



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE MÚSICA**

MILCE FERREIRA FRAZÃO
GLEISON DO LAGO NOGUEIRA

**A CANÇÃO ERUDITA BRASILEIRA: Contextualização sócio-histórica e a análise
musical como fundamento para a interpretação**

São Luís - MA
2016

MILCE FERREIRA FRAZÃO
GLEISON DO LAGO NOGUEIRA

A CANÇÃO ERUDITA BRASILEIRA: Contextualização sócio-histórica e a análise musical como fundamento para a interpretação

Trabalho de Conclusão de Curso na modalidade artigo, apresentado ao Curso de Música – Licenciatura da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Música.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini.

São Luís - MA
2016

FRAZÃO, Milce Ferreira; **NOGUEIRA**, Gleison do Lago.

A canção erudita brasileira: contextualização sócio-histórica e a análise musical como fundamento para a interpretação / Milce Ferreira Frazão, Gleison do Lago Nogueira. – 2016.

48 f.

Orientador: Ricardo Mazzini Bordini.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Curso de Música, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2016.

1. Análise musical. 2. Canção erudita brasileira. 3. Interpretação musical. I. Bordini, Ricardo Mazzini. II. Título.

MILCE FERREIRA FRAZÃO
GLEISON DO LAGO NOGUEIRA

A CANÇÃO ERUDITA BRASILEIRA: Contextualização sócio-histórica e a análise musical como fundamento para a interpretação

Trabalho de Conclusão de Curso, modalidade Artigo Científico, apresentado ao Centro de Ciências Humanas como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovado em: 15 de agosto de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini – UFMA (orientador)

Prof^a Dr^a. Maria Verónica Pascucci – UFMA (1^a examinadora)

Prof. Leonardo Corrêa Botta Pereira – UFMA (2º examinador)

A Deus.

Aos nossos pais, pelo incentivo e carinho
constante.

AGRADECIMENTOS

Ao Deus Supremo, em quem acreditamos ser o mentor de toda a sabedoria.

Ao Orientador Prof. Dr. Ricardo Mazzini Bordini, pelo excelente apoio profissional e acadêmico, direcionando-nos em momentos difíceis desta trajetória.

Aos nossos pais – Milson e Nilce, Raimundo e Cecília – cujo apoio foi essencial para a conquista de mais essa vitória.

Aos Professores do Curso de Licenciatura em Música da UFMA, em especial aos professores Leonardo Botta, Sérgio Ricardo e Dra. Verônica Pascucci pela dedicação em seus ensinamentos.

Aos Nossos Colegas, em especial a Carlos Joaquim, Jarlinda Leite, Tayomara e Helga Fontenelle, cuja amizade nos serviu de suporte para momentos de dificuldades durante o curso.

E a todos aqueles que, direta ou indiretamente, compartilharam no nosso caminhar. Somos muito agradecidos por nos possibilitarem esta experiência enriquecedora e gratificante.

“O estudo da gramática não faz poetas.
O estudo da harmonia não faz compositores.
O estudo da psicologia não faz pessoas equilibradas.
O estudo das ciências da educação não faz educadores
Educadores não podem ser produzidos.
Educadores nascem.
O que se pode fazer é ajuda-los a nascer”
Rubem Alves

“Para isso existem as escolas: não para ensinar as respostas, mas para ensinar as perguntas. As respostas nos permitem andar sobre terra firme. Mas somente as perguntas nos permitem entrar pelo mar desconhecido”.
Rubem Alves

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo estudar uma seleção de canções eruditas brasileiras contextualizadas em seus aspectos sócio-históricos e analisadas musicalmente com vistas à construção de uma interpretação fundada em critérios derivados da pesquisa. Para o embasamento teórico, selecionou-se canções e compositores representativos da música brasileira, a saber: *Quem Sabe?!*... (1859) de Carlos Gomes (1836 – 1896), *Trovas* op.29 nº1 (1901) de Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) e *Samba Clássico* (1950) de Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959). Apresenta-se uma breve biografia dos compositores e dados sobre a composição das obras selecionadas. Segue-se a análise do texto e suas relações com a estrutura fraseológica das canções, conforme os quadros de segmentação formal derivados da análise harmônica. As peças analisadas, apesar de representarem uma amostra reduzida no âmbito do repertório dos compositores escolhidos, foram selecionadas considerando-se o escopo restrito deste trabalho, sendo, entretanto, suficientemente representativas para atingir os objetivos propostos. Notar-se-á finalmente que as abordagens feitas sobre os compositores e o repertório trazem dados relevantes para uma interpretação que entrose seus elementos estruturais, alcançada por meio da pesquisa histórica e da análise textual bem como musical.

Palavras-Chave: Canção erudita brasileira; Análise musical; Interpretação musical.

ABSTRACT

This work aims to study a selection of Brazilian classical songs contextualized in their socio-historical aspects and analyzed musically in order to build an interpretation based on derivatives of research criteria. For the theoretical basis, representative songs and composers of Brazilian music were chosen, namely: *Quem Sabe?!*... (1859) by Carlos Gomes (1836 – 1896), *Trovas* op.29 nº1 (1901) by Alberto Nepomuceno (1864 – 1920) and *Samba Clássico* (1950) by Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959). It presents a brief biography of composers and compositional data regarding selected works. Follows an analysis of the text and its relations with the phraseological structure of the songs, as indicated by frames of formal segmentation derived from harmonic analysis. The pieces analyzed, although they represent a reduced sample under the chosen composers repertoire were selected considering the limited scope of this work which are, however, sufficiently representative to achieve proposed goals. It will be noted at last that the approaches made about composers and repertoire brings relevant data to an interpretation that mingle its structural elements, achieved through historical research and textual as well as musical analysis.

Keywords: Brazilian classical songs; Musical analysis; Musical interpretation.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – Início da canção <i>Quem Sabe?!</i>	21
Exemplo 2 – Tessitura vocal da canção <i>Quem Sabe?!</i>	21
Exemplo 3 – Início do canto da canção <i>Quem Sabe?!</i>	21
Exemplo 4 – Compasso 9 ao 11 da canção <i>Quem Sabe?!</i>	22
Exemplo 5 – Compasso 24 da canção <i>Quem Sabe?!</i>	22
Exemplo 6 – Compasso 28 e 44 da canção <i>Quem Sabe?!</i>	22
Exemplo 7 – Introdução da canção <i>Trovas</i> op. 29 nº1.....	25
Exemplo 8 – Início do canto da canção <i>Trovas</i> op. 29 nº1	26
Exemplo 9 – Compasso 25 da canção <i>Trovas</i> op. 29 nº1	26
Exemplo 10 – Compasso 16 ao 20 da canção <i>Trovas</i> op. 29 nº1	27
Exemplo 11 – Compasso 30 ao 33 da canção <i>Trovas</i> op. 29 nº1	27
Exemplo 12 – Compasso 41 ao 45 da canção <i>Trovas</i> op. 29 nº1	28
Exemplo 13 – Compasso 47 ao 50 da canção <i>Trovas</i> op. 29 nº1	28
Exemplo 14 – Início da canção <i>Samba Clássico</i>	30
Exemplo 15 – Compasso 7 e 8 da canção <i>Samba Clássico</i>	31
Exemplo 16 – Compasso 43 ao 48 da canção <i>Samba Clássico</i>	31

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Quadro de segmentação formal da canção <i>Quem sabe?!</i> ...	20
Quadro 2 – Quadro de segmentação formal da canção <i>Trovas</i> op.29 nº1	25
Quadro 3 – Quadro de segmentação formal da canção <i>Samba Clássico</i>	30

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2 CONTEXTUALIZAÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA DA CANÇÃO ERUDITA BRASILEIRA NO ESCOPO DO TRABALHO	10
2.1 GENERALIDADES	10
2.2 AUTORES: BIOGRAFIA E SEU CONTEXTO SOCIAL.....	13
2.2.1 Antônio Carlos Gomes (1836 – 1896).....	13
2.2.2 Alberto Nepomuceno (1864 – 1920).....	14
2.2.3 Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959).....	15
3 ANÁLISE DO REPERTÓRIO.....	18
3.1 <i>QUEM SABE?!</i> ...(1859) – CARLOS GOMES.....	18
3.1.1 Gênese da obra	18
3.1.2 Aspectos Textuais	19
3.1.3 Análise Musical	20
3.2 <i>TROVAS OP. 29 Nº1</i> (1901) – ALBERTO NEPOMUCENO.....	23
3.2.1 Gênese da Obra	23
3.2.2 Aspectos Textuais	23
3.2.3 Análise Musical	24
3.3 <i>SAMBA CLÁSSICO</i> (1950) – HEITOR VILLA-LOBOS	28
3.3.1 Gênese da Obra	28
3.3.2 Aspectos Textuais	29
3.3.3 Análise Musical	30
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	32
REFERÊNCIAS.....	34
ANEXO A – Partitura das Canções	36

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, estuda-se uma seleção de canções eruditas brasileiras contextualizadas em seus aspectos sócio-históricos e analisadas musicalmente com vistas à construção de uma interpretação fundada em critérios derivados da pesquisa. O escopo do trabalho restringe-se à canção erudita brasileira de compositores representativos que acreditavam em uma forma peculiar de valorizar e exaltar o seu país através da música. Além da breve biografia dos compositores, tem-se a gênese das obras selecionadas com suas respectivas análises musicais.

Curiosamente, as produções musicais eruditas brasileiras, diferente das outras manifestações artísticas que ficaram popularmente conhecidas, são um tesouro encoberto que necessita ser explorado, por fazer parte da cultura do Brasil. Assim, a música brasileira é resultante de uma mesclagem de povos e costumes herdados dos nossos antepassados, ou seja, de rituais indígenas, de sons africanos e de tradições europeias.

Essa interação entre os povos foi fundamental para que hoje tivéssemos uma riqueza musical enxertada de histórias que descrevem o povo brasileiro. Porém, o presente trabalho fará um recorte da história da canção na música brasileira, limitando-se a circunstâncias dos importantes acontecimentos que influenciaram a produção musical dos seguintes compositores: Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos.

Para tratar ou descrever esses fatos, foi pertinente conduzir o trabalho discorrendo inicialmente sobre o contexto sócio-histórico de cada compositor, buscando compreender como ele influenciou o meio social de sua época e se deixou influenciar pelo mesmo. Para tanto, empregam-se abordagens multidisciplinares, envolvendo a análise dos aspectos harmônicos, melódicos e textuais das peças que foram selecionados por relevância e interesse histórico musical. As peças selecionadas para essa análise foram: *Quem Sabe?!*... (1859) de Carlos Gomes, *Trovas* op.29 nº1 (1901) de Alberto Nepomuceno e *Samba Clássico* (1950) de Villa Lobos.

Busca-se, neste trabalho, fundamentar a pesquisa, em relação à contextualização da canção erudita brasileira, em autores de reconhecida autoridade sobre o assunto, tais como: Kiefer (1997), Mariz (1980); e em outros autores que discorrem sobre a biografia e contexto social dos compositores, a saber, Paz (2004), Bittencourt-Sampaio (2015), Pignatari (2009), dentre outros. Após as análises, para finalizar este relatório, apresentam-se as considerações finais, contendo pontos de vista que se fizeram necessários neste trabalho acadêmico. A isso,

seguem-se as referências, que sinalizam todos os autores que foram consultados em nossa pesquisa.

Nota-se que este artigo, além da contribuição acadêmica ao ensino e aprendizagem de música brasileira, poderá ser uma fonte facilitadora para a execução do repertório estudado, propiciando uma aproximação do público à época, à obra e ao pensamento dos compositores.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO SÓCIO-HISTÓRICA DA CANÇÃO ERUDITA BRASILEIRA NO ESCOPO DO TRABALHO

2.1 GENERALIDADES

Foi, dentre outros fatores, o orgulho de ser brasileiro que motivou os compositores a produzirem músicas e canções brasileiras, particularmente no campo erudito, pois o país possui ritmos e sotaques¹ muito peculiares herdados dos nossos antepassados.

O Brasil, já possuindo uma música indígena de caráter socializador, foi fortemente influenciado pela música europeia que se difundia por todo o mundo, atravessando mares e alcançando novos horizontes. Assim como, mais tarde, pela música sincopada dos negros africanos.

A influência na musicalidade dos índios tem início com o choque dos princípios religiosos dos jesuítas, a maneira com que aquelas músicas eram executadas e, também a matéria prima que era utilizada na fabricação de seus instrumentos, deixando espaço para que suas canções fossem definidas como diabólicas.

A impressão definida como diabólica das canções indígenas derivava, naturalmente da forma pela qual os padres as ouviam, sempre ligadas a danças rituais, entre batidas de pés no chão, volteios de corpo e pequenos estribilhos em uníssono, pois – como informava o padre Fernão Cardim falando de ‘balaios e canto’ dos índios – ‘não fazem uma coisa sem a outra’. Para começar, os jesuítas, assustados com o caráter selvagem do instrumental da música indígena – trombetas com crânio de gente na extremidade, flautas de ossos, chocinhos de cabeças humanas, etc. – trataram de iniciar os catecúmenos nos segredos do órgão, do cravo e do fagote, que melhor se adaptavam à música sacra (TINHORÃO *apud* KIEFER, 1997, p.10).

Desde os anos iniciais da colonização portuguesa, a música erudita desenvolvida no Brasil manteve relação direta com a catequese e a igreja. Mas, somente com a chegada de D. João VI no Brasil, houve um grande impulso na área musical. Porém, mesmo no início do

¹ Segundo o dicionário Aurélio sotaque significa: tom ou inflexão particular de cada indivíduo ou de cada província. No Maranhão a palavra sotaque também é usada para diferenciar o som característico de cada grupo musical, ou seja, sua sonoridade e ritmo.

Século XIX, falar de música erudita brasileira provocava estranheza e desprezo, vindo a ser motivo de risos, devido à forte dominação dos renomados mestres italianos. Segundo Souza,

(...) o campo da música erudita no Brasil começou a se constituir durante o século XIX, quando esse espaço social já era consagrado em outros países, sobretudo na Europa. Essa diferença temporal deve-se sobretudo, ao fato de o Brasil ter se tornado independente politicamente apenas no inicio desse mesmo século XIX (SOUZA, 2011, p. 19).

É importante pontuar, que no Brasil, as produções musicais em termos estilísticos, mesmo seguindo parâmetros do cenário europeu, dialogaram tanto com o universo popular como com a questão nacional. Essa concepção nacionalista foi precedida do sentimento nativista brasileiro de realmente sentir-se pertencente a essa diversidade cultural. Conforme Carvalho,

(...) no primeiro império, esse nativismo de avoluma. Com o nascimento de Dom Pedro II, em 2 de dezembro de 1825, e, posteriormente, mediante sua identificação com o ideal nativista na imagem de um príncipe tropical, criam-se as condições ideais para o surgimento do ideal nacionalista. Para tanto, os intelectuais e políticos do período passam a se preocupar com a criação de uma identidade nacional, dentro dos paradigmas do império, que afirme a posição do Brasil como uma nação moderna e civilizada (CARVALHO, 2005, p.16).

A corte portuguesa, com o passar do tempo, continuou apoiando o desenvolvimento da música brasileira, mesmo depois de ter retornado para o seu país. Já na primeira metade do século XIX, criou-se a Sociedade Filarmônica na cidade do Rio de Janeiro, com a ideia de apresentar ao público espetáculos operísticos.

Como resultado desse trabalho, foi fundada, em 1857, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, que fora um marco importante para o despontar de um movimento a favor da produção de ópera nacional que lançasse mão das temáticas relacionadas ao Brasil e a sua história. Em suma, nesse período, a ópera era chamada de ‘grande arte’ por ser vista como a que possuía maior aproximação com o ‘belo’. E sua presença na sociedade brasileira teria uma caracterização de evolução moral e intelectual, pois o movimento objetivava fomentar a composição brasileira com textos e poesias em português e que tivessem em sua essência os assuntos nacionais.

Organizar uma escola voltada ao ensino do canto lírico e declamação foi o primeiro passo tomado, além, é claro, de composição de obras operísticas, criando assim um cenário propício para uma obra brasileira executada por brasileiros, pois foi no campo da ópera que esse movimento se tornou mais importante.

A ópera nacional ganhou espaço com esses movimentos que repercutiram em todo o país, levando os compositores a semear tal ideia em outros movimentos, como ocorreu na Semana de Arte Moderna em 1922. Naquele evento, em meio à apreciação de várias artes,

houve, no Teatro Santana e no Teatro Municipal, a apresentação da ópera *O Guarani* (*Il Guarany* de Carlos Gomes) em língua portuguesa, como forma de se impor ao estrangeirismo. Para Mario de Andrade,

(...) parece patriotice, mas é justamente dentro das fórmulas mais tradicionalmente populares que a rítmica da canção erudita nacional adquiriu uma calma nova, um equilíbrio, uma consequência, uma constância de perfeição que jamais tivera (...). Os textos brasileiros em fonética brasileira ganharam enfim equilíbrio dentro da rítmica brasileira. As canções se tornaram mais numerosamente perfeitas como ritmo (...) e ao mesmo tempo muito mais ricas de movimentos variados, mais sutis de timbre e acentos (...), propícias ao movimento fonético da linguagem (ANDRADE *apud* MARIZ, 1980, p. 29).

Anos depois, houve a necessidade de realçar essa busca pelo caráter nacional não só na música, mas também na literatura, escultura, pintura e outras artes. Esse sentimento de nacionalismo contagiou todo o Brasil, haja vista que tal movimento já estava acontecendo na Europa, desencadeando uma sequência de fatos tais como: A Revolução de 1924, O Manifesto Antropófago, e As Quatro Gerações Nacionalistas.

Há, no entanto, compositores que foram intitulados de precursores dessas gerações, dentre os quais temos: Carlos Gomes, que embora tinha composto diversas peças em italiano, foi historicamente considerado o pioneiro em compor canções eruditas na língua nacional. Logo após, surge Alberto Nepomuceno.

Na primeira Geração Nacionalista, temos a participação polemicamente ativa de Villa-Lobos com composições que trazem um retrato do Brasil constituído de diversas raças; além de Luciano Gallet, Jaime Ovale, Artur Pereira, Francisco Casabono. Já da segunda geração, participaram Frutuoso Viana, Hekel Tavares, Lorenzo Fernandes, Francisco Mignone, Ernani Braga etc. Na terceira geração, estavam presentes Waldemar Henrique, Oswaldo de Sousa, Radames Gnattali, Camargo Guarnieri, José Siqueira, Batista Siqueira, Luis Cosme, João de Sousa Lima e Jose Vieira Brandão. Já Guerra Peixe e Cláudio Santoro tiveram participação ativa na Reação Antifolclórica, permitindo assim que eles também estivessem presentes na quarta geração. A quarta geração é composta por Cesar Guerra Peixe, Claudio Santoro, Alceu Bocchino, Edino Krieger e Oswaldo Lacerda.

No entanto, vários compositores não foram citados, por não trazerem grandes contribuições para esses movimentos, mesmo que indiretamente tenham colaborado para o fortalecimento do nacionalismo musical.

Para estudar a canção erudita brasileira neste trabalho, foram selecionados apenas alguns compositores dentre os citados, que adiante serão comentados quanto à sua influência na sociedade e a influência da sociedade em suas obras.

2.2 AUTORES: BIOGRAFIA E SEU CONTEXTO SOCIAL

Buscando apresentar um breve panorama da biografia dos compositores e aprofundar o contexto sócio-histórico de sua época, discorrer-se-á, em ordem cronológica, sobre fatos relevantes dessa trajetória, sendo esses o foco de nosso estudo, por influenciar, direta ou indiretamente, na vida musical dos compositores que serão analisados.

Assim, julgamos que dessa forma amplia-se a capacidade de visualizar e entender as composições musicais não como uma forma de entretenimento, mas como uma rica forma representativa de conhecer um povo. Propiciando assim um aprofundamento sobre o assunto, além de contribuir para uma interpretação mais próxima da realidade da época. Portanto, a seguir serão relatados esses aspectos importantes sobre os compositores: Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno e Villa-Lobos.

2.2.1 Antônio Carlos Gomes (1836 – 1896)

Apesar das diversas críticas que se possam ler a respeito de Carlos Gomes, elas não anulam a sua importância diante da história da nação brasileira, sendo esse o primeiro compositor brasileiro que teve obras reconhecidas e admiradas em boa parte da Europa. No momento em que o Brasil buscava reconhecimento de nações maiores, esse autor foi a afirmação da existência de um país jovem, de um Brasil ainda inseguro, mas em busca de seu espaço no cenário mundial. O compositor, naquele momento, firma-se como um elo artístico entre Brasil e Europa.

Carlos Gomes foi o primeiro compositor brasileiro cuja obra alcançou larga repercussão na Europa. Numa época em que ainda se media a grandeza de uma nação pelos feitos de seus pensadores, cientistas, inventores, artistas e escritores, o êxito de Carlos Gomes era muito mais do que um sucesso individual: era a exaltação de um país recém emancipado, preocupado em desenvolver as suas próprias potencialidades, em se afirmar perante as demais nações (KIEFER, 1997, p. 83).

Nascido em 1836, dois anos antes de D. Pedro II assumir o trono, Carlos Gomes passa, em sua trajetória, por momentos de guerra, manifesto, abolição da escravatura e transição do Brasil Império para República, porém esses fatos não o impediram de evoluir musicalmente. Ainda em Campinas, cidade natal do compositor, mesmo tendo rica experiência e oportunidades para desenvolver seu talento, quis alçar voo e subir mais um degrau na sua vida artística. Desta forma, buscou mestres que o introduzissem em uma formação mais aprofundada, visto que a formação básica já não era suficiente.

Chegando a São Paulo, Carlos Gomes manteve contato direto com outros músicos influentes e com partituras de variados gêneros. Como fruto desse relacionamento, foram

criadas por ele algumas canções que já fogem um pouco dos moldes de suas primeiras peças, composições feitas para igrejas como, por exemplo, as missas (NOGUEIRA, 2006).

Sem autorização do pai, o maestro segue para o Rio de Janeiro em 1859, com o objetivo de se tornar compositor de ópera. Assim, pelo seu inegável talento, ingressou no Conservatório Imperial de Música, depois na Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, tornando-se conhecido pelo Imperador D. Pedro II, de quem recebeu a oferta de uma bolsa para estudar na Europa. Desse modo, no ano de 1864, Carlos Gomes segue para o velho mundo para aprimorar seus conhecimentos musicais na Itália, onde estudou com Lauro Rossi, e com Alberto Mazzucato, de quem se tornou discípulo.

As composições de Carlos Gomes passeiam entre a ópera romântica e a ópera verista². Os elementos adquiridos após sua ida para Europa foram agregados ao conhecimento teórico aprendido no conservatório e nas composições religiosas que escrevera quando trabalhava na capela junto com seu pai. Dentre tantas obras escritas, compôs nove óperas, sendo que *A Noite do Castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863) possuem texto em português, e as demais em Italiano. Apesar de compor óperas, estilo admirado e apreciado na época no Rio de Janeiro, contribuindo assim para o movimento conhecido como Ópera Nacional, ele também escreveu canções, uma das quais será nosso foco de estudo.

2.2.2 Alberto Nepomuceno (1864 – 1920)

Envolto de um sentimento essencialmente nacionalista, Alberto Nepomuceno atravessou sucessos e fracassos com a sua ousadia de compor em língua portuguesa, declarando com altivez que “não tem pátria um povo que não canta em sua língua” (PIGNATARI, 2009, p. 14). Essa escolha se tornou fundamental para o marco da história da música brasileira, na qual, por meio de um projeto político e estético, contribuiu para identidade cultural e social do povo brasileiro.

O Brasil, um país ofuscado pela música europeia, era desprovido musicalmente de forma e molde, pois a música popular abrigava elementos tanto da cultura negra quanto indígena, que por sua vez marchava rumo à nacionalização de tais elementos. Contudo, Alberto Nepomuceno anelava por instalar a música brasileira na esfera internacional, não só pelos efeitos e temas peculiares, mas também pelas composições feitas nos moldes tradicionais, tais como: sinfonias, sonatas, suíte e outras mais.

² Nome destinado às óperas inclusive as de Verdi que eram escritas dentro dos moldes da corrente literária italiana do Verismo que surgiu entre 1875 e 1895, reivindicando o direito de representar fielmente a realidade, por isso usava estratégias compostionais e formais diferentes dos que não pertenciam a esse movimento.

Em 1887, pouco antes da abolição da escravatura, Nepomuceno compõe a *Dança de Negros* e dias depois, no Instituto Nacional de Música, inicia sua penosa campanha pelo uso da língua portuguesa, vindo a apresentar suas canções em português. Por isso, sua música foi duramente criticada, e veio a suscitar grande polêmica, pois a sociedade crítica defendia o canto em italiano.

As palavras de Travassos confirmam que o compositor

(...) enfrentou dura oposição, na crítica jornalística, às peças que estreava no Rio de Janeiro no início do século. Notabilizou-se pela campanha em prol do canto em português – que ainda levantava objeção – e pôs mãos à obra numa série de canções sobre textos de poetas e escritores brasileiros (TRAVASSOS, 2000, p. 36).

Mesmo sendo alvejado pelas críticas da época, não abriu mão da herança musical das gerações passadas e continuou lutando pelo nacionalismo na música erudita. Assim, em 1903, compôs a *Garatuja*, que foi considerada a primeira ópera brasileira tanto no tocante à música quanto na ambientação e utilização da língua portuguesa. Nepomuceno “defendeu até o fim de seus dias a canção em língua portuguesa como falada no Brasil de sua época, antes disso, só eram admitidas nos concertos as canções em italiano e muito raramente, as *mélodies* francesas” (OLIVEIRA, 2015, p. 31).

Em 1890, época em que esteve na Alemanha, onde estudou com Heinrich von Herzogenberg, Theodor Lechetitzky e Edvard Grieg (de quem se tornou amigo), o *Lied* era o gênero musical que estava no auge, pois os compositores estavam em busca de uma nova forma para a poesia lírica, usando-se o piano para acompanhamento, por ser um instrumento que dava liberdade para a criação dos efeitos expressivos. Esse novo gênero se adaptou às mudanças políticas e sociais que a Alemanha enfrentava.

Compositores como Schumann, Schubert, Brahms, compuseram diversos *Lied*, e foi Alberto Nepomuceno quem trouxe ao Brasil os moldes do *Lied* alemão em suas peças. Ele incorporou em suas canções traços do velho mundo, fruto do conjunto de informações que recebeu ao estudar fora do país.

Assim como o *Lied* serviu de propaganda para a disseminação do nacionalismo na Alemanha, Nepomuceno, ao retornar para o Brasil, trouxe consigo essa tendência nacionalista, ousando nas suas composições ao incorporar o português brasileiro, por isso ficou conhecido no país como o pai do nacionalismo.

2.2.3 Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959)

Em meio a uma sociedade de pensamentos diversos, o nacionalismo musical propagou-se por diferentes regiões do Brasil, atravessando momentos turbulentos e

influenciando compositores como Levy, Itiberê, Nazareth e outros, até encontrar oportunamente os que anelavam por uma música brasileira fundamentada no folclore.

O Nacionalismo no mundo foi um fenômeno complexo. Dois exemplos deste procedimento, no século XIX, encontram-se em Wagner e Verdi. Entretanto, apesar de suas composições refletirem um sentimento patriótico, eles não cultivaram um estilo que pudesse caracterizar-se como etnicamente alemão ou italiano, respectivamente.

Um dos ingredientes do Nacionalismo colocou-se no sentimento de orgulho de uma língua e de sua literatura, contrastando com a perspectiva de que a melhor forma de um compositor ser publicamente reconhecido, em particular em seu país, era imitar os compositores estrangeiros e competir com estes nos seus termos (AMATO, 2007, p. 211).

Esse movimento ressoou nas composições de Villa-Lobos, músico e compositor que se inspirou no folclore brasileiro, misturando os padrões estilísticos do velho mundo com os ritmos regionais, os quais, trouxe profunda riqueza sonora. No entanto, essa fonte que o inspirava fazendo-o prosseguir na busca por uma música autenticamente nacional, em muitos momentos, não foi compreendida pelo povo que a ouvia.

O Brasil transitava por agitações contínuas nos fins do século XIX, pois segundo Almeida,

(...) o final do século XIX foi um período bastante conturbado para o Brasil. Vários foram os acontecimentos sociais, políticos e econômicos que em espaço de tempo relativamente curto redefiniram o país e influenciaram o pensamento intelectual e artístico brasileiro (ALMEIDA, 2016, p. 4).

Villa-Lobos nasce em 1887 nesse ambiente de notáveis transformações, mas não deixa de ser um compositor brasileiro a estar na vanguarda do movimento modernista no país. Sua primeira aparição com repercussão nacional foi na Semana de Arte Moderna, sendo criticado, vaiado e sua obra rejeitada pela forma de compor para esse movimento em que se deixou envolver.

Ele, sem receio algum, com as experiências musicais e o autodidatismo, inicia a produção de formas musicais, tendo isto como matéria prima: as melodias folclóricas, o canto dos pássaros, as canções indígenas, as formas tradicionais de compor, dentre outros elementos. Nesse contexto, os instrumentos indígenas e dos negros eram companheiros inseparáveis por onde passava.

Mais tarde, ao enfrentar dificuldades financeiras e fazer cumprir a sua avidez de voltar para a Europa, vê com o novo momento da história, em 1930, uma oportunidade de divulgação e crescimento do seu trabalho musical. Nesse ano, redigiu o seu Plano de Educação Musical, o qual foi entregue à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo e lido perante Júlio Prestes, então candidato. Assim, com a revolução em outubro, pensando ele

que o Projeto seria deixado de lado, surpreendeu-se com a convocação do Capitão João Alberto para consolidar o Plano.

Mantendo sempre a integridade artística e extraíndo da desordem um sistema novo, implanta o seu projeto didático, fundado na concepção de que o Canto Orfeônico é o caminho a ser trilhado para uma educação cívica, artística e moral.

Sob uma perspectiva platônica, a proposta de Villa-Lobos era a difusão dos ideais nacionalistas por meio da educação musical, que também formava os indivíduos cívica e moralmente, conjugando o belo (a estética) com o bom (a moral e a ética), como Platão (1973), que em *A República* estabelece a educação como fator essencial para o desenvolvimento da vida política e social (AMATO, 2007, p. 213).

Foi na era Vargas que Villa-Lobos obteve todo apoio do governo, dando-lhe espaço para construir o ensino do Canto Orfeônico, tornando-se assim um educador musical e compositor de obras exclusivas para que os orfeões as executassem. Nas apresentações, fazia germinar o nacionalismo com as concepções do modernismo.

Anos depois se deu a efetivação do curso de Canto Orfeônico, tendo como objetivo a formação de professores especializados para desenvolver esse projeto que envolvia o cívico e a arte.

A partir de abril de 1932, enfim, com a atenção significativa das autoridades públicas, a disciplina *canto orfeônico* teria entrado cada vez mais nas instituições de ensino da capital, gerando uma crescente demanda de professores aptos a ministrá-la. De acordo com Villa-Lobos, após os primeiros resultados no Distrito Federal, um apelo foi enviado aos interventores e Diretores de Instrução de todos os Estados do Brasil, estimulando-os a seguir o modelo da SEMA, tornando a educação musical um instrumento de propagação da disciplina coletiva e do civismo. A iniciativa não tardaria a render frutos: muitos Estados acataram a proposta e, assim, a SEMA passou a aceitar matrículas de professores oriundos de outras regiões, nas quais o ensino da música passaria a fazer parte do dia-a-dia escolar (GALINARI, 2007, p. 163).

As músicas apresentadas não pertenciam apenas a um estilo, mas alternavam-se entre as canções patrióticas, canções cívicas, canções folclóricas e músicas ditas universais. Assim, a aplicação dessa prática agradou a todos do meio educacional e fora dele; seus hinos eram entoados por todo o país e essa emancipação se deu pelos enormes coros de vozes glamorosas.

As composições dedicadas a transmitir saberes, sobretudo de jurisdição cívico-disciplinar, possuem caráter de disciplina e socialização do indivíduo, disseminando esse modelo para gerações futuras.

Sendo assim, temos, em nosso *corpus*, a primazia de alguns tópicos discursivos, tais como: o amor ao país, o nacionalismo (Canções Cívicas e Patrióticas), o empenho nos estudos, na disciplina estudantil (Canções Escolares), a valorização do trabalho (Canções de Ofício), o resgate dos heróis nacionais, da bravura, da coragem (Canções Militares) e a expressão e integração do folclore na nação em construção (Canções de Inspiração Folclórica e Outras) (GALINARI, 2007, p. 187).

Villa-Lobos com ousadas nuances composicionais e oportunismo, se tornou o “representante legítimo da música brasileira”, e foi tido como produtor de uma música genuinamente nacional que agregou ritmos brasileiros mesclados com o formalismo europeu (GALINARI, 2007, p. 168).

3 ANÁLISE DO REPERTÓRIO

Para a realização dessa parte do trabalho, faz-se uma análise musicológica, na qual se tem os seguintes tópicos: gênese da obra e aspectos textuais. E segue-se com os aspectos musicais, quais sejam: tonalidade, quantidade de compassos, formula de compasso, tessitura da linha do canto, andamento e a análise em graus da estrutura harmônica, tomando por base a harmonia tradicional.

É importante esclarecer que as peças serão analisadas nas suas versões reduzidas para voz e piano, por ser mais acessível, a sua aquisição e execução. Essas peças que a seguir serão analisadas têm como objetivo, dentre outros, apresentar a sua gênese, a fim de nortear o interprete na execução das mesmas, tendo em vista que as músicas eruditas brasileiras também necessitam ser estudadas para que se possa transmitir a intenção do compositor.

Em face de um universo tão grande de obras dos compositores pesquisados e considerando a extensão deste trabalho, viu-se a necessidade de delimitar a quantidade de peças a serem analisadas. Portanto, selecionaram-se as três peças seguintes: *Quem Sabe?!*... (1859) de Carlos Gomes, *Trovas* op. 29 nº 1 (1901) de Alberto Nepomuceno e por fim *Samba Clássico* (1950) de Villa-Lobos.

3.1 QUEM SABE?!(1859) – CARLOS GOMES

3.1.1 Gênese da obra

A música *Quem Sabe?!*... foi oferecida por Carlos Gomes a Emílio Corrêa Lago, mas sua real intenção era ofertar a Ambrosina Correa Lago, moça por quem o autor se apaixonou quando ainda estava em Campinas, porém faltou-lhe coragem para dedicar à moça, por isso ofertou a seu pai (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2015).

A canção se tornou conhecida em todo o Brasil. Inicialmente, sua divulgação ocorreu em ambientes populares, mais tarde, veio a fazer parte dos salões refinados. No teatro São João em Salvador, foi apresentada cinco anos após sua criação.

3.1.2 Aspectos Textuais

O texto foi composto em uma estrutura em que seus versos trazem sete sílabas, aspecto conhecido como heptassílabos ou redondilha maior. *Quem Sabe?!*... tem, como autor do seu texto, Francisco Leite Bitencourt Sampaio. Os seus versos trazem uma interação tão forte que se torna impossível chegar à sua carga emocional se somente ouvirmos o instrumental. Segundo Bittencourt-Sampaio (2015, [s/p]), “as estrofes foram concebidas simplesmente na forma de letras de canção, e não de um legítimo poema. A evidência está no fato de Bittencourt nunca tê-la publicado em antologias ou em periódicos literários”.

Tão longe de mim distante
 Onde irá, onde irá teu pensamento
 Quisera, saber agora
 Se esqueceste o juramento.
 Quem sabe se és constante
 Se ainda é meu teu pensamento
 Minh'alma toda devora
 Vivendo de ti ausente,
 Ai meu Deus, que amargo pranto!
 Suspiros, angústia e dores
 São as vozes do meu canto
 Quem sabe, pomba inocente,
 Se também te corre o pranto.
 Minh'alma cheia d'amores
 Te entreguei já neste canto.

Percebe-se claramente a saudade que Carlos Gomes sentia da amada quando diz: “tão longe, de mim distante” e pela distância ele tinha incerteza da sua fidelidade nos versos: “onde irá teu pensamento/ se esqueceste o juramento/ quem sabe se és constante/ se ainda é meu teu pensamento”. Do verso “Pomba inocente”, acredita-se que foi uma forma de admirar a amada, declarando a sua pureza. Porém apesar de todas as incertezas não deixa de entregar todo o seu coração quando declara: “minh'alma cheia d'amores/ te entreguei já neste canto”.

3.1.3 Análise Musical

Como se pode observar no quadro de segmentação formal abaixo (quadro 1), a obra é composta por uma introdução, que possui oito compassos e, analisando-se sua estrutura harmônica, verifica-se que esta introdução se encerra com uma Cadência Autêntica Imperfeita (CAI). A obra está dividida em três seções A|B|A, onde a seção A possui dois períodos paralelos, que por sua vez são compostos por duas frases, esses dois períodos da seção A formam um duplo período contrastante, onde a primeira parte finaliza com uma CAI e a segunda parte é finalizada com uma Cadência Autêntica Perfeita (CAP).

Quadro 1 – Quadro de segmentação formal da canção *Quem sabe?!*...

Estrutura formal			Compasso	Estrutura harmônica	Cadencias
Introdução			1 - 8	I V ₅ ⁶ V ₅ ⁶ /ii ii V7 V ₅ ⁶ I	CAI
Seção A	Parte 1	Duplo período paralelo	9 - 16	I I ⁶ V7 V ₅ ⁶ I	CAI
	Parte 2	Período contrastante	17 - 24	V ₅ ⁶ /vi vi V I I ⁶ ii ⁶ I ₄ ⁶ V7 I	CAP
Seção B	Período contrastante		25 - 32	C: I V7 I I ⁶ ii ⁶ V7 I	CAP
Seção A	Parte 1	Duplo período paralelo	33 - 44	F: III I ⁶ V7 I V ₅ ⁶ /vi vi V ₅ ⁶ I	CAI
	Parte 2	Período contrastante	45 - 48	ii ⁶ I ₄ ⁶ V7 I	CAP
Coda			48 - 51	I ii ⁶ V7 I	CAP

Dando continuidade à análise do quadro de segmentação, pode-se ver que esse contém apenas um período contrastante e encerra com uma CAP; após a seção B, a obra retorna à seção A para finalizar com uma Coda até terminar em uma CAP.

Quando se analisa harmonicamente a obra *Quem Sabe?!*..., verifica-se que está na tonalidade de Fá maior, que possui cinquenta e um compassos, iniciando-se em anacruse, na formula de compasso de 4/4 (exemplo 1). Deve-se ressaltar um aspecto pouco usual que indica influência das óperas italianas, que é a longa *cadenza* final, a qual possui uma tessitura que vai desde o Si ♯3 – Si ♯5 (exemplo 2).

Exemplo 1 – Início da canção *Quem Sabe?!*...



Fonte: Copyriht 1910 by E. Bevilacqua e Cia. Assined 1939 T. N. A. Bevilacqua-São Paulo-Brasil

Exemplo 2 – Tessitura vocal da canção *Quem Sabe?!*...



Fonte: Copyriht 1910 by E. Bevilacqua e Cia. Assined 1939 T. N. A. Bevilacqua-São Paulo-Brasil

A partitura informa ao pianista que ele deve executar a obra com andamento *andante com expressão* e com dinâmica em *p* (exemplo1); ao final da introdução há indicação de *f* seguido de um *p*, e encerra-se com uma pausa para que a voz entre em anacruse com caráter expressivo (exemplo3).

Exemplo 3 – Início do canto da canção *Quem Sabe?!*...



Fonte: Copyriht 1910 by E. Bevilacqua e Cia. Assined 1939 T. N. A. Bevilacqua-São Paulo-Brasil

É interessante observar que, do compasso nove ao onze, o tempo forte é feito pelo piano na linha do baixo que é exatamente onde se encontram as palavras “longe”, “distante” e “irá” que, com o intervalo melódico descendente nos compassos nove e dez, nos permite acentuar ainda mais os sentimentos de saudade e incerteza do autor expressos nessas frases, como já mencionado anteriormente (exemplo 4).

Exemplo 4 – Compasso 9 ao 11 da canção *Quem Sabe?!*...

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom is in bass clef. The lyrics are:

lon - ge de mim dis - tan - te On-dei - rá, on - dei - rá teu pen - sa
ven - do de ti au - sen - te, Ai! meu Deus, ai!meu Deus,q'amargo

Fonte: Copyriht 1910 by E. Bevilacqua e Cia. Assined 1939 T. N. A. Bevilacqua-São Paulo-Brasil

No final do compasso vinte e quatro, informa-se ao cantor que cante *com ternura* (exemplo 5), e no compasso vinte e oito em anacruse com indicação de *agitato* (exemplo 6a), já no compasso quarenta e quatro com uma indicação de *doloroso*, valorizando a dor pelo pensamento que o consumia (exemplo 6b).

Exemplo 5 – Compasso 24 da canção *Quem Sabe?!*...

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom is in bass clef. The lyrics are:

men - to. Quem sa - be, se ___ és cons -
can - to. Quem sa - be, Pom - ba ino -

Fonte: Copyriht 1910 by E. Bevilacqua e Cia. Assined 1939 T. N. A. Bevilacqua-São Paulo-Brasil

Exemplo 6 – Compasso 28 e 44 da canção *Quem Sabe?!*...

6a. C. 28

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom is in bass clef. The lyrics are:

men - to! Minh'
pran - to! Minh'

6b. C 44

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom is in bass clef. The lyrics are:

men - to! Minh' -
pranto! Minh' -

Fonte: Copyriht 1910 by E. Bevilacqua e Cia. Assined 1939 T. N. A. Bevilacqua-São Paulo-Brasil

Essas indicações, que coincidem com as palavras do texto poético, criam um clímax melódico que coloca em evidência as reações de sofrimento do autor.

3.2 TROVAS OP. 29 Nº1 (1901) – ALBERTO NEPOMUCENO

3.2.1 Gênese da Obra

A canção foi composta em 1901, mas suas primeiras gravações datam de 1908. O poema foi escrito por Osório Duque-estrada (1870 - 1927) – mesmo autor do hino nacional brasileiro – e dedicado à Exma. Sra. Dra. Zilda Chiabotto, por isso o texto possui o 'eu poético' masculino.

O *Lied* alemão, trazido por Alberto Nepomuceno ao Brasil tem por significado canção e possui como tradição a estrutura *Bar form*³. Assim os *minnesingers*, que eram os trovadores da Alemanha, escreviam poemas e canções de amor com essa forma *Bar* que se enraizou na tradição do *Lied*. Presume-se que o nome da canção *Trovas*⁴ foi colocado em virtude de ser uma canção de amor cortês, típico do trovadorismo, que foi uma das primeiras manifestações de literatura em Portugal e alguns países da Europa.

3.2.2 Aspectos Textuais

Ao ler-se o poema, nota-se que está na primeira pessoa do singular e, assim como na obra *Quem Sabe?!*..., encontra-se também composta em versos de sete sílabas. O poema foi distribuído em quatro estrofes, possuindo rimas consoantes que estão em posição externa.

Quem se condói do meu fado
 Vê bem como agora eu ando,
 De noite, sempre acordado,
 De dia sempre sonhando.

O amor perturbou-me tanto
 Que este contraste deploro:
 Querendo chorar, eu canto;
 Querendo cantar, eu choro!

³ Segundo Souza (2007, p. 1) “A *Bar Form* é uma forma poético-musical cuja origem remonta à poesia medieval alemã”.

⁴ Segundo Souto (2014, p. 185) “A palavra trova deriva da língua provençal, que no arcaísmo significa trobar, quadra popular, composição poética lírica e ligeira; trovador, ou trovador é a designação utilizada aos poetas líricos populares”.

Curvado à lei dos pesares,
 Não sei se morro ou se vivo;
 Senhor dos outros olhares,
 Só do teu fiquei cativo.

Por isso a verdade nua
 Este tormento contém:
 Minha alma não sendo tua,
 Não será de mais ninguém!

Curiosamente, observa-se que a estrutura do poema apresenta um contraste entre palavras antônimas, antíteses que dão uma espécie de ornamento para o discurso. Isso fica claro nas frases: “de noite sempre acordado/de dia sempre sonhando”; “querendo chorar eu canto/querendo cantar eu choro”; “morro/vivo”. Portanto, o poeta, através desse jogo de contradições, expressa o quanto sua alma está atormentada e cheia de profundo sentimento amoroso.

3.2.3 Análise Musical

Pode-se ver, através do quadro de segmentação abaixo (quadro 2), que a introdução possui quatro compassos e encerra-se em uma CAI. É possível observar que a introdução é usada para separar a seção A da seção A' e também para finalizar a obra. Nota-se que cada seção está composta por duas quadras e cada uma delas finaliza-se com uma cadência. As cadências são compartilhadas nas quadras sendo, um e três Meia Cadência (MC), dois e quatro CAP; tais cadências podem ser comprovadas pela análise gradual exposta na estrutura harmônica.

Quadro 2 – Quadro de segmentação formal da canção *Trovas* op.29 nº1

Estrutura formal			Compasso	Estrutura harmônica	Cadências
Introdução	Estrutura textual		1 - 4	i iv VII III VI ii⁷ V⁶ i	CAI
Seção A	quadra 1	Duplo período contrastante	Período paralelo	5 - 12 i⁶ V³⁴ i V⁶ iii⁶ ii⁴ i⁶ vii⁰³⁴	MC
	quadra 2		Período paralelo	13 - 25 VI⁴ iv i iv V7/V V7 VII² iv V7 i	CAP
Interlúdio			25 - 29	i iv VII III VI ii⁷ V⁶ i	CAI
Seção A'	quadra 3	Duplo período contrastante	Período paralelo	30 - 37 i V³⁴ i V⁶ III⁴ N6 i⁶ vii⁰³⁴	MC
	quadra 4		Período paralelo	38 - 50 VI⁴ iv i iv V7/V V7 VI iv V7 i	CAP
Coda			50 - 55	i iv VII III VI ii⁷ V⁶ i	CAI

A obra encontra-se na tonalidade de Mi menor, possuindo cinquenta e cinco compassos e, na introdução e interlúdio, sua formula de compasso está em 2/4, havendo ainda a indicação ao pianista para que a toque *com expressão*. No último compasso da introdução há uma mudança na formula de compasso para 3/4 (exemplo 7).

Exemplo 7 – Introdução da canção *Trovas* op. 29 nº1

Fonte: www.sesc.com.br/sescpartituras

Na linha do canto vemos que sua tessitura vocal vai do Mi₃ a Fá₄, o que permite a sua execução tanto para cantores de vozes agudas quanto médias. A execução da obra começa em andamento *Moderato* e dinâmica **p** (exemplo 8) a fim de expressar a dualidade de sentimentos que oscilam entre a tristeza e o desespero. Os acordes no piano servem para sustentar a melodia.

Exemplo 8 – Início do canto da canção *Trovas* op. 29 nº1

Moderato



Fonte: www.sesc.com.br/sescpartituras

Para se adequar à estrutura do poema, que está dividida em quadras, o compositor fez uso da estrutura de AA', dessa forma, mantém a relação do poeta ante sua dor. É importante observar que, em ambas as partes A e A', o vocal é precedido pela mesma introdução, que se diferencia pelo acréscimo de uma indicação *Um pouco mais vivo* (exemplo 9), o que sugere uma inquietude do sujeito poético, sentimento que é confirmado pelo texto.

Exemplo 9 – Compasso 25 da canção *Trovas* op. 29 nº1



Fonte: www.sesc.com.br/sescpartituras

Assim como as palavras e frases formam antíteses, a dinâmica da música também acompanha essa alternância, por exemplo: forte/piano; crescente/decrescente, como exposto entre os compassos dezesseis e vinte. Essa contradição na música indica uma estreita relação entre o texto poético e a música composta por Nepomuceno, mostrando dessa forma o seu sofrimento enxertado de melancolia (exemplo 10).

Exemplo 10 – Compasso 16 ao 20 da canção *Trovas* op. 29 nº1

Fonte: www.sesc.com.br/sescpartituras

No compasso trinta, onde se inicia a frase “Curvado à lei dos pesares, não sei se morro ou se vivo” que vai até o compasso trinta e três, vemos que o acompanhamento possui um contracanto elaborado em uma estrutura de ritmo sincopado, com notas graves que são repetidas por vários compassos e com bordadura superior, o que sugere uma sensação depressiva no poema (exemplo 11).

Exemplo 11 – Compasso 30 ao 33 da canção *Trovas* op. 29 nº1

Tempo I

Fonte: www.sesc.com.br/sescpartituras

Já nos compassos que seguem até o quarenta e cinco, nota-se um sentimento de posse tanto pela leitura do texto quanto por sua estrutura musical possuir uma indicação de **p** com crescendo e decrescendo intercalados (exemplo 12), culminando na última palavra da frase “não será de mais ninguém” com a nota F#4 com duração de três tempos. No final da canção, pode-se ver novamente o mesmo texto, mas agora de um modo desfalecido (exemplo 13).

Exemplo 12 – Compasso 41 ao 45 da canção *Trovas* op. 29 nº1

Fonte: www.sesc.com.br/sescpartituras

Exemplo 13 – Compasso 47 ao 50 da canção *Trovas* op. 29 nº1

Fonte: www.sesc.com.br/sescpartituras

Esses exemplos não deixam de salientar a intenção do autor de transmitir a sensação de posse pela sua amada, embora o amor não fosse correspondido.

3.3 SAMBA CLÁSSICO (1950) – HEITOR VILLA-LOBOS

3.3.1 Gênese da Obra

A composição da canção *Samba Clássico* homenageia compositores populares. Ela foi criada inicialmente para voz e orquestra, depois foi feita uma redução para voz e piano. Essa obra teve sua primeira apresentação na voz de Maria Kareska, sob a regência do próprio compositor, o maestro Villa-Lobos, no ano de 1950, no Canadian Broadcasting de Montreal, no Canadá.

Em 1963, vários anos após a primeira apresentação, a obra foi então apresentada na América do Sul, precisamente no Rio de Janeiro, desta vez na voz de Maria Lúcia Godoy e sob a regência de Isaac Karabtchevsky.

3.3.2 Aspectos Textuais

Diferentemente das duas obras já analisadas, essa canção foi escrita à luz do pensamento modernista. Esse movimento tinha, como principal objetivo, o rompimento com o rigoroso tradicionalismo, buscando, dessa forma, uma independência cultural e libertação estética, para estarem em contínua experimentação.

Portanto, além da valorização do nacionalismo e da linguagem simples, os defensores desse movimento escreviam versos livres, sem obedecer qualquer forma literária e sem rimas, como se pode observar no texto da canção *Samba Clássico*.

Nossa vida vive,
Nossa alma vibra
Nosso amor palpita
Na canção do samba.

É a saudade intensa
De uma vida inteira
É a lembrança imensa
Que jamais se esquece.

O! quanta beleza,
que faz pensar
na doçura de sua melodia!
O! faz viver um sofrimento esquisito
melancólico e triste!
Também tem o sabor de alegria
de viver na comunhão
dos seres da terra e do céu do Brasil.

Tudo é bom e justo,
tudo é belo enfim
cheio de esplendor
Na grandeza infinda
é feliz quem vive
Nesta terra santa
que não elege raça
nem prefere crença.

O! Minha gente!
Minha terra!
Meu país!
Minha pátria!
Para frente!
A subir!
A subir!
Sambar.

Há um fato muito interessante na parte poética dessa música,

(...) na partitura para canto e orquestra, consta o nome de Paula Barros como sendo autor da poesia, e na partitura impressa, uma redução para canto e piano, consta o nome de Epaminondas Villalba Filho. Epaminondas Villalba era o pseudônimo usado pelo pai de Villa-Lobos e, portanto, Epaminondas Villalba Filho era o próprio Villa-Lobos, que não desejava identificar-se (PAZ, 2004, p.52).

3.3.3 Análise Musical

Como informado no quadro de segmentação, a introdução é composta por dezesseis compassos, finalizando em uma MC. A seção A está dividida em duas partes, ambas terminando em CAP, que formam um período paralelo. A seção B também está dividida em duas partes, mas desta vez a primeira parte conclui em uma Cadência Plagal (CP) e a segunda com CAP; essas duas partes formam um período contrastante. Sua finalização se dá com a repetição da introdução, como já mencionado anteriormente. Deve-se notar que, na parte da estrutura harmônica, somente foram escritos os graus julgados mais importantes para a identificação das cadências.

Quadro 3 – Quadro de segmentação formal da canção *Samba Clássico*

Estrutura formal			Compasso	Estrutura harmônica	Cadências
Introdução			1 - 16	ii ^ø 7 v i V7 i iv ² V ⁹⁻⁷ i7 ii ^ø 7 V ⁹⁻⁷ ⁵⁻	MC
Seção A	Periodo	Frase 1	17 - 24	i7 iv7 v iv ⁶ i4 V7 i	CAP
	Paralelo	Frase 2	25 - 32	iv ⁹ 7 i7 ii ^ø 7 V/III i ² III7 V7 V ² V7 i7	CAP
Seção B	Período	Frase 1	33 - 42	iv i ⁶ ii ^ø i ii ^ø 6 i iv ⁶ i i vii ^ø 4 iv7 i ⁶	CP
	contrastante	Frase 2	43 - 49	ii ^ø 7 i7 N6 vii ^ø 7 i iv i ⁶ V i7	CAP
Seção A	Periodo	Frase 1	49 - 56	i7 iv7 v iv ⁶ i4 V7 i	CAP
	Paralelo	Frase 2	57 - 64	iv ⁹ 7 i7 ii ^ø 7 V/III i ² III7 V7 V ² V7 i7	CAP
Introdução			65 - 81	ii ^ø 7 v i ii ^ø V7 i iv ² V ⁹⁻⁷ i ² V ⁹⁻⁷ ⁵⁻ i ⁹ 6 [#]	CAI

A peça está composta na tonalidade de Lá menor, com formula de compasso 2/2, e iniciando em um andamento *Poco animato* com dinâmica *f* (exemplo 14). A peça possui no total oitenta e um compassos.

Exemplo 14 – Início da canção *Samba Clássico*

Poco animato

Fonte: <http://imslp.asia/files/imglnks/caimg/0/0b/IMSLP273658-PMLP444195-HVL-SambaClassico.pdf>

A obra expõe dois temas AB, sendo que no final do B será repetido o tema A. Na introdução, o sétimo compasso apresenta uma progressão harmônico-melódica ascendente em *staccato* (exemplo 15) e encerra-se em MC, o que prepara para a entrada do primeiro tema.

Exemplo 15 – Compasso 7 e 8 da canção *Samba Clássico*

A musical score for piano, featuring two measures. The first measure has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature is one sharp. The second measure also has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature changes to three sharps. Both measures show a series of eighth-note chords and sixteenth-note patterns.

Fonte: <http://imslp.asia/files/imglnks/caimg/0/0b/IMSLP273658-PMLP444195-HVL-SambaClassico.pdf>

O tema A inicia-se em andamento moderato com a melodia no contratempo, havendo um jogo de pergunta e resposta. Do compasso vinte e cinco ao trinta, observa-se que a linha melódica é igual à do trecho do compasso dezessete ao vinte e dois, porém em uma terça acima, sendo que no compasso dezenove apenas o Lá ♯enarmônico de Si baparece como quarta diminuta, que é equivalente à terça maior.

O tema B, marcado por progressões melódicas descendentes, inicia-se no tempo forte, porém há uma inversão de descendente para ascendente no compasso 47 (exemplo 16).

Exemplo 16 – Compasso 43 ao 48 da canção *Samba Clássico*

Fonte: <http://imslp.asia/files/imglnks/caimg/0/0b/IMSLP273658-PMLP444195-HVL-SambaClassico.pdf>

No início do compasso sessenta e cinco, vê-se que a introdução é repetida, indo até o compasso oitenta e um. Há, no entanto, um acréscimo, que é a inclusão da voz e uma evidência na progressão melódica ascendente com a indicação de *crescendo poco a poco*, onde a dinâmica vai de um *f* para *ff* e culminando em um *fff*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mediante a pesquisa em livros, teses, dissertações, artigos e vídeos, foi possível fazer uma apresentação sucinta de um panorama a respeito da riqueza musical brasileira advinda de um longo período histórico e social, haja vista que o Brasil, sendo um país resultante de uma mistura de raças, não deixou de ser representado, no exterior, pelos seus célebres músicos e compositores que fizeram brilhar a sua pátria por quase toda a Europa.

Ao falar da música brasileira no campo erudito, verificou-se que a mesma resultou das influências de músicas europeias, dos indígenas e dos negros, tomando assim sua própria roupagem com o pouquíssimo apoio dos governantes aos trabalhos feitos pelos compositores.

Apesar de Carlos Gomes ter sido considerado o pioneiro em contribuir com composições em língua portuguesa, inclusive em duas óperas, foi com Alberto Nepomuceno que essas produções multiplicaram-se devido ao sentimento nacionalista que o compositor acalentava positivamente. Villa-Lobos, por sua vez, foi o compositor que se tornou mais conhecido, por suas obras serem mais divulgadas e por seu trabalho musical realizado no Governo de Getúlio Vargas.

No entanto, ao longo da pesquisa, percebeu-se que o resultado das obras desses compositores foi fruto de incansáveis estudos tanto no Brasil como fora dele, com a participação da sociedade por meio de suas manifestações.

Dessa forma, este trabalho levanta questões que necessitarão de um aprofundamento posterior, pois nosso intuito foi apresentar uma proposta de estudo que não só irá contribuir para o músico licenciado, mas também, para o músico bacharel. Ao licenciado, serve de auxílio quando ministrar suas aulas, fazendo uso das ciências, tais como: história, sociologia, antropologia, literatura, matemática e aspectos musicais. O que garante a multidisciplinaridade da música, validando assim a sua aplicação no sistema de ensino.

Já ao bacharel, quando lhe permite analisar o pensamento do compositor, retomando o passado, compreendendo assim o pensamento daquela sociedade que o influenciou na elaboração de sua obra, garantindo, dessa forma, uma interpretação e execução cheia de riquezas, respeitando a intensão do autor, por saber o motivo que o inspirou a escrevê-la.

Com essa pesquisa, conseguimos um avanço em nossa *performance*, pois através do estudo do contexto sócio-histórico, no qual os autores estavam inseridos, pudemos de fato elaborar uma interpretação centrada em argumentos que tomaram por base documentos autorizativos. Ao compreender a importância do poema analisado, pela sua ligação com o

autor da obra, foi possível desenvolver um estudo técnico vocal para cada uma das peças, o que possibilitou um amadurecimento vocal maior do que possuíamos antes desse estudo. Já no caso da execução ao piano, nos possibilitou transmitir uma base segura para o cantor, pois, ao entender o que o cantor estava buscando transmitir, fomos capazes de planejar o fraseado e os pontos culminantes sonoros, favorecendo-se uma interpretação desejada, através da sintonia adquirida pelo conhecimento gerado durante as análises musicológicas e sócio-históricas.

Dessa forma, foi a intenção de ampliar o conhecimento da música brasileira no campo erudito que nos instigou a pesquisar esse repertório, visando um ensino com interpretação, que desperte curiosidade e venha resultar em uma visão mais ampla, em um horizonte mais distante.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Washington Luiz Sieleman. Heitor Villa-Lobos: um músico em formação nos primeiros anos da República Velha. In: SEMINÁRIO NACIONAL DO PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS, 1., 2011, Vitória. **Anais**. Vitória: UFES, 2011. 1 v. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/SNPGCS/article/view/1592/1191>>. Acesso em: 07 mar. 2016.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Villa-Lobos, nacionalismo e canto orfeônico: projetos musicais e educativos no governo Vargas. **Histedbr**, Campinas, v. 7, n. 27, p.210-220, set. 2007. Disponível em: <http://www.histedbr.fe.unicamp.br/revista/edicoes/27/art17_27.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2016.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. **Música em Questão**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=QnRrBgAAQBAJ>>. Acesso em: 15 jul. 2016.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. **A Ópera “Abul”, de Alberto Nepomuceno, e sua contribuição para o patrimônio musical brasileiro na primeira república**. 2005. 210 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

GALINARI, Mellandro Mendes. **A Era Vargas no pentagrama: DIMENSÕES POLÍTICO-DISCURSIVAS DO CANTO ORFEÔNICO DE VILLA-LOBOS**. 2007. 447 f. Tese (Doutorado) - Curso de Linguística, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

MARIZ, Vasco. **A Canção brasileira: erudita, folclórica e popular**. Brasília: Cátedra, 1980

NOGUEIRA, Marcos Pupo. **Muito além do melodrama: os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes**. São Paulo: Unesp, 2006.

OLIVEIRA, Patrick Paiva de. **Lendas para cantar: uma análise dialógica do discurso das canções amazônicas de Waldemar Henrique**. 2015. 98 f. Dissertação (Mestrado em linguista e língua portuguesa) – Programa de Pós-Graduação em linguista e língua portuguesa, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita, Araraquara, 2015.

PAZ, Ermelinda A. **Villa-Lobos e a música popular brasileira: uma visão sem preconceito**. Rio de Janeiro: Assahi, 2004.

PIGNATARI, Dante. **Canto da Língua**: Alberto Nepomuceno e a invenção da canção brasileira. 2009. 151 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SOUTO, Maria Generosa Ferreira. (org.). **Escritores mineiros**: poesia e ficção. Montes Claros: Clube de Autores, 2014.

SOUZA, Carla Delgado de. **Os caminhos de Gilberto Mendes e a música erudita no Brasil.** 2011. 237 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. A Bar Form nas canções de Nepomuceno. **Revista Eletrônica de Musicologia**, São Paulo, v. 11, n. 1, p.1-11, set. 2007. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv11/07/7-Souza-BarForm.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2016.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

PARTITURAS

GOMES, Antônio Carlos. **Quem Sabe?!** São Paulo: Copyright, 1910. 1 partitura (4 p.). Piano.

NEPOMUCENO, Alberto. **Trovas**. Petrópolis: Sesc, 1901. 1 partitura (3 p.). Piano. Disponível em: <[https://painelsesc.sesc.com.br/Partituras.nsf/viewLookupPartituras/A435103FF94955B483257B330055092C/\\$FILE/Nepomuceno_Trovas.pdf](https://painelsesc.sesc.com.br/Partituras.nsf/viewLookupPartituras/A435103FF94955B483257B330055092C/$FILE/Nepomuceno_Trovas.pdf)>. Acesso em: 07 jan. 2016.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Samba clássico**. Paris: Max Eschig, 1955. 1 partitura (5 p.). Piano. Disponível em: <<http://imslp.asia/files/imglnks/caimg/0/0b/IMSLP273658-PMLP444195-HVL-SambaClassico.pdf>>. Acesso em: 13 maio 2016.

ANEXO A – Partitura das Canções

À meu amigo E.E.Corrêa Lago

QUEM SABE?!!

Módinha

Poesia do Dr. F. L. Bilencourt Sampaio

Musica de A. CARLOS GOMES

ANDANTE COM EXPRESSÃO

F: I V_5/ii

 ii V_5 V_7 $(V_7 \ V_5 \ V_7 \ V_5)$ V_5

Tão longe de mim dis, tan-te, On-de i-rá, on-de i-rá teu pensa-
Vi-ten-do de ti au-sen-te, Aí meu Deus, aí meu Deus, q'amargo

 expressivo

Copyright 1910 by E. Bevilacqua e Cia, Assinado 1909 T. N. A. Bevilacqua-São Paulo-Brasil

8

mento! Tão longe de mim distante, On-dei-ra', on-dei-ra' tu pensa-
 pranzo! Vi - ven-do de ti au-sen-te, Ai! meu Deus, ai! meus, que amar go

ternura

so — be, se éscon-san — te, S'in — da é meu — leu pensa-men — to! Minh' —
sa — be, Pom bajno cen — te, Se — tam bem — le correo bran — to! Minh'

C: I V₇ I

al — ma to — da de vo — ra Da sau — da — de, — da — sau — da — de a — gro — ior —
al — ma cheia de amo — res Te en — tre guei — te en — tre — guei já — nes — te —

I₆ ii₆ (ii⁶) V₇

mén — to!
can — to!

Tao — ion — ge dem mdis — lan — te, On dei —
Vi — ven — do de ti au — sen — te, Ail meu

apiacere

I II₆ I

ten. ten. ten.

ten. ten.

F: I I

5

rá on-deira' teu pen-sa-men-to?
 Deus, aílmeu Deus q'amargo pranto;
 Qui - ze - ra sa - ber a - go - ra Se es - que -
 Deus, aílmeu Deus q'amargo pranto; Sus - pi - ros, angustiae do - res, São as

 (I) (I⁶) V₇
com ternura

cesse, se esqueces lo ju - men - to! Quem - sa - be, se és con - stan - te, S'indáé
 vozes, súvas vozes do meu can - to! Quem - sa - be, Pomba i.no - cen - te, Se tam -

 I doloroso V₅/VI VI

meu - ieu pen-sa - men - to! Minh' - al - ma to - da de - vo - ra Da - sau -
 bem - te cor reo pranto! Minh' - al - ma cheia de a - mo - res Te en - tre -

 V₅ I ii₅ I⁶

da de a - - - - - groto men - to.
 guei ja - - - - - nes te can - to.

 espres. p morrendo

116
 V₇ I ii₅ V₇ I

à Exma. Sra. D. Zilda Chiabotto

TROVAS

Op. 29, nº1

Alberto Nepomuceno

Letra: Osório Duque Estrada

Canto

Piano

com expressão

Em: i *iv* *VII* *III* *VI* *ii₇*

Moderato

Quem se con - dói do meu fa - do vê bem co-mo_a-go-ra_eu an - do, de

i *i₆* *V₃⁴* *i* *V₆*

nói - te, sem-pre_a cor - da - do, de di-a sem-pre so - nhan-do O_a-mor per-tur-bou-me

III₄⁶ *N₄⁶* *i₆* *Vii₃⁴* *VII₄⁶*

tan - to que_es-te con - tra s - te de - plo - ro: que - ren - do cho-rar, eu can - to; que -

cresc.

p *cresc.*

VI *VI⁺⁶* *IV*

Alberto Nepomuceno

19

ren - do can - tar, eu cho - ro!

Que-ren - do can - tar, eu

IV V₇/V V₇ III² VI IV

24

Um pouco mais vivo

cho - ro!

i intro.

V₇

28

Tempo I

Cur - va-do à lei dos pe - sa - res, não

sei se mor-ro ou se vi - vo; se-nhor dos ou-tros o - lha - res, só do teu fi-quei ca -

i V⁴₃

32

i V₆ III⁶₄ N₆ i₆

Trovas

37

41

tém: mi - nha _ al-ma-não sen-do tu - a, não se - rá de mais nin-guém!

47

Não se - rá de mais nin - guém!

51

12

КЛАССИЧЕСКАЯ САМБА
(Ода)

Слова Э. ВИЛАЛБА ФИЛЬИ
Versos de E. VILLALBA FILHO
Перевод Г. Шохмана

SAMBA CLASSICO
(Ode)

Poco animato

The musical score consists of four staves of piano music. The first staff starts with a forte dynamic (f) and a bass note. Below the staff, harmonic analysis is provided: Am: ii⁰⁷, ii⁰², V, vi⁶, i, i⁶, ii⁰, i. The second staff continues with a bass line and harmonic analysis: vii⁰⁷, vii⁰⁶, V, vii⁰, i, iv², (iv⁶₅). The third staff shows a more complex harmonic progression with various chords and bass notes. The fourth staff concludes with a dynamic instruction 'rall.' followed by '1. rall.' and '2. rall.', with harmonic analysis: ii⁰², (ii⁰⁶₅), i⁷, ii⁰⁷, vii⁰, iv, V.

Moderato

13

Нашей жиз - ни тре - пет и ду - ши стрем - ле - нья,
Nos - sa vi - da vi - ue, nos - sa al - ta vi - bra,

 $i_7 \quad i^6 \quad iV_7 \quad v \quad \text{VII}_7 \quad vi^6 \quad ii^6 \quad iv^6$

и люб - ви вол - не - нье в рит - ме на - шей сам - бы.
nos - so amor pal - pi - ta na sao - çao do sam - ba.

 $i^2 \quad i^6 \quad (ii^6_5) \quad i^6_4 \quad vii^6_2 \quad \bar{vii}^6_5 \quad ii^6 \quad i^6_4 \quad V_7 \quad i$

В ней вос - по - ми - на - нья слов - но о - жи - ва - ют,
E'a sau - da - de in - ten - sa deu - ma vi - dain - te - ira,

 $\left[iv^9_2 \right] \quad i^6_7 \quad (iv^6_5 ii^6_2) \quad ii^6_7 \quad III^6_5 \quad V^7/III \quad IV^6_5 \quad ii^6 \quad iv^6_5$

воз - рож - да - ет па - мять то, что не за - бы - то...
e'a lem - bran - çai - tem - sa que ja - mai se es - que - ce...

 $i^2 \quad \bar{III}^7 \quad \bar{F}(IV^2) \downarrow \quad V^7 - ii^6_3 \quad vii^6 \quad V^2 \quad V_7 \quad i^6_7$

14

О, как ты пре - кра-сен, сам - бы на - пев, сколь - ко неж-но-сти в зву - ках тво -
O! quan - ta be - le - za que fas pen - sar na do - cui - ra de sua me - lo -
 iv (7) i6 ii^o i

- их! О, вос-кре-шай про - шло-го боль и го - речь дней, пол-ных стра -
- dia! O! fas vi - ver um so - fri - temen - to es - qui - si - to, me - lan -
 ii^o6 vii^o6 i i6 i vii^o6

- да - нья и пе - ча - ли! Во мне не у - гас - нет пламя
- co - li - co e tris - tel Tam - bem temo sa - bor de a - le -
 iv₇ i6 ii^o₇ i7

жиз - ни и лю - бовь к тем, кто жи - вет на зем - ле и под не - бом Бра -зи - ли -
- gri - a de vi - ver na co - mi - nhão dos se - res da ter -ra e do céu do Bra -
 vi6 vii^o₇ i i6 (ii^o6)₄ i6 V

rall.

Moderato

15

и. Как о - на чу - дес - на,
- sil. Tu - do é bom e jus - to,
как о - на пре - крас - на,
tu - do é be - loen - fim

здесь пол - на си - я - нья
che - io dees - plen - dor
жиз - ни бес - ко - неч - ность!
na gran-de - sa in - fin - da.

Пусть не зна - ет го - ря
E' fe - lis quem vi - ue
э - тот край свя - щен - ный,
nes - ta ter - ra san - ta

где сме - ша - лись ра - сы,
que não se le - ge ra - ção
где рав - ны все ве - ры.
nem pre - fe - re cren - ça.

Harmonic analysis (from left to right):
 Top staff: i⁷, i⁶, iv⁷, v, VII⁷, vi⁶, ii⁶, iv⁶.
 Second staff: i², i⁶, (ii⁶)₅, i⁶₄, vii¹⁰₂, i⁶₅, ii⁶, i⁶₄, V₇, i.
 Third staff: [iv⁹₇], i⁷, (iv⁶₅ ii⁶₂)₅, ii⁶₇, III⁶₅, V₇/III, VII⁶₅, ii⁶, i⁶₅.
 Bottom staff: i², i⁶, III⁷, P(VI²), V₇-ii⁶₃, vii¹⁰₆, V², V₇, i⁷.

16

Poco animato

intro.

mf

cresc. poco a poco

O, так впе-ред же не-у-стан но, мой на.
O, Mi-nha gen - te! Mi-nha ter - ga! Mein pa-

p

cresc.

род! От чий край мой, будь же счаст - лив, процве - тай,
- iя! Mi-nha ra - tria! Pa-ra fren - te! A si - bir!

cresc.

rall.

rall.

тай!
-bir!

Самба!
Sambar!

rall.

9-
7
5b

6# aj.