



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

NATHÁLIA HEIN NASCIMENTO MARTINS

**ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS NA OBRA VOCAL DE
COMPOSITORES INTEGRANTES DO MADRIGAL DA UFBA**

SALVADOR

2022

NATHÁLIA HEIN NASCIMENTO MARTINS

**ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS NA OBRA VOCAL DE COMPOSITORES
INTEGRANTES DO MADRIGAL DA UFBA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, na área de concentração em Composição.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Bertissolo

SALVADOR

2022

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

M386	Martins, Nathália Hein Nascimento
	Estratégias composicionais na obra vocal de compositores integrantes do Madrigal da UFBA . / Nathália Hein Nascimento Martins .- Salvador, 2022.
	132 f.
	Orientador: Guilherme Bertissolo
	– Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2022.
	1. Música Vocal . 2. Composição - música . 3. Coro - música. I. Bertissolo, Guilherme. Universidade Federal da Bahia
	CDD: 782

Bibliotecária : Tatiane Ribeiro CRB5/1594

NATHÁLIA HEIN NASCIMENTO MARTINS

ESTRATÉGIAS COMPOSICIONAIS NA OBRA VOCAL DE COMPOSITORES
INTEGRANTES DO MADRIGAL DA UFBA.

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música,
na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Aprovado em 4 de maio de 2021

Banca Examinadora

Prof. Dr. Guilherme Bertissolo – Orientador _____

Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia

Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Laiana Lopes de Oliveira _____

Doutora em Música pela Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo

Universidade Estadual de São Paulo

Prof. Dr. Alexandre Mascarenhas Espinheira _____

Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia

Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Ângelo Tavares Castro _____

Doutor em Composição pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia

Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, a Deus, meu socorro bem presente na hora da angústia. A meu esposo Menahem, cujo apoio, compreensão e cuidados me fizeram chegar até aqui. Agradeço a meus pais, Natalice e Roberson por estarem do meu lado e apoiarem meus sonhos, a meu irmão Robertson e a meus sobrinhos, que me motivam a continuar seguindo em frente. Agradeço aos meus sogros Jairo e Cíntia e à minha cunhada Hanna por estenderem seu amor e cuidados a mim. Sem vocês, nada disso seria possível.

Agradeço ao meu orientador Guilherme Bertissolo pelos recursos ofertados, sobretudo a paciência e a compreensão, utilizados além da generosidade. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, em especial à Flávia Candusso, Selma e Maísa, pela humanidade e acolhimento a mim oferecidos. Espero com meu esforço recompensá-los pelo voto de confiança.

Agradeço ao Madrigal da UFBA pelos ensinamentos, pela inspiração, acolhimento e generosidade a mim diariamente ofertados. Agradeço à professora Ilza Nogueira pelo carinho, atenção e solicitude com os quais me atendeu ao enriquecer esta pesquisa. Agradeço pelo precioso apoio dos queridos professores Flávio de Queiroz, Marcos Sampaio, Pedro Kroger, Wellington Gomes, e José Maurício Brandão. Muito obrigada por me inspirar, por se importar, por acreditar em mim e pela palavra solidária nos momentos difíceis.

Agradeço aos meus queridos colegas da Graduação e da Pós-Graduação, Menahem, Alisson, André, Gilmário, Atualba, Kedson, Eric e Natan, pelo suporte, pela empatia e por me ajudarem a chegar ao fim. Obrigada por acreditarem em mim, por me motivarem e por dividirmos alegrias e tristezas.

Agradeço aos meus queridos amigos, de perto e de longe, que carregaram junto conosco nossos fardos. Roberta, Danilo e Catarina, Camila Giulia, Marco e Monique, Rafaela e Tiago, Lucas Barnery, Lucas Leal, Fábio, Miguel, Égon, Danilo Valadão, Kedson e Angélica, Mariana e Elias, Mariane Esteves, Daiana, Pr. Cláudio e a Igreja Presbiteriana Metropolitana do Stiep, Lílian, Priscilla, Débora, Ivy, Aline e Felipe, dentre outros igualmente queridos. Muito obrigada pelo abraço, pelo café quente, pelas palavras de carinho e pela ajuda nos dias difíceis.

Agradeço aos meus familiares pelo amor, carinho e compreensão a mim dedicados. Tia Lena, Tio Eli, Beatriz e Flávia, João Pedro e Helena (in memoriam), Tia Ione e família, pelo exemplo de força e perseverança, pela mão estendida e pelos momentos felizes. Tia Ane e Tio Alex, pelo carinho, aconchego e conversa fácil. Tia Lucinha e família, pela presença sempre

alegre e abraços calorosos. À minha Vó Delí, que me ensinou a paixão pelos livros e pela Beleza, a meu avô João por ser meu primeiro fã declarado. À minha Vó Edite, que me ensinou a generosidade e meu avô Zeca (in memoriam), que me ensinou o amor próprio e a se deixar ser cuidado quando é preciso.

A todos os que torceram por mim e que não foram citados, mas que direta ou indiretamente contribuíram para este trabalho ou que me ofereceram suporte para concluí-lo, meu muitíssimo obrigado!

MARTINS, Nathália Hein Nascimento. Estratégias composicionais na obra vocal de compositores integrantes do Madrigal da UFBA. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar os processos composicionais relacionados à escrita de música vocal, sobretudo do ponto de vista da utilização dos fonemas como recurso protagonista para o desenvolvimento de processos composicionais das obras de compositores que foram integrantes do Coro Madrigal da UFBA. O uso de recursos fonéticos e fonológicos, induzidos pelos avanços dos estudos relacionados à Linguística, serviram de ferramentas por parte de compositores, obtendo um grande despontar em meados do século XX em todo o mundo. A Escola de Música da UFBA esteve inserida nesse contexto criativo através de seus compositores e de seu Madrigal, cuja competência interpretativa fomentou uma significativa quantidade de obras para voz. No entanto, o processo de escolha dos fonemas enquanto determinante composicional não vem sendo devidamente contemplado por conta da quantidade insatisfatória da produção de estudos acerca do tema. Este trabalho, portanto, almeja dar a sua contribuição para que possamos começar a sanar essa lacuna nos estudos de música vocal.

Palavras-chave: Fonema. Composição. Música vocal.

MARTINS, Nathália Hein Nascimento. Compositional strategies in the vocal pieces of composers from the Madrigal of UFBA. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

ABSTRACT

This work aims to investigate the compositional processes related to the writing of vocal music, specially from the point of view of phoneme usage as a protagonist tool in the development of compositional processes in the work of composers that were, at some point, members of the Madrigal Choir of UFBA. The use of phonetic and phonological resources, influenced by the advances in the field of linguistics, were used as tools by composers, with a great awakening in the middle of the 20th century around the world. The UFBA Music School was part of this creative context through its composers and the Madrigal, whose interpretative competence fostered a significant amount of voice compositions. However, the process of choosing phonemes as a compositional determinant has not been fully contemplated due to the unsatisfactory quantity of studies about the theme. This work, therefore, aims to give its contribution to the subject, so that we may begin to solve this gap in vocal music studies.

Keywords: Phoneme; Composition; Vocal Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Nota jornalística sobre os seminários que movimentavam o cenário musical da Bahia.....	14
Figura 2 – Capa do primeiro disco do Madrigal da UFBA, gravado nos EUA.	18
Figura 3 – Madrigal da UFBA sendo regido por Sara Lynn Byrd (EUA)	19
Figura 4 – <i>Chromaphonetikos</i> , comp. 28.....	45
Figura 5 – <i>Chromaphonetikos</i> , comp. 29.....	46
Figura 6 – <i>Chromaphonetikos</i> , comp. 30.....	46
Figura 7 – <i>Chromaphonetikos</i> , comp. 41 - 44.....	47
Figura 8 – <i>Chromaphonetikos</i> , comp. 50.....	48
Figura 9 – <i>Chromaphonetikos</i> , comp. 83.....	49
Figura 10 – <i>Chromaphonetikos</i> , comp. 93.....	49
Figura 11 – <i>Chromaphonetikos</i> , comp. 107-110.....	50
Figura 12 – <i>Caleidoscópio</i> , p. 1.....	51
Figura 13 – <i>Caleidoscópio</i> , p. 1.....	51
Figura 14 – <i>Caleidoscópio</i> , segunda seção.....	52
Figura 15 – <i>Caleidoscópio</i> – nota de observação.....	53
Figura 16 – Sinos da Igreja de Livramento em <i>Caleidoscópio</i>	53
Figura 17 – <i>Quando o vento dava</i>	54
Figura 18 – <i>Metástase</i> , primeira sessão.....	57
Figura 19 – <i>Metástase</i> , efeitos na emissão das vogais.....	57
Figura 20 – Sanfona em <i>Forrobodó da Saparia</i>	60
Figura 21 – Cavaquinho em <i>Apanhei-te Cavaquinho</i>	60
Figura 22 – Pífaros em <i>Forrobodó da Saparia</i>	61
Figura 23 – Variação de dinâmica no Cavaquinho em <i>Apanhei-te cavaquinho</i>	61
Figura 24 – A dinâmica a partir das vogais em <i>Forrobodó da Saparia</i>	62
Figura 25 – Variação das vogais que diferenciam instrumentos em <i>Apanhei-te Cavaquinho</i> , c. 1.....	63
Figura 26 – Caxixi em <i>Rito Nagô</i> (comp. 36- 38).....	64
Figura 27 – <i>Forrobodó da Saparia</i>	65
Figura 28 – <i>Forrobodó da Saparia</i> – comp. 1- 4.....	66
Figura 29 – <i>Forrobodó da Saparia</i> , comp. 24.....	66
Figura 30 – <i>Forrobodó da Saparia</i> , comp. 32.....	67
Figura 31 – <i>Forrobodó da Saparia</i> , comp. 37-42.....	68
Figura 32 – <i>Forrobodó da Saparia</i> , comp. 53-54.....	68
Figura 33 – <i>Forrobodó da Saparia</i> , comp. 73 - 74.....	69
Figura 34 – <i>Forrobodó da Saparia</i> , comp. 76 - 78.....	69
Figura 35 – A palavra Xarauê em <i>Rito Nagô</i>	71
Figura 36 – A palavra Rei em <i>Rito Nagô</i>	72
Figura 37 – <i>Salmo 150</i> - comp. 15-17.....	72
Figura 38 – Representação das trombetas pela organização das alturas em <i>Salmo 150</i>	73
Figura 39 – Wordpainting em <i>Salmo 150</i>	73
Figura 40 – Padrão rítmico que se repete em torno de "tímpano" em <i>Salmo 150</i>	73
Figura 41 – Ditongos com legatos em <i>Salmo 150</i>	74
Figura 42 – <i>Sol Nascente</i> (comp. 22-23).....	78
Figura 43 – <i>Sol Nascente</i> (comp. 36).....	78
Figura 44 – Grau de abertura das vogais da melodia dos compassos 41-45 em <i>Sol nascente</i>	78
Figura 45 – Pontos de articulação das consoantes do compasso 46 – <i>Sol Nascente</i>	79
Figura 46 – <i>Sol Nascente</i> (comp. 82-84).....	80
Figura 47 – <i>Sol Nascente</i> (comp. 108-116).....	80
Figura 48 – <i>Mar</i> (comp. 1-6).....	81
Figura 49 – <i>Mar</i> (comp. 7-10).....	82

Figura 50 – <i>Mar</i> (comp. 18-21).....	83
Figura 51 – <i>Mar</i> (comp. 24-25).....	84
Figura 52 – <i>Mar</i> (comp. 25-26, baixo 1).....	85
Figura 53 – <i>Mar</i> (comp. 31-34).....	85
Figura 54 – <i>Mar</i> (comp. 37-41).....	86
Figura 55 – <i>Mar</i> (comp. 41-43).....	86
Figura 56 – Classificação das consoantes dos compassos 44-49 de <i>Mar</i>	87
Figura 57 – <i>Mar</i> (comp. 67-77).....	88
Figura 58 – <i>Mar</i> (comp. 78-85).....	88
Figura 59 – <i>Das pedras</i> (comp. 1-2)	90
Figura 60 – <i>Das pedras</i> (comp. 3-5)	90
Figura 61 – <i>Das pedras</i> (comp. 7-10)	91
Figura 62 – <i>Das pedras</i> (comp. 16-22)	92
Figura 63 – <i>Das Pedras</i> (comp. 25-27, tenores e altos).....	92
Figura 64 – <i>Das Pedras</i> (comp. 27-33).....	93
Figura 65 – <i>Das Pedras</i> (comp. 41-44).....	93
Figura 66 – <i>Das Pedras</i> (comp. 45-53).....	94

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 A ESCOLA DE MÚSICA COMO AMBIENTE DE FORMAÇÃO E CRIAÇÃO	14
2.1 O MADRIGAL DA UFBA	16
2.1.1 Fernando Cerqueira (1941-).....	20
2.1.2 Lindembergue Cardoso (1939-1989)	24
2.1.3 Ilza Nogueira (1948-).....	27
2.1.4 Ernst Widmer (1927-1990)	28
2.1.5 Nova Geração de compositores	30
3 RELAÇÃO MÚSICA-TEXTO: A CENTELHA GERADORA	32
3.1 O BERÇO DE UM NOVO CONCEITO DE MÚSICA CORAL NO SÉCULO XX	34
3.1.1 Os novos recursos disponíveis	36
3.1.2 O uso do fonema como ferramenta composicional.....	38
3.1.3 Breve apanhado sobre Fonética	39
3.2 SONORIDADES FONÉTICAS COMO PRINCIPAL RECURSO COMPOSICIONAL	44
3.2.1 Técnicas estendidas para a voz	55
3.2.2 Emulação Direta e Emulação Indireta	58
3.2.3 Mímese direta e Mímese Deslocada	69
4 MEMORIAL ANALÍTICO	76
4.1 <i>SOL NASCENTE</i>	76
4.2 <i>MAR</i>	81
4.3 <i>DAS PEDRAS</i>	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	97
APÊNDICE A – <i>SOL NASCENTE</i>	101
APÊNDICE B – <i>MAR</i>	112
APÊNDICE C – <i>DAS PEDRAS</i>	128

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasceu a partir das reflexões oriundas do contato cotidiano com os objetos de análise aqui apresentados – o Coro Madrigal da Universidade Federal da Bahia e as obras dos compositores que integraram seu rol de membros como coristas e regentes – Ernst Widmer, Ilza Nogueira, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Ângelo Castro, Wellington Gomes e Fred Dantas. A afinidade demonstrada pelo coro com as obras dos compositores acima citados se reflete na sua fluidez com a manipulação de materiais presente no processo compositivo, bem como no entendimento e performance das obras por parte dos coristas. Essa sintonia peculiar gerou as provocações catalizadoras desta pesquisa.

No primeiro capítulo, o Coro Madrigal será apresentado, juntamente com os compositores investigados neste trabalho. As obras selecionadas, juntamente com seus respectivos contextos também serão relatadas. O referencial teórico central deste capítulo vem dos resultados das pesquisas levantadas no projeto “Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA”, além de outras fontes que abarcam inclusive os compositores pesquisados.

No segundo capítulo, a relação música-texto é abordada a partir de sua perspectiva histórica, apresentando assim o referencial teórico utilizado e explicitando uma nova perspectiva de uso do fonema para além de uma relação direta com um texto, mas como elemento central na construção de uma obra. Para isso, o capítulo se subdivide em duas partes. Na primeira subseção, “Os cenários de construção do novo conceito de música coral no século XX”, são apresentados os aspectos técnicos necessários para o entendimento dos processos analíticos a partir de conceitos e definições relacionados a linguística, fonética e fonologia. Na segunda subseção, “Sonoridades Fonéticas como principal recurso composicional”, foram analisadas as obras que compõem o recorte dessa pesquisa, utilizando os conceitos de técnicas estendidas para a voz, emulação direta e emulação indireta e, por fim, mímese direta e mímese deslocada.

Finalmente, no terceiro capítulo, são apresentadas as obras, *Sol Nascente*, *Mar e Das pedras*, escritas em resposta a essas investigações. Minhas escolhas composicionais e meu processo criativo serão esmiuçados neste capítulo final, utilizando a discussão teórica levantada anteriormente e as escolhas dos compositores estudados como ponto de partida, mas sem me limitar a propósitos apenas imitativos ou didáticos, buscando, portanto, explorar o tema de forma inventiva e sincera com os temas e textos escolhidos como base das três composições.

Espero, com este trabalho, dar uma pequena contribuição para sanar a lacuna na análise de procedimentos composicionais presentes na música vocal a partir do século XX e fomentar discussões futuras acerca do tema. Se este trabalho servir de estímulo ainda que modesto para novos estudos que se debrucem sobre essas estratégias composicionais, creio que seu objetivo terá sido alcançado.

2 A ESCOLA DE MÚSICA COMO AMBIENTE DE FORMAÇÃO E CRIAÇÃO

Os Seminários de Música da UB¹, organismo que funciona independente do programa de ensino oficial e que respeita a livre investigação e pesquisa pedagógico-artística do seu corpo docente, visa à formação de jovens musicistas e, principalmente, professores, de acordo com as exigências da vida profissional contemporânea. É, assim, um centro de prática musical, de pesquisa e investigação estética. (NOVAIS, 1960, apud, PERRONE, 2008, p. 82)

A fala acima expressa a visão inicial que deu vida à que hoje é conhecida como Escola de Música da Universidade Federal da Bahia – berço acadêmico dos compositores observados nesta pesquisa e do Coro Madrigal, organismo estável do qual fizeram parte.

Na imagem abaixo, extraída do *Jornal do Brasil*, de Julho de 1976, é possível compreender a importância da movimentação cultural que marca a história da Bahia e sua repercussão no país. Destaque para a menção ao concerto do Madrigal, regido na época por Lindemberg Cardoso, interpretando desde Bach, passando por Debussy, até Guerra Peixe e Widmer – repertório de característica variadíssima.

Figura 1 – Nota jornalística sobre os seminários que movimentavam o cenário musical da Bahia



Fonte: Jornal do Brasil (1976).

1 Como era chamada antigamente a atual Universidade Federal da Bahia.

Aqui é importante mencionar os pesquisadores que se dedicaram a estudar esse percurso de composição. Nomeadamente, Paulo Lima e Ilza Nogueira.

José Maria Neves (1943-2002), ao traçar um panorama histórico do *Grupo de Compositores da Bahia* em seu livro *Música Contemporânea Brasileira*, define o perfil da Escola de Música a partir dos princípios estilísticos estabelecidos por Widmer:

De fato, essa posição de equilíbrio foi uma das características fundamentais da escola baiana, cuja música se mostra marcada, do mesmo modo e com a mesma intensidade, pelo folclore brasileiro, pela pesquisa sonora e construtiva da escola polonesa contemporânea, por buscas relacionadas com as formas abertas (de acordo com a aleatoriedade controlada) e mesmo pela eletroacústica (que foi um dos sonhos maiores dos membros do *Grupo de Compositores da Bahia* na década de 1970) (NEVES, 2008, p. 268).

Consequentemente, esse perfil é encontrado no repertório dos grupos estáveis da escola, que largamente se dedicara a executar peças de sua contemporaneidade. Segundo Neves (2008, p. 268), apenas entre 1969 e 1970 foram estreadas 14 obras internacionais e, entre estreias na Bahia e no restante do país, 67 obras de compositores da casa.

A proximidade dos compositores com esses grupos ia além da acessibilidade comunicativa. Ambos continham a presença dos alunos e estavam a serviço tanto para a performance de obras icônicas quanto para execução de peças ali produzidas:

Trabalhando um material humano e artístico de primeira grandeza, não foi difícil os mestres estrangeiros organizarem, logo de início, uma Orquestra, reunindo sob um comando seguro, 51 musicistas. Nasceu, assim, a Orquestra Sinfônica da Universidade da Bahia, composta de: 10 primeiros violinos, 8 segundos violinos, 5 violas, 4 violoncelos, 3 contrabaixos, 2 flautas, 1 flautim, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetas, 2 fagotes, 4 trompas, 3 trombones, 3 pistons e 1 tímpano-percussão. Os estudantes de regência, composição e dos cursos superiores das classes instrumentais podem praticar uma vez por semana como regentes e solistas, pois, a Orquestra Sinfônica da UB fica à disposição deles. Este privilégio é único no Brasil (NOVAIS, 1960, apud, PERRONE, 2008, p. 83).

Paulo Costa Lima (citar), ao explicar o Widmer pedagogo, acaba por delinear o ambiente em que se desenvolvia essa rotina acadêmica na escola. Em entrevista, Jmary Oliveira revela como se dava o processo de integração dentro da Escola de Música, a partir dos esforços de Widmer, a fim de gerar o desenvolvimento de seus alunos:

[...] um aspecto que acho que talvez seja o aspecto mais importante, como professor, embora eu saiba que muita gente não vai concordar comigo,

principalmente quem não foi aluno dele, quem foi aluno concorda, ele era antes de tudo um bom administrador, quer dizer, como professor, o principal ponto dele era criar condições pra que a gente pudesse trabalhar. Criar condições em que sentido? Quer dizer, que tivesse material pra trabalho, que a gente tivesse possibilidade de escutar as obras, apesar de todas as coisas que ele teve que enfrentar entre 63 e 64 dentro da orquestra, ele levou adiante a coisa; isso tanto funcionava para os alunos de Composição e Educação Musical, como pra Regência; embora os alunos de Regência não fossem dele, era uma coisa curiosa, ele fazia questão que os alunos de Regência participassem do movimento de Composição, que regessem as obras dos compositores e todo esse aspecto, [...] nesse aspecto, eu acho que ele, como professor, foi muito bom, o aspecto mais importante dele, administrar a vida do estudante dentro da Escola, na relação com a Escola toda...(OLIVEIRA, 1999, p. 191)

Esse ambiente favorável certamente justifica a naturalidade do pensamento de Cerqueira e Cardoso ao tomarem a iniciativa de compor para o Madrigal enquanto faziam parte do grupo, cantando, ainda como estudantes – sendo orientados por Widmer, regente do coro e professor de ambos, durante o processo de composição (LIMA, 1999, p. 189-190).

2.1 O MADRIGAL DA UFBA

A Universidade Federal da Bahia tem o privilégio de abrigar, em seu corpo, um grupo vocal de consolidada qualidade que, ao longo dos anos, vem executando obras de alguns compositores baianos de renome que fizeram parte do grupo como coristas ou regentes. Tal proximidade inevitavelmente é geradora de uma vasta quantidade de peças corais, dotadas de equilíbrio e maturidade, frutos de uma vivência realista.

O Madrigal da UFBA se destaca pela abertura interpretativa, competência técnica e pela quantidade de profissionais extremamente qualificados em seu corpo. Em sua fundação, abrigou a comunidade docente da escola, refletindo sua personalidade, e sempre contou com a presença de maestros, compositores e instrumentistas em seu corpo. Atualmente, há no grupo maestros, fonoaudiólogas, instrumentistas, compositores, educadores, dentre outros. Essa diversidade permite a expansão de visão de mundo, oferecendo uma performance criativa e cativante.²

O Coro Madrigal da UFBA nasceu em 1954, sob a regência de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), e continha em seu corpo inicialmente uma seleção de alunos do Coral dos Seminários Livres de Música, sendo institucionalizado posteriormente, no mesmo ano:

² Para mais informações, cf. a página do Madrigal no site da Escola de Música da UFBA e o currículo dos atuais participantes, assim como a exposição a seguir.

Conta o Madrigal com 5 sopranos, 8 contraltos, 6 tenores e 6 baixos. Suas exibições comprovam seu alto valor artístico e o repertório de peças pré-clássicas, incluindo a Idade Média e Contemporânea tem coroado suas apresentações de extraordinário sucesso em missas e em concertos. Colaborando com instituições culturais e beneficentes, o MADRIGAL da UB tem atuado em colégios, hospitais e asilos com uma programação que se estende à nossa música folclórica (NOVAIS, 1960. p. 1-2, apud, PERRONE, 2008, p. 84).

Em ocasião da saída de Koellreutter, tomou a frente seu maestro assistente, Ernst Widmer, que guiou o coro durante uma década, desde 1958. Sob sua orientação, o coro obteve destaque no Brasil e no mundo pela sua qualidade. Em 1965, representou o país no *I Festival Internacional de Corais Universitários*, no *Lincoln Center for the Performing Arts* em Nova York, onde foi considerado um dos três melhores grupos participantes (BRANDÃO, 2012). Gravou, nessa mesma circunstância, seu primeiro disco, contendo peças de diversos compositores de sua contemporaneidade – incluindo os futuros fundadores do *Grupo de Compositores da Bahia*, Fernando Cerqueira, Ernst Widmer e Lindembergue Cardoso (CARDOSO, 1994).

Lima (1999) discute a repercussão da viagem e indícios da origem do GCB, assim como fala da cumplicidade entre Widmer e seus alunos, base da dinâmica cotidiana no ensino de composição da Escola:

Anteriormente, o outro grande momento de Widmer fora do Brasil havia sido a viagem do Madrigal da UFBA aos Estados Unidos, em 1965, para participar de evento no Lincoln Center, em New York. A viagem foi coberta de sucesso, e o grupo vocal baiano foi considerado um dos melhores. [...] Àquela altura, o trabalho de formação de compositores ‘cúmplices’ ainda estava a meio caminho, não havia o GCB, por exemplo. Mesmo assim, registra-se a participação de Fernando Cerqueira e Lindembergue Cardoso, membros do Madrigal, como arranjadores de obras que constam no disco gravado em New York, além da Ave Maria op. 33 do próprio Widmer, algo que comprova que a cumplicidade entre professor e alunos, verdadeira raiz do GCB, antecedia a criação propriamente dita do movimento (LIMA, 1999, p. 100).

Figura 2 – Capa do primeiro disco do Madrigal da UFBA, gravado nos EUA.



Fonte: Discogs (2020).

Segundo Perrone (2008), Manuel Veiga (1931-) Divide a Escola de Música da UFBA em três fases históricas:

Dessa maneira, para Veiga fica assim definida a periodização: a primeira escola de 1954 até 1969, quando foi concluída a Reforma Universitária; a segunda escola de 1970 até 1990, quando foi instituída a graduação e a terceira escola de 1990 até os tempos atuais, quando foi instituída a pós-graduação (PERRONE, 2008, p.78).³

Essa divisão perpassa inevitavelmente pela própria história do Madrigal e seu desempenho refletiu, ao longo dos anos, a vitalidade da hoje denominada Escola de Música. A primeira fase coincide com o nascimento do grupo, criado juntamente com a orquestra a fim de servir a comunidade estudantil e prover o conhecimento de obras consagradas da Literatura musical (PERRONE, 2008, p. 84). A segunda é marcada por um decaimento de suas atividades, por conta da redução de seu efetivo, seguida pela sua profissionalização em 1983, sob a regência de Lindemberg Cardoso (BRANDÃO, 2012). A terceira, trata-se da continuidade em se firmar um perfil estilístico, representando a história do grupo através da gravação de um novo álbum, contendo peças icônicas, que traduzem a essência de sua história, a partir da obra de compositores que integraram seu corpo como cantores ou regentes. Atualmente, novos concursos têm expandido o corpo do coro e permitindo a sua renovação.

No acervo próprio do Madrigal, é possível encontrar diversos exemplares de obras exclusivas, compostas e dedicadas especificamente para o grupo, manuscritos diversos, dentre

³ Cf. a discussão em Veiga (2011, p. 3).

outros materiais raros, de importância cultural e histórica. Dentre os diversos maestros que passaram pelo madrigal, destacam-se: Ernst Widmer, Afrânio Lacerda, Georg Bird, Graham Griffiths, Lindembergue Cardoso, Pino Onnis, Erick M. Vasconcelos, Paulo Novaes, Valmir Barbosa, Zobeida Prestes e Leandro Gazineo, José Maurício Brandão e, atualmente, Rafael Garbuio.

Figura 3 – Madrigal da UFBA sendo regido por Sara Lynn Byrd (EUA)



Fonte: Acervo pessoal.

Embora a história do Madrigal da UFBA esteja diretamente ligada à história da própria Escola de Música e seus destaques, como o *Grupo de Compositores da Bahia*, sua trajetória ainda não recebeu narrativa própria. Sua influência na comunidade estudantil e seus impactos desde sempre estão marginalizados nos demais registros da Escola que, por centrarem as informações em outros pontos, não abrigam em si particularidades da história do grupo.

Uma dessas particularidades notáveis é a ligação de alguns madrigalistas ao *Grupo Próxima Música*, também conhecido pelo nome de seu primeiro espetáculo, *Falamassa* (1978-1981); Lima (2016) destaca, dentre outros participantes, a atuação de Wellington Gomes, Sérgio Emanuel, Marco Roriz e Bernadete Lima, nomes que integra(ra)m, com distinção, o corpo de membros do coro (LIMA, 2016, p. 62).

Em seu livro, Lima ainda explica como se davam os processos e qual era a proposta do grupo:

A proposta era fazer música a partir dos recursos da linguagem. Então, de reuniões, laboratórios e ensaios foram surgindo “técnicas”, ou melhor, caminhos de transformação do material, que guiavam cada compositor em seu processo. As coisas que fazíamos juntos, como improvisação-experimentação, serviam de base e de material para as incursões individuais. Um exemplo: a aceleração da fala. Ao acelerar a fala, entra-se numa outra dimensão. Os significados tradicionalmente associados às palavras vão cedendo espaço ao fenômeno sonoro resultante da aceleração. Ouve-se agora a textura, um batique rítmico meio aleatório (LIMA, 2016, p. 62).

A existência de um ambiente propício a uma ideia como essa representa o caráter inovador e vanguardista da Escola de Música. Tendo essa experiência a participação de cantores do Madrigal, somente justifica o perfil do grupo, destacado por Quadros (2012), quando fala a respeito do coro sob a regência de Widmer: “No Brasil, Ernst Widmer (b.1927) regeu o Grupo Madrigalista [sic] (1958–67). A prolífica produção coral num estilo modernista explora diversas técnicas vocais” (QUADROS, 2012, p. 95).⁴

Ao longo de sua trajetória, além de participações em diversos outros, o Madrigal possui dois álbuns próprios gravados: regido por Ernst Widmer, um LP – *Estudantes brasileiros cantam/Brazilian students sing* (1965) – gravado nos EUA em ocasião da turnê, e um CD, sob a direção de José Maurício Brandão – *Madrigal da UFBA* (2012) – gravado em Salvador, Bahia. Ambos possuem como maior característica a predominância de obras de compositores da casa – sobretudo que marcaram sua história – com elementos de natureza tradicional-regional equilibrados com inovações contemporâneas. Esses compositores serão brevemente apresentados a seguir.

2.1.1 Fernando Cerqueira (1941-)

Compositor, cantor e instrumentista, Fernando Cerqueira nasceu em Ilhéus, Bahia, em 8 de Setembro de 1941. Estudou composição com Widmer, clarinete com W. Endress e Wilfred Beck e canto com Sonia Born e Adriana Lys. De 1959 a 1962, cursou Filosofia no Seminário Central da Bahia. Gradou-se em Composição em 1969, foi membro fundador do *Grupo de Compositores da Bahia* (1966) e se especializou em Tecnologia Educacional pela Universidade de Brasília em 1974. Tornou-se mestre em Literatura em 1994, pelo Instituto de Letras da UFBA. Durante sua trajetória, atuou como professor na Universidade de Brasília, onde

⁴ “In Brazil Ernst Widmer (b.1927) conducted the Grupo Madrigalista (1958–67). His prolific choral output in a modernist style explores diverse vocal techniques” (QUADROS, 2012, p. 95). Minha tradução.

trabalhou de 1970 a 1975, orientando as disciplinas Oficina Básica de Música, Clarineta, Canto Coral, Composição, Introdução à Música, Instrumentação e Orquestração (CASTRO, 2011).

Voltando a Salvador, foi membro ativo da comunidade acadêmica da Universidade Federal da Bahia, onde ensinou, na Graduação, Composição, Improvisação, Instrumentação e Orquestração, e, na Pós-Graduação, a disciplina Processos Compositivos do Século XX. Também atuou em cargos administrativos no Colegiado e no Departamento, além de coordenar o *Centro Projeto Axé*. Cerqueira também se dedicou à prática musical, integrando a OSUFBA e a OSBA – onde foi membro fundador – com o cargo de segundo clarinetista, e como barítono no Madrigal da UFBA de 1962 a 1968 (CASTRO, 2007), onde pôde contribuir como cantor, compositor e arranjador (ROCHA, 2011).

Sua produção artística, de grande importância para o cenário musical brasileiro, inclui uma larga quantidade de obras, aclamadas pelo público e pela crítica. Sua participação na Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro, foi constante, e sua obra foi diversas vezes premiada (CASTRO, 2011).

Ângelo Castro, em seu trabalho *O Pensamento Compositivo de Fernando Cerqueira – Memórias e Paradigmas* (2007), se dispõe a dissertar a respeito do que ele chama de a “dinâmica do compor”, tendo como ponto de partida a obra de Fernando Cerqueira. No primeiro capítulo, Castro apresenta a vida e a obra do compositor, além de uma entrevista, com o intuito de, a partir de sua trajetória, expor os caminhos que fundaram a construção de seu pensamento compositivo. Em seguida, Castro dissecou o pensamento compositivo de Cerqueira, apresentando seu discurso musical, seus sistemas operacionais, suas ideias, dentre outros elementos. Como resultado, ele apresenta uma obra própria, elaborada em resposta ao pensamento compositivo de Cerqueira.

A conexão de Fernando Cerqueira com a relação texto e música é a mais evidente dentre os compositores do escopo desta dissertação. Suas impressões a respeito do assunto estão registradas em sua trajetória e explanadas em seus livros *Musicalidade e Poesia – anseio e recusa do sentido* (2006) e *Artimanhas do compor e do pensar – percurso criativo através de textos* (2007), que serão comentados ao longo deste trabalho.

Essa ligação é expressa através de sua obra musical, na maneira como ele se utiliza de recursos textuais em seu processo compositivo. Lima (1999) define o processo compositivo de Cerqueira da seguinte maneira:

Se tivéssemos que reduzir a fala de Fernando Cerqueira a vetores operantes no seu processo compositivo, o resultado mínimo seria o seguinte: as

possibilidades expressivas do Madrigal [experimentadas de dentro, como intérprete], o contato com Widmer e o universo conceitual da composição (e também com as outras disciplinas dos Seminários), a experiência de política estudantil [cultivo de uma rebeldia estruturada] modulando a discussão nacional sobre a questão da cultura brasileira, uma tendência a pensar e agir composicionalmente como parte de um grupo, mesmo antes da criação do GCB (“é o que nos distingue, por exemplo do que acontecia em São Paulo...”), e finalmente, a vontade de preservar e ressignificar as vivências anteriores como ‘gente do interior’ (LIMA, 1999, p. 219-220).

Esse interesse de Cerqueira pela relação texto e música está presente em sua obra, e pode ser justificado pela tendência agregadora característica de seus procedimentos, tendo exprimidas em suas peças suas ideias e influências:

Desse modo, podemos medir que as influências musicais têm para Cerqueira um sentido abrangente, um sentido que não se mede em termos de definição ou conceituação para essa ou aquela tradição, mas um sentido experimental, um sentido que lança no escopo de sua obra toda sorte de processos, desde que comprometidos com a busca por novas relações; por ideias que possam gerar novos materiais; por materiais que possam gerar ideias; e por maneiras de apresentação que sintetizem seu pensamento e sua busca, como, por exemplo, sua postura política (CASTRO, 2007, p. 21).

Essas relações são facilmente encontradas nas obras selecionadas para análise nesta pesquisa. O tratamento textual de Cerqueira, por exemplo, sublima os rudimentos de *text-setting* comumente utilizados por outros compositores, usando as referências textuais como mecanismo gerador de sonoridades.

Rola Mundo (1978), por exemplo, com texto extraído da última estrofe do poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, traz em sua estrutura um exemplo dessa utilização textual. Na edição impressa pela FUNARTE (1982), há uma nota inicial, elucidando como se apresenta a ideia musical:

A estrutura musical fundamenta-se numa interpretação direta do texto, principalmente quanto ao movimento rotativo que ele comporta. A resposta sonora à intenção do poeta é dada através de um jogo de intervalos que sofrem ‘rotação’ de alturas (transposições) e de durações (deslocamentos rítmicos) além de uma trama que leva à aceleração e inter-relação progressivas das vozes. (CERQUEIRA, 1982, p. 1)

Em sua análise da obra, Vladimir Silva (2004) apresenta, a partir da Teoria dos Conjuntos, evidências de que foram extraídos do texto diversos, elementos para criação e desenvolvimento do material sonoro de modo sofisticado, expondo no compositor um caráter de extrema maturidade ao trabalhar intertextualidade em variadas camadas:

Análise da obra *Rola Mundo* à luz da Teoria dos Conjuntos de Notas, com o objetivo de elaborar referenciais teóricos e perceptivos significativos para a execução musical. Neste estudo, pretende-se mostrar como a poesia de Carlos Drummond serviu de base para o projeto composicional, visto que a utilização dos conjuntos e subconjuntos, a textura, os recursos expressivos de articulação e dinâmica, e a pluralidade de contornos rítmicos e melódicos ratificam e traduzem o caráter do texto, ressaltando as particularidades latentes da sua estrutura, o movimento de (trans) formação no qual rola o mundo do poeta (SILVA, 2004, p. 16).

Ângelo Castro (2007), também apresenta uma análise dessa obra. Sua proposta é, a partir de um modelo que, segundo ele, Laske descreve como “ciclo composicional” (CASTRO, 2007, p. 70), explicar de que modo esse ciclo foi percorrido no processo de desenvolvimento de *Rola Mundo* (ibid., p. 85). Esse modelo de Laske propõe 4 níveis como constituintes do ciclo composicional, os quais Castro aplica no contexto do pensamento composicional de Cerqueira: 1) o nível das ideias; 2) o nível dos materiais; 3) o nível da dinâmica; 4) o nível da obra (CASTRO, 2007, p. 71). A respeito dessa peça, Castro afirma:

Rola Mundo é uma obra que assume essa postura de ser um foco de situações composicionais em que o pano de fundo é a simulação de um modelo que, à primeira vista, parece estar atrelado à sintaxe tonal, mas que, por si só, acumula os gestos e modos de transformação e reorganização de seus elementos, de modo a fazer saber que existem em seu interior princípios – formados por uma estrutura já estabelecida e, portanto, plena em seus direitos – que se fazem criadores mas também predadores de suas próprias escolhas (CASTRO, 2007, p. 86).

As manipulações textuais relacionadas à escolha de alturas e caminhos estruturais já foram devidamente estudadas pelos processos analíticos descritos por Silva (2004) e por Castro (2007). A partir desse pressuposto, esta dissertação pretende examinar o *text-setting* do ponto de vista timbrístico – tendo como seu fundamento central o fonema e o que se gera a partir de suas combinações.

Além das composições, estarão abarcados nesta pesquisa alguns arranjos de músicas folclóricas – o que se justifica por dois fatores: 1) muitos compositores baianos manusearam esse tipo de material, representando uma característica recorrente; 2) têm, em seu arcabouço, uma importante demonstração das aplicações aqui analisadas.

Quando o vento dava representa firmemente esses dois fatores. Escrita para o Madrigal, trata-se de um arranjo bitonal e representa a primeira experiência de Cerqueira para a formação coral. Sobre o momento de concepção da obra, Cerqueira narra, em entrevista a Lima:

Eu e Lindembergue [Cardoso] éramos já do Madrigal, eu era bolsista a partir de 62, Lindembergue não me lembro se já era⁵, então a gente começou a pensar em compor para o Madrigal, aí fizemos o arranjo, eu fiz o *Quando o vento dava*, ele fez o *Reisado do Piauí*; e nós decidimos no Porto da Barra, num dia de domingo, assim tomando banho de praia, eu disse: ‘rapaz vamos compor para o Madrigal, porque aí a gente está lá dentro e vai ser gostoso...’ (CERQUEIRA, 1999, p. 189).

Um grande representante da utilização de músicas folclóricas em suas obras é Lindembergue Cardoso, cujo trabalho permeia vertentes populares na maior parte de suas composições.

2.1.2 Lindembergue Cardoso (1939-1989)

Lindembergue Cardoso nasceu em 30 de junho de 1939, em Livramento do Brumado (atual Livramento de Nossa Senhora), na Chapada Diamantina, interior da Bahia. Sua vivência musical se deu desde cedo em sua cidade natal, através da filarmônica local. Mudando-se em 1957 para Salvador, Bahia, trabalhou como saxofonista nos bailes da capital enquanto aprofundava-se nos estudos musicais nos antigos Seminários de Música – atual Escola de Música da UFBA.⁶ Sua experiência como músico popular trouxe à sua formação erudita uma personalidade fiel às suas origens e contribuiu para o estabelecimento de uma forte identidade composicional na Escola de Música.⁷

No fim da década de 60 mergulhou em atividades de música de Concerto, focando exclusivamente na Orquestra Sinfônica e no Coro Madrigal da UFBA, deixando de lado o papel de músico da noite.⁸

Embora tenha voltado suas atenções para a música de Concerto, Cardoso nunca abandonou suas influências populares, sobretudo as ligadas à sua infância no interior. Em entrevista ao escritor baiano Guido Guerra, Lindembergue revela como se deu o seu processo de inserção na Música de Concerto e de seu cuidado em não abandonar suas raízes musicais:

[...] e aí eu comecei a descobrir coisas [...] A beleza da música de Bach, de Beethoven. Ou seja, descobri que a música erudita não era chata. Pelo

⁵ Segundo consta em sua cronologia apresentada no MHCC, Lindembergue ingressou no Madrigal em 1962 (MHCC, 2020).

⁶ Cf. a seção “Vida” em seu Memorial online (MAESTRO LINDEMBERGUE CARDOSO - SITE OFICIAL, c2013).

⁷ Cf. Nogueira (2012).

⁸ (MHCC, 2020).

contrário. Mas não deixei o popular. Senti que podia fazer as duas coisas, talvez encontrar um denominador comum [...] (CARDOSO, 1994, p. 80).

Sua trajetória como regente ganhou bastante notoriedade e sua produção como compositor foi bastante expressiva, em quantidade e, especialmente, em qualidade – fato comprovadamente reconhecido ao longo de sua carreira através de prêmios, homenagens e menções honrosas. Segundo Ilza Nogueira (2012), sua obra se destaca por:

Intimidade com a música folclórica e popular brasileira; religiosidade; criatividade tímbrica; estética eclética, resultante da interação entre tradição e inovação; atitude heterodoxa no uso de sistemas musicais tradicionais; valorização da expressão cênica na concepção musical; abertura à interação criativa do(s) intérprete(s) e direcionamento aos conjuntos de estudantes e amadores (NOGUEIRA, 2012, p. 11).

Dentre as muitas composições, o trabalho voltado à música vocal ganha destaque, sobretudo as compostas para coro – reflexo inevitável de suas atividades nesta formação (NOGUEIRA, 2009). A partir desses trabalhos, ganhou destaque no cenário coral do Brasil, sendo premiado em seus dias e executado até a atualidade. Sua primeira composição coral foi *Reisado do Piaú* (1965), composta em ocasião da turnê do Madrigal nos Estados Unidos. Sobre a composição dessa obra, Fernando Cerqueira descreve como se deu o processo:

Eu e Lindembergue começamos a compor os arranjos para o Madrigal no verão de 1965, quando já recebíamos orientações de Widmer. Numa certa manhã de dezembro de 1964 ou janeiro de 1965, deitados ao sol do Porto da Barra, escolhemos os temas de nossas primeiras peças: *Reisado do Piaú* (dele) e *Quando o Vento Dava* (minha). Foram nossas primeiras peças na Escola. (CERQUEIRA, 2009, apud. NOGUEIRA, 2012, p. 10)

A produção de música coral foi bastante marcante na obra composicional de Lindembergue Cardoso. Entre composições e arranjos – para coro feminino, infantil ou misto, tem-se um total de 38 peças *a capella*.⁹ Sobre sua primeira experiência com coral, Lindembergue escreveu em seu livro *Causos de Música*:

Quando começou o ensaio, fiquei muito emocionado comentando para mim mesmo: ‘Como é que pode! Esta música já existe há tanto tempo, e eu não a conhecia. Que maravilha!’ [...] E por muitos anos, permanece[ram] em meus ouvidos trechos dessa magnífica obra (CARDOSO, 1994, p. 48).

⁹ Como pode ser visto no catálogo de suas obras organizado por Ilza Nogueira e Lucy Cardoso (CARDOSO, 2009).

A obra coral de Lindembergue se destaca não só pela quantidade, mas também pela qualidade. São obras que refletem a personalidade do compositor, bem como o compromisso com suas origens e sua experiência no trabalho como regente de coros. As peças refletem, além dos aspectos enunciados, uma preocupação técnica com a execução e expressão do caráter de cada obra.

Por conta desses fatores, alguns estudos analisaram o seu trabalho. Dentre eles, Denise Cocareli desenvolveu um trabalho a respeito da utilização da notação contemporânea na obra coral de Cardoso e suas implicações no processo de preparação e no resultado da obra:

Nosso objeto de estudo é a produção coral do compositor Lindembergue Cardoso e temos como objetivo central identificar e investigar, a partir da notação musical, questões interpretativas relacionadas aos aspectos texturais e as sonoridades vocais da obra coral do compositor. Para tanto, classificaremos o uso da notação não tradicional em sua obra coral, especificamente sobre os aspectos de sonoridade vocal e texturas e faremos um levantamento dos símbolos utilizados pelo compositor, elaborando roteiros e tabelas explicativas (COCARELI, 2016, p. 1).

Sem dúvida a obra de Cardoso merece destaque nesta pesquisa, por conta do uso direto de elementos fonéticos em suas composições – como em *Chromaphonetikos* (1978), *Caleidoscópico* (1976), sons onomatopaicos em *Frevo* (1975, 1980),¹⁰ no arranjo de *Apanhei-te Cavaquinho* (1983), dentre outros. Por conta dessa riqueza de exemplos, será dada especial atenção aos elementos utilizados e não a determinada(s) obra(s) em específico, a fim de contemplar a variedade de possibilidades presente na obra de Cardoso. No entanto, torna-se inevitável a concentração de esforços em *Chromaphonetikos*, que abarca, em sua essência, o sentido fundamental desta pesquisa: *o protagonismo do fonema* na obra vocal, especificamente para coro *a capella*.

A peça foi composta por encomenda do INM/FUNARTE em 1978 e publicada em 1982, com duração aproximada de 7 minutos. Na década de 70, Lindembergue se arvora na exploração do fonema em suas obras para voz – *Dois op. 12* e *Macrocósmico*, ambas para soprano e fagote, e *Sincronia Fonética op. 50* para soprano e piano, além de *Caleidoscópico*, que também será aqui abordada. Isso revela a inclinação do pensamento composicional ao protagonismo fonético nessa fase de sua trajetória.

10 Primeira e segunda versão, respectivamente

2.1.3 Ilza Nogueira (1948-)

Embora as concentrações teóricas e artísticas de Ilza Nogueira não foquem na produção de música coral, a relevância de sua trajetória torna necessário mencioná-la neste trabalho. O fato de pouco se mencionar a respeito de sua passagem pelo Madrigal – no qual foi contemporânea de Widmer, Fernando Cerqueira e Lindembergue Cardoso, atuando de 1967 a 1971 – é, no mínimo, curioso, para não dizer inadequado. Ainda que se justifique a omissão partindo do argumento de que sua produção vocal não alcançou a quantidade dos demais nomes de destaque, seus aportes relacionados à história desses compositores, da Escola de Música, e desenvolvimento da Teoria Analítica no Brasil convertem em privilégio a menção a ela cabida.

Não obstante, esse mesmo suposto argumento é debatido em seu delineamento estilístico, disposto no site da Academia Brasileira de Música – na qual ocupa a cadeira de nº 27:

Na maioria de suas obras, a voz se faz presente, falada ou cantada, em solo ou coro, veiculando sons inarticulados ou textos poéticos. Dentre os poetas brasileiros que inspiraram suas composições, incluem-se Augusto dos Anjos, Mario de Andrade, Thiago de Melo e W. J. Solha (ACADEMIA, c2015).

Ilza Maria Costa Nogueira nasceu em 25 de dezembro de 1948, na cidade de Salvador, Bahia. Formou-se em Letras (Licenciatura em Línguas Anglo-Germânicas, 1971) e em Piano (Bacharelado em Instrumento, 1972) pela Universidade Federal da Bahia, sendo orientada por Pierre Klose (piano) e Ernst Widmer (composição). Especializou-se em “Novo Teatro Musical”, ao ganhar uma bolsa na Escola Superior de Música de Colônia/Alemanha (1977), sob a orientação de Maurício Kagel. Seu mestrado foi desenvolvido na State University of New York, SUNY, Estados Unidos, tendo como fruto a obra *Kaleidoscope*, de 1985. Seu doutorado, obtido no mesmo ano e pela mesma universidade, sob a orientação de Lejaren Arthur Hiller, gerou a obra *Transforms*. Tem pós-doutorado pela Yale University (1991), é membro fundadora da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Anppom) e da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA). Ilza Nogueira está entre os nomes que integraram o *Grupo de Compositores da Bahia*, organismo de suma importância na História da Música do Brasil, e grande responsável pela formação de uma identidade composicional da Escola (Lattes, 2020).

Dentre os diversos trabalhos de grande contribuição para o pensamento teórico musical do país, destacam-se os estudos relacionados aos marcos da Escola de Música da UFBA –

Marcos Históricos Da Composição Contemporânea na UFBA (vigente desde 2000) – no qual são apresentados compositores de destaque histórico da casa, seus aspectos teóricos, perfis estilísticos, catalogação de suas obras, dentre outros estudos – e que constituem atualmente na principal fonte bibliográfica dos compositores selecionados em seu projeto.

A respeito de seu próprio perfil estilístico, é definido como “esteticamente diversificado”, e suas obras perpassam por diversos caminhos de experimentação e aplicação de técnicas composicionais (ACADEMIA, c2015), todas evidenciando a “estreita relação com a literatura”. Nesta pesquisa, estão elencadas duas obras de períodos e estéticas bastante contrastantes.

Metástase (1971), composta em fase de experimentações, para coro *a capella* e *tape* com sons pré-gravados, foi feita para o III Festival De Música Nova da UFBA, e estreada no Salão Nobre da Reitoria, sob a regência de Jorge Bradley. Segundo a compositora, em e-mail pessoal enviado para mim¹¹, a obra obtém um caráter experimental e estética vanguardista do período. Sobre a peça, ela afirma:

Como eu era estudante de letras, o nome da peça se deriva da nomenclatura da Fonética (refere-se aos sons onde a soltura do ar é inicialmente bloqueada e depois liberada com turbulência). Assim transcorre a peça: os sons pré-gravados iniciais caracterizam desde a respiração necessária e antecedente ao ato da fala, passando a caracterizar o bloqueio que conduz finalmente à liberação do som (realizada pelo coro). É uma peça de caráter "experimental", na estética "vanguardista" da época e do GCB, valorizando sonoridades complexas (*clusters*) e sons consonantais, com escrita de grafismos e tempo medido em segundos (sem métrica) (NOGUEIRA, 2019).

Prece (2002), possui um caráter bastante diferente de *Metástase*, e foi escrita para a ocasião do casamento de sua filha, quando foi executada pelo Coro Villa-Lobos (João Pessoa) sob a regência de Carlos Anísio de Oliveira e Silva. Sobre a peça, a compositora fala:

O texto é meu (uma prece dos noivos) e a harmonia se baseia no Prelúdio de Bach em Dó maior (CBT N.º 1), que não chega a ser identificado (uma intertextualidade submersa). Não é uma peça de concerto, mas uma espécie de "Gebrauchmusik" (música de utilidade funcional) (Nogueira, 2019, grifo da autora).

2.1.4 Ernst Widmer (1927-1990)

¹¹ Após um honroso encontro com a professora Ilza no XXIX Congresso da Anppom, lhe enviei um e-mail pedindo informações sobre suas peças, ao qual ela gentilmente respondeu com informações detalhadas, além de me ceder cópias das obras para integração deste trabalho, enriquecendo-o ainda mais.

Sendo reconhecido como o grande mentor do *Grupo de Compositores da Bahia* (NEVES, 2008, p. 268), Ernst Widmer, suíço de nascimento e brasileiro de consideração,¹² representa a figura mais icônica dentre os compositores da Escola de Música e do recorte desta pesquisa.

Iniciou seus estudos musicais em sua terra natal ainda criança e, com o apoio financeiro de seu avô materno, deu prosseguimento no Conservatório de Zurique, onde obteve graduação em Instrumento (piano), Composição e Licenciatura em Matérias Teóricas e Contraponto (NOGUEIRA, 1997).

A convite de Koellreutter, Widmer mudou-se para o Brasil em 1956, onde trabalhou diligentemente no que ele definiu como “escola-laboratório” – os *Seminários Livres de Música*, hoje Escola de Música da Universidade Federal da Bahia – dando aulas de diversas disciplinas, regendo a Orquestra Sinfônica, o Madrigal, diversos grupos de câmara, dirigindo a instituição, além de fomentar pesquisas, produção de concertos, festivais, dentre outras atividades. (WIDMER 1987, apud. NOGUEIRA, p. 26).

Sobre o impacto de seu trabalho, Ilza Nogueira, ex-aluna, biógrafa e especialista em sua produção artística, revela:

O reconhecimento do mérito artístico de Widmer e da importância de sua atuação no desenvolvimento cultural da Bahia e do Brasil ultrapassou as fronteiras da Universidade Federal da Bahia. No período de 1975 a 1983, Widmer integrou o Conselho de Cultura do Estado da Bahia. No Governo Roberto Santos, recebeu o título de Comendador da Ordem do Mérito do Estado da Bahia. O valor de sua obra artística e pedagógica, nacionalmente reconhecido, levou-o, em 1988, a integrar a Academia Brasileira de Música (NOGUEIRA, 1997, p. 27).

O trabalho de Ilza Nogueira, junto com Lima (1999), consiste em uma das principais fontes biográficas a respeito de Widmer. Através do seu livro *Ernst Widmer – Perfil Estilístico* e do projeto *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA* foram apresentados materiais de grande relevância e riqueza histórica. Na apresentação incluída no site deste projeto, que introduz o compositor, ela afirma:

Essa miscigenação estética concede à obra de Widmer um caráter cosmopolita, universal, um estilo eclético, cuja origem pode ser encontrada na divisão emocional entre as duas realidades de sua existência: o berço suíço e a pátria adotada, a Bahia, com sua cultura eclética, negra, branca e de influência indígena (NOGUEIRA, 2009).

12 “Após 29 anos de Europa e 29 anos de Brasil, caminhando para o desempate, considero-me brasileiro” (WIDMER, 1985).

Sua obra vocal reflete a maturidade expressa em seus procedimentos, que tanto inspiraram seus alunos. Tendo caráter extenso e rico, sua produção coral certamente é digna de uma abordagem mais aprofundada. No entanto, serão investigadas nesta pesquisa somente algumas abordagens, que se enquadrem em seu escopo. A fluidez no tratamento textual, bem como a máxima extração de suas características semânticas para a construção sonora, representa o elemento central do interesse deste recorte temático, representando, inclusive, o primeiro impulso motivador do desenvolvimento deste trabalho, a partir do contato com sua obra *Salmo 150*.

Segundo seu catálogo produzido por Ilza Nogueira, o *Salmo 150* (1967) é apresentado no Op. 43, juntamente com mais 4 Salmos – 23, 12, 15 e 149. Dentre as peças corais fora a mais gravada e constitui numa síntese de sofisticação e maturidade nos procedimentos, ecletismo estético, unindo tradição e inovação, possuindo um alto grau de comunicabilidade com os diversos tipos de público, ligados a épocas diferentes.

O Vento no Canavial (1978), com texto homônimo de João Cabral de Melo Neto, publicada em 1980 pela Funarte, possui aplicação textual expressiva, com foco na exploração das sonoridades consonantais e vocálicas na construção timbrística da peça. A estaticidade melódica contrasta com essas sonoridades, construindo uma espécie de movimentação estática. O uso de elementos nordestinos representa uma característica estrutural da obra.

A-ve Ma-ri-a (1962), integra a obra *Zwei Stücke für Chor a Cappella* op. 34, juntamente com *Ecce Sacerdos*;¹³ Teve sua estreia em 1965 no Lincoln Center, Nova York, durante a turnê do Madrigal.¹⁴ A relação texto-música representa parte essencial de sua estrutura, conforme é indicado pelo próprio compositor, em sua exposição analítica dessa peça, publicada na Revista *ART* (WIDMER, 1982, p. 40).

2.1.5 Nova Geração de compositores

Além dos grandes nomes citados anteriormente, novas referências marcaram presença dentro do Madrigal – dentre eles, Wellington Gomes (1960-), Ângelo Castro (1957-) e Frederico (Fred) Dantas (1959-). Wellington se destaca pela sua prolífica produção orquestral e camerística, Ângelo Castro pelas suas contribuições a respeito da obra de Fernando Cerqueira, e Fred Dantas pelo seu pioneiro trabalho com filarmônicas. Os três contribuíram de maneira

¹³ Embora tenham sido concebidas em momentos diferentes, segundo informa seu catálogo (MHCC, 2020).

¹⁴ (MHCC, 2020).

significativa, mostrando-se em constância no repertório do grupo até a geração atual. Suas obras também integram o escopo desta pesquisa, pelo seu caráter inovador, funcional, além de representarem valor histórico e cultural.

Wellington Gomes cantou no naipe de tenores por cerca de cinco anos, desde 1982, sob a regência de Lindemberg Cardoso. Contribuiu como compositor, arranjador e regeu concertos esporadicamente, inclusive de natureza didática, ao conduzir obras de alunos do curso de composição. Seu trabalho constantemente integra o repertório do grupo, desde os seus dias como corista até os dias atuais (GOMES, 2020)¹⁵. A respeito de sua passagem pelo grupo e a repercussão disso em sua trajetória como compositor, Gomes afirmou em conversa por e-mail, pela qual gentilmente contribuiu para esta pesquisa:

Com a experiência de cantor do Madrigal, acredito ter aprendido muito sobre musicalidade, expressividade, capacidade técnica e funcionalidade das vozes de um conjunto desta natureza. Além disso, mas ainda dentro do âmbito da funcionalidade das vozes, os inúmeros concertos que realizamos nos diversos tipos de acústica – de maior e menor favorecimento a este tipo de conjunto musical (diversos tipos de salas e teatros, bem como em palcos de praça pública) – me deu também uma grande noção de como funciona na prática um coro de vozes e suas peculiaridades de natureza acústica. Isto tudo contribuiu muito no meu métier de compositor para a criação de obras com este fim. (GOMES, 2020)

Da nova geração, serão incluídas *Chula no Terreiro* (Fred Dantas, 1983), *Reza* (Ângelo Castro, 1983) e *Rito Nagô* (Wellington Gomes, 1990).

15 E-mail enviado à autora em 28 de Fevereiro de 2020.

3 RELAÇÃO MÚSICA-TEXTO: A CENTELHA GERADORA

A relação música-texto vem sendo largamente estudada por diversos pesquisadores ao longo dos tempos. Platão já defendia a soberania do texto em relação à música ¹⁶ e desde então esse ponto de vista prevaleceu, por muitos séculos, abraçado por grandes pensadores, até o século XX (PLATÃO Apud STACEY 1989, p. 9). A emancipação da música em relação ao texto se deu a partir dos avanços nos estudos linguísticos e do surgimento de novas concepções artísticas.

Stacey (1989) apresenta uma proposta de metodologia analítica da relação música e texto na composição contemporânea, a partir de um apanhado histórico de como se deu essa relação desde Platão até Schopenhauer. Segundo ele, essas tendências inovadoras tiveram origem ainda no século XIX, tomaram forma a partir de correntes literárias, como o Modernismo e o Dadaísmo – que conduziram investigações ao nível fonético – tendo na Poesia Concreta maior estreitamento com a composição texto-som, sendo relevante no desenvolvimento de novas técnicas vocais.

Diversos autores do século XX se dispuseram a investigar a relação texto-música. Dentre muitos, se destacam nomes como Kramer, Agawu, Hárran, Scher, Treitler, Stein & Spillman (MONTEIRO, 2018, p. 17). Sobre a perspectiva de Agawu a respeito das semelhanças e diferenças entre música e linguagem, Pochat (2012) sintetizou da seguinte maneira:

Tabela 1 - Tabela comparativa – música (M) e linguagem (L)
SEMELHANÇAS **DIFERENÇAS**

Temporalidade	Competência (L) e performance (M)
Segmentabilidade	Capacidade comunicativa (L)
	Existência subjugada a performance (M)
	Continuidade (L)
	Simultaneidade (M)
	Significado léxico (L)
	Significados intrínseco (M) e extrínseco (L)

¹⁶ In the Republic Plato makes two clear recommendations to composers. First, that they should have respect for the text and preserve it in prime condition. He proposed that " ... the foot and the melody conform to ... man's speech and not the speech to the foot and the melody." Second, that there should be a congruence of musical and textual meaning: that " . . . the harmony and rhythm must follow the words and not the words these..." (STACEY, 1989, p. 9- 10).

Significado ontológico: o “soar” (M)

Auto interpretação (L)

Fonte: Pochat (2012, p. 8)

Beatriz Raposo de Medeiros (2009) se propõe a estudar essa relação não a partir das diferenças entre as duas áreas, mas sim de suas semelhanças relacionáveis. Em seu trabalho *Ritmo na Língua e na Música: o elo possível*, ela busca compreender o ritmo como viabilizador da dinâmica do pensamento que conecta as duas áreas. A respeito das questões acima levantadas, a fim de investigar a definição de música como linguagem, ela afirma:

Sigamos o que sugeriu Saussure: a língua faz parte da linguagem. As linguagens se estruturam de modos diferentes. E se gostamos de negociar metáforas ou empregar termos comuns entre as duas áreas do saber, Linguística e Música, é porque o material sonoro de ambas oferece essa possibilidade (DE MEDEIROS, 2019).

A relação música-texto na música vocal corresponde ao modo mais uniforme de conexão entre os dois temas (BERIO, 2006, p.50, apud Oliveira, 2014, p.15). No entanto, de um modo geral, trata-se de um tema bastante amplo, com vieses variados, nos quais não repousam os focos desta pesquisa, que se concentra em compreender como se dá o resultado desse fenômeno, e não o compreender em sua manifestação.¹⁷

Em busca desses resultados, este trabalho se propõe a analisar a relação texto-música na música vocal coral do ponto de vista do seu resultado sonoro. Por conta disso, a inserção do texto no contexto musical – *text-setting* – tem como alvo a fusão do pensamento composicional com suas ferramentas práticas, analisadas em sua menor porção, chamada de *fonema*.

O *The New Grove Dictionary of Music* define *text-setting* como “A composição da música vocal para um determinado texto”. Esse recurso vem sendo utilizado ao longo dos séculos, em diversa estéticas musicais e, vem adquirindo novas características desde então. A princípio, o *text-setting* se divide em duas categorias: a *silábica* – ocorre quando se utiliza uma nota por sílaba, ou *melismática* – quando se tem várias notas por sílaba.¹⁸

¹⁷ “Ao se pensar a relação entre música e linguagem a partir da voz como fenômeno incorporado, emerge necessariamente a reflexão sobre o canto e a fala. Embora a música não se reduza ao canto e nem a linguagem à fala, canto e fala são aspectos atuais dos domínios virtuais da música e da linguagem. As agências desses pares de conceitos (canto e fala de um lado, música e linguagem do outro) se distinguem por um grau de imanência mais acentuado nos atos de cantar e falar” (AMORIM FILHO, 2019, p. 144).

¹⁸ Cf. o verbete *text-setting* de King (2001).

As investigações ligadas aos estudos linguísticos, fonológicos e fonéticos, quando alcançaram a produção musical do século XX, produziram experimentos e questionamentos repletos de inovações, onde o fator *timbre*, no que se refere à música vocal, ganha um novo olhar a respeito do texto cantado (OLIVEIRA, 2013, p. 2).

Alguns compositores têm se unido ao grupo de profissionais ligados à performance que se prestam a observar timbricamente o papel do fonema na música vocal, embora ainda se dê o protagonismo aos meios de difusão desses processos. Obras icônicas do século XX, que se tornaram referência no tratamento vocal desde então, são exaustivamente analisadas, a partir de suas características semióticas, escolhas de alturas, formas e até mesmo emprego do texto. No entanto, a questão dos resultados sonoros desses elementos e seus impactos como objetos musicais – isto é, não somente acessórios, mas conteúdo, hierarquicamente semelhantes aos demais – ainda carece de atenção. Ainda que haja diversos estudos que abrangem recursos vocais do século XX, poucos se voltam à necessidade do compositor que deseja absorver e explorar essas tendências em seu trabalho.

Dentre os trabalhos que se destacam pela competência na investigação de obras vocais no século XX, encontra-se o de Istvan Anhalt (1919-2012) - *Alternative voices: essays on contemporary vocal and choral composition* (1984). Nele, o autor discute a tendência que se iniciou em meados da década de 50: “o aparecimento de uma sucessão de novas composições para voz que a utilizam de outras maneiras, que não só o modo usual de se cantar” (Anhalt, 1984, p. 3). De um modo geral, ele identifica e analisa peças para voz que utilizam as sonoridades fonéticas, bem como murmúrios, suspiros, assovios e outros efeitos, como materiais protagonistas. As análises apresentadas se valem de recursos semióticos e possuem um caráter descritivo, além de gerar para cada obra sua própria categoria analítica.

3.1 O BERÇO DE UM NOVO CONCEITO DE MÚSICA CORAL NO SÉCULO XX

Durante o século XX, o desenvolvimento de novas técnicas composicionais, a exploração de novas formações camerísticas, o desenvolvimento tecnológico e a inserção da prática coral em fins didáticos e sociais trouxeram à tona uma série de caminhos e possibilidades sonoras à música vocal (FERNANDES, 2009, p. 133).

A revisitação da relação texto-música, dentre as diversas características que definiram a música do século XX, é a que mais marca a música vocal desse período. Grandes obras foram compostas, ilustrando o desenvolvimento dessas possibilidades. *Sequenza III* (1925), de Luciano Berio, *Nouvelles Aventures* (1923), de György Ligeti, e *Trois Poèmes d'Henri Michaux*

(1913), de Witold Lutoslawski, são exemplos de obras contendo novas abordagens no processo de manipulação de materiais sonoros na voz.

Oliveira (2013) afirma que:

As diferentes formas de notação e experimentação do *sprechgesang* de Schoenberg abriram precedentes para a experimentação de diferentes métodos e pontos de vista para explorar o material vocal em seu maior meio de expressão, a fala (OLIVEIRA, 2013, p. 2).

Dentre os compositores que se debruçaram na realização de experimentações e exploração do material vocal, Luciano Berio se destaca pela sua aproximação da Linguística. Segundo Flo Menezes: “Berio foi indubitavelmente o compositor, no século XX, cujos aportes em relação ao problema da ‘verbalidade’ na música são mais evidentes e relevantes” (2015, p. 67).

Berio se aprofundou nos estudos da fonética, fonologia e linguística, e produziu uma grande variedade de obras vocais inovadoras. Em seu doutorado, Flo Menezes desenvolveu uma hipótese de que Berio trabalhava em duas estratégias fundamentais – “traços distintivos da escritura beriana”: 1) Predominância dos intervalos de terça menor como constituição intervalar de base das agregações harmônicas (segundo o autor: “o âmbito de variação máxima de um formante é justamente o âmbito de uma terça menor”); 2) Fenômeno descrito pelo linguista Roman Jakobson como “sílabas nucleares” – oposição comum a todas as línguas entre consoante e vogal, como na sílaba /pa/, “oposição entre os uníssonos e os densos agregados harmônicos” – onde os uníssonos são vogais e os densos agregados, consoantes (MENEZES, 2015, p. 69-70).

Saussure (2012) define esse fenômeno da sílaba nuclear como *explosão*, e relaciona o evento à abertura durante a sua pronúncia. Segundo ele, “Chamou-se ‘implosão’ ao fechamento e ‘explosão’ à abertura; um ‘p’ pode ser chamado de implosivo ($\overset{>}{p}$) ou explosivo ($\overset{<}{p}$). No mesmo sentido, pode-se falar de sons que se ‘fecham’ ou que se ‘abrem’” (p. 89). É possível observar esse fenômeno em palavras como *apta*, onde a sílaba ($a^{\overset{<}{p}}$) possui o caráter implosivo, enquanto a sílaba ($t^{\overset{>}{a}}$) possui o caráter explosivo.

Embora os temas que dizem respeito à relação texto-música e suas implicações na música vocal do século XX sejam de suma importância, eles não correspondem ao objetivo central de nossa pesquisa, que visa inteiramente o estudo de um grupo de obras para coro dos compositores que integraram o Madrigal, sobretudo do ponto de vista da manipulação dos

fonemas, como dito anteriormente. Portanto, caminharemos no sentido da investigação desses processos, apontando as estratégias de uso desse recurso.

Naturalmente, esses novos processos também alcançaram a música coral, que agregou inovações estéticas, tendo como fruto obras icônicas, como a própria *Daphnis et Chloè* (1909-1912), com o uso do coro como naípe orquestral, *Lux Aeterna* (1966) de György Ligeti, a *Paixão Segundo São Lucas* (1966) de Krzysztof Penderecki, de Heinz Holliger *Die Jahreszeiten* (1975–79), dentre outros. No que diz respeito à atividade coral, além das funções sociais e didáticas, agregadas ainda no século anterior, a possibilidade da busca por uma sonoridade ideal foi viável graças à compreensão do coro como instituição organizada (FERNANDES, 2009. p. 133).

No Brasil, a música coral do século XX se desenvolve inicialmente ao redor do movimento nacionalista, que explora sonoridades urbanas e rurais, a partir de influências Wagnerianas, românticas e pós-românticas. Silva (2002) afirma que o movimento modernista no país se desenvolveu de 1922 a 1945, tendo, em sua segunda fase, maior caracterização nacionalista, com grande representação através da obra de Heitor Villa-Lobos.

Partindo das contribuições de Koellreutter ao introduzir a técnica Schoenberguiana dos doze sons para os compositores brasileiros na década de 40, novos esforços nesse sentido se desenvolveram. Segundo Rodrigues (2015, p. 103), nomes como César Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Edino Krieger começam a despontar no cenário nacional, integrando o *Música Viva* (1939-1948).

A partir da década de 50, as histórias da Escola de Música e do seu Madrigal, comentadas anteriormente, se bordam no cenário geral brasileiro, com perfil estilístico próprio, produzindo no cenário nacional da música coral contribuições até hoje influentes, como as obras de Lindembergue Cardoso e Ernst Widmer, que rompem a lente do ostracismo periférico com a qual o sudeste brasileiro lê a história nordestina.¹⁹

3.1.1 Os novos recursos disponíveis

Sharon Mabry (2002, p. 105) afirma que a voz humana passou a ser encarada no imaginário do compositor do século XX não só como um condutor textual, mas também como

¹⁹ Apesar das grandes contribuições do cenário baiano musical para a história do país, foi recorrente, durante a produção desta pesquisa, encontrar trabalhos produzidos na região Sudeste que se propuseram a trazer apanhados históricos sem ao menos mencionar os Seminários Livres de Música e seus fatos subsequentes.

qualquer outro instrumento, expandindo assim as possibilidades sonoras de sua utilização performática.

Como características marcantes da música vocal no século XX, Fernandes (2009) cita:

- a) Os movimentos melódicos complexos: linhas vocais que contêm grandes saltos melódicos; mudanças repentinas de direção melódica (tanto para o agudo quanto para o grave); movimento melódico gradualmente lento; e combinação de alturas específicas com alturas indeterminadas;
- b) As declamações experimentais: textos projetados através da recitação; *Sprechstimme*; recitativo declamatório em estilo falado; mudanças repentinas de linhas tradicionais para efeitos experimentais; utilização de fonemas do IPA e sílabas repetidas;
- c) Os efeitos vocais: sons imitativos ou improvisados que inclui gargalhadas, alturas indeterminadas, falsete em alturas indeterminadas; *morphing* vocálico que consiste na mudança gradual de uma vogal original para uma outra vogal indicada enquanto se move através de várias alturas; *muting* vocal que consiste na abertura ou fechamento gradual da vogal para se formar uma vogal particular; trilos de garganta; zumbidos com os lábios; *glissandos* exagerados; inspirações e expirações exageradas entre outros (FERNANDES, 2009, p. 141, grifos do autor).

Além dos aspectos da relação texto e música listados por Oliveira (2013) - a consideração da prosódia da fala aplicada à música, a preponderância do texto sobre a música ou da música sobre o texto, a influência do texto no direcionamento das alturas e no caráter da obra – tem-se o acréscimo da exploração do fator timbrístico, a partir de experimentações com manipulação de fonemas e sons como gargalhadas e gritos.

Oliveira (2013) especifica o que era levado em conta no tratamento textual antes e depois dessas inovações:

Quadro 1– Tratamento textual predominante antes e durante o século XX

Antes do século XX	Durante e depois do século XX
consideração da prosódia da fala aplicada à música	desconstrução textual
sujeição do texto sobre a música ou da música sobre o texto	utilização do Alfabeto Fonético Internacional (IPA) para melhor reprodução timbrística na pronúncia
influência do texto no direcionamento das alturas e no caráter da obra	incorporação de <i>nonsense</i> , <i>morphing</i> , narração e sons não verbais.

Fonte: Dados Extraídos de Oliveira, (2013); Quadro nosso.

3.1.2 O uso do fonema como ferramenta composicional

O estudo do texto na música coral e seus aspectos têm sido largamente explorados no ambiente acadêmico, sobretudo pelas áreas ligadas à performance. Características interpretativas e que estão ligadas ao registro notacional da peça são bastante investigadas, mas pouco se fala sobre a intenção do compositor na escolha dos fonemas e palavras, e do quanto isso está diretamente ligado ao processo composicional.

A música vocal, sobretudo a não acompanhada, tem como maior recurso sonoro a voz humana. Embora se trate de uma constatação um tanto óbvia, ela parece sobrepujada nos diversos estudos analíticos, que se concentram nos rudimentos técnicos do processo compositivo – com escolha de alturas, estrutura formal, dentre outros. Trata-se de um processo natural quando se envolve obras instrumentais, visto que não seria de grande contribuição analisar o timbre de um clarinete, por exemplo, numa obra que o contém. Mário de Andrade em *Aspectos da Música Brasileira* (1975) afirma:

Ora, si [sic] na composição de música instrumental o compositor está livre e pode por isso dar largas às exigências puramente rítmico-melódico-harmônicas da melodia, na canção ele está preso ao texto e tem de acomodar as exigências da composição a um texto dado (ANDRADE, 1975, p. 30).

Segundo ele, o aspecto fonético deve ser levado em conta pelo compositor em seu processo de criação como recurso pilar, não devendo submetê-lo hierarquicamente aos demais aspectos. Ainda que o autor defenda a superioridade do texto, suas considerações a respeito da importância dos aspectos fonéticos fundamentam as argumentações aqui propostas:

A principal dificuldade da união da palavra e da música, o principal problema em que talvez nenhum compositor do mundo não tenha errado, consiste na acomodação fonética dum texto quando cantado. A palavra falada se resume objetivamente, e por assim dizer, em fonética, que é o fenômeno de sonorização das palavras (ANDRADE, 1975, p. 30).

Mário de Andrade denuncia ainda a falta de conhecimento dos cancionistas nacionais a respeito da Fonética, e de sua reflexão nos processos composicionais. Segundo ele, “[...] a fonética, as contingências próprias da emissão dos fonemas, das palavras e das frases, creio que tão fundamental problema do canto é desconhecido da grande maioria dos nossos compositores” (ANDRADE, 1975, p. 30). Partindo, portanto, dessas observações, há de se

considerar a partir deste ponto, o entendimento da fonética e suas propriedades como ponto de observação.

3.1.3 Breve apanhado sobre Fonética

Segundo Crystal (2017), o estudo da Linguística no século XX teve seu marco a partir do trabalho de Saussure (1857-1913) – *Cours de Linguistique générale* (CRYSTAL, 2017, p. 431). O livro, organizado e lançado postumamente por dois de seus alunos a partir de suas anotações de estudo e outros materiais, apresenta tópicos significativos para o desenvolvimento do tema, tais como, a distinção entre *langue* e *parole*, o protagonismo da escrita em lugar da fala, dentre outros não menos importantes. No prefácio à edição brasileira de 2012, Salum afirma que, apesar de a linguística americana ter se desenvolvido de maneira independente – segundo Crystal (2017), movida pelo desejo antropológico de investigação das línguas indígenas nativas dos Estados Unidos (p. 431) – a importância de Saussure é reconhecida por Bloomfield (1887-1949), que define seu trabalho como “um fundamento teórico da mais recente tendência dos estudos linguísticos” (BLOOMFIELD, 1922.apud. SALUM, 2012), ainda que não o tivesse citado em seu próprio livro, de maior influência para a área de sua época, *Language* (1933).

Novas perspectivas foram desenvolvidas a partir de 1957, alicerçadas no *Syntactic Structures*, de Avram Noam Chomsky (1928-), trabalho de grande importância para o estudo da Semiótica e do Estruturalismo.

Paralelamente a isso, ocorria a incorporação desses processos analíticos e de seus resultados no campo musical. O desenvolvimento de novas técnicas composicionais, a exploração de novas formações camerísticas, o desenvolvimento tecnológico e a inserção da prática coral em fins didáticos e sociais trouxeram à tona uma série de caminhos e possibilidades sonoras à música vocal.

Embora este trabalho se utilize de recursos advindos da Linguística, não possui como objetivo o aprofundamento nesta área tão vasta. Ainda assim, é importante deixar claros alguns conceitos, a fim de facilitar o entendimento dos recursos e ferramentas utilizados.

Segundo Albano (2001): “A Fonética é uma ciência natural, que encara o som linguístico como realidade física; a Fonologia é uma ciência social, que encara o som linguístico como realidade semiológica, inserida no complexo sistema de signos que é a linguagem natural humana” (ALBANO, 2001, p. 11-12). Oliveira (2009) afirma que a Fonética está ligada ao estudo da produção, propagação e percepção dos sons. Embora ambas se concentrem no estudo

das unidades linguísticas menores, a Fonologia está ligada aos sistemas e padrões que os sons possuem dentro de uma língua natural específica. Na Fonética, ainda existem subáreas que observam essas unidades linguísticas em diferentes aspectos. Barbosa e Madureira (2015) definem a matéria de análise da Fonética Acústica como o som da fala. A Fonética Articulatória estuda como os sons são produzidos. Já a Fonética Auditiva, como são percebidos. A Fonética Cognitiva observa como os sons são organizados para a produção e percepção da fala no sistema cognitivo (BARBOSA & MADUREIRA, 2015, p. 28). A Fonética Articulatória classifica os sons produzidos pelo aparelho fonador baseando-se em dois princípios: quanto ao modo de articulação e quanto ao ponto de articulação.

Segundo Silva (2003, p. 23): “A Fonética é a ciência que apresenta os métodos para descrição, classificação e transcrição dos sons da fala, principalmente aqueles sons utilizados na linguagem humana”. A Fonética Articulatória, que analisa a produção da fala do ponto de vista fisiológico e articulatório, mostra-se adequada às necessidades desta pesquisa. A fim de facilitar o entendimento dos símbolos que compõem o Alfabeto Fonético Internacional, constam, nas tabelas a seguir, os sons descritos a partir do modo e do ponto de articulação, com sua descrição fonética e apresentando exemplos no Português Brasileiro. Os segmentos consonantais são:

Quadro 2 – Símbolos do IPA de segmentos consonantais com suas classificações, exemplos no Português Brasileiro e suas respectivas transcrições fonéticas

Símbolo	Classificação do segmento consonantal	Exemplo ortográfico	Transcrição fonética	Observação*
p	Oclusiva bilabial desvozeada	pata	['pata]	Uniforme em todos os dialetos do português brasileiro.
b	Oclusiva bilabial vozeada	bala	['bala]	Uniforme em todos os dialetos do português brasileiro
t	Oclusiva alveolar desvozeada	tapa	['tapa]	Uniforme em todos os dialetos do português brasileiro podendo ocorrer com articulação alveolar ou dental.
d	Oclusiva alveolar vozeada	data	['data]	Uniforme em todos os dialetos do português brasileiro podendo ocorrer com articulação alveolar ou dental.
k	Oclusiva velar desvozeada	capa	['kapa]	Uniforme em todos os dialetos do português brasileiro.
g	Oclusiva velar vozeada	gata	['gata]	Uniforme em todos os dialetos do português brasileiro

tʃ	Africada alveopalatal desvozeada	Tia	[ˈtʃia]	Corresponde ao primeiro som da palavra “Tchecoslováquia” em todos os dialetos.
dʒ	Africada alveopalatal vozeada	dia	[ˈdʒia]	Pronúncia típica do Sudeste brasileiro.
f	Fricativa labiodental desvozeada	facã	[ˈfaka]	Uniforme em todos os dialetos do português brasileiro.
v	Fricativa labiodental vozeada	vaca	[ˈvaka]	Uniforme em todos os dialetos do português brasileiro.
s	Fricativa alveolar desvozeada	sala çaça paz	[ˈsala] [ˈkasa] [ˈpas]	Uniforme em início de sílaba em todos os dialetos do português brasileiro podendo ocorrer com articulação alveolar ou dental. Marca variação dialetal em final de sílaba: paz: vasta.
z	Fricativa alveolar vozeada	Zapata casa paz	[zaˈpata] [ˈkaza] [ˈpaz]	Uniforme em início de sílaba em todos os dialetos do português brasileiro podendo ocorrer com articulação alveolar ou dental. Marca variação dialetal em final de sílaba: rasga.
ʃ	Fricativa alveopalatal desvozeada	chá acha paz	[ˈʃa] [ˈaʃa] [ˈpa]	Uniforme em início de sílaba em todos os dialetos do português brasileiro. Marca variação dialetal em final de sílaba: paz: vasta.
ʒ	Fricativa alveopalatal vozeada	já haja	[ˈʒa] [ˈaʒa]	Uniforme em início de sílaba em todos os dialetos do português brasileiro. Marca variação dialetal em final de sílaba: rasga.
x	Fricativa velar desvozeada	rata marra mar carta	[ˈXata] [ˈmaXa] [ˈmaX] [kaXta]	Pronúncia típica do dialeto carioca. Ocorre fricção audível na região velar. Ocorre em início de sílaba que seja precedida por silêncio e portanto encontra-se em início de palavra: “rata”; em início de sílaba que seja precedida por vogal: “marra” e em início de sílaba que seja precedida por consoante: “Israel”. Em alguns dialetos ocorre em final de sílaba quando seguido por consoante desvozeada: “carta” e em final de sílaba que coincide com final de palavra: “mar”.
ɣ	Fricativa velar vozeada	carga	[ˈkayga]	Pronúncia típica do dialeto carioca. Ocorre fricção audível na região velar. Ocorre em final de sílaba seguida de consoante vozeada.
h	Fricativa glotal desvozeada	rata marra mar carta	[ˈhata] [ˈmaha] [ˈmah] [ˈkahtaʔ]	Pronúncia típica do dialeto de Belo Horizonte. Não ocorre fricção audível no trato vocal. Ocorre em início de sílaba que seja precedida por silêncio e, portanto, encontra-se em início de palavra: “rata”; em início de sílaba que seja precedida por vogal: “marra” e em início de sílaba que seja precedida por consoante: “Israel”. Em alguns dialetos ocorre em final de sílaba quando seguido por consoante desvozeada: “carta” e em final de sílaba que coincide com final de palavra: “mar”.
ɦ	Fricativa glotal vozeada	carga	[ˈkafga]	Pronúncia típica do dialeto de Belo Horizonte. Não ocorre fricção audível no trato vocal. Ocorre em final de sílaba seguida de consoante vozeada.

m	Nasal bilabial vozeada	mala	['mala]	Uniforme em todos os dialetos do português brasileiro.
n	Nasal alveolar vozeada	nada	['nada]	Uniforme em todos os dialetos do português brasileiro, podendo ocorrer com articulação alveolar ou dental.
ɲ/˜Y	Nasal palatal vozeada	banha	['bãɲa] ou [ba˜Ya]	A consoante nasal palatal [ɲ] ocorre na fala de poucos falantes do português brasileiro. Geralmente um glide palatal nasalizado que é transcrito como [˜Y] ocorre no lugar da consoante nasal palatal para a maioria dos falantes do português brasileiro.
ɾ	Tepe alveolar vozeado	cara prata mar carta	['kara] ['prata] ['mar] ['karta]	Uniforme em posição intervocálica e seguindo consoante em todos os dialetos do português brasileiro, podendo ocorrer com articulação alveolar ou dental. Em alguns dialetos ocorre em final de sílaba em meio de palavra: “carta” ou em final de sílaba que coincide com final de palavra: “mar”.
ʀ	Vibrante alveolar vozeada	rata marra	[ʀata] [ˈmaʀa]	Ocorre em alguns dialetos (ou mesmo idioletos) do português brasileiro. Pronúncia típica do português europeu e ocorre em certas variantes do português brasileiro (por exemplo em certos dialetos do português paulista). Ocorre em início de sílaba que seja precedida por silêncio: “rata”; em início de sílaba que seja precedida por vogal: “marra” e em início de sílaba que seja precedida por consoante: “Israel”.
ɹ	Retroflexa alveolar vozeada	mar	['maɹ]	Pronúncia típica do dialeto caipira do r em final de sílaba: mar, carta. Adota-se também o símbolo [ɹ].
l	Lateral alveolar vozeada	lata plana	['lata] ['plana]	Uniforme em início de sílaba e seguindo consoante em todos os dialetos do português brasileiro, podendo ocorrer com articulação alveolar ou dental.
ɫ ou w	Lateral alveolar vozeada velarizada	sal salta	['saɫ] [ˈsaɫta] [ˈsaw] [ˈsawta]	Ocorre em final de sílaba em alguns dialetos (ou idioletos) do português brasileiro, podendo ocorrer com articulação alveolar ou dental. Pode ocorrer a vocalização da lateral em posição final de sílaba e neste caso temos um segmento com as características articulatorias de uma vogal do tipo [u] que é transcrito como [ʋ].
ʎ ou j	Lateral palatal vozeada	malha	['maʎa] [ˈmaʎa]	A consoante lateral palatal [ʎ] ocorre na fala de poucos falantes do português brasileiro. Geralmente uma lateral alveolar (ou dental) palatalizada que é transcrita por [j] ocorre para a maioria dos falantes do português brasileiro. Esta variação será discutida em breve. Pode ocorrer a vocalização da lateral palatal e neste caso temos um segmento com as características articulatorias de uma vogal do tipo [i] que é transcrito como [y]: [ˈmaya].”

Fonte: Silva (1998, p. 37-40).

De um modo geral, a classificação desses segmentos consonantais se dá em três etapas:
 Modo de Articulação – Lugar de Articulação – Grau de Vozeamento.

As classificações dos sons linguísticos quanto ao modo de articulação são: Oclusivos, fricativos, africados, nasais, laterais, vibrantes, tepe e retroflexos. Os sons oclusivos, fricativos e africados são produzidos a partir da obstrução parcial ou completa da passagem da corrente de ar. As articulações africadas trabalham com a obstrução parcial e as oclusivas e nasais trabalham com a obstrução completa dessa passagem. No entanto, enquanto nas oclusivas o véu palatino encontra-se levantado, nas nasais ele se encontra abaixado. Nos sons tepe, vibrante, e lateral, o articulador ativo toca o articulador passivo. No tepe, isso ocorre rapidamente, e no vibrante repetidamente, causando a vibração. No lateral, há ainda a obstrução na linha central do trato vocal, de modo que o ar seja expelido pelas laterais desta obstrução. No retroflexo, os articuladores passivo e ativos são, respectivamente, o palato duro e a ponta da língua. Esta se levanta e tem sua ponta encurvada em direção ao palato, produzindo assim o som.

Quanto ao ponto de articulação – local onde são articulados no trato oral - os processos se dão a partir da labialização, palatalização, velarização e dentalização. A labialização se dá a partir do arredondamento dos lábios durante a produção da consoante, que geralmente é seguida de uma vogal arredondada. A palatalização e a velarização, ocorrem com o levantamento da língua em direção à parte posterior do palato duro e ao véu palatino, respectivamente. Na dentalização, a ponta da língua toca os dentes. Em determinados dialetos, há uma variação linguística, e essa pronúncia dentalizada é substituída pela alveolar, que ocorre quando a ponta da língua toca os alvéolos.

Os segmentos vocálicos são formados sem obstrução no trato vocal, logo a corrente de ar não sofre interrupção. Os critérios de classificação levam em conta a posição da língua verticalmente (altura) e horizontalmente (anterior/posterior):

Quadro 3 – Símbolos do IPA de segmentos vocálicos com suas classificações e exemplos no Português Brasileiro

Fonema	Características Fonéticas	Exemplos
Á	Aberta, central, oral, não arredondada.	ardiloso, adorno.
Â	Semiaberta, central, oral, não arredondada.	vamos, plano.
Ã	Semiaberta, central, nasal, não arredondada.	Ansioso, ambíguo, romã.
É	Semiaberta, frontal, oral, não arredondada.	ética, terno, pé.
Ê	Semifechada, frontal, oral, não arredondada.	Medo, apogeu.
ẽ	Semifechada, frontal, nasal, não arredondada.	sempre, empatia, dentro.

Ó	Semiaberta, posterior, oral, arredondada.	Ótima, algoz.
Ô	Semifechada, posterior, oral, arredondada.	escolha, avô.
Õ	Semifechada, posterior, nasal, arredondada.	Condescendente, ontem.
I	Fechada, frontal, nasal, não arredondada.	Item, mito.
Ĩ	Fechada, posterior, nasal, arredondada.	Simples, ímpeto, instituição.
U	Fechada, posterior, oral, arredondada.	Uva, utopia, unísono.
ũ	Fechada, posterior, nasal, arredondada.	nenhum, unguento, muito.

Fonte: dados extraídos de Silva (1998, p. 66-75). Quadro nosso.

É importante salientar as diferenças entre as necessidades da voz falada e da voz cantada. Essas diferenças se mostram sobretudo na emissão das vogais, principalmente no canto lírico. Fisher (1986) discorre em seu texto a respeito do desafio de sustentar a sonoridade enquanto busca-se o bom entendimento do texto cantado. Esse desafio está bastante presente em fonemas nasais, por exemplo.

Medeiros (2002), a partir de um processo de descrição comparativa entre a fala e o canto no português brasileiro, observando aspectos como estrutura temporal, padrão formântico e coprodução entre consoantes e vogais, discorre sobre essas diferenças. Sua pesquisa mostra que, durante o canto, as vogais tendem a ser alongadas, e as consoantes, ainda que encurtadas, tornam-se fundamentais para a inteligibilidade do texto cantado.

No processo de escrita, o compositor, ciente desses obstáculos, busca seus próprios mecanismos de ação, tendo em vista sempre essa ferramenta a ser administrada. Enquanto no contexto instrumental leva-se em conta as possibilidades timbrísticas, as nuances de sua tessitura e extensão – sendo sempre coordenadas pelo mover compositivo – Na música coral, essas possibilidades timbrísticas estão intrinsecamente ligadas ao texto cantado, tornando o processo de escrita mais instigante e desafiador.

3.2 SONORIDADES FONÉTICAS COMO PRINCIPAL RECURSO COMPOSICIONAL

Chromaphonetikos (1978), de Lindembergue Cardoso é inteiramente voltada à exploração dessas sonoridades fonéticas. A peça se inicia com a introdução dos fonemas vocálicos, segundo aparecem no Método de Ensino Musical (1972) de Lindembergue, em dinâmica *pianíssimo*, num unísono que se expande cromaticamente conforme os fonemas são apresentados. A condução das vozes gera uma verticalidade resultante em *clusters* cromáticos

e as mudanças nos fonemas são destacadas através de dobramentos. Ritmicamente, há um *accelerando* gradual, que atinge seu ponto culminante em semicolcheias no compasso 29.

No compasso 28, a predominância dos intervalos de segunda ajuda a compor a sonoridade contrastante dos fonemas. Nos sopranos, a vogal /a/ (aberta, central, oral, não arredondada) contrasta com a vogal /u/ (fechada, posterior, oral, arredondada). Nos contraltos, há uma indefinição na escrita a respeito do grafema <e>, visto que não há acentuação indicando a emissão desejada. No entanto, é possível inferir duas interpretações: (1) A pronúncia deve ser /ê/, visto que ocorre anteriormente no último tempo do compasso anterior, que se encerra ligando seu último tempo ao primeiro do referente compasso por ligadura; (2) Segundo Cocarelli (2008, p. 134), em *Memórias I (op. 48)* o compositor fez uso semelhante das mesmas indicações textuais de emissão a partir de acentos, exceto nas vogais <e> e <o>, nas quais só indicou as emissões semifechadas, estabelecendo a pronúncia /é/ para <e> e /ó/ para <o>. Nas duas possibilidades, no entanto, o contraste entre as vogais orais semiaberta /é/ ou semifechada /ê/ com a vogal fechada e nasal /i/ obtém semelhante destaque. Nos tenores, o efeito se dá entre /i/ (fechada, frontal, nasal, não arredondada) e /ô/ (semifechada, posterior, oral, arredondada). Nos baixos, entre /u/ (fechada, posterior, oral, arredondada) e /ê/ (semifechada, frontal, nasal, não arredondada):

Figura 4 – Chromaphonetikos, comp. 28

S
— A U A U A U A U A U A

A
— E I E I E I E I E I E

T
— I Ô I Ô I Ô I Ô I Ô I

B
— U Ê U Ê U Ê U Ê U Ê U

Fonte: Cardoso (1978)

No compasso 29, o primeiro fonema consonantal é inserido. O caráter oclusivo desvozeado do fonema /t/ ganha destaque ao se unir às vogais “antagônicas” /ô/ (semiaberta, posterior, oral, arredondada) e /i/ (fechada, frontal, nasal, não arredondada), além de compor o ponto culminante do gesto, unido à vogal /a/. É interessante notar também que, por conta de

sua natureza desvozeada e alveolar (ou dental), /t/ também favorece a articulação do *staccato* proposto pelo compositor.

Figura 5 – *Chromaphonetikos*, comp. 29

The image shows four staves of musical notation. Each staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are quarter notes, mostly on the same pitch, with some dynamics and articulation markings. The lyrics 'TO TO TI TO TA' are written below the notes. The first staff has dynamics *f* and *fp* with a downward arrow. The second staff has dynamics *f*, *fp*, and *ff*. The third staff has dynamics *f* and *fp*. The fourth staff has dynamics *f* and *fp*. The lyrics are: TO TO TI TO TA, TO TO TI TO TA IE, TO TO TI TO TA, TO TO TI TO TA.

Fonte: Cardoso (1978).

O trecho em seguida apresenta um fenômeno interessante, a partir do *morphing* vocálico: as vogais indicadas geram um efeito onde a variação timbrística causada pela posição da língua nessa emissão projeta, uma variação de intensidade semelhante ao *crescendo* e *diminuendo*. Esse fenômeno se dá por conta da diferença na posição da língua em cada vogal representada:

Figura 6 – *Chromaphonetikos*, comp. 30

The image shows a single staff of musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). There is a single long note on the staff, marked with a dynamic of *ff*. Below the staff, the lyrics 'IEAUIÉAUIÉAUIÉA' are written. The note is a half note with a fermata.

Fonte: Cardoso (1978).

- **I /i/** : fechada
- **E /é/** : semiaberta
- **A /a/**: aberta
- **U /u/**: fechada

O ponto culminante vem em seguida, apresentando alturas indefinidas, propondo somente o mais agudo possível, com a dinâmica *fortíssimo*. A escolha do fonema /a/ para este ponto favorece a ideia musical, visto que se trata de uma vogal aberta, central, oral e não arredondada. Por conta de sua zona de articulação, da posição da língua, e abertura da boca, o fonema fornece uma projeção maior deste ponto culminante.

Em seguida, há um maior adensamento da textura, quando a exploração das sonoridades vocálicas faz contraste com a percussividade dos efeitos propostos. Esses efeitos se dão a partir dos fonemas consonantais oclusivos, vozeados e não vozeados. Cardoso escolhe fonemas que variam as regiões de articulação:

- **P /p/:** oclusiva bilabial desvozeada
- **Q /k/:** oclusiva velar desvozeada
- **B /b/:** oclusiva bilabial vozeada
- **D /d/:** oclusiva dental ou alveolar vozeada

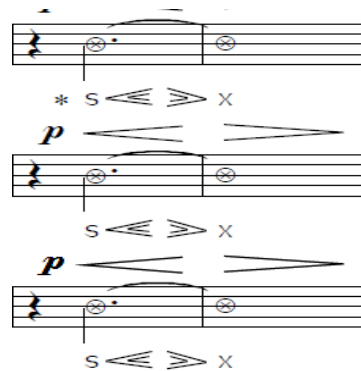
Figura 7 – Chromaphonetikos, comp. 41 - 44

Fonte: Cardoso (1978)

A articulação oclusiva se dá pela obstrução total do fluxo de ar que passa pela boca. O véu palatino se levanta e o ar segue para a cavidade oral. Essa obstrução do fluxo de ar é o que possibilita o efeito percussivo pretendido, que ocorre nos lugares de articulação dessas consoantes (dentes ou alvéolos, lábios e véu palatino).

No compasso 50, há uma exploração timbrística das consoantes fricativas /s/ e /x/. Os sinais de dinâmica duplicados representam o *morphing*, neste compasso consonantal e logo mais no compasso 56, vocálico, entre as vogais Ó e A. É interessante observar a escolha de uma notação comum aos instrumentos de percussão, sobretudo pratos, para descrever o efeito auditivamente similar:

Figura 8 – *Chromaphonetikos*, comp. 50



Fonte: Cardoso (1978)

As sonoridades vocálicas continuam a ser manipuladas ao longo da peça, seguindo o mesmo procedimento de exploração das variações empregadas nos compassos 24 ao 27. Em seguida temos a introdução da sílaba /pa/, que resulta num *glissando*, e retoma a ideia inicial da exploração das sonoridades das vogais. A textura caminha para o adensamento também através do ritmo, que gradualmente se acelera. O ponto de maior adensamento desta textura se dá após a fermata, a partir do compasso 83. O *fortíssimo* indicado é reforçado pela vogal aberta /a/, e o contraste entre a estaticidade vertical e o elemento rítmico é enriquecido pelo contraste entre /a/ (vogal aberta e oral) e /i/ (fechada e nasal):

Figura 9 – *Chromaphonetikos*, comp. 83

83 Sempre ligado (*tutti*)
ff
 S A I A I A I A I A I A I
 A A I A I A I A I A I A I
 T A I A I A I A I A I A I
 B A I A I A I A I A I A I

Fonte: Cardoso (1978)

No compasso 93, há mais uma vez a presença de consoantes, que vêm novamente com a vogal /a/. Aqui, as escolhas silábicas geram uma acentuação natural na terceira semicolcheia de cada tempo. Isto ocorre por conta das características de cada uma dessas consoantes, e de como se comportam esses fonemas nessa formação { /tatatapa/ }:

Figura 10 – *Chromaphonetikos*, comp. 93

93 ♩ = 96
pp (stac.) cresc. poco a poco
 S Ta ta ta pa ta ta ta pa ta ta ta pa ta ta ta pa
 A Ta ta ta pa ta ta ta pa ta ta ta pa ta ta ta pa
 T Ta ta ta pa ta ta ta pa ta ta ta pa ta ta ta pa
 B Ta ta ta pa ta ta ta pa ta ta ta pa ta ta ta pa

Fonte: Cardoso (1978)

Por fim, Cardoso integra as duas abordagens: a utilização de efeitos – estalar de língua e *glissandi* – e as sonoridades fonéticas. A escolha da vogal /a/ como constante durante toda a construção do último ponto culminante é coerente com a dinâmica forte, reforçando-a ainda mais. No compasso 108, há uma espécie de *cluster* fonético, quando todas as vogais utilizadas na peça são executadas ao mesmo tempo. É importante ressaltar também a recorrência de sílabas nucleares (ou explosivas) nos pontos culminantes da peça:

Figura 11 – *Chromaphonetikos*, comp. 107-110

Fonte: Cardoso (1978)

Dentre as obras para coro de Lindembergue Cardoso, *Caleidoscópio* é a que mais explora as possibilidades fonéticas das consoantes. Finalista do 2.º Concurso Nacional de Composições e Arranjos Corais em Belo Horizonte, é parte de um período bastante farto de obras para essa mesma formação (NOGUEIRA, 2009).²⁰

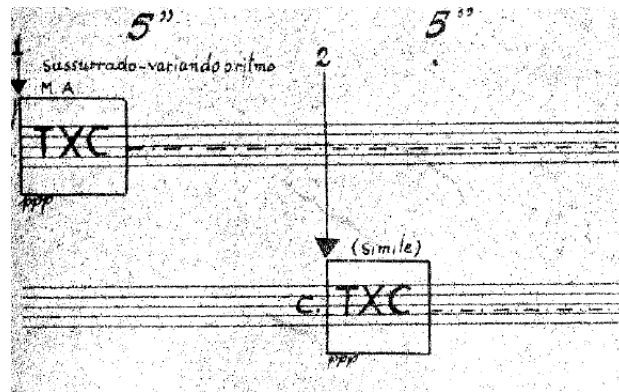
A peça possui duas versões, ambas do mesmo ano, contendo “diferenças relacionadas à medição do tempo, propostas de andamento, indicações de número de repetições dos eventos musicais e pequenas alterações no material musical utilizado” (CORARELI, 2018, p. 131). A versão tomada como base neste trabalho será a segunda, brilhantemente gravada pelo Madrigal em seu CD.

A primeira seção é marcada pelo uso das sonoridades consonantais, sobretudo das fricativas desvozeadas [x] e [s], (/ʃ/ e /s/, respectivamente), usadas ritmicamente, trazendo um aspecto progressivo. É importante destacar, nos primeiros compassos da peça, o uso de consoantes desvozeadas para a produção de um efeito bastante interessante. É recorrente, por parte do compositor, o uso de grafemas para indicações fonéticas; portanto, <txc> presumivelmente indica [‘tʃk] devendo ser pronunciado de forma rápida.²¹

²⁰ Somente em 1975, foram compostas *Caleidoscópio* (op.40), *Frevo*, *Oniça Orê* (op.39) o arranjo de *Maringá e 5 assuntos* (op. 37), todas para coro misto.

²¹ Na gravação desta obra, contida no CD do Madrigal, essa é a sonoridade executada. Tomamos como base a proximidade do grupo com o compositor, através do convívio com o Lindembergue corista, maestro e compositor, para inferir que esta seria a sonoridade pretendida por ele. A indicação “muita atividade” consta na partitura manuscrita autógrafa.

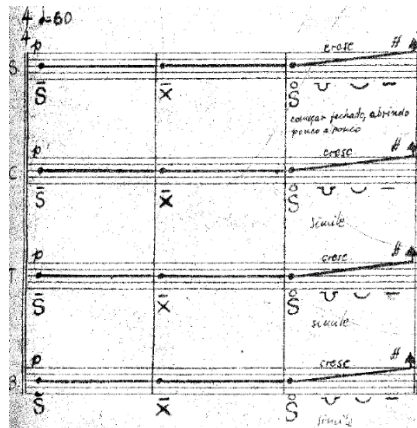
Figura 12 – *Caleidoscópio*, p. 1



Fonte: Cardoso (1975).

É interessante observar a escolha do compositor em trabalhar a partir da labialização das consoantes fricativas nessa primeira seção, causando a mudança do timbre dessas consoantes, que escurecem conforme o maior arredondamento dos lábios:

Figura 13 – *Caleidoscópio*, p. 1

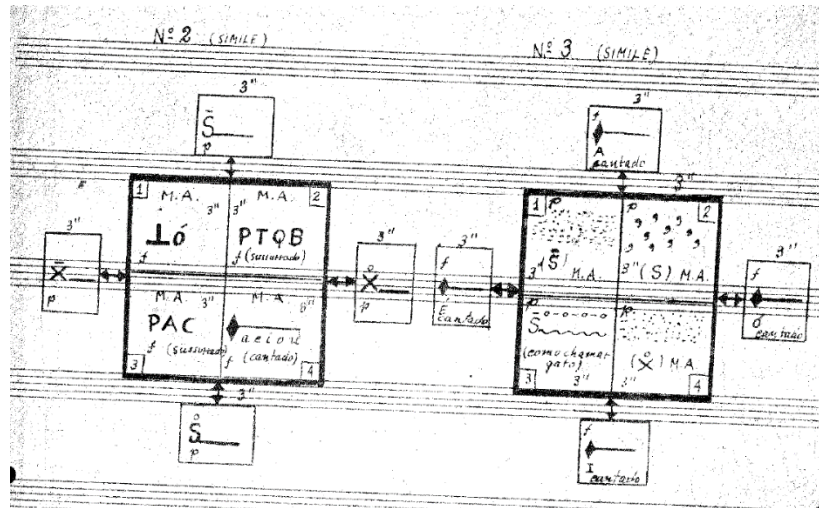


Fonte: Cardoso (1975).

Embora a indicação na bula da obra se refira à abertura da boca, é possível inferir, com base na própria emissão dos fonemas, que o compositor pretende se referir ao processo de labialização, posto que o movimento de abertura e fechamento no sentido vertical dificulta a produção dos fonemas, que dependem do contato da língua com a parte superior da boca.

A segunda seção é construída a partir de 3 módulos, contendo 4 partes de muita atividade cada um, e que exploram as sonoridades das consoantes oclusivas <p>, <t>, <q> e , das fricativas <x> e <s>²², estalar de língua e clusters fonéticos:²³

Figura 14 – *Caleidoscópio*, segunda seção



Fonte: Cardoso (1975).

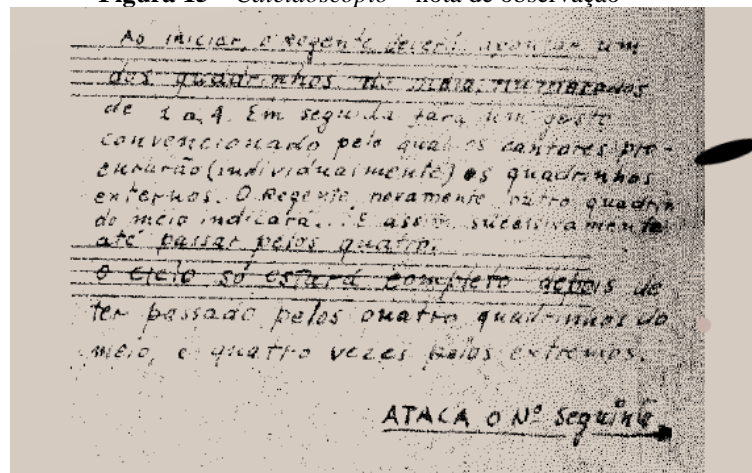
A seleção das consoantes oclusivas <ptqb> na primeira ordem concebida por Cardoso apresenta um fenômeno interessante, quando seu ponto de articulação varia do exterior para o interior no trato vocal: lábio – alvéolo – palato – novamente lábio. Essa variação ocorre em outros momentos da peça, e seu efeito repercute na articulação e acentuação de elementos musicais.

Há, escrita pelo próprio compositor, uma instrução de como esses módulos devem ser executados, orientando ao regente como conduzir as entradas e o processo improvisatório. Isso revela a grande experiência de Cardoso no trabalho coral, ao antecipar e prevenir possíveis problemas de interpretação:

²² /p/, /t/, /k/, /b/, /f/ e /s/, respectivamente.

²³ A palavra *cluster* aqui faz referência ao termo musical, e não ao fonológico. Quando mencionado neste trabalho, refere-se ao fenômeno de aglomeração de fonemas (vocálicos ou consonantais) de modo verticalizado, semelhante ao musical, não devendo ser confundido com sua manifestação fonológica.

Figura 15 – Caleidoscópio – nota de observação²⁴



Fonte: Cardoso (1975)

A terceira e última seção é marcada pela presença de alturas definidas, tendo a melodia principal baseada no acorde dos sinos da igreja de Livramento de Nossa Senhora (mi - fá sustenido e si) e a variação do ponto de articulação dos fonemas (PÉREZ, 2010, p. 62). Desta vez, a presença das vogais influencia diretamente o ponto exato dessa articulação, e as sílabas explosivas naturalmente acentua a nota que a contém. Esses acentos frequentemente acompanham os acentos indicados na partitura:

Figura 16 – Sinos da Igreja de Livramento em *Caleidoscópio*

S.
Ta tum bê ta tum pa ta tum bê ta tum pa ta

C.
Ta tum bê ta tum pa ta tum bê ta tum pa ta

T.
Ta tum bê ta tum bê ta tum pa ta

B.
Ta tum ta tum bê ta tum pa ta

Fonte: Cardoso (1975).

²⁴ “Ao iniciar, o regente deverá apontar um dos quadrinhos do meio, numerados de 1 a 4. Em seguida fará um gesto convencional pelo qual os cantores procurarão (individualmente) os quadrinhos externos. O regente novamente outro quadro do meio indicará...E assim sucessivamente até passar pelos quatro. O ciclo só estará completo depois de ter passado pelos quatro quadrinhos do meio, e quatro vezes pelos extremos. Ataca o nº seguinte”

Quadro 4 – Descrição do texto cantado na melodia de *Caleidoscópico*

Sílabas indicadas		Articulação	
ta	['ta]	Alveolar + aberta	explosiva
tum	['tũ]	Alveolar + fechada	implosiva
bê	['be]	Bilabial + semifechada	explosiva
pa	['pa]	Bilabial + aberta	explosiva

Fonte: Elaboração nossa, a partir de Cardoso (1975).

Os aspectos relacionados à incorporação textual na música antes do século XX, listados por Oliveira e mencionados acima, são, diversas vezes, ainda considerados pelos compositores das épocas subsequentes, correspondendo à própria inclinação estética ou funcionalidades de seus trabalhos. Um exemplo dessa prática está nos arranjos de peças folclóricas produzidos abundantemente pelos compositores dentro do escopo desta pesquisa, especialmente no que diz respeito ao caráter da obra.

No arranjo de *Quando o vento dava*, de Fernando Cerqueira, é possível observar com clareza esses procedimentos. Apesar do uso não-tradicional das construções harmônicas através da bitonalidade (Ré maior e Ré menor), a coloquialidade do ambiente de concepção da obra foi cuidadosamente preservada na escrita textual e o ambiente sonoro de tradição é representado através dos procedimentos musicais de condução de vozes.

Na segunda parte da peça (c.8-13), o lirismo presente na parte destinada aos solistas, que são acompanhados pelo coro numa condução de vozes em nota longa na tonalidade de Ré Maior, traz a indicação interpretativa *quase recitativo*. Essa construção sonora representa com autenticidade o profundo respeito do compositor com as tradições orais nas quais a obra foi forjada.

Figura 17 – *Quando o vento dava*

Fonte: Cerqueira (1965).

3.2.1 Técnicas estendidas para a voz

A preocupação com o fator *timbre* no século XX trouxe à tona novas possibilidades, fazendo da voz mais do que um mero portador de um texto musicado. Do ponto de vista composicional, as inovações do processo de manipulação de materiais foram igualmente abraçadas. O uso de uma notação musical não convencional, incluindo signos que representem os efeitos incorporados, se tornou cada vez mais frequente.




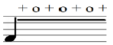
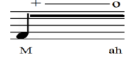
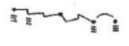




Para muito além de uma representação de elementos concretos ou criação de cenários específicos, o emprego de efeitos, visando a experimentação e exploração de sonoridades como princípio meio e fim da intenção compositiva, obteve seu generoso espaço na música do século XX, sendo contemplado pelos compositores do recorte desta pesquisa. Essas novas técnicas vocais são entendidas por Mabry (2002) como *técnicas estendidas*. A autora elenca, como exemplos de efeitos explorados no período:

Sons vocais imitativos ou improvisados amplamente expressos por meio de conceitos de imagens. Isso inclui rir em tons indeterminados; assobio; tons de falsete em tons indeterminados; *morphing* vocálico (mudando gradualmente a vogal original para outra vogal indicada enquanto se move através de vários sons); *Vocal Muting* (abrir e fechar gradualmente a boca para formar uma determinada vogal); trinados de língua ou zumbidos labiais; glissandos exagerados; inalação e exalação exageradas; tremolo mudo, no qual a mão é colocada sobre a boca e então removida para criar uma mudança de cor tonal; sussurrando; e gritar em tons indeterminados (MABRY, 2002, p. 29).²⁵

Oliveira (2014) apresenta uma síntese de exemplos dessas técnicas em uma tabela, com exemplos em notação musical extraídos do trabalho de Mabry (2002), que reúnem, numa tentativa de padronização da notação contemporânea exemplos encontrados nas obras de compositores do século XX:

²⁵ Imitative or improvised vocal sounds largely expressed through imagery concepts. These include laughing on indeterminate pitches; whistling; falsetto tones on indeterminate pitches; vowel morphing (gradually changing the original vowel to another indicated vowel while moving through several pitches); vocal muting (gradually opening and closing the mouth to form a particular vowel); tongue trills or lip buzzes; exaggerated glissandos; exaggerated inhalation and exhalation; tremolo muting, in which the hand is placed over the mouth and then removed to create a tonal color change; whispering; and shouting on indeterminate pitches (MABRY, 2002, p. 29).

Quadro 5 – Tabela de efeitos vocais

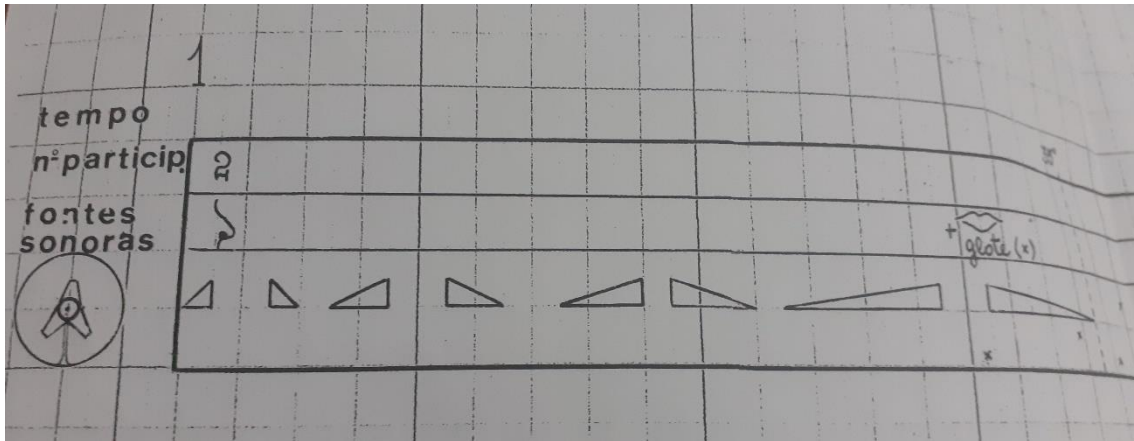
Efeitos	Notação	Modo de execução
Risada (laughter)	L.	A risada deve ser claramente articulada. O símbolo é notado acima de uma ou de um grupo de notas.
Sussurros (whisper)	○	O símbolo é notado acima das notas, como articulação.
Gritos (shout)		Grito na altura aproximadamente indicada.
Inalação e exalação (inhale, exhale)	 	Caso substitua cabeça de nota, indica respiração muito intensa, mas desvozeada. Caso apareça como sinal de articulação acima da nota, deve-se inalar ou exalar ar ao mesmo tempo em que se emite a altura indicada. O segundo conjunto de símbolos indica inalação e exalação em ofegância (menos intensa que o primeiro), e ocorre somente como articulação.
tremolo muting		Mover rapidamente a mão para trás e para frente na frente da boca para mudar enquanto se emite a nota.
vocal muting		Consiste na abertura ou fechamento gradual da boca, indicados pelos signos + (fechada) e o (aberta)
Glissando	 	Contorno de entonação. As alturas são ligadas pela linha irregular <i>Gliss</i> sem ênfase nas notas iniciais e finais
estalo de língua (Tongue Click or Cluck)		Estalo de língua pode ser feito em contato com dentes, alvéolo, e palato mole como um som percussivo.
Frulato (flutter-tongue)	R  r 	Articulação produzida com R <i>rolê</i> . Outra representação de frulato. Neste caso a altura é determinada pelo modelo da linha horizontal.

. Fonte: Oliveira (2014, p. 70-71).

O uso de efeitos é bastante presente em *Metástase*, de Ilza Nogueira. A peça foi escrita originalmente para vozes, coro misto e trio (em fita magnética, e se divide em 5 partes, demarcadas pela própria compositora. É rica em efeitos e exploração de sonoridades fonéticas. As representações gráficas desses fonemas mesclam símbolos eleitos pelo IPA e, em emissões específicas, de escolha da compositora.

A primeira seção é composta da exploração das sonoridades geradas a partir da respiração, representadas por triângulos, onde as relações entre o vértice e o ângulo interno em cada um deles está ligada aos movimentos de inspiração e expiração. A duração desses movimentos é indicada pela distância da hipotenusa do ângulo reto:

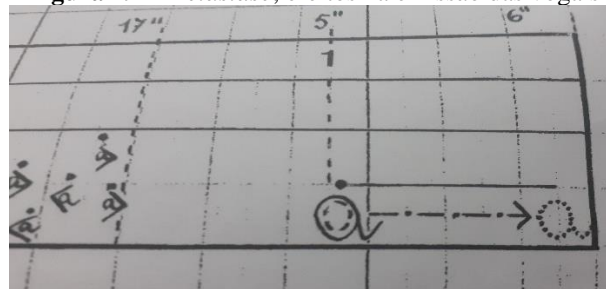
Figura 18 – *Metástase*, primeira sessão.



Fonte: Nogueira (1971).

A respiração também é utilizada posteriormente como recurso de efeito na emissão das vogais. No trecho abaixo, é possível observar a notação de escolha de Nogueira para a representação de um efeito descrito por ela como: “na expiração, a vogal ‘gargarejada’ progride à vogal surda.”²⁶

Figura 19 – *Metástase*, efeitos na emissão das vogais



Fonte: Nogueira (1971).

A parte 2 é marcada pela entrada do coro, cantando sempre a vogal [a]. As variações de coloração timbrística se dão a partir da escolha de alturas nos naipes, conciliadas com alterações de dinâmica. O coro transforma-se em elemento de segundo plano na parte 3, onde se desenrola uma improvisação nas fontes sonoras.

Na parte 4, há uma exploração de fonemas consonantais. A primeira delas é o /r/, que prossegue até o fim da seção, com variações de vozeamento (com vogais [i] e [o]), produzindo um *frulato* como elemento secundário em contraponto aos outros. O segundo fonema consonantal explorado é /ɣ/ - Fricativo velar vozeado, representado por um “R” de cabeça para baixo, cuja indicação na bula diz respeito ao som de “r gutural”. Em seguida, o mesmo

²⁶ Fonte: Bula da peça.

pontilhismo utilizado na seção 1 está presente agora na consoante [t], dissociado do fonema /ʃ/ (junção característica da pronúncia soteropolitana).

Em transição para a seção 5, a compositora faz uso do contraste entre as vogais [i] e [ô], conduzindo o efeito ao ponto culminante que dá início à última seção. Na construção do fim da obra, as emissões gradualmente vão sendo fechadas, até seu fechamento completo, em *bocca chiusa*, coerentemente em dinâmica pianíssima.

3.2.2 Emulação Direta e Emulação Indireta

Durante a produção deste trabalho, encontrou-se na literatura discussões a respeito do tratamento textual a partir da sonoridade fonética e das suas implicações na performance. O emprego das possibilidades fonéticas, de efeitos e seus resultados sonoros foram investigados a fundo por vários pesquisadores em diversas áreas. No entanto, a tentativas de categorização desses processos são escassas na bibliografia analisada.

Joshua Duchan, em seu trabalho a respeito dos grupos *a cappella* universitários dos Estados Unidos, discorre sobre o que chama de *emulação direta* e *emulação indireta*. Segundo ele, a escolha terminológica se deu a partir da inexistência de uma anterior e se refere aos modos de representação instrumentais que permeiam a prática de adaptação de músicas com outras formações ao contexto vocal *a cappella* (DUCHAN, 2012, p. 71).

Embora a terminologia tenha surgido a fim de diferenciar tipos de escolhas performáticas voltadas à execução de versões de canções populares, ela diz respeito às escolhas fonéticas que englobam as projeções interpretativas, se enquadrando, portanto, também ao contexto da música coral de concerto.

Segundo Duchan (2012), o conceito de emulação está diretamente ligado à prática da música *a cappella*, por denominar o ato de tentar se igualar ou ultrapassar algo ou alguém em determinada atividade. Ele propõe a partir disso, o discernimento entre duas categorizações desse conceito: uma representa diretamente a imitação de um determinado instrumento; outra se refere à reprodução de um clima ou ambiente, como criação de um cenário musical a partir das escolhas timbrísticas:

O termo emulação direta pode ser aplicado quando sílabas são usadas para mapear as propriedades acústicas de um instrumento em um som produzido vocalmente. Ataques rápidos, especialmente os de pianos, costumam ser realizados com um som d, como "dun", "dum" ou "den". Ataques mais lentos,

como os de algumas guitarras ou sons de sintetizador, podem exigir uma consoante menos percussiva, como l ou um “j suave” (fricativa), ou podem simplesmente começar com uma vogal. O timbre da sílaba é determinado pela escolha da vogal e sua colocação na boca dos cantores (é nasal, arredondado, cantado do fundo da garganta?).

As sílabas às vezes são selecionadas para capturar o “clima” de uma gravação comercial, em vez de emular instrumentos específicos. Essa técnica, que mantém uma função instrumental sem mimetizar estritamente os sons instrumentais, pode ser denominada emulação indireta (DUCHAN, 2012, p. 72).²⁷

A emulação direta corresponde ao recurso mais utilizado pelos compositores madrigalistas no trabalho com obras ligadas à cultura popular. Instrumentos foram diretamente simulados em:

Quadro 6 – Emulação direta nas obras analisadas.

Obras	Instrumentos
<i>Chula no Terreiro</i>	pífaros, ganzá, tambores ²⁸
<i>Forrobodó da saparia</i>	pífaros, sanfona, tambores ²⁹ , palmas
<i>Apanhei-te Cavaquinho</i>	Cavaquinho, violão
<i>Rito Nagô</i>	caxixi

Fonte: Nossa elaboração.

Dentre os elementos em comum encontrados nas obras com emulação direta, temos a presença de instrumentos específicos dos cenários musicais do contexto das peças. Em *Forrobodó da Saparia*, há a presença de sanfona e pífaros; Em *Chula no Terreiro*, tambores, pífaros, ganzás; em *Rito Nagô*, a presença do caxixi. Essas representações são geradas a partir dos fonemas que, no imaginário do compositor, se aproximam mais das sonoridades dos instrumentos emulados.

²⁷ The term direct emulation may be applied when syllables are used to map an instrument’s acoustic properties onto a vocally produced sound. Quick attacks, particularly those of pianos, are often accomplished with a d sound, such as “dun,” “dum,” or “den.” Slower attacks, like those of some guitars or synthesizer sounds, might call for a less percussive consonant, such as l or a “soft j” (fricative), or they might simply begin with a vowel. The timbre of the syllable is determined by the vowel choice and its placement in the singers’ mouths (is it nasal, rounded, sung from the back of the throat?).

Syllables are sometimes selected to capture the “mood” of a commercial recording rather than to emulate particular instruments, however. This technique, which maintains an instrumental function without strictly mimicking instrumental sounds, may be termed indirect emulation (DUCHAN, 2012, p. 72).

²⁸ Tambores percutidos. Aqui serão chamados de tambores os membranofones cujos sons são produzidos a partir da percussão de suas membranas, por mãos ou baquetas. Não será especificado nenhum individualmente, a fim de evitar maiores arbitrariedades em conjecturas sem maiores fundamentos.

²⁹ Idem.

A realidade das capacidades interpretativas do coro é claramente levada em conta nesse processo de criação, não havendo, portanto, grandes exigências vocais individualizadas. O processo ocorre inteiramente a partir da ressonância das vozes em conjunto. É válido ressaltar também a importância do contexto da obra para a indução do entendimento dessas intenções sonoras. Cada um desses instrumentos emulados só é compreendido como tal, graças ao sentido textual das partes de maior expressividade semântica. Isso justifica o fato de que muitas vezes as mesmas combinações fonéticas representam instrumentos completamente diferentes, em obras do mesmo compositor.

Em *Forrobodó da saparia* e *Apanhei-te Cavaquinho* há um exemplo dessa variação semântica a partir das mesmas combinações silábicas: <taratata> <turututu> são utilizadas para a representação de dois instrumentos diferentes:

Figura 20 – Sanfona em *Forrobodó da Saparia*



Fonte: Cardoso (1982).

Figura 21 – Cavaquinho em *Apanhei-te Cavaquinho*.



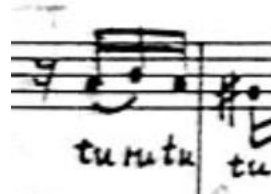
Fonte: Cardoso (1983).

Figura 22 – Pífaros em *Forrobodó da Saparia*.



Fonte: Cardoso (1982).

Figura 23 – Variação de dinâmica no Cavaquinho em *Apanhei-te cavaquinho*.



Fonte: Cardoso (1983).

É importante observar de que maneira se organizam as vogais e consoantes nestes dois exemplos acima. As consoantes [t] e [r]³⁰ são constantemente encontradas nas emulações de Cardoso, sempre em conjunto, tendo nas sílabas em que o [t] aparece a maior parte dos tempos fortes, e no [r] a continuidade, em tempo fraco. Isso contribui diretamente para a construção da articulação musical dos trechos onde se encontram, e é possível graças ao caráter alveolar das duas consoantes que, por dividirem o mesmo ponto de articulação, possibilitam maior agilidade na mudança do modo de articulação que possuem – oclusivo para [t] e tepe para /r/.

As vogais que acompanham essas referidas consoantes também contribuem para a construção dessa sonoridade. A presença delas auxilia a organização dos planos sonoros, organizando hierarquicamente o que deve ou não ser destacado, de acordo com as propriedades de emissão de cada uma. As vogais contribuem com a dinâmica, com os acentos e com a diferenciação de instrumentos emulados.

Um exemplo de utilização das vogais nessas sílabas para a construção da dinâmica está presente em *Apanhei-te Cavaquinho*, onde nos primeiros compassos se apresenta a melodia principal da obra em dinâmica *forte* (compassos 1 ao 16), com a predominância da vogal [a], e

³⁰ Usualmente representando o fonema /r/.

a melodia da parte b, cuja indicação de dinâmica é *mezzo forte*, é conduzida majoritariamente pela vogal [u].³¹

Em *Forrobodó da Saparia*, a presença da vogal semiaberta e nasal [ã] em oposição à vogal fechada e oral [u] suaviza o contraste de aberturas e fornece o equilíbrio necessário à dinâmica do trecho, onde o foco está no diálogo entre os elementos que compõem o contexto musical:

Figura 24 – A dinâmica a partir das vogais em *Forrobodó da Saparia*.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in 2/4 time and starts at measure 37. A first ending bracket covers measures 37 and 38, with a second ending bracket starting at measure 38. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the first ending bracket. The lyrics for each part are: Soprano: "pã pã pã pã"; Alto: "pã pã pã pã"; Tenor: "ru pã pã pã pã"; Bass: "ru tu ru tu tu".

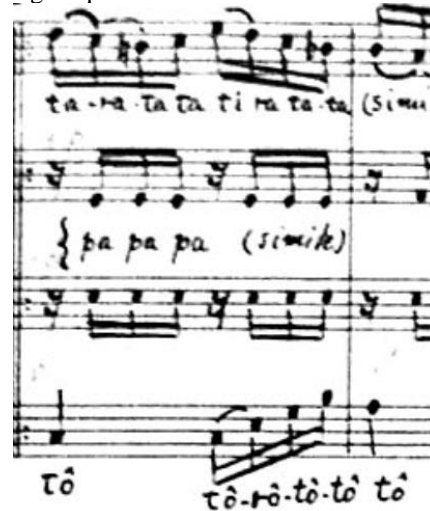
Fonte: Cardoso (1982).

Nessas duas peças, há também a presença da vogal [i] conduzindo a formação dos acentos musicais. Sua emissão frontal possibilita a mudança timbrística, e está frequentemente associada aos tempos fortes e saltos melódicos, sendo sempre acompanhada da consoante [t].

Exemplificando a diferenciação instrumental, é possível perceber nos primeiros compassos de *Apanhei-te Cavaquinho* o contraste entre as vogais [a] conduzindo a melodia principal e [ô] conduzindo o acompanhamento contrapontístico comumente produzido nas cordas graves do violão, acompanhadas da mesma disposição consonantal.

³¹ Na versão de Lindembergue não há presença de indicações de dinâmica. Porém, nas versões publicadas pelo site de Ernesto Nazareth e disponíveis no imslp.org estas são as dinâmicas indicadas.

Figura 25 – Variação das vogais que diferenciam instrumentos em *Apanhei-te Cavaquinho*, c. 1



Fonte: Cardoso (1983).

Em *Chula no Terreiro* de Fred Dantas, a emulação de todos os instrumentos é feita basicamente a partir de três fonemas consonantais e dois vocálicos. Os sons que supostamente emulam o ganzá são produzidos pela repetição ritmada dos fonemas [tʃ] (transcritos pelo compositor como <TCH>). Um dos membranofones, mais agudo, a partir da alternância entre [t] e [k], acompanhados da vogal [a] e o mais grave somente [t], acompanhado de [ũ].

Quadro 7 – Emulação de instrumentos percussivos em *Chula no Terreiro*.

ganzá	membranofone agudo	membranofone grave
<p><i>mf</i></p> <p>TCH TCH..... (simile)</p>	<p><i>mf</i></p> <p>TACA TACA..... (simile)</p>	<p><i>mf</i></p> <p>TUM TUM...</p>

Fonte: Dantas (1983).

A emulação de pífaros em *Chula no Terreiro* foi produzida a partir de assovios da melodia tema da parte b, no naipe dos tenores, organizados em intervalos de sextas, segundo a tonalidade da música. É válido ressaltar que as emulações de pífaros de Lindembergue Cardoso e Fred Dantas se assemelham em três aspectos: 1) organização intervalar (terças em Cardoso e sextas em Dantas, seguindo sempre a tonalidade maior); 2) escolha de vozes masculinas para a veiculação 3) a emulação transmite o elemento melódico central de uma nova seção da peça.

Quadro 8 – Emulação de pífaros em *Forrobodó da Saparia* e *Chula no Terreiro*.

Forrobodó da Saparia - Cardoso	Chula no Terreiro - Dantas
---------------------------------------	-----------------------------------

Fonte: Adaptado de Cardoso (1982) e Dantas (1983).

Em *Rito Nagô*, a emulação direta do caxixi também sinaliza uma nova seção da obra, embora haja desde o início a partir da palavra *xarauê*, presente em todo contexto musical.³² Baseando-se na gravação da obra feita pelo Madrigal da UFBA, é possível inferir que <TCHÊ> refere-se ao registro gráfico escolhido pelo compositor para representar [tʃ], em referência à sonoridade produzida a partir do balançar do caxixi no ritmo abaixo descrito:

Figura 26 – Caxixi em *Rito Nagô* (comp. 36- 38)

Fonte: Gomes (1990).

A criação de um cenário musical (emulação indireta) é um dos aspectos sempre presentes na obra de Cardoso. Em *Forrobodó da Saparia* – arranjo de peça folclórica finalista do *Concurso Nacional de Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira* – o compositor se utiliza da sonoridade dos fonemas para criação de sua cena musical. Na peça, temos um exemplo desse processo de criação de cenário quando, no início e no fim, ele faz uso da sílaba “blum” e elementos de notação contemporânea para criar um brejo:

³² Esse fenômeno será comentado em breve.

Figura 27 – *Forrobodó da Saparia*

Forrobodó da saparia
Coro misto à capela

arranjo Lindembergue Cardoso
1982

Fonte: Cardoso (1982)

Na edição especial desta obra realizada pela Funarte há, juntamente com o texto original e sua tradução para o inglês, um guia fonético de como se deve pronunciar cada palavra, acompanhado de uma nota do editor ressaltando o valor de se cantar o texto original com a sonoridade fonética da Língua Portuguesa, a fim de valorizar as *nuances* pretendidas pelo compositor no tratamento textual:

Embora o texto em português nesta música possa apresentar alguns desafios, interpretar essa peça pode ser especialmente recompensador. Cardoso arranjou a música de forma bastante descritiva, com características onomatopaicas que até o público não português irá apreciar. Esse arranjo divertido e cheio de humor é certamente um deleite para o público. (DEKANEY, 2010, iv)³³

Mais à frente, o compositor se aproveita da semântica fonológica da palavra *Lagoa* no texto, explorando a sonoridade natural da palavra, reproduzindo na música a ideia de movimento das águas de uma lagoa, apesar da estaticidade do contorno:

³³ While the Portuguese text in this song may present some challenges, performing this piece can be especially rewarding. Cardoso arranged the song in a very descriptive manner with onomatopoeic features that even non-Portuguese audiences will appreciate. This humor-filled, entertaining arrangement is certainly a crowd pleaser (DEKANEY, 2010, iv).

Figura 28 – Forrobodó da Saparia – comp. 1- 4

♩ = 108

S
A
T
B

Foi na la - go - a na la-go-a na-la - go - a na la-go-a na-la - go - a na la-go-a na-la -

Foi na la - go - a na la-go-a na-la - go - a na la-go-a na-la - go - a na la-go-a na-la -

Fonte: Cardoso (1982).

Na figura acima, é possível perceber a intenção composicional de Lindemberg, voltada unicamente para a sonoridade da palavra. O próprio acento colocado na primeira semicolcheia do tempo, onde se encontra também a sílaba tônica, mostra a disposição de reforçá-la na execução da peça. O mesmo efeito foi igualmente utilizado anteriormente em outro arranjo de obra Folclórica, o *Reisado do Bicho Turuna* (1966), para coro misto e atabaques, exatamente com a mesma palavra.

Ao longo da peça, mais adiante, a partir do compasso 24, Cardoso faz uma emulação direta, a partir do uso de fonemas para reproduzir sonoridades semelhantes a instrumentos:

Figura 29 – Forrobodó da Saparia, comp. 24

p
ta - ra - ta - ta ta ta

p
ta - ra - ta - ta ta ta

p
ta - ra - ta - ta ta ta

f
ti - ru - ru tu - ru - tu - tu tu tu ru - tu -

Fonte: Cardoso (1982).

No trecho acima, é possível observar o contraste entre as vogais presentes no baixo e as demais vozes. Enquanto ele executa a função dos baixos do *acordeon* (mão esquerda), as outras vozes simulam os acordes usualmente executados pela mão direita, no teclado do instrumento. Para gerar esse efeito, Lindemberg se utiliza da *vogal anterior* “i” no tempo forte, seguida da *vogal posterior* “u”. Nas demais vozes, a *vogal central* “a” se apresenta em contraposição. No que diz respeito a articulação, as consoantes também representam um papel relevante. A letra *t*, seguida da vogal *i*, apresenta-se como consoante palatal sendo gerada, portanto, a partir do contato da língua com o palato. Esse som se reveza com o som da letra *r* – consoante alveolar reproduzida a partir do contato da língua nos alvéolos dos dentes. Esta variação no uso das consoantes reforça naturalmente a acentuação rítmica do trecho, dispensando com isso o uso de acentos ou quaisquer outros sinais de articulação comuns a Notação Musical.

Em seguida, é admissível crer, baseado na disposição rítmica e organização de alturas em terças, a representação de um duo de pífaros nas vozes masculinas. É válido destacar a mudança na ordem de utilização dos fonemas /t/ e /r/ e o resultado sonoro distinto causado. No fim deste mesmo fragmento há o diálogo com o que aparenta ser um tutti instrumental, representado desta vez pela sílaba “pã”. Nesse ponto, a consoante bilabial “p” aliada à vogal nasal “ã” parecem fundir a percussividade de uma com a ressonância da outra sem, no entanto, comprometer o equilíbrio na dinâmica do trecho:

Figura 30 – Forrobodó da Saparia, comp. 32

The image shows a musical score for two voices, Tenor (T) and Bass (B). Both staves are in 2/4 time and feature a melody of eighth notes. The lyrics 'tu ru tu tu tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru' are written below the notes. The score is marked with a forte dynamic (f) at the beginning of each line.

Fonte: Cardoso (1982).

É importante salientar também o aspecto estrutural da representação desses instrumentos. O diálogo instrumental, onde há sessões solos seguidas de pergunta e resposta são características marcantes das execuções dessas canções populares em seus ambientes de origem, bem como os próprios instrumentos escolhidos, juntamente com os ritmos selecionados, como pode ser visto na imagem a seguir:

Figura 31 – *Forrobodó da Saparia*, comp. 37-42

S *f* pã pã pã pã tu ru tu tu pã pã pã
 A *f* pã pã pã pã tu ru tu tu pã pã pã
 T *f* ru pã pã pã pã tu ru tu tu pã pã pã
 B *f* ru tu ru tu tu tu ru tu tu tu tu ru tu tu tu

Fonte: Cardoso (1982).

Seguindo adiante no próximo trecho, o compositor explora o contraste entre a vogal oral e aberta [a] com a fechada e nasal [ũ], em vozes femininas e masculinas, conduzindo o ouvinte a perceber dois elementos em seu plano sonoro. Esse processo se estende do compasso 47 ao 62, onde é finalizado com um *crescendo* na sílaba explosiva /pa/:

Figura 32 – *Forrobodó da Saparia*, comp. 53-54

S pa pa pa pa pa pa pa
 A pa pa pa pa pa pa pa
 T dum dum dum dum
 B dum dum dum dum

Fonte: Cardoso (1982).

Com coerência, Cardoso volta a fazer uso da sílaba inicial, para assim conectar o texto da canção com a intenção composicional do arranjo, numa espécie de representação do que seria o canto do Zé Caçote:

Figura 33 – *Forrobodó da Saparia*, comp. 73 - 74

Fonte: Cardoso (1982).

Para finalizar, Cardoso faz uso da mesma “notação heterodoxa” do início para representar a cena da lagoa, mas desta vez sem alturas nem fonemas definidos. Essa flexibilidade acertadamente apresentada por Nogueira (2012) como “abertura à interação criativa dos intérpretes”, ajuda a reforçar mais uma vez a identidade composicional e o equilíbrio entre o domínio técnico e a expressividade e acessibilidade por parte dos receptores da obra.

Figura 34 – *Forrobodó da Saparia*, comp. 76 - 78

Fonte: Cardoso (1982)

3.2.3 Mímeses direta e Mímeses Deslocada

Em todas as obras investigadas nesta pesquisa que trabalharam a partir de uma construção textual preconcebida, foram encontradas explorações das sonoridades do texto na própria construção dos efeitos ou emulações instrumentais. Essas emulações não poderiam se

encaixar completamente nas definições de Duchan, por não comportarem exclusivamente essas simulações instrumentais, mas por trazerem no próprio sentido textual essa intenção sonora a partir de referências fonêmicas que remetam às sonoridades desses instrumentos.

Em outras peças, a construção do cenário não comporta a presença de instrumentos, não podendo também se encaixar no sentido de emulação indireta de Duchan. No entanto, o texto também gera ferramentas exploradas pelos compositores na criação do cenário da obra, a partir das sonoridades fonéticas.

De um modo mais abrangente, em sua proposta de análise da relação música-texto na música contemporânea, Stacey (1989) apresenta – se referindo à técnica composicional empregada na inserção do texto no conceito musical – seis categorias: mímese direta, mímese deslocada, relação não-mimética, associação arbitrária, relação sintética e relação anti-contextual. Dentre elas, as que mais se assemelham à definição de Duchan são:

Mímese direta: a música pode estar relacionada ao texto por mímese direta quando imita audível e externamente aspectos do texto. Essa relação pode ser descrita como icônica, os elementos sendo relacionados não apenas por convenção, mas por uma característica de semelhança. (Se a mímese for aplicada ao clima geral do texto, a relação mimética é considerada de alto nível.) Se a mímese for localizada e aplicada a palavras ou frases isoladas no que é convencionalmente chamado de 'wordpainting', a mímese opera em um nível baixo.

Mímese deslocada: A música pode ser relacionada ao texto por mímese deslocada quando um aspecto de semelhança externa torna-se gerador de um traço morfológico (STACEY, 1989, p. 22).³⁴

Foram encontrados exemplos de mímeses em:

Quadro 9 – Mímeses nas obras estudadas.

Obra	Tipo de mímese	Texto portador
<i>Rito Nagô</i>	direta, em wordpainting	<xarauê>, <rei>
<i>Rola Mundo</i>	direta e deslocada	<rola>

³⁴ *Direct Mimesis*: The music may be related to the text by direct mimesis when it audibly and externally imitates aspects of the text. This relationship may be described as iconic, the elements being related not only by convention but by a feature of resemblance. (If mimesis is applied to the overall mood of the text the mimetic relationship is said to be on a high-level.) If mimesis is localized and applied to single words or phrases in what is conventionally called 'wordpainting' the mimesis is said to be operating on a low-level.

Displaced Mimesis: The music may be related to the text by displaced mimesis when an aspect of external similarity becomes generative of a morphological feature (STACEY, 1989, p. 22).

<i>Salmo 150</i>	direta, em wordpainting	<tímpano>, <símbalos>, <dança>, <trombetas>
<i>Salmo 150</i>	direta, icônica	<santuário>
<i>Vento no Canavial</i>	direta e deslocada	<vento>, <canavial>
<i>Chula no Terreiro</i>	deslocada	<mas a jaca tá madura e eu não vô tirá>, <eu não subo na jaquêra>

Em *Rito Nagô*, Gomes se utiliza das sonoridades fricativas presentes em seu texto para a construção do plano sonoro de acompanhamento da melodia principal, e para a introdução de novas partes da música. A palavra <xarauê(i)> constitui o acompanhamento em toda a primeira seção, transportando o acompanhamento harmônico (vogais) e rítmico (consoantes):

Figura 35 – A palavra Xarauê em *Rito Nagô*.

The image shows a musical score for the piece 'Rito Nagô'. It features four staves of music. The top staff is the vocal line, with lyrics: 'XA RAU Ê - i Ê BA CA NUM XA RAU Ê - i Ê BA CA NUM'. The second staff has lyrics: 'XA XA RAU Ê XA XA RAU Ê XA XA RAU Ê'. The third and fourth staves also have lyrics: 'XA XA RAU Ê XA XA RAU Ê XA XA RAU Ê'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'M'. There are also some markings above the notes, possibly indicating articulation or phrasing.

Fonte: Gomes (1990).

Como dito anteriormente, Gomes utiliza o fonema fricativo /ʃ/ para emular o som do caxixi, instrumento presente nos rituais afro-brasileiros aos quais a peça faz referência. Estando presente na palavra <xarauê(i)>, o fonema é utilizado pelo compositor, incorporado na própria palavra, repetindo-a ritmicamente, produzindo um efeito rítmico que soa como um suposto terceiro plano sonoro.

No início da segunda seção, ao ser introduzido o canto ao *Rei Nagô*, a palavra “rei” transforma-se em uma interjeição aclamatória, saudando a chegada do rei. Para isso, o compositor, com um acento na nota, explora as características fricativa, velar e desvozeada da consoante /x/ seguida do ditongo decrescente [‘êi]:

Figura 36 – A palavra Rei em Rito Nagô.



Fonte: Gomes (1990).

Em *Salmo 150*, o uso do texto na construção sonora toma proporções bastante entrançadas. As palavras são, ao mesmo tempo, sentido, emulações, *wordpaintings* e construtoras de cenários. Logo na primeira parte, a palavra “aleluia” é utilizada em segundo plano em mímese deslocada, como condutora harmônica, e sua disposição contribui para a criação de um sentido eclesiástico, no qual a peça está inserido, e que é afirmado na organização das alturas na palavra “santuário”:

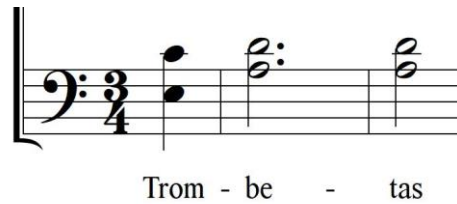
Figura 37 – *Salmo 150* - comp. 15-17

The image shows a musical score for Salmo 150, comp. 15-17. It features five vocal staves: Soprano, Contralto, Tenor, Baritone, and Bass. The lyrics are written below the notes. The music is in a 3/4 time signature and includes dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The lyrics are: Soprano: Lou - vai a Ja - vé no seu san - tu - á - rio; Contralto: a - le - lu - ia a - le - lu - ia a - le - lu - ia a - le - lu - ia a - le - lu - ia; Tenor: Lou - vai a Ja - vé no seu san - tu - á - rio; Baritone: a - le - lu - ia a - le - lu - ia a - le - lu - ia, a - le - lu - ia; Bass: a - le - lu - ia, a - le - lu - ia.

Fonte: Widmer (1967).

Os instrumentos citados no Salmo são representados conforme são mencionados. As organizações intervalares simbolizam as trombetas mencionadas, aparecendo primeiramente no compasso 43 (com anacruse) nas vozes masculinas, sendo repetidas sempre nesta mesma disposição pelas demais vozes:

Figura 38 – Representação das trombetas pela organização das alturas em Salmo 150



Fonte: Widmer (1967).

Widmer faz uma representação mimética da palavra “dança” em *wordpainting*, a partir do contorno melódico que a envolve em suas primeiras aparições:

Figura 39 – Wordpainting em *Salmo 150*.



Fonte: Widmer (1967).

Em seguida, com a mesma palavra, e a partir da sonoridade das consoantes fricativas presentes em “tímpano” (/tʃ/) Widmer trabalha a partir da construção do caráter percussivo do instrumento, usando esse efeito como condutor em segundo plano de um padrão rítmico e melódico que se repete enquanto outros elementos são introduzidos no plano principal. Os saltos melódicos, características idiossincrásicas dos tímpanos, também estão representados na peça:

Figura 40 – padrão rítmico que se repete em torno de "tímpano" em *Salmo 150*.



Fonte: Widmer (1967).

Para a representação de outros instrumentos, Widmer também se utiliza de elementos idiossincrásicos. Os arpejos representam as cordas, os legatos e ataques curtos representam a cítara, e a flauta é representada por uma melodia *cantábile* nas vozes femininas.

Quadro 10 – Representação de instrumentos no *Salmo 150*.

instrumentos	representação
--------------	---------------

trombetas	 <p>Trom - be - tas</p>
cítara	 <p>ci - ta - ra ao ci - ta - ra</p>
harpa	 <p>har - pa</p>
tímpano	 <p>Tím-pa-no e dan-ça</p>
cordas	 <p>Lou - va - io com cor-das</p>
flautas	 <p>flau - tas</p>
címbalos	 <p>cím - ba - los so - no - ros,</p>

Fonte: Elaboração nossa a partir de Widmer (1967).

Mais adiante na seção seguinte, Widmer aproveita os ditongos com *legatos*, para criar um contraste entre os *staccatos* da seção anterior. A consciência das possibilidades dos ditongos está presente em diversas obras vocais de Widmer, especialmente nas selecionadas para este trabalho.

Figura 41 – Ditongos com legatos em *Salmo 150*.



Lou - vai - o ao som

Fonte: Widmer (1967).

Em *Vento no Canavial* o ditongo presente em “canavial” é utilizado como o efeito que dá nome à peça, concedendo movimento timbrístico em contraponto à estaticidade das alturas que compõem essa seção.

Como dito anteriormente, as tendências experimentalistas vigentes na Escola de Música circundaram o cotidiano do Madrigal, que obteve visibilidade pela sua versatilidade e abertura no trabalho para esse tipo de repertório.

4 MEMORIAL ANALÍTICO

A curiosidade que fomentou o desenvolvimento desta pesquisa não se baseou numa proximidade inicial com o tema que ultrapassasse os limites da apreciação. Ainda que houvesse uma relação interpretativa – vinda da experiência como cantora bolsista no Madrigal da UFBA – não houveram experiências compositivas que ultrapassassem as de um aluno comum em uma Graduação em Composição pela UFBA, que apesar de escrever diariamente para coro nas aulas de harmonia, e na produção da peça final, acompanhado de orquestra e solista, não possui uma relação íntima com a escrita vocal, com suas possibilidades e limitações.

Por conta disso, o desenvolvimento das obras mostrou-se um processo gradual de aprendizado que, embora mediado pelas experiências anteriores, baseou-se organicamente nos aprendizados adquiridos no andamento deste trabalho. Portanto, os resultados aqui apresentados serão descritos a partir das formulações iniciais, dúvidas, transformações e intenções.

A intenção inicial era a composição de um conjunto de obras, com miniaturas e uma peça de maior duração, que englobassem cada uma um procedimento composicional apresentado anteriormente. No entanto, as obras nasceram de processos muito mais unificados, e foram surgindo a partir da necessidade de experimentações de recursos e metodologias processuais.

Como resposta a esta pesquisa, serão apresentadas 3 obras: *Sol Nascente*, *Mar e Das Pedras* – aqui apresentadas por ordem de surgimento.

4.1 SOL NASCENTE

A obra tem como principal foco a exploração das sonoridades vocálicas e seus impactos na constituição da dinâmica. É dividida em duas seções, tendo a inicial aproximadamente 1'45" (compassos 1-35), e a final 2' (compassos 36-116). Trata-se da primeira dentre as composições, portanto seu processo de escrita foi baseado principalmente na busca por uma maior aclimatação à formação coral.

A ideia inicial era ter o mínimo possível de indicações de dinâmica, a fim de experimentar o impacto das vogais na construção da mesma. Após orientações e reflexões, houve a opção por um maior detalhamento dessas indicações, visto que um

bom coro com um bom regente tem a capacidade técnica de manipular essas questões conforme as necessidades da obra.

A partir da observação detalhada das obras de Cardoso e Widmer – onde constantemente se observa a relevância e influência do papel do regente, não só na preparação, mas também na construção do resultado final da execução – houve a opção pelo acréscimo de *crescendi* e *diminuendi*, além de mudanças súbitas de dinâmicas, a fim de expandir o impacto da atuação do regente na performance da peça.³⁵

A opção pela representação gráfica dos fonemas como grafemas comuns ao invés dos símbolos do IPA se deu a fim de facilitar a assimilação imediata do coro, visto que nem todos são habituados a essa grafia. A manipulação dos fonemas vocálicos foi feita a partir de suas características timbrísticas (abertas ou fechadas), em comunhão com a dinâmica geral das seções. Na primeira, a vogal /u/ predomina, inicialmente sozinha – dos compassos 1 ao 17 – e posteriormente acompanhada da consoante /d/. O acréscimo da consoante foi feito a fim de promover uma maior articulação nas colcheias, gerando maior clareza na execução das notas.

Essa maior clareza é promovida pela característica oclusiva alveolar de /d/. A obstrução completa das passagens de ar próprias do modo oclusivo distingue melhor cada nota, e a articulação alveolar transporta essa vogal para uma região mais próxima da frente do trato vocal, contribuindo para a clarificação do som.

A princípio, a opção pelo acréscimo desse fonema consonantal foi gerada pelo desejo de oferecer uma emissão que favorecesse a estabilidade do som, visto que inicialmente os tenores trabalham numa região de fácil desequilíbrio, por conta da proximidade das regiões de passagem (GURRY, 2014, p. 82).

A segunda seção da obra apresenta uma maior variedade de fonemas vocálicos. Tendo como base a obra de Cardoso, os fonemas /t/ e /r/ (este último representado por “r”) são utilizados como portadores de um componente rítmico mais movimentado, no elemento secundário da textura. O contraste entre /a/ e /u/ compõe a acentuação juntamente com as consoantes, sendo /t/ e /a/ integrantes dos elementos acentuados e /r/ e /u/ dos não acentuados:

35 É válido esclarecer que a autora tem consciência de que a atuação do regente abrange muito mais do que gestos e preparações em ensaios, e que se trata de uma ferramenta para deleite do ouvinte durante a performance.

Figura 42 – *Sol Nascente* (comp. 22-23)

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass parts of *Sol Nascente* (comp. 22-23). The Soprano part starts with a whole note 'du' at a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Alto part features a melodic line with triplets and a 'uh' syllable, starting at piano (*p*) and moving to *mf*. The Tenor part has a melodic line with triplets and 'du' syllables, starting at *p* and moving to *mf*. The Bass part has a whole note 'du' at *p* dynamic.

Figura 43 – *Sol Nascente* (comp. 36)

Musical score for Tenor part of *Sol Nascente* (comp. 36). The Tenor part is in 2/4 time, starting at mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody consists of eighth notes with the syllables 'ta ru ta ta ru ta ta ra ta ru ta ta ru ta ta ra'.

Ainda levando em conta o grau de abertura das vogais, a melodia é conduzida do fechamento à abertura:

Figura 44 – Grau de abertura das vogais da melodia dos compassos 41-45 em *Sol nascente*.

Vowel chart showing the progression of vowel opening in the Soprano part of *Sol nascente* (compasses 41-45). The chart plots vowels on a vertical axis (Close, Close-mid, Open-mid, Open) and a horizontal axis (Front, Central, Back). The progression is as follows:

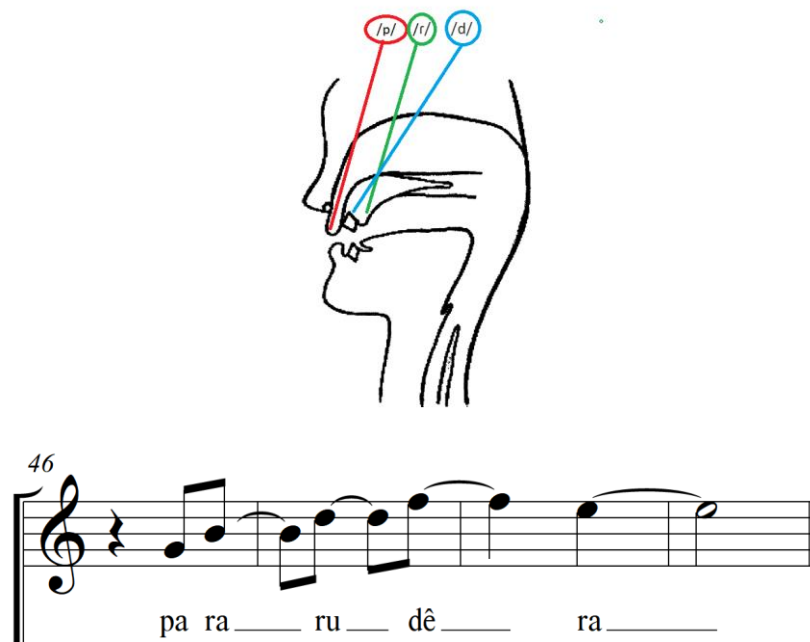
- ih (Close, Front) - circled in orange
- Êh (Close-mid, Central) - circled in green
- ra (Open, Back) - circled in blue
- ia (Close, Back) - circled in blue

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a rounded vowel.

Embora essas descrições de emissões se refiram à modalidade falada que, como dito no capítulo anterior se difere da voz cantada – o que gera, por exemplo, pouca diferença entre as últimas sílabas que contêm o grafema “a” no recorte acima – é válido destacar essa variação, visto que as regiões desses fonemas também contribuem para essa diferenciação timbrística.

O texto seguinte, também bastante recorrente ao decorrer da peça, continua a organizar as consoantes a partir de seus impactos na articulação da frase. Esse resultado é gerado a partir da mudança do ponto de articulação desses fonemas, que parte da labialização e movimento de ida e volta da língua em direção ao palato:

Figura 45 – Pontos de articulação das consoantes do compasso 46 – Sol Nascente



Além dos fonemas consonantais já citados, está presente na obra /m/, como recurso de escurecimento do timbre na sílaba [dum], presente nas vozes masculinas. O efeito pretendido é emular o pizzicato em um contrabaixo. A permanência de [dê] em contraposição promove a acentuação das notas portadoras. Diferente do que ocorre anteriormente, onde as consoantes compõem a articulação dos gestos, neste trecho a diferença entre o grau de abertura dessas vogais promove o contraste timbrístico que funciona como recurso articulatório:

Figura 46 – *Sol Nascente* (comp. 82-84).

Musical score for Tenor and Bass. The Tenor part is in treble clef with a '8' below the staff, and the Bass part is in bass clef. The lyrics for the Tenor are 'dê dum dê dum' and for the Bass are 'dum dum dum dum dum dum'.

Nos gestos finais da peça este contraste gerado pelo grau de abertura das vogais é utilizado para compor a dinâmica, onde /u/ denota *piano* e /e/, *forte*:

Figura 47 – *Sol Nascente* (comp. 108-116)

Musical score for four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 5/16 time. The lyrics are 'tu ru du ru du' and 'dê dê ru dê ru dá'. Dynamics include *p*, *f*, and *ffz*. The score shows a change in time signature from 5/16 to 2/4 at the end.

Em *Sol Nascente* o procedimento usual consistiu em manter os mesmos elementos da textura com o mesmo texto, e elementos diferentes com texto distinto. Diferentemente do que se cria no processo inicial da obra, os fonemas consonantais e vocálicos trabalharam em trechos diferentes ressaltando elementos diferentes, no que se refere a timbre, dinâmica, acentuação e articulação dos materiais musicais. O fator determinante para definir o destaque de determinado elemento perpassa antes de tudo pela ideia de contraste entre essas sonoridades. Na primeira seção da obra, o acréscimo do fonema consonantal /d/ oferece um recurso de articulação. Na segunda seção, a articulação é papel das consoantes, e a acentuação é competência das vogais, juntamente com o delineamento das dinâmicas. Nos instantes finais, onde há a emulação direta de um contrabaixo em pizzicato (a partir do comp.82), as vogais conduzem a articulação nas vozes masculinas, e nos últimos compassos trabalham unicamente com a dinâmica.

4.2 MAR

A segunda das três obras contém a exploração de fonemas consonantais e efeitos em técnicas estendidas, como assovios, ruídos com a língua, dentre outros. Dentre as obras produzidas, é a que possui um maior esforço em expandir os elementos da textura, e inserir materiais não tradicionais, com maior foco em testar sonoridades, sendo este o principal parâmetro delimitador do processo composicional.

A intenção de criar um ambiente sonoro que refletisse o tema da obra demonstrou ser bastante desafiador, sobretudo por conta dos entraves gerados pela inexperiência. A falta de um padrão notacional definitivamente estabelecido que representasse as sonoridades não tradicionais também marcou os trabalhos iniciais. Para facilitar a assimilação e engajamento dos efeitos inseridos, novamente houve a opção por uma notação musical mais aproximada dos símbolos tradicionais³⁶.

A peça se divide em três seções, compostas de materiais e ambientações sonoras distintas, todas imagetivamente fundamentadas no mar. A primeira seção se inicia com a exploração da sonoridade das consoantes, especialmente as fricativas, como recurso imitativo do ambiente de uma praia:

Figura 48 – Mar (comp. 1-6)

The musical score for 'Mar' (comp. 1-6) is written in 4/4 time with a tempo of quarter note = 60. It consists of four staves. The first two staves begin with a piano (*p*) dynamic and feature notes with 'V' (vibrato) markings. The third staff includes a section marked 'Assobiando' (whistling) and a 'Soprando' (sustained) section. The fourth staff features a forte (*f*) dynamic and notes with accent (>) and decrescendo (<) markings. The score uses various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

As variações de dinâmica entre os naipes levam em conta a disposição espacial comumente utilizada pelos coros,³⁷ de modo que haja a impressão de que o gesto se inicia

36 Embora haja por parte de muitos compositores a opção pelo uso de notação não tradicional – geralmente vinda da necessidade de se indicar novas sonoridades – a compositora, movida por experiências práticas de ensaios, consultas e preparações, e entendendo ser coerente com suas escolhas sonoras, se empenha em dialogar com as vivências do intérprete, entendendo que o uso de um sistema notacional familiar facilita o entendimento e performance da obra, e emprega o uso de elementos não tradicionais somente quando se fazem favorecedores desta prática.

37 Disposição dos cantores no palco:

T	B
---	---

em lugares diferentes. Essa disposição espacial é levada em conta em outros momentos, sempre quando há repetição de materiais. Recursos ligados às técnicas estendidas, como sussurro, assovio, e a mastigação ruidosa são utilizados a seguir como recurso de emulação indireta, ajudando a compor o cenário da praia:

Figura 49 – *Mar* (comp. 7-10)

The musical score for 'Mar' (composers 7-10) consists of five staves. The first staff is a vocal line starting at measure 7, marked 'Solo', with lyrics 'U iu iu iu U iu iu iu'. The second staff is a woodwind line with markings 'Assobiando' and 'sussurrando', and notes 'xu xu'. The third staff is a soprano line marked 'Soprando' and 'f', with notes and slurs. The fourth and fifth staves are piano lines marked 'Mastigando ruidosamente' and 'f', with triplets of notes.

A segunda seção, que vai do compasso 14 ao 43, é construída em torno da palavra “navegar”. Sua construção é baseada na estruturação da textura, a partir da tessitura dos naipes vocais e timbres dos agrupamentos fonéticos. Nela é possível destacar três elementos na textura, distribuídos a partir da relação timbre – altura, de modo que sejam destacados conforme a tessitura de cada naipe. A partir do compasso 18, é possível observar essa relação.

O elemento presente nos sopranos possui maior homogeneidade timbrística ao ser conduzido por vozes timbristicamente semelhantes, além de, no fim do gesto, se dissolver ao se aproximar da região onde os contraltos se sobressaem. O âmbito geral do trecho, por ser mais restrito, garante uma maior fusão dos materiais, enquanto a fluidez é garantida pela repetição constante desses elementos, que são acentuados em pontos específicos de sobressalência. A relação entre contralto 2 e tenor 1 também se constrói a partir da tessitura. Embora estejam em notas vizinhas, naturalmente os tenores se sobressaem por estarem numa região mais aguda em relação aos contraltos, que trabalham

em sua região grave. A escolha das figuras rítmicas foi feita a fim de também contribuir para a diluição desse elemento da textura, juntamente com a sua distribuição entre dois naipes. A natureza velar de /g/ favorece o escurecimento de /a/ por conta de seu ponto de articulação. Por conta disso, nas demais vozes masculinas a sílaba “gar” é suprimida a fim de manter a sonoridade da vogal.

Figura 50 – Mar (comp. 18-21)

The musical score for 'Mar' (comp. 18-21) is presented in a multi-staff format. The parts are: Soprano 1, Soprano 2, Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, and Bass 2. The lyrics are: 'na - ve - gar', 'na na na na', 've ve ve ve', 'na na na na', 'na na', and 'na ve na ve'. Three elements are highlighted with colored boxes: Elemento 1 (purple) covers the first two measures of the Soprano parts; Elemento 2 (blue) covers the first four measures of the Alto and Tenor parts; Elemento 3 (light blue) covers the last four measures of the Bass parts.

No trecho a seguir, a inserção de efeitos sonoros presentes na seção inicial se apresenta como elemento de transição. A palavra “velejar” compõe o destaque do texto cantado e as vogais fechadas são escolhidas como portadoras dos elementos da textura que estão em segundo plano. A escolha de /u/ se deu a fim de facilitar a uniformização dessa sonoridade, além de valorizar o material presente nas vozes femininas. Já a escolha de [ũ] pretende destacar as consoantes que a acompanham. A respeito dos fonemas consonantais desse material secundário, /v/ faz referência aos efeitos da primeira seção,

enquanto /d/ produz articulação. A função de /m/ é proporcionar a ideia de diminuição da vogal, e realçamento de /d/.

Figura 51 – Mar (comp. 24-25)

The musical score for Figure 51 consists of six staves, each representing a different vocal part. The lyrics are written below the notes. Dynamic markings are placed above or below the notes to indicate volume changes.

- Soprano 2:** na - ve - gar (triplets) ve-fe-jar (forte, *f*)
- Alto 1:** na na ve-le-jar (forte, *f*)
- Alto 2:** ve ve ve ve ve-le-jar (forte, *f*)
- Tenor 1:** na na na na vu vu vu (piano, *p*)
- Tenor 2:** na vu vu vu (piano, *p*)
- Bass 1:** X dum dum dum (fortissimo piano, *fp* and piano, *p*)

Ainda a respeito do acompanhamento, é válido destacar a utilização das vogais como recurso de articulação musical. A mudança de fonema vocálico de uma vogal fechada, posterior, e arredondada para uma semiaberta, central, e não arredondada gera uma mudança timbrística que diferencia os elementos, gerando articulação – como ocorre no baixo 1, nos compassos 25-29.

No ponto culminante da seção, a vogal /o/ conduz a melodia em destaque. Suas características oral e arredondada favorecem a natureza *cantabile* dessa melodia, enquanto o grau de abertura contribui para um maior equilíbrio em relação à dinâmica do restante do coro, que trabalha com vogais frontais. A fim de destacar ainda mais a melodia sem, contudo, desequilibrar os timbres e tessituras, optou-se pelo dobramento desse material. As palavras “navegar” e “velejar” transformam-se em elementos secundários, juntamente com a inserção de “x” (/f/) como efeito sonoro.

Figura 54 – Mar (comp. 37-41)

Figura 54 – Mar (comp. 37-41)

Soprano 1: *p* *f* na na na na - ve - gar X na na na na - ve - gar na na na na - ve - gar

Soprano 2: na na na na - ve - gar ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve

Alto 1: na na na na na na na na na na na na na na na na na na

Alto 2: ve ve ve ve ve ve ve ve gar X

Tenor 1: *p* *f* na na na na na - ve - gar X na na na na - ve - gar

Tenor 2: na - ve - gar na - ve - gar na - ve - gar

Bass 1: na - ve - gar na - ve - gar na - ve - gar

Bass 2: *p* *f* X

No compasso 42, o adensamento da textura dá lugar ao efeito sonoro, que trabalha como elemento cadencial. Contrastando com esse adensamento, a seção é finalizada com um unísono textual e musical, fazendo referência ao que vem posteriormente.

Figura 55 – Mar (comp. 41-43)

Figura 55 – Mar (comp. 41-43)

Soprano 1: *p* na na na na - ve - gar Soprando na - ve - gar

Soprano 2: ve ve ve ve Soprando na - ve - gar

Alto 1: na na na na Soprando na - ve - gar

Alto 2: Soprando na - ve - gar

Tenor 1: *p* na na na na - ve - gar Soprando na - ve - gar

Tenor 2: Soprando na - ve - gar

Bass 1: na - ve - gar Soprando na - ve - gar

Bass 2: *p* *f* X na - ve - gar

A intenção inicial do planejamento da última parte da obra incluía a inserção de um poema de autor ou autora brasileiros que fizesse referência ao tema central. No entanto, por uma questão de sonoridade, a adaptação dos textos não se mostrou viável, a menos que interferissem na estrutura da obra. Por conta disso, o texto do trecho foi desenvolvido pela compositora, tendo como ponto de referência a seção inicial.

Essa referenciação se deu a partir da predominância de fonemas consonantais fricativos em tempo forte. A evitação de vogais abertas tem a intenção de oferecer maior destaque a essas consoantes, além de se manter a obscuridade timbrística. A dinâmica, as alturas e a condução das vozes também são construídas a fim de destacar sonoridades fricativas:

Figura 56 – Classificação das consoantes dos compassos 44-49 de *Mar*

The figure shows a musical score for measures 44-49 of the piece 'Mar'. The score is in 2/4 time, with a tempo marking of quarter note = 70 and a dynamic marking of *p*. The melody consists of eighth notes. Below the staff, the lyrics are: "Si - bi-la cin tí-lan-tea voz das on-das que se jo-gam so-bre o mar". Each syllable is color-coded to match a legend below. The legend defines six categories of consonant-vowel pairs:

- Consoante fricativa + vogal fechada ou semifechada
- Consoante lateral + vogal semiaberta
- Consoante africada + vogal fechada
- Consoante nasal+ vogal aberta
- Consoante fricativa + vogal semiaberta
- Consoante oclusiva + vogal fechada

A disposição desse material na construção do trecho dos compassos 44-76, pretende, a partir da manutenção de um mesmo padrão rítmico, centralizar o protagonismo nas construções fonéticas. Um *cluster* harmônico é gradualmente construído, a partir do alarguemento do âmbito inicial, contribuindo para a formação desse protagonismo. Enquanto o coro move-se estaticamente, as vozes graves masculinas são poupadas, sendo retomadas somente no compasso 72 para a finalização da seção.

Exercendo o papel de coda, a citação literal da primeira parte da obra *O Mar* (1957) de Dorival Caymmi é conduzida pelos baixos, acompanhados de efeitos por consoante fricativa e acompanhamento harmônico, cujas propriedades timbrísticas também caracterizam focos em efeitos, como ocorrido e demonstrado acima, no que se refere à seção 2:

Figura 57 – Mar (comp. 67-77)

Soprano 1
Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar

Soprano 2
das que se jo - gam so - breo mar Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar se jo - gam so - breo mar mar

Alto 1
breo mar Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar

Alto 2
la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - se jo - gam so - breo mar mar

Tenor 1
on - das que se jo - gam so - breo mar Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar se jo - gam so - breo mar mar

Tenor 2
Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar o - mar

Bass 1
Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - mar

Figura 58 – Mar (comp. 78-85)

Soprano 1
ih é

Soprano 2
F F F F é to

Alto 1
vum vum F bo - to

Alto 2
vum vum vum F bo - to

Tenor 1
vum vum du du du du du ni to

Tenor 2
F F vum du du du du du ni to

Bass 1
o mar quan - do que - bra na pra - ia é bo - ni - to bo - ni - to

Bass 2
o mar quan - do que - bra na pra - ia é bo - ni - to

4.3 DAS PEDRAS

Durante o desenvolvimento das obras anteriores, onde foi possível aplicar os conhecimentos adquiridos ao longo da preparação deste trabalho, surgiu a necessidade de se utilizar um texto pré-concebido, onde os critérios pudessem ser aplicados no text-setting, respeitando a concepção temática do autor, e transmitindo-a na composição. Para isso, foi escolhido o poema homônimo de Cora Coralina, de onde foram extraídos recursos timbrísticos e representações das ideias expressadas pela poeta.

O poema, que integra a primeira parte da obra *Meu Livro de Cordel* (1976), contém o seguinte texto:

Das Pedras

Ajuntei todas as pedras
que vieram sobre mim.
Levantei uma escada muito alta
e no alto subi.
Teci um tapete floreado
e no sonho me perdi.

Uma estrada,
um leito,
uma casa,
um companheiro.
Tudo de pedra.

Entre pedras
cresceu a minha poesia.
Minha vida...
Quebrando pedras
e plantando flores.
Entre pedras que me esmagavam
levantei a pedra rude
dos meus versos. (CORALINA, 1976)

Assim como o poema, a música possui 3 sessões distintas. A primeira, de caráter introdutório, abarca o título, a segunda é composta pelas primeira e segunda estrofes, e a última, refere-se à última estrofe. Como dito anteriormente, o foco principal do processo de desenvolvimento desta obra abrangeu o text-setting, o que inclui o uso de elementos textuais como efeitos sonoros.

A primeira seção (comp. 1-18) se inicia com a dissecação do título, que fornece o material timbrístico, onde cada fonema se organiza como condutor rítmico, e cada timbre é apresentado individualmente. Nela, o uso de acentos articulatórios nas consoantes contrasta com a presença de glissando nas vogais. Nos dois primeiros compassos, é possível observar a exploração do caráter nuclear da palavra “das”, a partir do uso de acento, dinâmica e *crescendo*, conforme mostra a figura a seguir:

Figura 59 – *Das pedras* (comp. 1-2)

①

Soprano *fp* Das S

Alto *fp* Das S

Tenor *fp* Das S

Bass *fp* Das S

Em seguida, o *staccato* duplo em /p/ pretende realçar seu caráter desvozeado e se beneficiar do processo de produção bilabial como efeito sonoro. A dinâmica forte objetiva o reforço desse *staccato* e a supressão de um possível vozeamento dessa consoante. A opção de se manter todo esse processo nas vozes femininas diz respeito à posição usual do coro no palco, na qual essas vozes se mantêm na frente, facilitando a projeção desse som, naturalmente de pouca sustentação.

Figura 60 – *Das pedras* (comp. 3-5)

Soprano *f* pe

Alto *f* pe

Tenor *f*

Bass *f* pe

A inclusão da vogal na linha dos baixos no trecho acima se deu a fim de manter a ideia inicial de inclusão gradual dos materiais fonéticos, além de oferecer uma maior sustentação do som gerado, também tendo a intenção de funcionar articulatoriamente como um *tenuto*.

Com a inclusão de “e” (/ɛ/), além do recurso timbrístico, há a intenção de fornecer ao coro uma referência sonora que favoreça a execução dos trechos cantados que surgem na sequência, como os *glissandi* presentes nos baixos e tenores, finalizados com um uníssono entre tenores e contraltos, que seguem em nota longa:

Figura 61 – *Das pedras* (comp. 7-10)

Como dito no início do presente capítulo, a compositora optou pelo uso de grafemas comuns à escrita para a representação do texto cantado em suas obras, a fim de facilitar o processo de leitura e preparação das obras nos coros que venham a executá-las. Em situações cuja pronúncia encontre variantes dialetais, as vogais foram acentuadas conforme necessário. No caso da representação de /ɛ/, o acento agudo não se fez necessário por conta do contexto em que se encontra a vogal, visto que faz parte da palavra “pedras” – o que garante sua pronúncia semiaberta.

A partir do compasso 12, o encontro consonantal “dr” ([ˈdɾ]) passa a trabalhar como uma única unidade timbrística que centraliza a ideia da pedra, sempre constante no texto. No recorte a seguir, esse elemento é representado como componente rítmico no fim da primeira seção e como elemento secundário da textura no início da segunda seção:

Figura 62 – *Das pedras* (comp. 16-22)

16

2

Sc

p S S

p S S drum drum

p dr dr dr dr S S drum drum drum drum

p dr dr dr dr dr dr dr S S drum drum drum drum

A partir da segunda seção o poema começa a aparecer integralmente na obra. A fim de fornecer uma mudança timbrística e maior clareza no entendimento do material cantado, esse texto predominantemente é conduzido por voz solo. Alguns elementos textuais ganham representações musicais correspondentes, como a palavra “ajuntei”, cuja imitação é feita por um breve *cluster* nas vozes internas:

Figura 63 – *Das Pedras* (comp. 25-27, tenores e altos)

Alto

a - jun - tei

Tenor

drum a - jun - tei

A representação de “...pedras que vieram sobre mim” se deu através de movimento cromático e em *bocca chiusa*. O salto de oitava se associa à palavra “levantei”, assim como em “alta” se encontra a nota mais aguda da peça:

Figura 64 – Das Pedras (comp. 27-33)

Soprano
que vi-e-ram so-bre mim le-van-tei uma es-ca-da mui-to al-ta

Alto
tei

Tenor
8 tei

Bass
no

A partir do compasso 41, onde a seção caminha para seu fim, a estaticidade nas conduções vocais pretende destacar o conteúdo textual, e a descrição de elementos se relaciona com o contraste timbrístico entre vozes femininas agudas e masculinas graves. O glissando presente no fim do trecho possui a intenção de construir uma relação entre a voz falada e voz cantada, como uma intenção interpretativa presente em contexto recitativo.

Figura 65 – Das Pedras (comp. 41-44)

41
es-tra-da ca-sa tu-do de pe-dra

b.c.
um tu-do de pe-dra

b.c.
um tu-do de pe-dra

8
lei-to com-pa-nhei-ro tu-do de pe-dra

A seção 3 da peça desenvolve um contraste com as demais, mudando o cenário endurecido, e retratando musicalmente as características delicadas dos elementos que se opõem à dureza das pedras, retratados no último verso pela poeta. Este contraste é buscado a partir das escolhas de verticalidades, intenções de *legato*, destaque aos fonemas vocálicos e contornos melódicos.

A inserção de novos materiais ganha destaque a partir das mudanças fonéticas aliadas à inclusão gradual de vozes. Conforme novos elementos são adicionados, a secundarização dos elementos anteriores se constrói a partir de *uníssonos* fonéticos, conforme apresentado no trecho a seguir:

Figura 66 – *Das Pedras* (comp. 45-53)

The musical score for 'Das Pedras' (comp. 45-53) is presented in 4/4 time. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with lyrics: 'po - e si - a flo - res'. The second staff is another vocal line with lyrics: 'po - si - a flo - res'. The third staff is a vocal line with lyrics: 'Flo - res Flo - res Flo - res flo flo - -'. The bottom staff is a bass line with lyrics: 'res - res -'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and slurs.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo, partindo de uma breve apresentação inicial do Coro Madrigal da UFBA, suas capacidades interpretativas e sua contribuição à dinâmica de aprendizado presente no ambiente da Escola de Música da UFBA, foram também apresentados brevemente os compositores integrantes de seu rol de membros e algumas de suas obras que atendem ao recorte desta pesquisa.

As obras escolhidas foram capazes de revelar uma habilidade e maturidade no manuseio de materiais, próprios de uma escrita fluida e consciente das possibilidades práticas e dotada de equilíbrio entre tradição e inovação.

O cenário musical do período de atuação destes compositores foi marcado por novas possibilidades de abordagem na relação música-texto. Essas possibilidades foram resumidamente apresentadas no segundo capítulo, juntamente com a contextualização teórica dos conceitos utilizados. Esses conceitos foram apresentados e ilustrados a partir de exemplos das obras dos compositores acima referidos. O processo de análise dessas obras se deu a partir do texto cantado, precisamente de seus componentes fonéticos, com o objetivo de perceber de que modo esses materiais se relacionavam com o seu contexto musical, investigando a partir dos conceitos apresentados.

No terceiro capítulo foram mostradas obras compostas a partir dos resultados observados nessas análises. As possibilidades fonéticas do texto cantado protagonizou o processo de escolha, organização e desenvolvimento desses materiais, de modo a corroborar com o que foi observado nos processos composicionais dos compositores.

Apesar da exposição pertinente dos procedimentos técnicos, tanto dos compositores investigados quanto desta compositora, é possível concluir que as particularidades de cada obra e de cada compositor são os vieses mais determinantes nos processos composicionais. No entanto, o entendimento desses processos potencializa a produção de música coral, ao fornecer uma explanação das possibilidades de uso do fonema como elemento timbrístico capaz de enriquecer seu contexto musical, favorecendo também uma perspectiva mais abrangente do uso do elemento textual durante o processo composicional.

Durante meu período de atuação como bolsista integrante do Coro Madrigal duas certezas guiaram minha trajetória: 1) Apesar de meus conhecimentos teóricos, no que se referia à técnica vocal, minhas capacidades não faziam jus ao nível dos demais coristas.

Por conta disso, diariamente me era viva a consciência do desafio e da honra de ocupar aquela posição. 2) A riqueza de conhecimento que me era ofertada na rotina de ensaios e apresentações me dava a possibilidade de aprender muito sobre a prática coral, suas vastas possibilidades sonoras e funcionalidades – me abrindo a mente para o processo de escrita para música vocal.

Esse interesse foi o grande combustível para este trabalho, e o contato com as peças desses compositores me incentivou a buscar respostas concretas que pudessem contribuir para o processo composicional de quem não tivesse o privilégio de acompanhar o cotidiano de um coro profissional de tão perto.

O processo de produção desta pesquisa foi marcado por muitos desafios, pessoais e acadêmicos que, apesar de pertinentes, não me caberia discriminar. No entanto, com todos esses desafios, me cabe a certeza de que fiz o melhor que pude, dentro e fora de minhas possibilidades com a firmeza de caráter necessária que me permite dizer que, por mais dura que tenha sido a caminhada, não houve atalhos.

REFERÊNCIAS

ALBANO, Eleonora Cavalcante. **O gesto e suas bordas**: esboço de fonologia acústico-articulatória do português brasileiro. ALB, 2001.

AMORIM FILHO, Pedro. O meio da voz e outras vozes: fala e canto na composição de um fonemoteto. **DEBATES-Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música**, n. 22, 2019

ANHALT, Istvan. **Alternative Voices**: Essays on contemporary vocal and choral composition. Toronto. University of Toronto Press, 1984.

BARBOSA, Plínio A.; MADUREIRA, Sandra. **Manual de fonética acústica experimental**: aplicações a dados do português. Cortez editora, 2015.

BERIO, Luciano. **Remembering the Future**. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press, 2006.

BRANDÃO, José Maurício. Madrigal da UFBA. [Encarte de cd] Madrigal. **Madrigal da UFBA**. Salvador: Escola de Música da UFBA, 2012. 1 CD.

CAJAZEIRA, CARDOSO, Lindembergue, Regina. Educação Musical: Método. Salvador: EMUS/UFBA, [1972] 2006. Método (Série Marcos Teóricos da Composição Contemporânea na UFBA, vol. II) Acompanha comentários analíticos de Regina Cajazeira. Disponível em <http://www.mhccufba.ufba.br>

CARDOSO, Lindembergue Rocha. **"Causos" de músico**. Salvador. Empresa Gráfica da Bahia, 1994.

CARDOSO, Lindembergue. **Catálogo de obras**. Catalogação e elaboração dos anexos: Ilza Nogueira; Lucy Cardoso. 1. ed. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, 2009.

CASTRO, Ângelo. **O pensamento composicional de Fernando Cerqueira**: memórias e paradigmas. Salvador. Fundação Gregório de Mattos, 2007.

CERQUEIRA, Fernando; ANDRADE, Carlos Drummond de. **Rola mundo**: para coro a capela. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

CERQUEIRA, Fernando. [Entrevista concedida a] Paulo Costa Lima. **Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia**. 1999.

CERQUEIRA, Fernando. **Musicalidade e poesia**: anseio e recusa do sentido. Salvador: Ed. Quarteto, 2006.

CERQUEIRA, Fernando. **Artimanhas do compor e do pensar**: percurso criativo através de textos. Quarteto Editora, 2007.

CERQUEIRA, Fernando. (1964). *Quando o vento dava*. Disponível em http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/arquivos/partituras/quando_o.jpg. Acesso em: 13 de maio de 2020.

COCARELI, Denise Castilho de Oliveira. **A obra coral de Lindembergue Cardoso (1939-1989) com notação não tradicional**, Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2018

COCARELI, Denise Castilho de Oliveira. “Sonoridades vocais e texturas corais na obra de Lindembergue : um estudo a partir da notação musical.” (2016).

CORALINA, Cora. **Meu livro de cordel: poemas e crônicas**. Livraria e Editora Cultura Goiana, 1976.

CRYSTAL, David. **The Cambridge encyclopedia of language**. Cambridge: Cambridge University Press. 2017.

DE ANDRADE, Mário. **Aspectos da música brasileira**. Nova Fronteira, 2012.

DE QUADROS, André (Ed.). **The Cambridge companion to choral music**. Cambridge University Press, 2012.

DE MEDEIROS, Beatriz Raposo. Ritmo na língua e na música: o elo possível. **Música em perspectiva**, v. 2, n. 2, p. 45-63, 2009

DE SAUSSURE, Ferdinand. **Curso de linguística geral**. Editora Cultrix, 2008.

DEKANEY, Elisa. Guia Fonético. In: LINDEMBERGUE, Cardoso. **Forrobodó da Saparia**. FUNARTE, 2010.

DUCHAN, Joshua S. **Powerful voices: The musical and social world of collegiate a cappella**. University of Michigan Press, 2012.

FERNANDES, Angelo José et al. **O Regente e a construção da sonoridade coral: uma metodologia de preparo vocal para coros**. 2009.

FESTIVAL de cursos no inverno baiano. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, sáb. 3 de jul. de 1976. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/030015/per030015_1976_00086.pdf. Acesso em: 04 de maio de 2020.

FISHER, Robert. Choral Diction with a Phonological Foundation. **The Choral Journal**, v. 27, n. 5, p. 13-19, dec. 1986.

GOMES, Wellington. **Email** [Dados para minha pesquisa de mestrado]. Mensagem recebida por <nathalianmartins@gmail.com> em **28, fevereiro de 2020**.

GURRY, Néstor Ramón Cordero. **A voz de tenor: bases históricas da pedagogia vocal a partir do Bel Canto até os conceitos metodológicos da atualidade**. 2014.

KING, J. Text-setting. Grove Music Online. In:_____ The New Grove Dictionary of Music. 2001. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051057>. Acesso em 2 de Mar. de 2020.

LIMA, Paulo Costa. **Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia**. 1999.

LIMA, Paulo Costa. **Teoria e prática do compor III: lugar de fala e memória**. EDUFBA, 2014.

MABRY, Sharon. **Exploring twentieth-century vocal music: a practical guide to innovations in performance and repertoire**. Oxford, Oxford University Press, 2002.

MEDEIROS, Beatriz Raposo de et al. **Descrição comparativa de aspectos fonético-acústicos selecionados da fala e do canto em português brasileiro**. 2002.

MENEZES, Flo. **Luciano Berio: legado e atualidade**. SciELO-Editora UNESP: São Paulo, 2015.

MHCC. **Cronologia de Fernando Siqueira**. [S. I]. Disponível em: http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/catalogo/cat_cronologia.php?idioma=pt&id_cat=FC. Acesso em: 04 de maio de 2020.

MHCC. **Cronologia de Lindembergue Cardoso**. Disponível em: http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?idioma=pt&secao=3&extra=7. Acesso em: 04 de maio de 2020.

MONTEIRO, Hiran. **Composição Vocal contemporânea a partir de Ditos Populares do Nordeste**, 2018.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.

NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. Lindembergue Cardoso: aspectos de uma obra plural. **Per Musi**, v. 25, n. 1, p. 7–26, 2012.

NOGUEIRA, Ilza. **Academia Brasileira de Música**, c2015. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/old/academico.php?n=rilza-nogueira&id=153>. Acesso em: 04 de maio de 2020.

NOGUEIRA, Ilza. **Email** [Partituras]. Mensagem recebida por <nathalianmartins@gmail.com > em 1 de Out. de 2019.

NOGUEIRA, Ilza. Currículo do sistema currículo Lattes. [Brasília], 26 jun. 2010. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0292814253435774>. Acesso em: 24 fev. 2020.

OLIVEIRA, Jamary. Título da Entrevista. [Entrevista concedida a] Paulo Costa Lima. **Widmer e o ensino de Composição**. 1999.

OLIVEIRA, Laiana Lopes de et al. **A escrita vocal nas obras Aventures de György Ligeti, Agnus e O King de Luciano Berio**, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

PÉREZ, Roberto Alejandro. Ernst Widmer: uma aproximação analítica ao seu *Officium Sepulchri*. **ICTUS-Periódico do PPGMUS-UFBA | ICTUS Music Journal**, v. 11, n. 2, 2010.

PERRONE, Maria da conceição Costa. **Música, Contexto e Tradição: Estudo sobre a criação de uma instituição de ensino**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008

POCHAT, Alex. **Falatório concertante de Salvador**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.

RODRIGUES, L. A música coral brasileira: uma tradição com muitas faces. In: _____ COELHO, João Marcos. (Org.). **Cem anos de música no Brasil: 1912-2012**. 1ªed. São Paulo: Andreato Comunicação e Cultura, 2015, v. , p. 98-109.

SILVA, Thaís Cristófar. (1999). **Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios**. 7ª ed. Contexto, 2003.

SILVA, Vladimir. Twentieth-Century Brazilian Choral Music. **The Choral Journal**, v. 43, n. 1, p. 9-15, 2002.

SILVA, Vladimir Alexandro Pereira. Música Nova do Brasil para Coro a Capela: comentários analíticos e interpretativos sobre a obra "Rola Mundo" de Fernando Cerqueira. **Revista Ictus-Periódico do PPGMUS/UFBA**, v. 5, 2004.

STACEY, Peter F. Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. **Contemporary Music Review**, v. 5, n. 1, p. 9-27, United Kingdom, 1989.

VIDA. **Memorial Lindembergue Cardoso**, c2013. Disponível em: <http://www.lindemberguecardoso.mus.ufba.br/vida.htm>. Acesso em: 04 de maio de 2020.

WIDMER, Ernst. Bordão e Bordadura. **ART: revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA**, n. 4, p. 09-46, 1982.

WIDMER, Ernst. Travos e Favos. **ART: revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA**, Salvador, nº 13, p. 63-71, abr. 1985.

APÊNDICE A – SOL NASCENTE

Sol Nascente

Nathália H. N. Martins

♩ = 80

mp

Soprano

uh uh

Alto

mp

uh

Tenor

mp

uh

Bass

mp

uh

8

S

A

T

B

2

Sol Nascente

14

S uh

A du du du du du du du du

T

B

Detailed description: This system contains measures 14 through 18. The Soprano part (S) has a long note starting at measure 14 with the syllable 'uh'. The Alto part (A) has a triplet of eighth notes starting at measure 17 with the syllable 'du'. The Tenor part (T) has a few notes in measures 14-16 and rests in measures 17-18. The Bass part (B) has a triplet of eighth notes starting at measure 17 with the syllable 'du'. Dynamics include *p* (piano) for Soprano, Alto, and Bass.

19

S uh

A du du du du du du du du

T uh

B du du du du du du du du

Detailed description: This system contains measures 19 through 23. The Soprano part (S) has a long note starting at measure 19 with the syllable 'uh'. The Alto part (A) has a triplet of eighth notes starting at measure 22 with the syllable 'du'. The Tenor part (T) has a few notes in measures 19-21 and rests in measures 22-23. The Bass part (B) has a triplet of eighth notes starting at measure 22 with the syllable 'du'. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) for Soprano, Alto, and Bass, and *p* (piano) for Alto and Bass.

Sol Nascente

23 *mf* *p* *fp* *f*

S
du du du du du du du du du du

A
du du du du du du du du du du

T
du du du du du du du du du du

B
du du du du du du du du du du

27 *mp* *pp* *ff*

S
du du du du du du du du du du

A
du du du du du du du du du du

T
du du du du du du du du du du

B
du du du du du du du du du du

4

Sol Nascente

32

S
du

A
du du

T
8 du du du du du ta ru ta ta ru ta ta ra

B
du du du du du

37

S

A
p
Ih

T
8 ta ru ta ta ru ta ta ra ta ru ta ta ru ta ta ra ta ru ta ta ru ta ta ra ta ru ta ta ru ta ta ra

B

Sol Nascente

5

41 *p* *f*

S ih _____ Êh _____ ra - iá _____

A Ih _____ iá _____

T ta ru ta ta ru ta ta ra ta ru ta ta ru ta ta ra ta ru ta ta ru ta ta ra iá _____

B *mf* *f*
dum dum dum dum

46 *p*

S pa ra ru dê ra _____ ê - ra - iá _____ ê - ra - iá

A pa ra ru dê ra _____ ê - ra - iá _____ ê - ra -

T pa - ra ru dê ra ta ru ta ta ru ta ta ra ta ru ta ta ru ta ta ra

B dum pa - ra ru dê ra _____ dum dum

6

Sol Nascente

52

cresc. *mp*

S
ê - ra - iá ê - ra - iá oh

cresc. *mp*

A
iá ê - ra - - - ta ru ta ta ru ta ta ra ta ru ta ta ru ta ta ra

cresc. *mp*

T
8
ta ru ta ta ru ta ta ra ta ru ta ta ru ta ta ra oh

cresc. *mp*

B
dum dum dum dum dum dum

56

S
oh

A
ta ru ta ta ru ta ta ra ih ê ra -

T
8
oh

B
dum dum dum dum ta ra ta ta ra ta ta ra ta ra ta ta ra ta ta ra

Sol Nascente

7

60

S
ê - ra - iá ê - ra - iá Ê - ra - iá

A
iá ê - ra - iá ê - ra - iá ê - ra - iá

T
8
pa ra ru dê ra iá

B
ta ra ta ta ra ta ta ra ta ra ta ta ra ta ta ra ta ra ta ta ra ta ta ra dum dum

64

S
Ih ê - - - ra

A
Ih ê ra

T
8
tu ru du tu tu ru du ru dê ru du tu tu ru du tu ru ru dê ru tu ru du ru dê

B
tu ru ru dê ru tu ru ru dê ru tu ru ru dê ru

8

Sol Nascente

68

S
tu ru du tu tu ru du ru dê ru du tu tu ru du tu ru ru dê ru tu ru du tu tu

A
pa ra du dê ra iá

T
8 pa ra du dê ra iá

B
tu ru ru dê ru tu ru ru dê ru tu ru ru dê ru

72

S
p tu ru ru dê ru *cresc.* dum dum dum dum *f* pa ra ru dê *subito p*

A
p tu ru ru dê ru *cresc.* dum dum dum pa ra ru dê *f* pa pa ra pa pa *subito p*

T
8 *p* tu ru ru dê ru *cresc.* pa ra ru dê ra iá *f* *subito p*

B
p tu ru ru dê ru *cresc.* pa ra ru dê ra iá *f* dum dum dum dum *subito p*

Sol Nascente

9

79 *sfz* *mp*

S pa ih ih

A *sfz* *p*
pa pa pa ra pa pa pa pa ra pa pa pa pa ra pa pa

T *sfz* *p*
8 pa pa dê dum dê dum dê dum

B *sfz* *p*
pa dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

86

S ih iá

A ih ê - ra - iá -

T *8* dê dum dê dum dê dum dê dum dê dum dê dum dê dum

B dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

10

Sol Nascente

93

S
ê

A
ih ê - ra - iá ih ê -

T
8
dê dum dê dum dê dum dê dum dê dum dê dum

B
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

100

S
ra iá

A
- ra - iá ih ê - ra - iá

T
8
dê dum dê dum dê dum dê dum dê dum

B
dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

Sol Nascente

11

108 *p*

S tu ru du ru du

A tu ru du ru du

T tu ru du ru du

B tu ru du ru du

114 *f* *sfz*

S dê dê ru dê ru dá

A dê dê ru dê ru dá

T dê dê ru dê ru dá

B dê dê ru dê ru dá

APÊNDICE B – MAR

Score

MAR

Nathália H. N. Martins

♩ = 60

p *f*

Soprano 2

Alto 1

Tenor 1

Bass 1

V F

Assobiando

Soprando

f *f* *>*

7 Solo

U iu iu iu U iu iu iu

S 1

S 2

Assobiando sussurrando

xu xu

ff

MAR

A 1

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *ff*

Soprando

MAR

T 1

f

Mastigando ruidosamente

ff

MAR

B 1

f

Mastigando ruidosamente

ff

MAR

2

MAR

12

mp *cresc.*

S 2

MAR MAR dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

mp *cresc.*

A 1

MAR MAR dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

mp *cresc.*

T 1

MAR MAR dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

mp *cresc.*

B 1

MAR MAR dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum dum

MAR

3

18

S 1
S 2
A 1
A 2
T 1
T 2
B 1
B 2

na - ve - gar na - ve - gar
na - ve - gar na - ve - gar
Na na na na na na na na
ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve
na na na na na na na na na na na na na na
na na na na
na na na na
na ve na ve

4

MAR

22

na - ve - gar na - ve - gar

na - ve - gar na - ve - gar ve - le - jar

na na na na na na ve - le - jar ve - le - jar

ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve - le - jar

na na na na na na na na na na vu vu vu vu

na na na vu vu vu vu

na na X dum dum dum dam

na ve na ve na

MAR

5

26

f

ve - le - jar ve - le - jar ve - le - jar ve - le - jar

S 1
S 2
ve - le - jar ve - le - jar ve - le - jar ve - le - jar ve - le - jar

A 1
ve - le - jar vu ve - le - jar na - ve -

A 2
ve - le - jar ve - le - jar ve - le - jar ve - le - jar

T 1
vu vu vu vu vu vu vu vu vu vu vu

T 2
vu vu vu vu vu vu vu vu vu vu vu

B 1
dam dum dum dum dam dam dum dum dum dam dam dum dum dum dam

B 2

MAR

7

31

oh

S 1

S 2

f
ve - le - jar ve - le - jar ve - le - jar

A 1

f 3 3
ve - le - jar ve - le - jar ve - le - jar

A 2

ve - le - jar ve - le - jar ve - le - jar

T 1

$\frac{8}{8}$
na ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve

p *f* *p* *f*

T 2

X - - - - - X

B 1

oh

B 2

8

MAR

33

na - ve - gar — na - ve - gar — na - ve - gar — na - ve - gar — na na na na - ve - gar —

S 1
S 2
ve - je - jar — ve - je - jar — ve - je - jar — na - na - na - na - ve - gar —

A 1
oh na na

A 2
na ve ve ve ve

T 1
8
ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve na na na na
p *f* *p* *f*

T 2
X - - - X na

B 1
na

B 2
oh na

MAR

36

na na na na - ve - gar X

S 1
S 2 na - ve - gar na na na na - ve - gar ve ve ve ve

A 1 na - ve - gar na na na na na na na na na na

A 2 ve ve ve ve ve ve ve ve ve ve gar

T 1 na na na na na na na na na - ve - gar X

T 2 na na na - ve - gar na - ve - gar

B 1 X na - ve - gar

B 2 ve X

10

MAR

40

p Soprando $\text{♩} = 70$ *p*

na na na na - ve - gár — na na na na - ve - gár — na - ve - gár — Si-

S 1 *p* Soprando *p*

— ve ve ve ve — ve ve ve ve na - ve - gár —

A 1 *p* Soprando *f* *p* Soprando *p*

na na na na na na na na na - ve - gár — na - ve - gár —

A 2 *p* *f* *p* Soprando *p*

X — na - ve - gár — na - ve - gár —

T 1 *p* Soprando *p*

na na na na - ve - gár — na - ve - gár —

T 2 *p* Soprando *p*

na - ve - gár — na - ve - gár —

B 1 *p* Soprando *p*

na - ve - gár — na - ve - gár — na - ve - gár —

B 2 *p* *f* *p* Soprando *p*

na - ve - gár — X na - ve - gár — na - ve - gár —

MAR

45

bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - brcó mar Si - bi - la cin - ti -

p

S1
S2

A1

A2

T1

T2

B1

B2

Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se

12

MAR

52

p

lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar Si -

S 1

S 2

p

jo - gam so - breo mar Si - bí - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se

p

A 1

Si - bí - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar

p

A 2

Si - bí - la cin - ti -

T 1

T 2

B 1

B 2

MAR

13

58

bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar Si - bi - la cin - ti - lan -
 jo - gam so - breo mar *p* Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar
 Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo Si - bi - la cin -
 lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on -
p
 Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so -

64

tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das
 Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar Si - bi -
 ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das
 das que se jo - gam so - breo mar Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo -
 breo mar Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar

14

MAR

70

que se jo - gam so - breo mar

S 1
S 2
la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar ____ se jo - gam so -

A 1
on - das que se jo - gam so - breo mar ____

A 2
gam so - breo mar ____ Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - se jo - gam so -

T 1
Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so - breo mar se jo - gam so -

T 2
Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que se jo - gam so -

B 1
Si - bi - la cin - ti - lan - tea voz das on - das que

MAR

15

76

Solo *ppp*

S 1
S 2

breo mar mar F F

A 1

vum

A 2

breo mar mar vum vum

T 1

breo mar mar vum

T 2

breo mar o - mar F F

B 1

se jo - gam so - mar o mar quan - do que - bra na pra - ia

B 2

o mar quan - do que - bra na pra - ia

16

MAR

81 *f* Tutti

S 1 *f* *p*
F F
é to

A 1 *f*
vum F bo - - - to

A 2 *f*
vum F bo - - - to

T 1
vum du du du du du du ni to

T 2
vum du du du du du du ni to

B 1
é bo - ni - to bo - ni - to

B 2
é bo - ni ni to

APÊNDICE C – DAS PEDRAS

Score

Das Pedras

poema de Cora Coralina

Nathália H. N. Martins

①

Soprano *fp* Das S p p p p p p p p p p p p

Alto *fp* Das S p p p p p p p p p p p p p p p p

Tenor *fp* Das S

Bass *fp* Das S pe pe pe pe

6

S p p p p p p p p p p p p

A p p p p p p p p p p e

T *mf* pe p p p p p p

B *mf* pe e

2

Das Pedras

10
S *p p p p p p p p p p* dr
A
T *p p p p p p p p p p* *f* dr dr dr dr dr dr dr dr
B *f* e dr dr dr dr dr dr dr dr dr dr dr dr dr

14
S a S S *p*
A a S S *p*
T dr dr dr dr dr dr dr dr dr dr dr S S drum
B dr dr dr dr dr dr dr dr dr dr dr dr dr dr dr S S drum

20 Solo
S *mp* A - jun - tei ³to - das as pe - dras
A *p* drum a - jun -
T 8 drum a - jun -
B drum drum

Das Pedras

3

27

S que vi-e-ram so-bre mim le-van-tei umaes - ca-da mui-to al - ta

A *b.c.* tei

T *b.c.* tei

B *b.c.*

33

S *tutti pp* te - ci um ta-pe-te flo - rea - do e no so-nho me per

A *pp* i flo - rea - do e no so-nho me per

T *pp* no al-to su-bi flo - rea - do e no so-nho me per

B *pp* i ta pe - te e no so-nho me per di

40

S di es - tra - da ca - sa tu - do de pe - dra

A *b.c.* di um tu - do de pe - dra

T *b.c.* di um tu - do de pe - dra Flo

B lei - to com-pa-nhei - ro tu - do de pe - dra

3

4

Das Pedras

46

S po - e si

A poe - si - a

T Flo - res Flo res flo flo -

B res res

53

S en - tre pe - dras en - tre

A flo - res en - tre pe - dras flo - res en - tre pe - dras

T - res en - tre pe - dras

B flo - res pe -

59

S pe - dras en - tre pe - dras mi - nha vi - da

A en - tre pe - dras en - tre pe - dras en - tre

T en - tre pe - dras en - tre pe - dras po - e si - a po - e si -

B dras cres - ceu a mi - nha po - e si a en - tre

Das Pedras

5

64

S en - tre pe - dras que - me es - ma ga - - - - - vam

A pe - dras que - bran-do pe-dras e plan - tan-do flo-res que bran-do pe-dras e plan-tan-do flo-res

T a vi - da que - bran-do pe-dras e plan - tan-do flo-res que - bran-do pe-dras e plan-tan-do flo-res

B pe - dras pe - dras que me es - ma - ga - - - - - vam

68

S pe-dra ru-de pe-dra ru-de pe-dra ru-de pe-dra ru-de le-van-tei a pe-dra ru-de

A le-van-tei a pe-dra ru-de es - ma - ga - - - - - vam le-van-tei a pe-dra ru-de

T le-van-tei a pe-dra ru-de pe-dra ru-de pe-dra ru-de pe-dra ru-de pe-dra le-van - tei - - - - -

B es - ma - ga - - - - - vam le - van - tei - - - - - le -

72

S le - van - tei a pe - dra ru - de pe - dra ru - de dos meus ver - sos

A le - van - tei a pe - dra ru - de pe - dra ru - de dos meus ver - sos

T van - tei a pe - dra ru - de dos meus ver - sos

B van - tei - a pe - dra ru - de dos meus ver - sos