENTO)

Fonte: CONSERVATÓRIO. MUSICAL PAULISTANO E EDITORA IRMÃOS VITALE (1981).

Figura 8: RECITAL DE PIANO – JOEL HONORATO LIMA

Fonte: THEATRO MUNICIPAL DE SANTO ANDRÉ (1987).

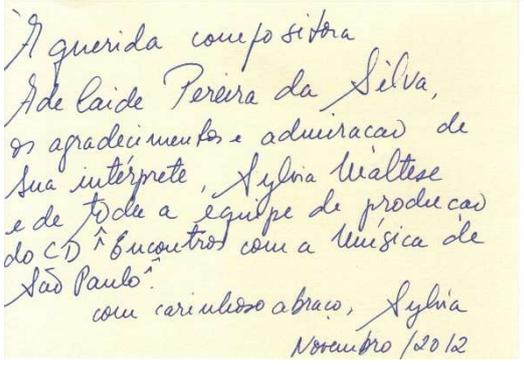
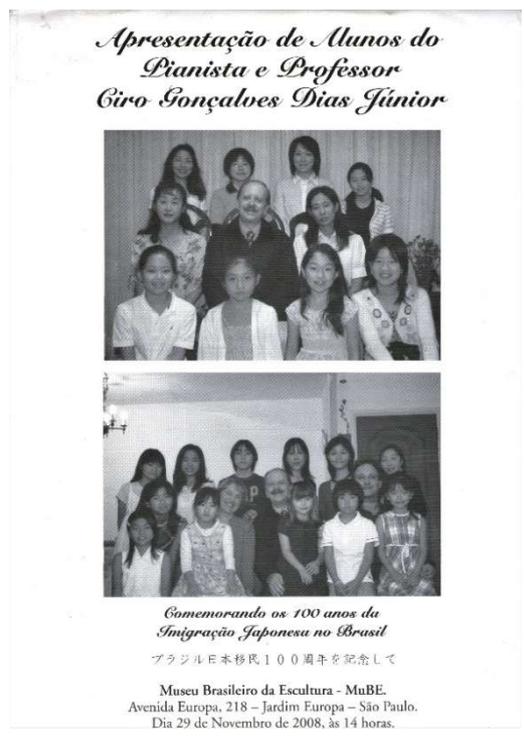
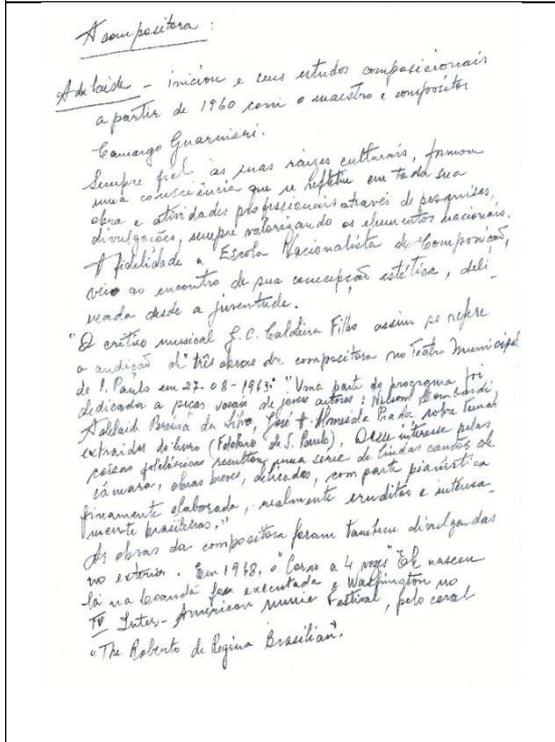
Figura 9: HONRA AO MÉRITO (DIPLOMA)	Figura 10: BILHETE DE AGRADECIMENTO
	
Fonte: CENTRO DE PESQUISAS FÍSICAS BIOLÓGICAS E MUSICAIS (1984).	Fonte: ADELAIDE PEREIRA (2012).

Figura 11: MÚSICA VOCAL BRASILEIRA III	Figura 12: APRESENTAÇÃO DE ALUNOS DO PIANISTA E PROFESSOR CIRO GONÇALVES DIAS JUNIOR – COMEMORANDO OS 100 ANOS DA IMIGRAÇÃO JAPONESA NO BRASIL
	
Fonte: CENTRO DE MÚSICA BRASILEIRA (2014).	Fonte: MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA – MUBE (2008).

<p>Figura 13: APRESENTAÇÃO DE ALUNOS DO PIANISTA E PROFESSOR CIRO GONÇALVES DIAS</p>	<p>Figura 14: COMPOSITORA E PESQUISADORA DA MÚSICA BRASILEIRA</p>
<p style="text-align: center;"><i>Apresentação de Alunos do Pianista e Professor</i> <i>Ciro Gonçalves Dias Júnior</i></p>  <p style="text-align: right;">Apresentação 2010</p> <p style="text-align: center;">Museu Brasileiro da Escultura - MuBE. Avenida Europa, 218 – Jardim Europa – São Paulo. Dia 03 de Dezembro de 2011, às 14 horas.</p>	<p>COMPOSITORA E PESQUISADORA DA MÚSICA BRASILEIRA LANÇA SEU PRIMEIRO CD.</p> <p>—Revelando o Brasil – Música Erudita em solos de piano acaba de chegar ao mercado, marcando os 38 anos de carreira da compositora <i>Adelaide Pereira da Silva</i>, uma das representantes da Escola de Composição de Camargo Guarnieri. Pesquisadora e profunda conhecedora das raízes da música brasileira, Adelaide é reconhecida por seu trabalho de composição, que inclui obras para diversos instrumentos, canto e orquestra, apresentadas no país e no exterior. Este CD é o resgate da primeira fase da obra da compositora, “a mais significativa de minha obra para mim”.</p> <p>Segundo ela mesmo o conta.</p> <p>Compostas para piano estas 22 faixas são interpretadas pelo jovem e talentoso pianista JOEL HONORATO. A compositora conhecida também como pedagoga, lecionou em Faculdades da Capital e interior. Foi agraciada com inúmeros prêmios e condecorações pelo seu trabalho em prol da música pátria.</p> <p>É sua intenção, dar seqüência à gravação de CDs apresentando outros gêneros de música e de instrumentos para compor uma antologia que mostre a evolução estética de sua obra.</p> <p>O CD “Revelando o Brasil- Música Erudita em Solos de Piano” será vendido na Livraria da Vila- Rua Fradique Coutinho, 915- f.3814-5811, na loja “Free Concert” – rua Nova Barão n. 20 – f.255-7732, na livraria da PUC e na Revista “Concerto”. E Mail: Adepsilva @ zipmail.com.br</p> <p style="text-align: right;">9008-2008 12</p>
<p>Fonte: MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA – MUBE (2011).</p>	<p>Fonte: PRIMEIRO CONSELHO ARTÍSTICO</p>

<p>Foto 5: ADELAIDE PEREIRA – CONDECORAÇÃO</p>	<p>Figura 15: CARTA À ADELAIDE</p>
	<p>ADELAIDE PEREIRA DA SILVA KOLLAR</p> <p>Escrevi em falta com você sobre os dados que me pediu, relativos à minha opinião sobre esta questão esta questão, por que passam as mulheres dentro do âmbito musical. Penso que isto não é uma questão isto não é uma questão o assunto. Trata-se da mulher interprete ou da mulher compositora? <i>São Paulo - Brasil</i></p> <p>Respondo sobre a mulher compositora. Em primeiro lugar desejo deixar patente que se trata aqui de minha opinião pessoal..</p> <p>“ Acredito haver dentro do meio musical uma certa discriminação em torno do sexo fraco, hoje em dia bem menor do que já foi em tempos passados. Certamente o fator sorte contribui com uma boa dose de possibilidades, o relacionamento social mais ainda, mas, ainda pertencemos a um meio um pouco adverso onde a mulher compositora nem sempre é devidamente reconhecida . Segundo a minha forma de pensar, é o gosto pela criação , a nossa personalidade e desprendimento por sucessos imediatos, o aprimoramento do bom gosto e técnica em escrever, a fórmula para atingirmos nosso alvo e prosseguirmos com galhardia , defendendo nossas idéias e produção dentro do campo criativo. É através do trabalho de todos , especialmente das mulheres , por natureza educativas, que uma sociedade pode se tornar culta ,e, de uma sociedade culta teremos um país culto, porque não é só de edifícios e concreto que uma cultura se faz.”</p> <p>Espero não ter me estendido demais nessa resposta. Procurei sintetizar tudo o que sinto num mínimo de linhas.</p> <p>Espero sinceramente seu pleno sucesso nessa tese que vai defender. Se não for possível depois, mande suas notícias de vez em quando , para que eu possa seguir o lindo trabalho que certamente virá por aí.</p> <p>Com votos de sucesso, vai o meu abraço..</p>
<p>Fonte: ADELAIDE PEREIRA [19-].</p>	<p>Fonte: ADELAIDE PEREIRA [19-].</p>

<p>Figura 16: MANUSCRITO – RELEASE ADELAIDE</p>	<p>Figura 17: BLOG – LANÇAMENTO DO CD MULHERES COMpositoras</p>
 <p><i>A compositora:</i> <i>Adelaide - iniciou seus estudos composicionais a partir de 1960 com o maestro e compositor Camargo Guarnieri.</i> <i>Sempre sob as suas raízes culturais, formou sua consciência que se refletiu em toda sua obra e atividades profissionais através de pesquisas, divulgações, sempre valorizando os elementos nacionais, a fidelidade à Escola Nacionalista de Compositores, e ao encontro de sua concepção estética, delineada desde a juventude.</i> <i>De crítica musical J. C. Baldoni Filho assim se refere a Adelaide: "É três obras de compositoras no Teatro Municipal de São Paulo em 27.08-1963." Uma parte do programa foi dedicada a peças suas de jovem autoria: Nelson Bonfanti, Adalberto Pereira da Silva, José + Almeida Prado, sobre temas extraídos do livro (Folhas de S. Paulo), Adelaide escreveu peças solísticas resultando numa série de lindos cantos de câmara; obras breves, diretas, sem parte pianística firmemente elaborada, altamente eruditas e autenticamente brasileiras."</i> <i>As obras da compositora foram também divulgadas no exterior. Em 1968, o livro a 4 peças foi lançado sob o comando de seu executora e Washington no 1º Festival Brasileiro de Música Festival, pelo casal The Roberto de Regina Brazilian.</i></p>	<p>SEXTA-FEIRA, 29 DE JANEIRO DE 2010</p> <p>PRECONCEITO</p> <p>Você que acaba de encontrar este Blog, ou que o acompanha a algum tempo, por certo já percebeu - nas entrelinhas - que sou dado a polemizar e que, no entanto, só opino desfavoravelmente quando o alvo dos comentários comete atos irresponsáveis, daqueles considerados lesivos à cultura nacional. O aspecto que hoje abordo não foge à regra.</p> <p>Os amantes da música e os músicos em geral "são preconceituosos, embora façam questão de apregoar o contrário".</p> <p>Acredito que tal afirmação, dita assim em tom categórico, possa causar no leitor certo mal estar e até mesmo indignação, no entanto, não tire conclusões apressadas. Esse preconceito não é privilégio dos músicos, está presente em todas as manifestações artísticas - ou não - pelo simples fato de fazer parte da mesquinhez humana.</p> <p>Medite um pouco e diga com toda a sinceridade: já pensou nos adjetivos, POPULAR e ERUDITO atribuindo a eles apenas o sentido genérico, ou arrogou-se a interpretá-los valorativamente. Se estiver enquadrado no segundo caso; se é um daqueles que se mostra abertamente contrário à palavra "erudito" pretendendo demonstrar aversão a um adjetivo que define como preconceituoso, reflita se não está revelando um preconceito idêntico ao que condena, além da indesculpável ignorância da língua pátria.</p> <p>1-1</p> <p>"Mulheres Compositoras - Femmes Compositrices", no qual a pianista Sylvia Maltese nos oferece em execuções impecáveis e interpretações de altíssimo nível, um leque de obras que abrange desde a singela brejeirice de Chiquinha Gonzaga e de Silvéria Barros até a madura e complexa "Multisarabanda" de Kizka Setti, passando pelo "romantismo" virtuosístico de Branca Bilhar, recatado e sensível em Emília De Benedictis, pelo "impressionismo" das francesas Lili Boulanger, Mel Bonis, Louise Farrenc e Augusta Holmes, pelo "nacionalismo" de Dinorá de Carvalho e Sandra Abrão, pela polifônica brasilidade de Adelaide Pereira da Silva, e pelo "universalismo" de Maria Helena Rosas Fernandes.</p> <p>Destaco ainda as peças a "quatro mãos" da francesa Mel Bonis e da compositora-pianista Marie Jaël registradas de forma impecável pelo Duo Maltese - Paola Tarditi. Poucas vezes tive a oportunidade de ouvir tão perfeito entrosamento, seja a nível de sincronismo, seja de maturidade interpretativa. Enfim um excelente motivo para desencadear um movimento anti-preconceituoso que venha abrir perspectivas que alarguem os horizontes e joguem por terra os limites pré-estabelecidos, pelos... "limitados".</p>
<p>Fonte: ADELAIDE PEREIRA [19-].</p>	<p>Fonte: ADELAIDE PEREIRA [2010].</p>

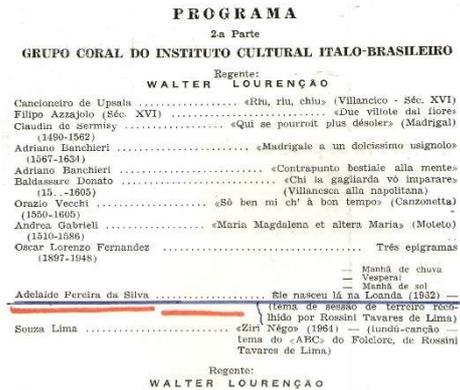
<p>Figura 18: PROVAS FINAIS DO CONCURSO RICORDI NO INSTITUTO MUSICAL SANTA CECÍLIA</p>	<p>Figura 19: SINFÔNICA GAÚCHA E RECITAL DE CANTO</p>
 <p>Provas finais do Concurso «Ricordi» no Instituto Musical «Santa Cecília»</p> <p>Foram efetuadas, dias 24 e 25, no Instituto Musical «Santa Cecília», as provas práticas de confronto final e relativas ao XV Concurso «Ricordi», tradicional certame que todos os anos alcança expressivo êxito.</p> <p>Formaram nas bancas examinadoras personalidades de destaque nos meios musicais de São Paulo, especialmente convidadas pela Comissão Organizadora do referido concurso: maestro Marcelo Marchetti, maestro Diego Facheo, maestro Osvaldo Costa, Lacerda, professora Ida Maltese e professora Adelaide Pereira da Silva.</p>	 <p>Sinfônica gaúcha e recital de canto</p> <p>Há dois programas musicais hoje em São Paulo: a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre apresenta-se às 16 horas no Municipal e a meio-soprano Lenice Prioli dá um recital de canto no Pró-Arte, rua Sergipe, 271.</p> <p>Hoje, em apresentação reservada para convidados e sócios da Sociedade Orquestra Filarmônica de São Paulo, a Sinfônica de Porto Alegre, sob a regência de Pablo Komlós, apresenta peças de Wagner, Debussy, Weber e Brahms. Amanhã às 16 horas, também no Municipal, a Sinfônica gaúcha executará peças de Camargo Guarnieri, Strauss, Wagner e Beethoven. Os ingressos estão à venda na bilheteria do teatro.</p> <p>Com as apresentações em São Paulo, a Sinfônica de Porto Alegre encerra um giro pelas principais capitais do País. Já esteve em Florianópolis, Curitiba, Guanabara, Belo Horizonte, Brasília, Goiânia, Rio Branco, Manaus, Belém, São Luís, Teresinha, Natal, João Pessoa, Recife, Macaé, Aracaju, Vitória e Campinas, onde se apresentou ontem.</p> <p>A orquestra é composta de 94 elementos, entre músicos e diretores. Além de Pablo Komlós, que regerá os dois concertos em São Paulo, mais dois maestros acompanham o conjunto: Alfred Huelshberg e Tullio Delardi. A Sinfônica de Porto Alegre foi fundada em 1950 pelo maestro Komlós, formado pela Academia Real de Música de Budapeste.</p> <p>O maestro é também professor de regência no Conservatório de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A excursão do conjunto faz parte do Plano de Ação Cultural do Ministério da Educação.</p> <p>RECITAL DE CANTO</p> <p>A meio-soprano Lenice Prioli será acompanhada ao piano por Selma Asprino, no recital de canto que dará às 18 horas de hoje no Pró-Arte. A promoção é do "Cremio Bela Bartók". O programa inclui peças de Schubert, Gluck, Marcello, Paisiello, Wolf, Reynaldo Hahn, Duparc, Joaquín Nin, Adelaide Pereira da Silva e Villa-Lobos.</p> <p>"Ars Viva" em Brasília</p> <p>O Madrigal "Ars Viva", de Santos, está se apresentando em Brasília, na sala Martins Pena. Hoje e amanhã, sob a regência de Klaus-Dieter Wolf e com a soprano Uta Wolff, estará apresentando peças de compositores clássicos e modernos.</p>
<p>Fonte: RECORTE DE JORNAL – DIÁRIO DE SANTOS (1962).</p>	<p>Fonte: O ESTADO DE SÃO PAULO (1972).</p>

Figura 24: RECITAL DE BRÁULIO MARTINS



Fonte: CÍRCULO MILITAR DE S. PAULO (1963).

Figura 25: PROGRAMA DE CONCERTO



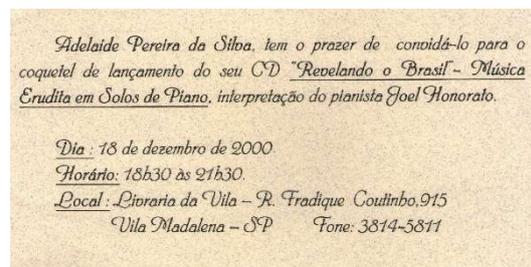
Fonte: THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO (1965).

Figura 26: II SIMPÓSIO PESQUISA DE FOLCLORE

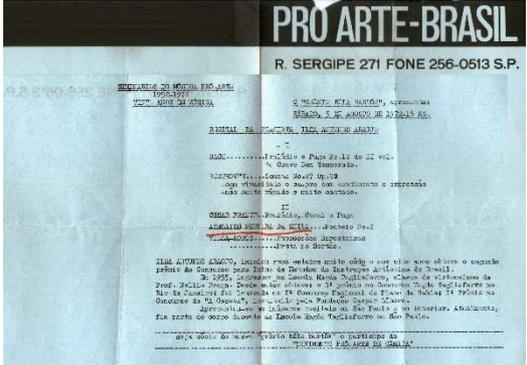
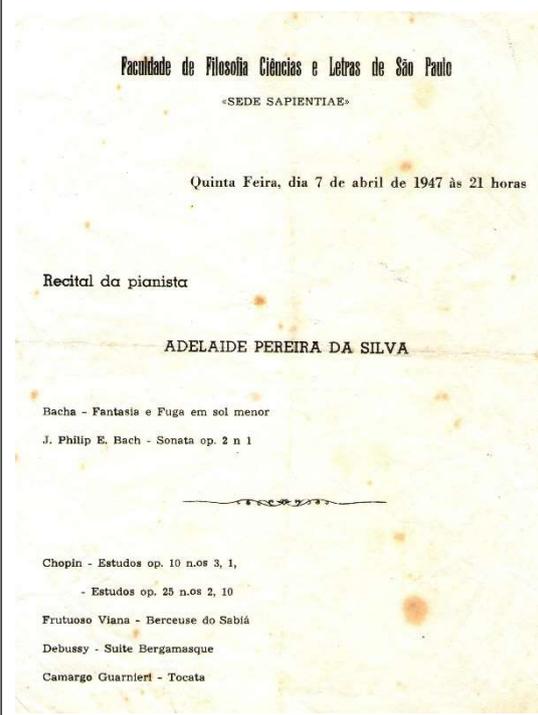


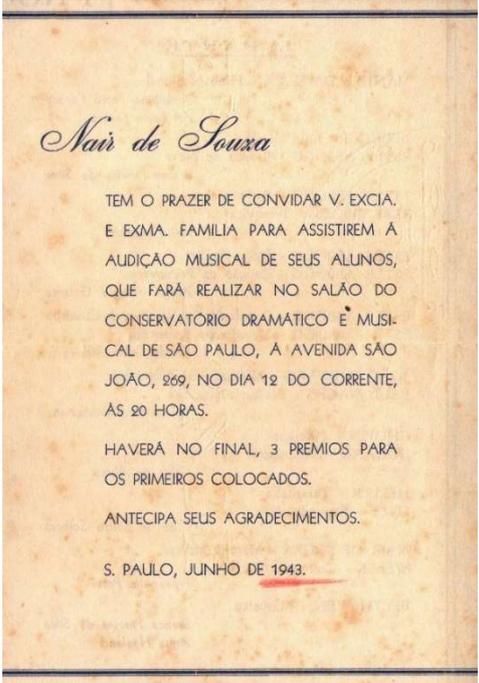
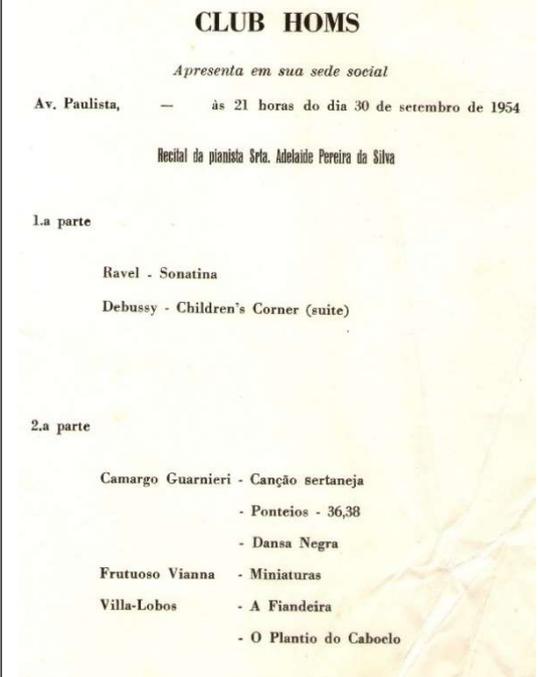
Fonte: SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA (1977).

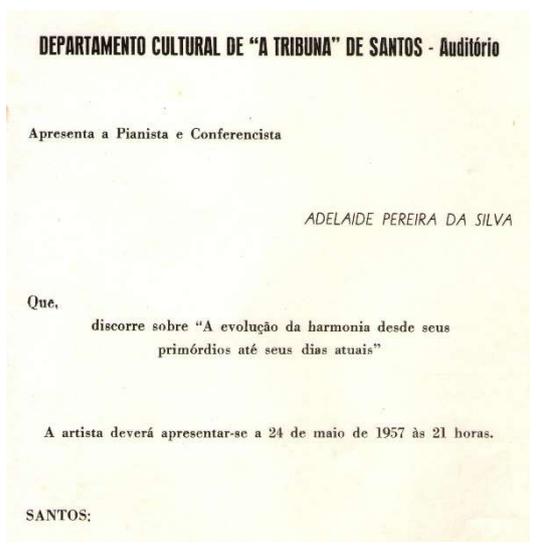
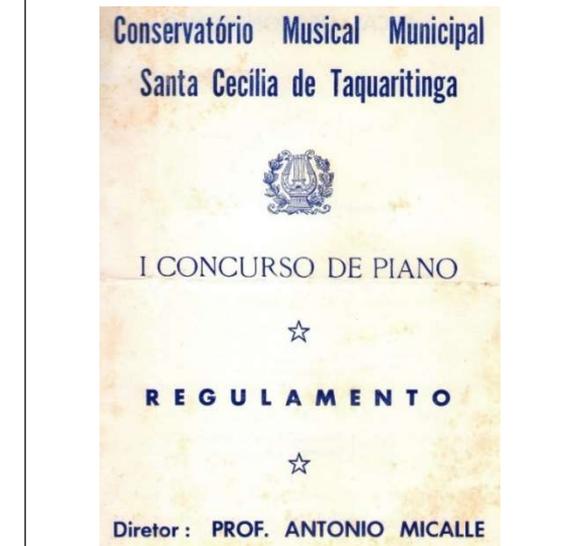
Figura 27: CONVITE – LANÇAMENTO DO CD REVELANDO O BRASIL



Fonte: ADELAIDE PEREIRA DA SILVA (2000).

<p>Figura 28: SEMINÁRIO DE MÚSICA PRÓ-ARTE – RECITAL</p>	<p>Figura 29: RECITAL DA ADELAIDE PEREIRA DA SILVA</p>
 <p>PRO ARTE-BRASIL R. SERGIPE 271 FONE 256-0513 S.P.</p> <p>PROGRAMA DO SEMINÁRIO PRO-ARTE SERGIPE</p> <p>RECITAL DA PIANISTA, ADELAIDE PEREIRA DA SILVA</p> <p>BACH - Fantasia e Fuga em sol menor J. Philip E. Bach - Sonata op. 2 n. 1</p> <p>CHOPIN - Estudos op. 10 n. 3, 1, - Estudos op. 25 n. 2, 10</p> <p>FRUTUOSO VIANA - Berceuse do Sabiá</p> <p>DEBUSSY - Suite Bergamasque</p> <p>CAMARGO GUARNIERI - Tocata</p>	 <p>Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de São Paulo «SEDE SAPIENTIAE»</p> <p>Quinta Feira, dia 7 de abril de 1947 às 21 horas</p> <p>Recital da pianista</p> <p>ADELAIDE PEREIRA DA SILVA</p> <p>Bacha - Fantasia e Fuga em sol menor J. Philip E. Bach - Sonata op. 2 n 1</p> <p>Chopin - Estudos op. 10 n.os 3, 1, - Estudos op. 25 n.os 2, 10</p> <p>Frutuoso Viana - Berceuse do Sabiá</p> <p>Debussy - Suite Bergamasque</p> <p>Camargo Guarnieri - Tocata</p>
<p>Fonte: GRÊMIO BÉLA BARTÓK (1972).</p>	<p>Fonte: FACULDADE DE FILOSOFIA CIÊNCIAS E LETRAS DE SÃO PAULO (1947).</p>

<p>Figura 30: RECITAL DE ALUNOS</p>	<p>Figura 31: RECITAL DA ADELAIDE PEREIRA DA SILVA</p>
 <p><i>Nair de Souza</i></p> <p>TEM O PRAZER DE CONVIDAR V. EXCIA. E EXMA. FAMÍLIA PARA ASSISTIREM À AUDIÇÃO MUSICAL DE SEUS ALUNOS, QUE FARÁ REALIZAR NO SALÃO DO CONSERVATORIO DRAMÁTICO E MUSICAL DE SÃO PAULO, A AVENIDA SÃO JOÃO, 269, NO DIA 12 DO CORRENTE, ÀS 20 HORAS.</p> <p>HAVERÁ NO FINAL, 3 PRÊMIOS PARA OS PRIMEIROS COLOCADOS.</p> <p>ANTECIPA SEUS AGRADECIMENTOS.</p> <p>S. PAULO, JUNHO DE 1943.</p>	 <p>CLUB HOMS</p> <p>Apresenta em sua sede social</p> <p>Av. Paulista, — às 21 horas do dia 30 de setembro de 1954</p> <p>Recital da pianista Srta. Adelaide Pereira da Silva</p> <p>1.a parte</p> <p>Ravel - Sonatina Debussy - Children's Corner (suite)</p> <p>2.a parte</p> <p>Camargo Guarnieri - Canção sertaneja - Ponteiros - 36,38 - Dansa Negra</p> <p>Frutuoso Vianna - Miniaturas Villa-Lobos - A Fiandeira - O Plantio do Caboclo</p>
<p>Fonte: CONSERVATORIO DRAMÁTICO E MUSICAL DE SÃO PAULO (1943).</p>	<p>Fonte: CLUB HOMS (1954).</p>

<p>Figura 32: CONFERÊNCIA – ADELAIDE PEREIRA DA SILVA</p>	<p>Figura 33: I CONCURSO DE PIANO – REGULAMENTO</p>
 <p>DEPARTAMENTO CULTURAL DE "A TRIBUNA" DE SANTOS - Auditório</p> <p>Apresenta a Pianista e Conferencista</p> <p style="text-align: right;">ADELAIDE PEREIRA DA SILVA</p> <p>Que, discorre sobre "A evolução da harmonia desde seus primórdios até seus dias atuais"</p> <p>A artista deverá apresentar-se a 24 de maio de 1957 às 21 horas.</p> <p>SANTOS:</p>	 <p>Conservatório Musical Municipal Santa Cecília de Taquaritinga</p> <p style="text-align: center;">I CONCURSO DE PIANO</p> <p style="text-align: center;">☆</p> <p style="text-align: center;">REGULAMENTO</p> <p style="text-align: center;">☆</p> <p style="text-align: center;">Diretor: PROF. ANTONIO MICALLE</p>
<p>Fonte: DEPARTAMENTO CULTURAL DE "A TRIBUNA" DE SANTOS (1957).</p>	<p>Fonte: CONSERVATÓRIO MUSICAL MUNICIPAL SANTA CECÍLIA DE TAQUARITINGA (19-)</p>

<p>Figura 34: CONVITE DE FORMATURA</p>	<p>Figura 35: CATÁLOGO DE OBRAS</p>
 <p>Faculdade "Santa Marcelina"</p> <p>Educação Artística - Música</p> <p>1980</p>	 <p>Compositores Brasileiros</p> <p style="text-align: center;">Adelaide Pereira da Silva</p> <p style="text-align: center;">Catálogo de Obras</p> <p>Ministério das Relações Exteriores Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica Dezembro de 1977</p>
<p>Fonte: FACULDADE SANTA MARCELINA (1980)</p>	<p>Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES (1977).</p>

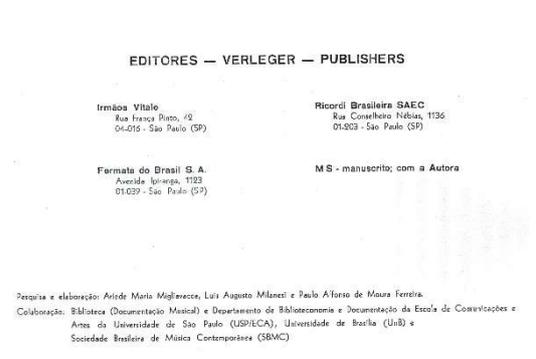
<p>Figura 36: CATÁLOGO DE OBRAS</p>	<p>Figura 37: DIPLOMA – HONRA AO MÉRITO</p>
 <p>EDITORES — VERLEGER — PUBLISHERS</p> <p>Irmãos Vitale Rua França Pinto, 42 04-015 - São Paulo (SP)</p> <p>Ricordi Brasileira SAEC Rua Conselheiro Nébias, 1136 01-903 - São Paulo (SP)</p> <p>Farmata do Brasil S. A. Avenida Ipiranga, 1123 01-039 - São Paulo (SP)</p> <p>MS - manuscrito, com a Autora</p> <p>Pesquisa e elaboração: Arlete Maria Migliorini, Luis Augusto Milanesi e Paulo Afonso de Moura Ferreira. Colaboração: Biblioteca (Documentação Musical) e Departamento de Biblioteconomia e Documentação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP/ECA), Universidade de Brasília (UnB) e Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (SBMC)</p>	 <p>Centro de Pesquisas Físicas Biológicas e Musicais Insc. PMSP 8.105.796-4 CGC 44.064/111/0001-37 SÃO PAULO</p> <p style="text-align: center;">HONRA AO MÉRITO</p> <p>ADILSA PEREIRA DA SILVA KOSIAR - professora <i>participou de</i></p> <p>CONCURSO DE COMPOSIÇÃO "MORFÓLOGIA" ANO 1984</p> <p>realizado pelo Centro de Pesquisas Físicas Biológicas e Musicais</p> <p>São Paulo, 19 de Setembro de 1984</p> <p>Titular: <i>Adilse Pereira da Silva</i> Diretor do CPFBM</p> <p>Secretário: <i>Maria Stella Rocha</i></p> <p>Registrado sob nº 22/84 no Livro nº 0028-2 Fv. 23 P. Carga Horária: 60 Horas-Ativ.</p>
<p>Fonte: MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES (1977).</p>	<p>Fonte: CENTRO DE PESQUISAS FÍSICAS BIOLÓGICAS E MUSICAIS (1984).</p>

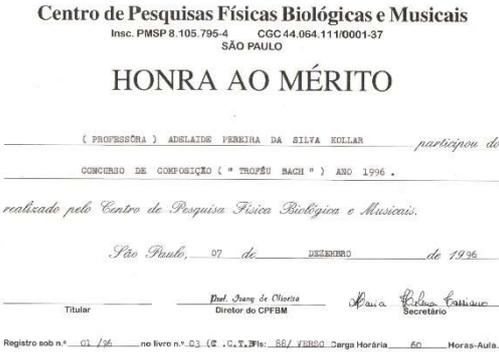
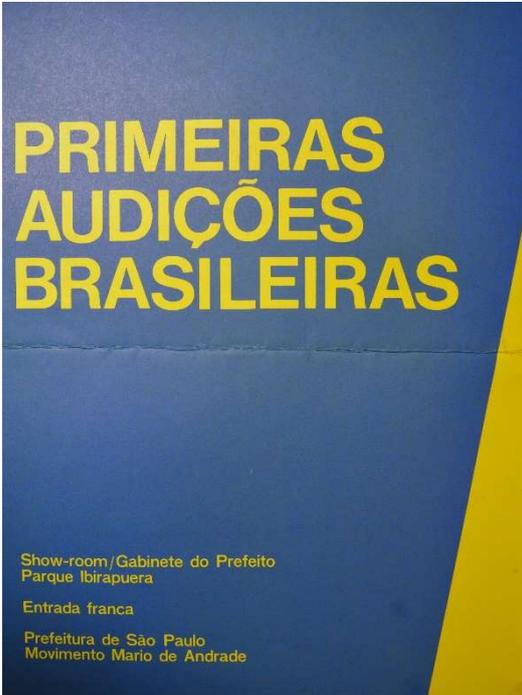
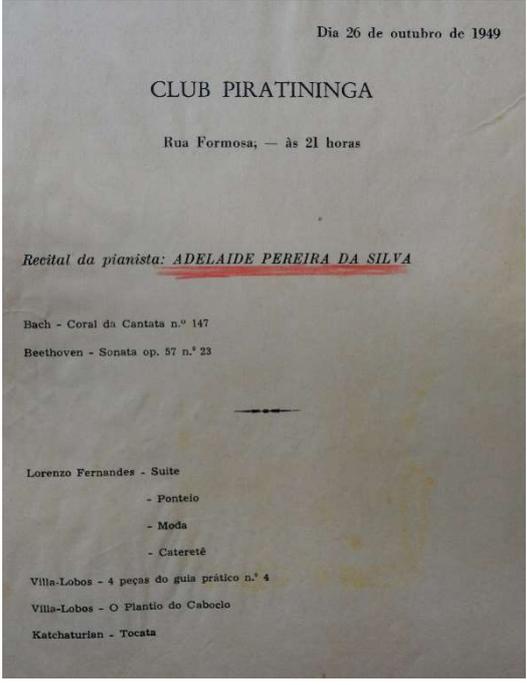
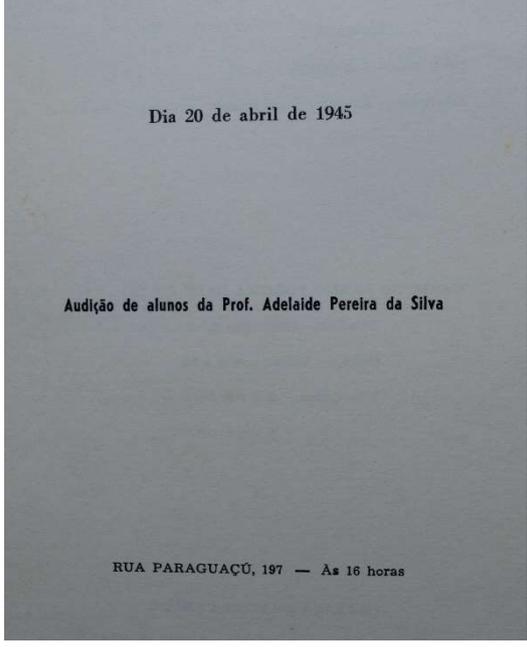
Figura 38: DIPLOMA – HONRA AO MÉRITO	Figura 39: APRESENTAÇÃO DE ALUNOS
 <p>Centro de Pesquisas Físicas Biológicas e Musicais Insc. PMSF 8.105.795-4 CGC 44.064.111/0001-37 SÃO PAULO</p> <p>HONRA AO MÉRITO</p> <p>(PROFESSORA) <u>ADELAIDE PEREIRA DA SILVA KOLLAR</u> participou do CONCORSO DE COMPOSIÇÃO (" TROPÉU BACH ") ANO 1996 . realizado pelo Centro de Pesquisa Física Biológica e Musicais. São Paulo, 07 de DEZEMBRO de 1996.</p> <p>Titular <u>Prof. Sergio de Oliveira</u> Diretor do CPFBM <u>Adriana Helena Collares</u> Secretária</p> <p>Registro sob n.º 01/96 no livro n.º 03 (C. C. T. F. E. 567/1980) Carga Horária 60 Horas-Aula.</p>	 <p><i>Apresentação de Alunos do Pianista e Professor Ciro Gonçalves Dias Júnior</i></p> <p>Family Concert - 2010</p> <p>Museu Brasileiro da Escultura - MuBE. Avenida Europa, 218 - Jardim Europa - São Paulo. Dia 11 de Dezembro de 2010, às 14 horas.</p>
<p>Fonte: CENTRO DE PESQUISAS FÍSICAS BIOLÓGICAS E MUSICAIS (1996).</p>	<p>Fonte: MUSEU BRASILEIRO DA ESCULTURA – MUBE (2010).</p>

Figura 40: CARTAZ A3 – PRIMEIRAS AUDIÇÕES BRASILEIRAS	Foto 6: HANS BRUCH
 <p>PRIMEIRAS AUDIÇÕES BRASILEIRAS</p> <p>Show-room/Gabinete do Prefeito Parque Ibirapuera</p> <p>Entrada franca</p> <p>Prefeitura de São Paulo Movimento Mario de Andrade</p>	
<p>Fonte: GABINETE DO PREFEITO (1974).</p>	<p>Fonte: ADELAIDE PEREIRA [19-].</p>

<p>Figura 41: RECITAL ADELAIDE PEREIRA</p>	<p>Figura 42: AUDIÇÃO DE ALUNOS DE ADELAIDE PEREIRA</p>
 <p> Dia 26 de outubro de 1949 CLUB PIRATININGA Rua Formosa, — às 21 horas <i>Recital da pianista: ADELAIDE PEREIRA DA SILVA</i> Bach - Coral da Cantata n.º 147 Beethoven - Sonata op. 57 n.º 23 ————— Lorenzo Fernandes - Suite - Pontelo - Moda - Catereté Villa-Lobos - 4 peças do guia prático n.º 4 Villa-Lobos - O Plantio do Caboclo Katchaturian - Tocata </p>	 <p> Dia 20 de abril de 1945 Audição de alunos da Prof. Adelaide Pereira da Silva RUA PARAGUAÇÚ, 197 — Às 16 horas </p>
<p>Fonte: CLUB PIRATININGA (1949).</p>	<p>Fonte: ADELAIDE PEREIRA (1945).</p>

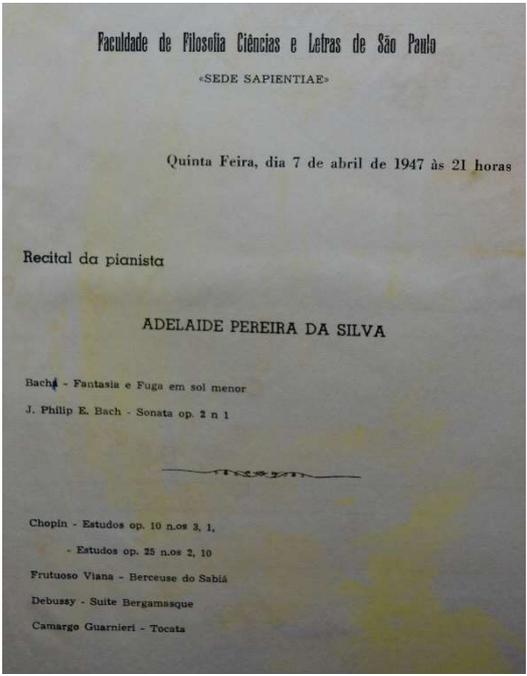
<p>Figura 43: RECITAL DA PIANISTA ADELAIDE PEREIRA</p>	<p>Figura 44: CONCERTOS E ESPETÁCULOS</p>
 <p> Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de São Paulo «SEDE SAPIENTIAE» Quinta Feira, dia 7 de abril de 1947 às 21 horas Recital da pianista ADELAIDE PEREIRA DA SILVA Bach - Fantasia e Fuga em sol menor J. Philip E. Bach - Sonata op. 2 n.º 1 ————— Chopin - Estudos op. 10 n.ºs 3, 1, - Estudos op. 25 n.ºs 2, 10 Frutuoso Viana - Berceuse do Sabiá Debussy - Suite Bergamasque Camargo Guarnieri - Tocata </p>	 <p> RECITAL DE ADELAIDE PEREIRA DA SILVA Realiza-se hoje, às 21 horas, no auditório da Escola Caetano de Campos, à praça da Republica, um recital de piano a cargo da senhorita Adelaide Pereira da Silva, aluna do professor Hans Bruch, e que apresentará um programa com peças de Beethoven, Debussy, Chopin e Frutuoso Viana. O recital é promovido pelo Grêmio Caetano de Campos. </p> <p>Adelaide P. da Silva</p>
<p>Fonte: FACULDADE DE FILOSOFIA CIÊNCIAS E LETRAS DE SÃO PAULO (1947).</p>	<p>Fonte: A GAZETA (1948).</p>

Figura 45: RECITAL DA PIANISTA
ADELAIDE PEREIRA

Dia 26 de outubro de 1949

CLUB PIRATININGA

Rua Formosa, — às 21 horas

Recital da pianista: ADELAIDE PEREIRA DA SILVA

Bach - Coral da Cantata n.º 147
Beethoven - Sonata op. 57 n.º 23

— — — — —

Lorenzo Fernandes - Suite

- Pontelo
- Moda
- Cateretê

Villa-Lobos - 4 peças do guia prático n.º 4
Villa-Lobos - O Plantio do Caboclo
Katchaturian - Tocata

Fonte: CLUB PIRATININGA (1949).

Figura 46: CONCERTOS DO MÊS

Concertos do Mês

SOCIEDADE PRÓ MÚSICA BRASILEIRA

E estranho: foi preciso fundar numa cidade brasileira uma sociedade destinada a defender a música brasileira... Defendê-la contra o que ou contra quem? Contra os brasileiros que a negam, como se deu há pouco em S. Paulo com a entrevista concedida pelo maestro Eleazar de Carvalho ao "Estado de S. Paulo", a qual provocou imediata reação do crítico daquele jornal no que foi acompanhado por todo o mundo musical paulista e carioca. Defendê-la ainda contra a pregação daqueles que pretendem destruir-lhe a característica essencial — a de ser "brasileira" — em favor de uma uniformidade criadora que no caso, parece ignorar o nosso momento histórico em que o aspecto nacionalista evolui para o aspecto culturalmente nacional.

Fundou-se em S. Paulo, em setembro último a *Sociedade Pró-Música Brasileira*, com o fim de estudar, divulgar e preservar o patrimônio musical nacional mediante a realização de concertos, concursos de composição, interpretação e monografias, conferências, debates, organização de bibliotecas, discotecas e arquivos, tudo de forma a permitir aos interessados contacto real com o acervo cultural da música brasileira. Os sócios músicos são admitidos independentemente de qualquer filiação estética e a todos solicita a diretoria colaborar no sentido de desenvolver o programa estabelecido. É a seguinte a primeira diretoria da sociedade: presidente, Osvaldo Costa de Lacerda; vice-presidente, Sérgio Vasconcelos Correia; 1.º secretário, Nobre de Almeida; 2.º secretário, Nilson Lombardi; 1.º tesoureiro, Adelaide Pereira da Silva Ruzicka; 2.º tesoureiro, Armando de Moura Lacerda; Conselho Fiscal: G. Olivier Toni, Armando Belardi, Severino Jacinto de Oliveira, José Benedito de Camargo e Theodoro Nogueira. A sede da sociedade funciona provisoriamente na Casa Ricordi, à rua Quintino Bocaiuva, 106, onde podem ser dadas as adesões.

Cumpra esclarecer que não há atitude de hostilidade, e sim de defesa, relativamente a certas penetrações em nosso mundo musical.

627

ARTES DE 30 DIAS

cal. Evidentemente, não se pode negar a ninguém o direito de pesquisa, de experiência, de renovação. Nem o compositor contemporâneo brasileiro pode ignorar as últimas manifestações da técnica composicional. Mas, cremos importantemente assinalar que todas essas conquistas devem ser assinaladas pelo músico "brasileiro" e não pelo músico simplesmente; devem ser posta em função de uma cultura que é a nossa e que não é a de outrem; de uma cultura que necessariamente tem de afirmar-se com personalidade própria, e para esta afirmação outra designação não cabe senão a de brasilidade ou nacionalismo. Essa fase não pode ser suprimida da nossa evolução. Fazê-lo seria o mesmo que suprimir a juventude de uma pessoa para, da infância elevá-la à uniforme maturidade do adulto. Evitemos o monstrego.

Fonte: SOCIEDADE PRÓ-MÚSICA
BRASILEIRA (1961).

Figura 47: PRÓ-MÚSICA BRASILEIRA

Música
Renzo Massarani

Pró-Música Brasileira

Como nasceu a Sociedade Pró-Música Brasileira, que está despertando maiores atitudes até nos nossos tristes meios cariocas? "Há muito tempo", responde o jovem compositor Osvaldo Lacerda, "se fazia sentir a necessidade da criação de uma entidade que defendesse e divulgasse a nossa música. Recentemente, um pequeno grupo de compositores reuniu-se, em São Paulo, iniciando um movimento nesse sentido. Pensamos, primeiramente, num centro de estudos de caráter mais ou menos particular; porém, começamos a receber tantas adesões que percebemos ser imprescindível a constituição de uma sociedade civil; foi então fundada a Pró-Música, cuja diretoria é a seguinte: Presidente, Osvaldo Costa de Lacerda; Vice-Presidente, Sérgio O. de Vasconcelos Correia; Primeiro-Secretário, Marcos Yone de Almeida; Segundo, Nilson Lombardi; Primeiro-Tesoureiro, Adelaide Pereira da Silva Ruzicka; Segundo, Hem Ferraz Pinheiro; Conselho Fiscal, Armando Belardi, George Olivier Toni, Ascendino Nogueira, José Benedito de Camargo e Severino Jacinto de Oliveira."

Fonte: JORNAL DO COMÉRCIO (1961).

Figura 48: CONVITE – CONCERTO
INAUGURAL – SPMB

SOCIEDADE "PRÓ MÚSICA BRASILEIRA"

Concerto Inaugural

SPMB

9 de novembro de 1961, às 21 horas

Auditorio da Liga das Senhoras Católicas

Rua Jaceguai, 386 (travessa Av. Brigadeiro Luiz Antonio)

Convite

Fonte: SOCIEDADE PRÓ-MÚSICA
BRASILEIRA (1961)

Figura 49: SEMONÁRIO DE MÚSICA ERNESTO NAZARETH

Seminário de Música «Ernesto Nazareth»

O CONSELHO Nacional de Cultura, com a colaboração da Universidade do Espírito Santo e a Academia Brasileira de Música, está fazendo realizar em Vitória: o «Seminário de Música Ernesto Nazareth», reunindo jovens compositores de música erudita de todo o Brasil. Nesse conclave serão debatidos alguns problemas básicos sobre a estética, evolução, divulgação, folclore, etc., da música brasileira, sub-divididos em três temas principais: a) O ensino da música brasileira nas escolas; b) Nacionalismo musical brasileiro e c) Pesquisa folclórica e utilização do folclore na música.

Especialmente convidados participam do certame os seguintes compositores: Carlos Nobre, Adelaide Silva, Dieter Lazarus, Olivier Toni, Marisa Tupinambá, Pêrsio Silva, Sérgio Vasconcelos Corrêa, Nilson Lombardi, Almeida Prado, Emílio Terraza, Edino Krieger, Theodoro Nogueira, Milton Cunha, Bruno Kiefer, Brenno Blauth, Ester Scliar, Wally Borghoff, Priscila Rocha Pereira, Camilo Michalka e Eudoxia de Barros. Como convidados de honra participam os srs. Francisco Mignone, Mozart de Araujo, Rossini Tavares, Pascoal Carlos Marmo e a professora Helena Lorenzo Fernandez.

Fonte: JORNAL DO COMÉRCIO (1962).

Figura 50: ENTREGA DE PRÊMIO

ENTREGA DE PREMIO

Realiza-se sabado, ás 16 horas no recinto do Museu de Artes e Tecnicas Populares (Museu de Folclore), no Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, Parque Ibirapuera, a entrega do Premio "Maestro Armando Belardi" e da menção honrosa aos compositores Adelaide Pereira da Silva Ruzicka, Nilson Lombardi, José Antonio Rezende Almeida Prado, que concorreram ao Concurso "Três Canções Sobre Tema Folclórico Paulista", patrocinado pela Associação Brasileira de Folclore e Conservatorio Musical "Carlos Gomes". O Premio "Maestro Armando Belardi", no total de 30 mil cruzeiros, foi dividido entre os dois primeiros compositores acima mencionados. O juri constituiu-se da cantora Madalena Lebeis e compositores Theodoro Nogueira e Kilza Setti.

Fonte: O ESTADO DE SÃO PAULO (1962).

Figura 51: AGAZETA FEMININA – EM 63 ELAS FIZERAM NOTÍCIA

NO AMBIENTE MUSICAL —
Queremos destacar dois nomes: Adelaide Pereira da Silva, pelo seu trabalho bastante proveitoso à frente da Sociedade Pro-Musica. E a pianista Eudoxia de Barros, que foi responsável por algumas das melhores gravações de musica erudita lançadas este ano.

Fonte: A GAZETA (1963).

Figura 52: RECITAL PIANISTA BRÁULIO MARTINS

Sociedade Pró-Musica Brasileira
(DEPARTAMENTO DE SANTOS)
DEPARTAMENTO CULTURAL DE "A TRIBUNA"

RECITAL

pianista Bráulio Martins

PROGRAMA

1.a PARTE

Tema e Variações (la menor) Alberto Nepomuceno
Noturno Alberto Nepomuceno
Na rede Alberto Nepomuceno
4 Peças líricas Alberto Nepomuceno
Anelo
Valsa
Dialogo
Galhofeira

2.a PARTE

Variações sobre um tema de Barrozo Neto Henrique Oswald
Noturno Henrique Oswald
Estudo em Ré bemol Henrique Oswald

3.a PARTE

5 Preludios Souza Lima

1) Rápido e alegre
2) Humoristicamente
3) Triste e saudoso
4) Simples e fluente
5) Vivo

2 Cantos Catóicos (n.º 3 e 4) Theodoro Nogueira
3 Ponteiros (n.º 1-2-4) 1.a Audição Adelaide Pereira da Silva
Sereia Sérgio Vasconcelos Corrêa
Cangada Francisco Mignone

AUDITÓRIO DE "A TRIBUNA" SANTOS, 24 DE MAIO DE 1963

Fonte: SOCIEDADE PRÓ-MÚSICA BRASILEIRA (1963).

Figura 53: CONCURSO DE COMPOSIÇÃO "RAINHA MARIA JOSÉ"

Concurso de composição "Rainha Maria José"

REALIZA-SE pela terceira vez o Concurso Internacional de Composição "Rainha Maria José", destinado a premiar o melhor trabalho para Violino, Violoncelo e Piano, escrito em forma livre, inédito e cuja duração não ultrapasse o mínimo de 15 e o máximo de 21 minutos.

Poderão inscrever-se compositores de qualquer procedência, que não tenham mais de 50 anos de idade na data do encerramento das inscrições, 31 de maio de 1964.

O prêmio único e indivisível será de 10 mil francos suíços.

O júri será constituído por seis membros de renome internacional e suas decisões serão soberanas.

Inscrições e mais informações poderão ser solicitadas ao Secretariado Geral do Prêmio de Composição Musical "Rainha Maria José", Merlinge (Gy), Genebra (Suíça).

CAIO PAGANO — O pianista Caio Cesar Pagano tocará para seis admiradores, na próxima segunda-feira, no horário habitual — 10 h 30 e 1 hora da madrugada — no João Sebastião Bar.

PIANISTA BRASILEIRO MARTINS — Apresenta-se depois de amanhã, às 21 horas, no auditório do jornal "A Tribuna" de Santos, em recital promovido pela Sociedade Pró-Música Brasileira, o conhecido pianista paulista Bráulio Martins.

Depois de se fazer ouvir em recitais e concertos em São Paulo e no Rio, Bráulio Martins foi contemplado no outono de 1955 com bolsa de estudos na França, onde trabalhou sob a orientação de Marguerite Long e Isidor Philipp. Apresentou-se entre os anos de 1958 e 1960 na Espanha, França e Bélgica, sempre com aplausos. Atinou como recitista e solista de grandes obras de música na Uruguai, Chile, Argentina, Bélgica, Suíça, Inglaterra e Holanda.

Presentemente reside em São Paulo, onde desenvolve frutuosa atividade como pianista e professor.

Bráulio Martins interpreta

rá em Santos o seguinte programa: Alberto Nepomuceno — "Tema e Variações em lá menor", "Noturno", "No verde" e "Quatro Peças Líricas" (Arioso, Valsa, Dialogo e Galhofeira), Henrique Oswald — "Variações sobre um tema de Barroso Neto", "Noturno" e "Estudo em ré bemol". Sousa Lima — "Cinco Prelúdios" (Rápido e alegre, Humoristicamente, Triste e saudosos, Simples e fluente, Vivo), Theodoro Nogueira — "Dois Cantos Caipiras" (nos 3 e 4); Sérgio Vasconcelos Correia — "Faresta", Francisco Mignone — "Comrade", Adelaide Pereira da Silva — "Cinco Contos".

ROMBERTO JIMENEZ — O maestro Romberto Jimenez, diretor artístico da Orquestra Sinfônica de Assunção, autor da versão oficial do Hino Nacional Paraguaiense e de numerosas obras sinfônicas e de câmara, fundador em seu país da Escola Normal de Música, do Ateneu Paraguaiense, Sociedade de Antigos e Orquestra Sinfônica de Assunção, dirigirá hoje, às 21 h 50, no Teatro Tupá, a Orquestra Sinfônica Associada, dentro do programa "Música Sempre Música".

Fonte: FOLHA DE SÃO PAULO (1963).

Figura 54: RECITAL DE CANTO

MUSICA Luis Ellmerich

RECITAL DE CANTO

A Sociedade Pró Música Brasileira apresenta, no auditório do João Sebastião Bar, o recital de canto de Luis Ellmerich, acompanhado ao piano por João Sebastião Bar.

O programa inclui: "Cinco Prelúdios" de Alberto Nepomuceno, "Tema e Variações em lá menor" de Henrique Oswald, "Dois Cantos Caipiras" de Theodoro Nogueira, "Faresta" de Sérgio Vasconcelos Correia, "Comrade" de Francisco Mignone, "Cinco Contos" de Adelaide Pereira da Silva, e "Cinco Prelúdios" de Sousa Lima.

O recital será realizado às 21 horas, no auditório do João Sebastião Bar.

Depois de se fazer ouvir em recitais e concertos em São Paulo e no Rio, Bráulio Martins foi contemplado no outono de 1955 com bolsa de estudos na França, onde trabalhou sob a orientação de Marguerite Long e Isidor Philipp. Apresentou-se entre os anos de 1958 e 1960 na Espanha, França e Bélgica, sempre com aplausos. Atinou como recitista e solista de grandes obras de música na Uruguai, Chile, Argentina, Bélgica, Suíça, Inglaterra e Holanda.

Presentemente reside em São Paulo, onde desenvolve frutuosa atividade como pianista e professor.

Bráulio Martins interpreta

Fonte: DIÁRIO DE SÃO PAULO (1965).

Figura 55: CONCERTO CORAL

MUSICA

CONCERTO CORAL Luis Ellmerich

O Grupo Coral do Instituto Cultural Italo-Brasileiro, fundado em julho de 1962 por iniciativa do prof. Edoardo Bizzari, adido cultural do embaixador italiana e diretor do referido Instituto, foi o vencedor do Concurso para conjuntos corais (vozes mistas), instituído pela Secretaria de Educação e Cultura, da Prefeitura Municipal, e realizado no ano passado. Apresentou-se, anteontem, no Teatro Municipal, em "concerto-premio", sob regência de seu co-fundador e diretor, prof. Walter Laurencio.

Os 33 componentes — 22 femininos e dez masculinos — apresentaram-se em original indumentária, ressaltando a variedade de cores nos vestidos das cantoras. Na primeira parte, dedicada ao repertório medieval e renascentista, destacaram-se "El grillo", espécie de brincadeira musical de Gioseffo D'Assano (1450-1521), "Ad una fresca riva", Villanella de Lucas Moretto (1528-1559) e duas peças de Casali (1558-1622) do gênero de "bollettini", isto é, músicas que se cantavam ao dançar.

No intervalo, o sr. Carlos Ritzel, secretário de Educação e Cultura, acompanhado pela bailarina Julgadora do concurso, fez entrega aos respectivos prêmios e diplomas. Em breves palavras, congratulando-se com os grupos vencedores, alguns do interior, disse que esta noite, provavelmente, a última oportunidade de se dirigir ao público presente na quadra de competente do governo municipal. Declinou que, embora não existisse curso preparatório, também não dava para "deserter" em qualquer momento. Ademais, havia votos que, no futuro, em melhores condições financeiras, se realizaria

conseguiu, em dois anos e pouco, formar um conjunto coral bastante homogêneo, muito obediente às suas indicações concernentes ao ritmo e às variações de volume. Notamos perfeita situação expressiva "epoca italiana" na peça de Ferrandini, e boa dicção nos idiomas latino, italiano e português. No grupo de vozes masculinas, achamos melhor os que cantam as partes graves. Se há uma recomendação a fazer, seria referente à respiração que devia ser mais discreta.

gostaria de dedicar maiores recursos para iniciativas culturais e artísticas.

Da segunda parte convém ressaltar "Ava Maria" de Ettore Destler, em primeira audição, e "Caroza del campo", hino de Meneghetti-De Bona. De compositores nacionais menciono o conhecido "Tutu Marambá" de Luciano Gallet, "Tua epigrama" de Lorenzo Ferrandini, "Rosa amarela" de Sousa Lima, e "Xangô" de Villa-Lobos (com pernaseo). Ainda dois números em primeira audição: "Op. 100", de Villa-Lobos, e "As Adoráveis", de Adelaide Pereira da Silva, ambas obras compostas e executadas pelo Grupo Coral Brasileiro, que há dia mostra-se bastante competente em conjunto coral, versátil em diversos gêneros. A canção "Ziri Nago", escrito por Sousa Lima especialmente para o Coral, foi, surpreendentemente, um dos números de maior sucesso. Trata-se de peça original, totalmente desconhecida, e devido à mudança de tonalidade, nada fácil para ser executada.

O prof. Laurencio, que também fez o necessário comentário entre os diversos grupos de câmara, está de parabéns por

Fonte: DIÁRIO DE SÃO PAULO (1965).

Figura 56: DEMISSÕES NA CEM

Verificada a impossibilidade de prosseguir nessa ordem de coisas, o autor desta nota, juntamente com a professora e compositora Adelaide Pereira da Silva Ruzicska, o professor e compositor Osvaldo Lacerda, ex-presidente da CEM, e o jornalista Roberto Kovacs, co-fundador da "Pro Ópera", endereçaram ao titular da pasta o seguinte ofício:

Fonte: DIÁRIO POPULAR (1968).

Figura 57: SEMINÁRIO DE MÚSICA ERNESTO NAZARÉ

Fonte: JORNAL DO BRASIL (1963).

Figura 58: MUSICISTAS BRASILEIROS NO MUSEU DE ARTES E TÉCNICAS POPULARES

Na foto, vemos o compositor Camargo Guarnieri, maestro Armando Belardi, compositores Theodoro Nogueira, Nilson Lombardi, Adelai-de Pereira da Silva Ruzicka, José Antonio Rezende Almeida Prado, estes três últimos vencedores e detentor da menção honrosa do Concurso "Três Canções Sobre Temas Folclóricos Paulistas" no momento que visitavam o Museu de Artes e Técnicas Populares, da Associação Brasileira de Folclore, no Parque Ibirapuera, acompanhados dos seus diretores, deputado Chopim Tavares de Lima e Rosini Tavares de Lima. Esta foto foi feita após a sessão solene de entrega dos prêmios e certificados, que teve lugar na biblioteca daquele Museu, à qual compareceram personalidades de relevo dos nossos meios artísticos e sociais, além de folcloristas.

Fonte: JORNAL DO BRASIL (1962)

Figura 59: CONCURSO MÚSICA BRASILEIRA ERUDITA

Fonte: O DIÁRIO (1963).

Figura 60: CONCURSO DE COMPOSIÇÃO "CIDADE DE SANTOS" 1965-1966

Fonte: PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTOS (1965)

<p>Figura 65: CORAL DO ICIB NO MUNICIPAL</p>	<p>Figura 66: CONCERTO COMEMORATIVO AO MÊS DO FOLCLORE – CAPA DO PROGRAMA</p>
	
<p>O ESTADO DE SÃO PAULO (1965).</p>	<p>Fonte: THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO (1963).</p>

<p>Figura 67: JOAQUIM PAULO DO ESPÍRITO SANTO – CONCERTO DE OBRAS NACIONAIS</p>	<p>Figura 68: AUDIÇÃO DE MÚSICA DE COMPOSITORES BRASILEIROS</p>
	
<p>Fonte: ADELAIDE PEREIRA (1965).</p>	<p>Fonte: AUDITÓRIO DA DISCOTECA PÚBLICA (1965).</p>

<p>Figura 69: 1º CONCURSO DE INTERPRETAÇÃO DA CANÇÃO DE CAMARA BRASILEIRA - ARARAQUARA</p>	<p>Figura 70: SPMB – 4º ANIVERSÁRIO DE FUNDAÇÃO</p>
 <p>Fundação da Pró Música Brasileira</p> <p>A Sociedade Pró Música Brasileira comemorou o seu segundo aniversário de fundação, que inclui uma série de realizações na divulgação do patrimônio musical brasileiro. Já efetuou 14 saraus somente de obras de autores nacionais, que tiveram execução dos seguintes intérpretes: piano, Braulio Martins, Edna Fiore, Ediná Pinheiro, Eml da Rocha, Estela Schwartz, Eudoxia de Barros, Fritz Jank, João Carlos Martins, Paulo Herculano; violino, Marla Vischnia; canto, Jarbas Braga, João Cailli; violão, Antonio Carlos Barbosa Lima e Maria Livia São Marcos; flauta, João Dias Carrasqueira; oboe, Walter Bianchi; clarinete, José Pestana Medeiros; corais, Coral Paulistano, regido por Miguel Arquerons; Madrigal Ars Viva, sob a direção de Klaus Dieter Wolf; Coral S. José do Ipiranga, sob a regência do padre Silvio Bacarelli; Quarteto de Cordas Municipal. Promoveu conferências a cargo de Rossini Tavares de Lima, Alfredo João Rabaçal e Mozart Araújo. E foram criados departamentos filiados à Sociedade Pró Música Brasileira nas cidades de Santos e Araraquara. Realizou recentemente o 1.º Concurso de Interpretação da Canção de Câmara Brasileira. A atual diretoria tem como presidente em exercício a compositora Adelaide Pereira da Silva Ruzicska; primeiro secretário, compositor Nilson Lombardi; segundo, Heil Ferreira Palermo; primeiro tesoureiro, Sami Gabriel Jafet; segundo, o compositor Sergio de Vasconcelos Corrêa.</p>	 <p>musica Pró-Música Brasileira kauffmann</p> <p>A Sociedade Pró-Música Brasileira comemorou seu 4.º aniversário de fundação e de atividades, conduzida por uma diretoria decidida a amparar, defender e divulgar o patrimônio musical brasileiro, rico e prodígio, tal como precelam os talentos sociais.</p> <p>Durante sua curta mas profícua existência — apenas dois anos — a Sociedade Pró-Música Brasileira já realizou 14 saraus, dedicados exclusivamente a obras de autores nacionais, contando com a participação dos seguintes artistas: PIANO — Braulio Martins, Edna Fiore, Ediná Pinheiro, Eml da Rocha, Estela Schwartz, Eudoxia de Barros, Fritz Jank, João Carlos Martins e Paulo Herculano. VIOLINO — Marla Vischnia. CANTO — Jarbas Braga e João Cailli. VIOLÃO — Antonio Carlos Barbosa Lima e Maria Livia São Marcos. — FLAUTA — João Dias Carrasqueira. OBOE — Walter Bianchi. CLARINETA — José Pestana Medeiros. CORAIS — Coral Paulistano, regido por Miguel Arquerons; Madrigal Ars Viva, regido por Klaus Dieter Wolf; Coral São José do Ipiranga, regido pelo pe. Silvio Bacarelli. QUARTETO DE CORDAS MUNICIPAL com Gino Alfonsi, Alexandre Schaffman, Johannes Oelner e Celso Corazza. CONFERENCISTAS — professoras Mozart da Araújo, Rossini Tavares de Lima e Alfredo João Rabaçal.</p> <p>A SPMB criou dois departamentos filiados à sede central de São Paulo, nas cidades de Santos e Araraquara, e realizou recentemente o 1.º Concurso de Interpretação da Canção de Câmara Brasileira.</p> <p>A diretoria atual está assim composta: Adelaide Pereira da Silva Ruzicska (presidente), Nilson Lombardi (primeiro secretário), Heil Ferreira Palermo (2.º secretário), Sami Gabriel Jafet (tesoureiro), Sergio Vasconcelos Corrêa (2.º tesoureiro).</p> <p>O Conselho Fiscal conta com a participação de Armando Belardi, Teodoro Nogueira, Roberto J. de Oliveira, José Benedito de Camargo e G.O. Toul. Editor: Castro Pinto Jr. eida do Dep. de Relações Públicas.</p>
<p>Fonte: A GAZETA (1963)</p>	<p>Fonte: A FOLHA DE SÃO PAULO (1963).</p>

<p>Figura 71: COMPOSITORES RECEBEM A HOMENAGEM DA SGB</p>	<p>Figura 72: RECITAL DE CANTO DA ASSOCIAÇÃO DE MÚSICOS E COMPOSITORES DO ESTADO DE SÃO PAULO</p>
 <p>Compositores recebem a homenagem da SGB</p> <p>A Sociedade Brasileira de Composição Musical realizou em sua sede, localizada na Rua do Ouvidor, 100, um sarau de homenagem aos compositores do Estado de São Paulo. O evento contou com a presença de diversos artistas e autoridades locais. A programação incluiu a execução de obras de compositores locais e nacionais, além de conferências e debates sobre o cenário musical brasileiro. A SGB expressa sua gratidão aos compositores por suas contribuições ao patrimônio cultural do Brasil.</p>	 <p>DISCOTECA PÚBLICA MUNICIPAL São Paulo</p> <p>***</p> <p>RECITAL DE CANTO</p> <p>DA ASSOCIAÇÃO DE MÚSICOS E COMPOSITORES DO EST. DE S. PAULO</p> <p>26.º sarau</p> <p>***</p> <p>PROGRAMA GRÁTIS</p> <p>ABRIL — 1964</p>
<p>Fonte: O ESTADO DE SÃO PAULO (1967).</p>	<p>Fonte: DISCOTECA PÚBLICA MUNICIPAL DE SÃO PAULO (1964).</p>

Figura 73: CONCERTO PRÊMIO



Fracabanza
BAIXELAS TALHERES

PROGRAMA
2.a Parte

D. S. BORTNIAŃEKY (1761-1825) Pai Nosso
ETTORE DESIDERI Ave Maria (1.a audição)
Tema do presépio siciliano do século XIII,
em elaboração de A. Favara «Cento stimunti»
A. MENEGHETTI — E. DE BONO Canzone del Grappa (hino)

LUCIANO GALLET (1853-1931) «Tuti Marabò»
LORENZO FERNANDES (1807-1948) «Três epigramas»
ADELAIDE PEREIRA DA SILVA «Ela nasceu is na Louanda» (1963)

SOUZA LIMA «Três Amarelas»
SOUZA LIMA «Ziri Nêgo» (1.a audição)
VILLA-LOBOS (1887-1959) Xango

COMPONENTES DO GRUPO CORAL
INSTITUTO CULTURAL ITALO-BRASILEIRO

Alice Degia Mên — Bianca Maria Mazza — Eliza Leonora Crestoni Brusolo —
Emma Boscolo — Glória Acquadro — Ena Coppola — Lucy Rita Baroja Costa —
Marta Aparecida Marcollo — Maria Elizabeth Donadio — Mariuccia Luisa
Lourenço — Clava Donadio — Agassiz Berni — Arnita Pauletti Lusa — Anna
Maria Capovilla — Deyse Farraz — Elza Talamo — Itália Coppola — Janine
Vitale — Lisette Ciampaglia — Maria Antonietta Tifico — Ornella Acquadro —
Sylvia Ferraresse — Yara Ferraz — Américo Donadio — Aristarco Foschi —
Eugénio Berni — Omar Paulo Bothmann — Percy Arantes — Edison Donadio
Giancarlo Acquadro — José Antonio Roberti — Lorenzo Acquadro —
Marcos de Salice Oliveira

SEDE DO CORAL: «CASA DI DANTE» — Rua Frei Caneca, 1071

Fonte: THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO (1965).

Figura 74: PROGRAMA DE PIANO



CONSERVATÓRIO
BRASILEIRO
DE MÚSICA

DE UTILIDADE PÚBLICA
CURSO RECONHECIDO PELO GOVERNO FEDERAL (DECRETO N.º 14.427, DE 5 DE JANEIRO DE 1944)
CURSO TÉCNICO FISCALIZADO PELO ESTADO DA GUANABARA (ARTIGO 59 DA LEI N.º 4.024/1963)
EM CONVENIO COM A FUNDAÇÃO CESGRANRIO

PROGRAMA DE PIANO

AVENIDA GRAÇA ARANHA, 57 • 12.º - 13.º - 14.º ANDARES
☎ 222-0580 - 242-5502 • RIO DE JANEIRO • RJ
— 1976 —

Fonte: CONSERVATÓRIO BRASILEIRO DE MÚSICA (1976).

Figura 75: SÓ COMpositoras NO RECITAL AMANHÃ



*Só compositoras
no recital amanhã*

Um recital dedicado à mulher compositora, intitulado "De Clara Schumann a Dolores Duran" — com a participação dos sopranos Ingeborg Lavrans, Marília Siegl, Sylvia Reys e Cynthia Prioli Cestari; das pianistas Selma Asprino e Marina Mendes Leite; do barítono Augusto Mendes e do compositor Luis Ellmerich — será apresentado amanhã às 20 e 45 no auditório da Liga das Senhoras Católicas, rua Jacaguai, 386.

Serão executadas peças de Clara Schumann, mulher do compositor romântico alemão Robert Schumann; Thekla Bardarzewska, polonesa; Teresa Carreno, venezuelana; das francesas Cécile Chaminade e Edith Piaff; Lilian Ray, norte-americana e das mexicanas Maria Teresa Lara e Consuelo Velazquez.

A segunda parte do programa, dedicado a compositoras brasileiras, incluirá Chiquinha Gonzaga, Dinorá de Carvalho, Maria Luisa Prioli, Lourdes França, Clarisse Leite, Márcia de Lorena, Rachel Peluso, Lina Pires de Campos e Adelaide Pereira da Silva. Por sua vez, Sofia Helena Veiga de Oliveira mostrará seu coro infantil executando "Missa Festiva". O recital será encerrado com "A Noite de Meu Bem", de Dolores Duran, e "Lampião de Gás", interpretada por Inezita Barroso.

Fonte: O ESTADO DE SÃO PAULO (1974).

Figura 76: CONVITE DE FORMATURA DE PIANO



MOZARTEUM

A.A.M. MOZARTEUM SP.LTD.

S. I. Mozart e fam.

Fonte: ACADEMIA MUSICAL MOZARTEUM (1975).

Figura 77: 21 PRÊMIO PARA PIANISTAS DE 8 A 90 ANOS

21 prêmios para pianistas de 8 a 90 anos

Está aberto um novo concurso de piano em que, para sair vencedor, é preciso conhecer principalmente peças de Adelaide Pereira da Silva e

Oswaldo Lacerda. A iniciativa é da Escola Superior de Música Santa Marcelina que deseja "promover uma maior divulgação de obras de autores brasileiros". Serão atribuídos 21 prêmios no valor total de 6 mil cruzeiros. Poderão inscrever-se desde crianças com 8 anos até onde der.

Os concorrentes serão agrupados em 7 turnos, desde com 8 a 9 anos de idade até de 21 em diante. Inscrições até 16 de setembro na secretaria da escola promotora, Rua Cardoso de Almeida, 541, Perdizes. É necessário levar a certidão de nascimento, acompanhada de uma foto 3x4, comprovante de residência, relação de 3 músicas que serão tocadas pelo concorrente e, ainda, pagar uma taxa de 100 cruzeiros.

O concurso será na segunda quinzena de setembro e as peças a serem executadas devem ser publicadas pela Editora Irmãos Vitale, que oferece os prêmios.

Ivo Zanini

Fonte: NÃO IDENTIFICADA (19-).

Figura 78: CAMPEONATO CONCURSO DE PIANO

Música Brasileira
CAMPEONATO CONCURSO DE PIANO
Música Brasileira

Prize final - uma peça de livre escolha.
4º TURNO (14 a 15 anos).
Prize final - uma peça de livre escolha.
ADELAIDE PEREIRA DA SILVA - "Maidô" (da Suite n. 2).
Uma peça de livre escolha.
Prize final - uma peça de livre escolha no 7º TURNO (15, 19 e 20 anos) provisoriamente:
OSVALDO LACERDA - "Dagob" (da Brasileira no. 7).
Uma peça de livre escolha.
Prize final - uma peça de livre escolha no 7º TURNO (21 ou mais anos).
Prize final provisoriamente:
OSVALDO LACERDA - "Choro" (da Suite n. 1).
Uma peça de livre escolha.
Prize final - uma peça de livre escolha.
21 Os prêmios, ofertados, pela editora Irmãos Vitale serão os seguintes:

DOS PREMÍOS

1º TURNO
1. Lugar - Cr\$ 500,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
2. Lugar - Cr\$ 100,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
3. Lugar - Cr\$ 50,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
2º TURNO
1. Lugar - Cr\$ 400,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
2. Lugar - Cr\$ 100,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
3. Lugar - Cr\$ 50,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
3º TURNO
1. Lugar - Cr\$ 500,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
2. Lugar - Cr\$ 100,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
3. Lugar - Cr\$ 50,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
4º TURNO
1. Lugar - Cr\$ 400,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
2. Lugar - Cr\$ 100,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
3. Lugar - Cr\$ 50,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
5º TURNO
1. Lugar - Cr\$ 500,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
2. Lugar - Cr\$ 100,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
3. Lugar - Cr\$ 50,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
6º TURNO
1. Lugar - Cr\$ 300,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
2. Lugar - Cr\$ 100,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.
3. Lugar - Cr\$ 50,00 em Obras Musicais Mediana Pequena Prataada.

Fonte: O REGIONAL (1977).

Figura 79: II SIMPÓSIO PESQUISA DE FOLCLORE

**SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
CONSELHO ESTADUAL DE ARTES E CIÊNCIAS HUMANAS
COMISSÃO DE FOLCLORE E ARTESANATO**

II SIMPÓSIO PESQUISA DE FOLCLORE

CALENDÁRIO - PROGRAMA

14 de setembro - Dia 19 - sexta-feira - 9:00 horas
Dia 19 - sexta-feira - 9:00 horas
Dia 20 - sábado - 9:00 horas
Dia 21 - domingo - 9:00 horas

Fonte: O REGIONAL (1977).

Figura 80: REGULAMENTO DO 2º CONCURSO DE PIANO "MÚSICA BRASILEIRA"

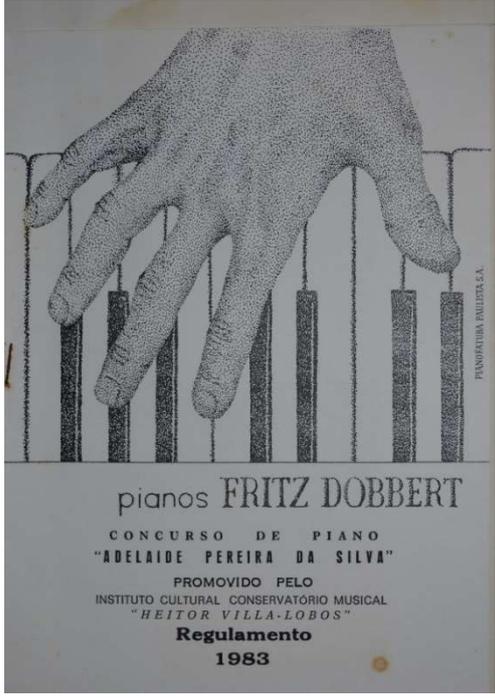
2º CONCURSO DE PIANO "MÚSICA BRASILEIRA"

Promovido pela
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA SANTA MARCELINA e
EDITORA IRMÃOS VITALE

REGULAMENTO

1978

Fonte: ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA SANTA MARCELINA (1978).

<p>Figura 81: UM PANORAMA DA MÚSICA BRASILEIRA</p>	<p>Figura 82: REGULAMENTO – CONCURSO DE PIANO “ADELAIDE PEREIRA DA SILVA”</p>
 <p>Guarnieri <i>“O compositor brasileiro escreve música por fatalidade biológica”</i></p> <p>MOZART CAMARGO GUARNIERI, nascido em São Paulo, em 1907. Começou seu aprendizado musical com o pai, que tocava flauta. Em 1920 emprega-se na Casa de Músicas Di Franco, tocando ao piano músicas que os fregueses pediam. Começou a fazer parte do grupo de Mário de Andrade após a Semana de Arte Moderna. Entre os alunos que passaram por sua academia se destacam Almeida Prado, Osvaldo Lacerda, Marlos Nobre, Adelaide Pereira da Silva e Aylton Escobar. Entre suas composições mais conhecidas estão a controversa Guanabara e as Canções de Saudade e Amor.</p>	 <p>pianos FRITZ DOBBERT CONCURSO DE PIANO “ADELAIDE PEREIRA DA SILVA” PROMOVIDO PELO INSTITUTO CULTURAL CONSERVATORIO MUSICAL “HEITOR VILLA-LOBOS” Regulamento 1983</p>
<p>Fonte: OPINIÃO (1974).</p>	<p>Fonte: INSTITUTO CULTURAL CONSERVATÓRIO MUSICAL “HEITOR VILLA-LOBOS” (1983).</p>

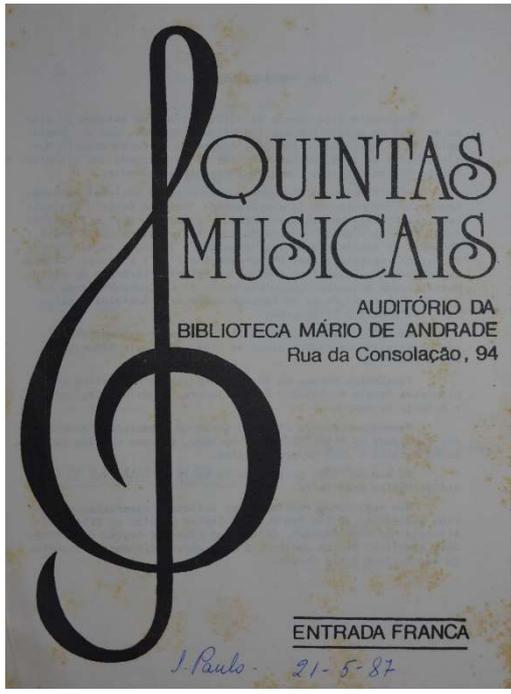
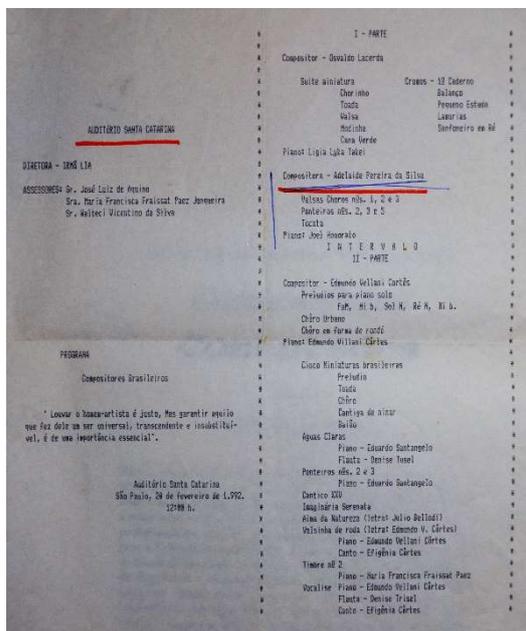
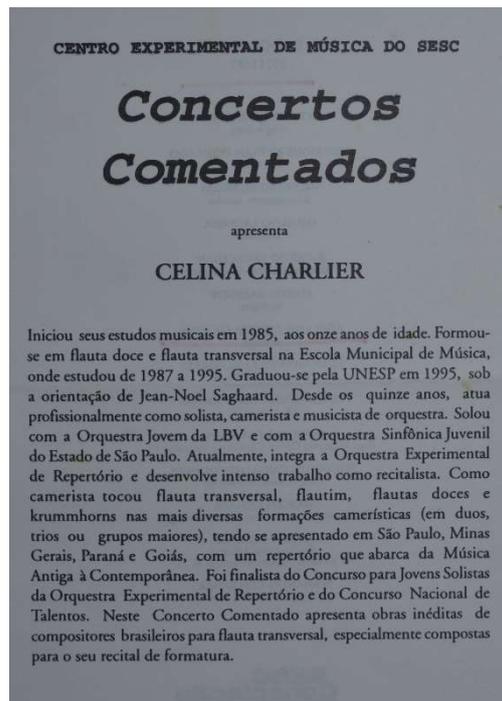
<p>Figura 83: RECITAL DE JOEL HONORATO LIMA – QUINTAS MÚSICAIS</p>	<p>Figura 84: CERTIFICADO – OFICINA DE FOLCLORE – DEBATEDORA</p>
 <p>QUINTAS MÚSICAIS AUDITÓRIO DA BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE Rua da Consolação, 94</p> <p>ENTRADA FRANCA <i>J. Paulo - 21-5-87</i></p>	 <p>Prefeitura do Município de São Paulo Secretaria Municipal de Cultura</p> <p>Certificado</p> <p>Certificamos, para os devidos fins, que o(a) Sr. (a) <u>ADELAIDE PEREIRA DA SILVA</u></p> <p>participou COMO DEBATEDORA OFICINA DE FOLCLORE: UMA VISÃO DA CULTURA BRASILEIRA realizado no Centro Cultural São Paulo no período de 29/08 a 02/09 de 1989</p> <p>São Paulo, 02 de SETEMBRO de 1989</p> <p><i>Camilo Diniz</i> DIVISÃO DE BIBLIOTECAS</p> <p><i>XN</i> DIVISÃO DE ARTES PLÁSTICAS</p> <p><i>M. Dangel</i> MUSEU DE FOLCLORE</p> <p>Centro Cultural São Paulo</p>
<p>Fonte: BIBLIOTECA MÁRIO DE ANDRADE (1987).</p>	<p>Fonte: CENTRO CULTURAL SÃO PAULO (1989).</p>

Figura 85: CONCERTO – COMPOSITORES BRASILEIROS



Fonte: AUDITÓRIO SANTA CATARINA (1992).

Figura 86: CONCERTO COMENTADOS – CELINA CHARLIER



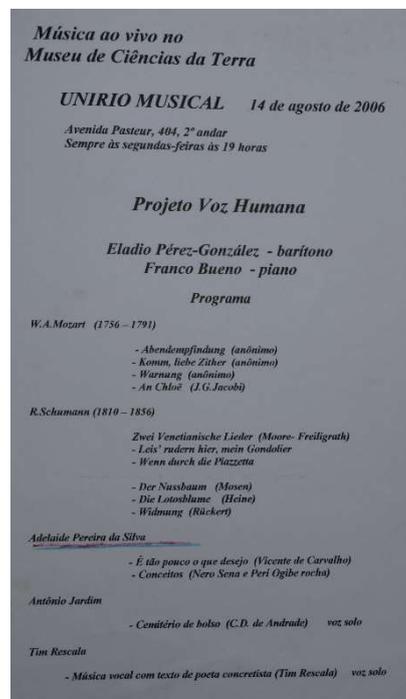
Fonte: SESC – SÃO PAULO (1997).

Figura 87: RECITAL DE SYLVIA MALTESE – MULHERES COMpositoras DE SÃO PAULO

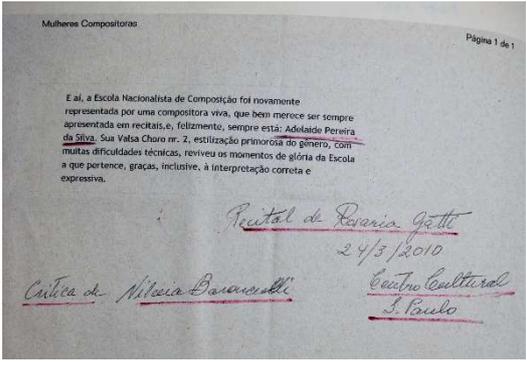


Fonte: THEATRO MUNICIPAL DE SÃO PAULO (2004).

Figura 88: PROJETO VOZ HUMANA



Fonte: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO (2006).

Figura 89: CRÍTICA	Figura 90: CRÍTICA
 <p>Mulheres Compositoras</p> <p>Página 1 de 1</p> <p>E aí, a Escola Nacionalista de Composição foi novamente representada por uma compositora viva, que bem merece ser sempre apresentada em recitais e, felizmente, sempre está: <u>Adelaide Pereira da Silva</u>. Sua Valsa Choro nr. 2, estilização primorosa do gênero, com muitas dificuldades técnicas, revêiu os momentos de glória da Escola a que pertence, graças, inclusive, à interpretação correta e expressiva.</p> <p><u>Recital de Rosana Gatti</u> 24/3/2010 <u>Centro Cultural</u> <u>S. Paulo</u></p> <p><u>Crítica de Micaela Barauselli</u></p>	 <p>A boa composição de Adelaide Pereira da Silva</p> <p>Nina Glasser</p> <p>Adelaide Pereira da Silva, compositora paulista, iniciou seus estudos de composição na Escola Comargo Guarnieri e atualmente é aluna do Osvaldo Lacerda. Contudo desde sua obra pioneira em duas fases: a primeira, sob a orientação de Comargo Guarnieri e a segunda fase já com Osvaldo Lacerda. Nota-se um progresso enorme em cada peça que escreve. As suas primeiras obras publicadas foram cinco Pontões. O primeiro é um conjunto, o segundo eu ainda estou reclamando, repetindo sempre que é meu. Eu o pedira para mim, ela não o deu a ninguém. Mas é uma beleza. Uma certa vez ouvi-o num exame de Conservatório umas cinquenta vezes. Ouvi todas as interpretações possíveis e imagináveis. O terceiro Pontão é o meu. Nada poderá dizer sobre ele: é trabalhado com carinho, cheiro de filigranas polifônicas. Sei que Adelaide o escreveu para a madrinha. Portanto assim mesmo, reclamo o segundo Pontão. O quarto já é escrito em outro gênero e o quinto mais difícil e dedicado ao seu mestre, Osvaldo Lacerda. Adelaide foi felicíssima quando elaborou seus Pontões. Ela trabalhou com cuidado, sendo metódica e escrevendo com uma técnica profunda de arte de compor. Aparecem também duas valsa-choros. Ao lado das peças maiores, Adelaide começou a escrever para o grau médio, a Suite Infantil n.º 1 com temas e motivos brasileiros, intituladas: Arrastapé, Modinha, Polca, Valsa, Cateretê. A 2.ª Suite é também para o grau médio. Dentro do mesmo estilo, temos: Dobrado, Gironda, Corinho e Baião. Pode-se avaliar o compositor pelo modo como a juventude dos Conservatórios recebem as peças. E com um ou nos programas as músicas de Adelaide. Ela deve ser prouva disso, pois são inúmeras as reuniões que me pedem a sua indicação para certificar o entusiasmo pelas suas músicas. Finalmente acaba de sair a Clarissa Ingenua, uma última peça para 2.º ou 3.º ano de Conservatório.</p>
<p>Fonte: CENTRO CULTURAL DE SÃO PAULO (2010)</p>	<p>Fonte: Não identificada (19-).</p>