



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

ENEIDA LIMA DOS SANTOS

**CANÇÕES DE SYLVIO DEOLINDO FRÓES: CONTEXTO
MUSICAL, ESTILO E POSSIBILIDADES DE PERFORMANCE**

Salvador
2024

ENEIDA LIMA DOS SANTOS

**CANÇÕES DE SYLVIO DEOLINDO FRÓES: CONTEXTO
MUSICAL, ESTILO E POSSIBILIDADES DE PERFORMANCE**

Trabalho de Conclusão apresentado ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, contemplando o Memorial; o Artigo; os Relatórios de Práticas Supervisionadas; e o Produto Final, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Área da Criação Musical – Interpretação

Orientador: Prof. Dr. José Maurício Valle Brandão

Salvador

2024

Ficha catalográfica elaborada pela
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

S237 Santos, Eneida Lima dos
Canções de Sylvio Deolindo Fróes: contexto musical, estilo e possibilidades de performance / Eneida Lima dos Santos.- Salvador, 2024.
73 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. José Maurício Valle Brandão
Trabalho de Conclusão (mestrado profissional) Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2024.

1. Fróes, Silvio Deolindo 1864-1948. 2. Música - Bahia. 3. Compositores - Brasil - Bahia. I. Brandão, José Maurício Valle. II. Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 780.92

Bibliotecário: Levi Santos - CRB5:1319



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA
Avenida Araújo Pinho, Nº 58; Bairro: Canela – Salvador / Bahia
Telefone: (071) 3283-7888. E-mail: ppgprom@ufba.br

O Trabalho de Conclusão de **ENEIDA LIMA DOS SANTOS** intitulado: "**CANÇÕES DE SYLVIO DEOLINDO FRÓES: CONTEXTO MUSICAL, ESTILO E POSSIBILIDADES DE PERFORMANCE.**" foi aprovado.

Dr. José Maurício Valle Brandão (orientador)

Dr. Joel Luís da Silva Barbosa

Dra. Flavia Albano de Lima

Salvador / BA, 27 de maio de 2024.

Aos meus pais, que me guiaram no caminho da música e contribuíram para a musicista e a mulher que sou hoje.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me proporcionar o dom do canto e me sustentar durante esta caminhada tão árdua quanto bela.

A minha família, por incentivar a minha trajetória musical com orações, palavras de apoio e muito carinho.

Ao meu orientador, o Prof Dr. José Maurício Brandão, pela condução de todo este processo, pelos conselhos, pelo apoio, por todo o conhecimento.

Ao PPGPROM e equipe, pelo suporte durante todo o curso.

SANTOS, Eneida Lima dos. Canções de Sylvio Deolindo Fróes: contexto musical, estilo e possibilidades de performance. 2024. Orientador: Prof. Dr. José Maurício Valle Brandão. 65 f. il. Artigo (Mestrado Profissional em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024

RESUMO

O presente trabalho aborda as possibilidades interpretativas da música vocal de câmara de Sylvio Deolindo Fróes, investigando os elementos estruturais e influências estilísticas de suas canções. Como consequência, buscamos refletir sobre o percurso de construção estilística da interpretação de sua obra, assim como enfatizar sua difusão entre cantores, instrumentistas e público. Este trabalho revisa a literatura sobre sua vida e obra, examina documentos relacionados ao seu perfil composicional e ao seu contexto musical e apresenta a análise de uma de suas canções. O trabalho é dividido em quatro partes: memorial, artigo, produto e relatórios de práticas profissionais supervisionadas.

Palavras-chave: Performance. Sylvio Deolindo Fróes. Canção de Câmara Brasileira. Romantismo Tardio Brasileiro.

SANTOS, Eneida Lima dos. Sylvio Deolindo Fróes' songs: musical context, style and performance possibilities. 2024. Paper advisor: Prof. Dr. José Maurício Valle Brandão. 65 s. ill. Paper (Professional Master in Music) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2024

ABSTRACT

The present final paper addresses some performance practices options in Sylvio Deolindo Fróes vocal chamber music, through structural and aesthetic elements of his songs. As a consequence it aims to emphasise the diffusion of his work for singers and instrumentalists as well as general audiences. This paper covers Froes life and works literature, documents about his compositional profile, his musical context and presents an analysis of one of his songs. This paper is composed of: a memorial, an academic article, the final product and the advised professional practices reported.

Key words: Performance. Chamber Music. Brazilian Chamber Songs. Brazilian Late Romanticism.

LISTA DE FIGURAS

Figura I – Trecho correspondente à introdução -----	26
Figura II – Trecho correspondente à 1ª estrofe -----	27
Figura III – Trecho correspondente à 2ª estrofe -----	28
Figura IV – Trecho correspondente à 3ª estrofe -----	29
Figura V – Trecho correspondente à 4ª estrofe -----	30
Figura VI – Trecho correspondente à 5ª estrofe -----	31
Figura VII – Trecho correspondente à 6ª estrofe -----	32
Figura VIII – Trecho correspondente à 7ª estrofe -----	33
Figura IX – Trecho correspondente ao interlúdio -----	34
Figura X – Trecho correspondente à 8ª estrofe e coda -----	35

LISTA DE TABELAS

Esquema estrutural da canção -----	25
------------------------------------	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -----	10
MEMORIAL -----	11
ARTIGO -----	19
1. Introdução -----	19
2. Análise da canção “Fleur Mourante” -----	23
2.1. Panorama estrutural -----	24
2.2. Panorama interpretativo e técnico -----	36
3. Considerações finais -----	40
4. Referências -----	41
PRODUTO -----	42
1. Introdução -----	42
2. Programa do concerto “Fróes e seus contemporâneos” -----	43
3. Notas do programa – textos e traduções -----	44
RELATÓRIOS DAS PRÁTICAS PROFISSIONAIS -----	
BIBLIOGRAFIA -----	
ANEXOS -----	

INTRODUÇÃO

O presente trabalho aborda os diversos aspectos que envolvem a obra vocal de câmara do compositor baiano Sylvio Deolindo Fróes (1864–1948), através da análise de uma de suas canções, contextualizando sua obra com a música do seu tempo. Fróes foi um compositor atento à música que se fazia nos salões e salas de concerto de Paris, onde estudou com Charles Widor, e trouxe tais referências musicais para sua obra aqui no Brasil. Assim sendo, este trabalho se direciona aos executantes e ao público, a fim de tornar mais conhecida a obra desse compositor.

Compositor prolífico em diversos gêneros musicais, Fróes deixou um repertório vocal digno de ser analisado e divulgado. Por isso, a escolha desse tema apoia-se no interesse que pode provocar a sua obra e, conseqüentemente, na necessidade de maior divulgação. Baseia-se também na relação entre sua música e a música francesa de sua época, e em como ele a utilizou em suas composições.

Considerando o ambiente em que Fróes se formou como compositor, proponho a seguinte questão: como traçar caminhos interpretativos na sua música vocal? A partir dessa pergunta, estabeleço como objetivo principal investigar as relações musicais e influências estilísticas de Fróes, a fim de trazer opções de práticas interpretativas para a canção a ser analisada. Como objetivos específicos, estabeleço: contribuir para o aprofundamento técnico e estilístico da interpretação da obra vocal de Fróes e criar condições para a divulgação da obra desse compositor.

Este trabalho é composto de: Memorial, no qual abordo meu percurso de vida musical e, sobretudo, neste programa de mestrado; Artigo, versando sobre a canção “Fleur Mourante”, em uma análise musical e interpretativa; Relatórios das Práticas Profissionais Supervisionadas; um Produto Final, composto por um recital, a memória de sua preparação como processo de realização prática das investigações sobre a obra de Fróes, uma edição prática da canção analisada e, a título de complemento, um catálogo temático das obras do compositor.

MEMORIAL

Natural de Salvador – Bahia, iniciei meus estudos de música com o piano e, aos 10 anos, ingressei no Instituto de Música da Universidade Católica do Salvador (IMUCSal). Em 2007, ingressei na EMUS-UFBA, no curso de Graduação em Instrumento – Piano, e iniciei meus estudos de canto. Em 2008, ingressei no Coro TCA e no Madrigal da UFBA, no qual participei como bolsista até 2012, quando concluí minha graduação no instrumento. Também em 2012, prestei concurso para ingressar no grupo como membro efetiva e, em 2013, iniciei meu exercício nesse cargo. A partir de então, meu desenvolvimento vocal ocorreu em *masterclasses*, concursos e festivais de canto nacionais e internacionais, como a V Semana de Música Antiga (2016) e Montecatini Opera Academy (Montecatini, Itália – 2020 e 2021). Também, nesse período, iniciei meu percurso como solista em concertos com o Barroco na Bahia, em cantatas de Bach (2011), sendo meu primeiro concerto solista em Itaparica, no ano seguinte. Outros projetos que realizei no decorrer dos anos envolveram concertos especialmente voltados ao repertório do romantismo, com destaque para o *bel canto* italiano e, além desse, o romantismo francês, espanhol, alemão e, mais recentemente, o russo e a música brasileira, principalmente a colonial e imperial. No campo da ópera, atuei no Opera Studio da EMUS-UFBA, em 2018, no papel de Susanna, na montagem de “As Bodas de Fígaro”, de W. A. Mozart e, em 2019, como Adèle, na opereta “O Morcego”, de J. Strauss Jr., e em duas montagens do Espetáculo Lírico-Teatral “Ópera da Liberdade (M. Forde), como Maria Quitéria, em 2015 e 2022.

Em 2022.2, ingressei o PPGPROM-UFBA para trabalhar com um tema que muito me move, o canto lírico, e com um assunto que gosto, que é a descoberta de novos repertórios. Assim, escolhi trabalhar com a obra do compositor baiano Sylvio Deolindo Fróes, que dirigiu o Instituto de Música da Universidade Católica do Salvador entre 1898 e 1925, do qual foi um dos professores-fundadores, e onde estudei dos 10 aos 16 anos de idade. Ali, iniciei meus estudos musicais e conheci a história da figura de Fróes e sua contribuição para o Instituto, estabelecendo meu primeiro contato com essas informações por meio do livro “Fróes, um notável músico baiano”, de Hebe Machado Brasil, na biblioteca da instituição.

Em 2012, elaborei um primeiro anteprojeto de mestrado sobre a suíte “Paisagens Tropicais”, do referido compositor, para piano solo, não sendo bem-sucedida à época. Em 2022, revisitei esse antigo anteprojeto e, já como cantora, ao ter descoberto as canções de Fróes e reconhecido nelas um tema de grande relevância para um trabalho acadêmico, além da

própria obra do compositor, ainda desconhecida pelo público local e nacional, decidi utilizá-la como tema de estudo. O propósito era contribuir para a difusão de sua obra, tanto no meio acadêmico quanto no profissional.

Durante o percurso do mestrado, além desenvolver o meu trabalho acadêmico, entrei em contato com assuntos concernentes à profissão do canto, como a relação do músico com a sociedade, a formação de público, a pedagogia vocal, a ciência que envolve a produção sonora da voz, além de temas pertinentes ao trabalho científico, por meio das disciplinas ministradas no curso. Além das atividades curriculares, atuei musicalmente, participando de concertos nos módulos presenciais, tanto na modalidade voz e piano quanto em outras formações instrumentais. Também atuei fora do ambiente acadêmico, integrando o Madrigal da UFBA e participando como solista com a OSUFBA, em outubro e dezembro de 2023, em concertos de música barroca, entre outros. Essas experiências estão documentadas em registros que compartilhei nas minhas redes sociais.

O processo de investigação sobre o repertório vocal de Fróes se iniciou antes do meu ingresso no PPGPROM, quando descobri gravações dessas peças na rede social YouTube (com a soprano baiana Graça Reis e o pianista baiano Paulo Gondim) e, assim, meu interesse despertou. Busquei compreender o estilo composicional de Fróes e, a partir daí, iniciei o estudo sobre seu repertório vocal, inicialmente prevendo a análise de seis de suas canções, mas, ao ingressar no Programa, percebi que o recorte deveria ser menor para poder ser analisado com maior eficiência e praticidade, e reduzi o número de canções a serem analisadas de seis para uma. A escolhida foi a canção “*Fleur Mourante*” (“Flor Moribunda”). Contudo, o tema do artigo integrante deste trabalho aponta não apenas para o trabalho sobre essa peça específica, como também para as outras obras vocais de câmara do compositor baiano. Em relação a essa canção, foi encontrada uma partitura já publicada – disponível no site ISMLP, na sua versão original, para voz e piano -, bem como alguns manuscritos dessa mesma partitura, fragmentos que apontam para outras formas de execução de alguns trechos (“ossia”) e um manuscrito de sua versão orquestral, que também traz modificações em relação à sua versão de câmara.

A obra vocal de Fróes direcionou a maioria das minhas participações nos concertos dos módulos presenciais do PPGPROM que, para mim, foram maneiras de apresentar o repertório de Fróes ao público, tanto presencial quanto remoto, por meio das transmissões ao vivo que realizei. Isso foi como um ponto de partida para um dos objetivos deste trabalho, que é a divulgação da sua obra, e como forma de preparação para o recital final, priorizando um repertório composto por obras de Fróes e seus contemporâneos nacionais e estrangeiros.

A escolha do repertório de cada uma dessas participações foi feita baseada no mesmo tipo de repertório pensado para o concerto final: a obra de Fróes em destaque (com suas peças formando a maioria do repertório) e peças de outros autores com proximidade estilística e no mesmo entorno temporal. A preparação de cada uma dessas apresentações envolveu ensaios semanais para estudar e resolver dificuldades técnicas e interpretativas das peças, além de um ensaio geral com todas as obras.

As decisões interpretativas das peças foram fundamentadas na escrita vocal e na sua relação com o texto e o estilo: a sonoridade buscada era sempre atrelada às necessidades da peça, mediante o seu caráter e sua forma composicional, bem como na proximidade com outras do mesmo estilo, como assinalado anteriormente em relação à escolha do repertório. Desse modo, um dos critérios que guiaram o repertório foi a proximidade estilística entre as canções. Para isso, o trabalho com a pronúncia do texto, o seu entendimento e o estudo das formas musicais das peças foram fundamentais para que os demais elementos fossem também executados com o máximo de refinamento – e, a partir do texto, a observação das frases, da agógica, da dinâmica e de seu uso, bem como da harmonia instrumental associada a elas, também foi alvo de atenção no preparo dos programas dos recitais. Por conseguinte, esse foi o protocolo escolhido para estudo das canções: leitura do texto; leitura do texto no ritmo do trecho escolhido; estudo do trecho de forma mais lenta, observando todos os detalhes elencados acima; e, por fim, a sua execução no andamento desejado e a execução de toda a peça. Ao todo, foram três participações, no Museu de Arte da Bahia, todas devidamente gravadas e disponíveis nas redes sociais.

Cada um desses pequenos concertos, realizados durante os módulos presenciais, contou com um repertório de quatro ou cinco canções. O primeiro deles, que teve lugar no dia 27 de outubro de 2022, incluiu no programa: “Fleur Mourante” (S. D. Fróes), “L,invitation au Voyage” (H. Duparc), “Un Petit Cimintière”(S. D. Fróes), e duas pequenas canções do ciclo “Sete Poemas de Banville”, “Sérenade” e “Fête Galante”(C. Debussy).

Ao logo dos ensaios, surgiram desafios técnico-vocais e, algumas vezes, o texto apresentou dificuldades de fluência na parte musical escrita para ele. Para solucionar esses desafios, o trecho era isolado para trabalhar o texto e a linha melódica antes de integrá-lo ao restante da peça. Assim foi com todas as peças desse pequeno concerto e de todos os outros. Os ensaios ocorriam semanalmente, permitindo que cada parte - pianista e cantor - trabalhasse individualmente e depois se integrasse com mais segurança, otimizando assim a preparação de cada peça.

Como é normal acontecer em um programa com peças executadas pela primeira vez, nem tudo saiu conforme o que foi ensaiado mas, ainda assim, foi uma oportunidade para que eu iniciasse o caminho para o aprimoramento de sua execução, que viria nas apresentações posteriores. Para o segundo concerto, que teria lugar no dia 29 de novembro de 2022 (cancelado por força maior), fiz a opção de manter todas as peças do concerto anterior nesse repertório, com duas peças a mais: “Matinata” (S. D. Fróes) e “Sérenade” (do mesmo ciclo “Sete Poemas de Banville” de C. Debussy).

A decisão de manter o repertório anterior foi motivada pela necessidade de maturar as peças, apresentando-as mais vezes em público, o que trouxe mais segurança e solidez. Como duas canções foram adicionadas mais recentemente, elas precisaram ser trabalhadas inicialmente em relação ao texto (recitação pura, depois recitação no ritmo da linha melódica), a junção do texto com a linha melódica conforme escrita e, por fim, juntar com o pianista.

Existiram diferenças técnicas nessas duas peças de Fróes e Debussy em relação às demais em termos vocais: a peça “Sérenade”, ao contrário das outras, tinha uma tessitura mais aguda e agilidades, então precisou ser trabalhada de forma especial, para sua execução precisa e coerente. Devido ao grau de dificuldade, procurei não desconsiderar o texto em favor das notas. Percebi que a segurança no texto também faria uma grande diferença na execução da linha melódica peculiar.

Depois, trabalhei cada trecho da peça diligentemente, em um andamento mais cômodo para colocar texto e linha melódica nos seus devidos lugares e, por fim, trabalhar a peça por completo. Como sou uma soprano ágil, as maiores dificuldades para mim não foram as agilidades, mas sim integrá-las ao texto sem sacrificar nem o texto nem a linha melódica.

Na canção “Matinata”, ao contrário, há uma tessitura em média mais grave do que a citada anteriormente. Inclusive, é uma das mais graves do repertório, o que configurou outro desafio para mim: lidar com uma região com a qual não estava tão acostumada a lidar no meu repertório geral – o que, para mim, foi uma experiência que contribuiu para enriquecer meu repertório e abriu possibilidades vocais e expressivas da minha voz, apesar do desconforto em algumas partes. Com isso, descobri, na prática, que uma boa sonoridade nessa região também é possível para mim, e o resultado sonoro foi satisfatório quando a executei posteriormente.

O último pequeno concerto com o repertório relacionado a esse trabalho, aconteceu no dia 29 de setembro de 2023 e teve como repertório duas canções de Fróes, “La Sirenetta” e “Matinata”, uma canção de Mignone, “Trovas de Amor”, e uma de Rachmaninov, “Zdes Khorosho” (“Como é Bom este Lugar”). De todas essas peças, apenas “Matinata” já tinha sido executada antes, sendo as outras três totalmente inéditas para mim. Além disso,

acrescentei uma canção russa, a primeira no meu repertório nesse idioma, o que demandou ainda mais cuidado com a relação texto-música.

Tinha acrescentado essa peça em comemoração aos 150 anos do compositor russo, e como tinha acabado de conhecer seu repertório vocal, totalmente novo para mim, decidi que era chegado o momento de adentrá-lo. Para trabalhar essa peça, em primeiro lugar, busquei seu texto (um poema) e sua tradução. Procurei trabalhar sua fonética (especialmente escutando seu texto recitado por nativos em vídeos do YouTube, assim como cantores nativos cantando essa peça) e me habituar à escrita do seu texto (alfabeto cirílico). Recitei o texto, primeiramente o poema sobre o qual a canção foi escrita, depois li o texto no ritmo da peça e, por fim, cantei a peça, corrigindo as possíveis dificuldades que pudessem surgir. De certa forma, foi melhor começar a cantar repertório russo por essa canção mais curta, aos poucos acrescentando peças maiores e mais difíceis na relação texto-música e, por fim, cantar um repertório inteiro no idioma.

O trabalho com a canção “Trovas de Amor”, de F. Mignone, foi mais tranquilo, uma vez que é uma canção em português. Ainda assim, a forma como o texto foi posto em música por Mignone inspira cuidados ao estudar essa peça – especialmente em relação à fonética, que acaba interferindo na emissão vocal. O gerenciamento da respiração nas partes melismáticas também foi um aspecto muito explorado por mim. Assim, trabalhei os arcos das frases, buscando colocar as respirações nas melhores partes desses melismas.

Voltando à parte da canção com texto, tive de lidar com algumas dificuldades entre fonética e região da voz. Primeiramente, foi preciso trabalhar para suavizar/eliminar os sons nasais para uma melhor emissão do som – o básico a se fazer quando se lida com uma língua com muitos sons nasais como a língua portuguesa. Em seguida, me concentrei em suavizar a região média da voz e facilitar as transições para outras regiões, garantindo uma execução vocal mais fluida e natural, daí a necessidade que senti de trabalhar cada uma das estrofes da canção, para sua melhor fluência.

Por fim, duas canções de Fróes, que estiveram nesse programa: “Matinata”, que já tinha sido executada em outro concerto, e a *ballata* “Sirenetta”. Como a primeira já tinha sido executada antes, foi mais simples prepará-la novamente para esse novo concerto, apenas melhorando-a em relação ao seu texto e à segurança rítmica, bem como a conexão com a parte instrumental, muito importante nessa peça – tudo isso em consonância com a pianista.

No caso da *ballata*, sendo a primeira vez em um programa de um concerto meu, os cuidados em relação às outras peças se repetem aqui: o cuidado com o texto e sua pronúncia, a união do texto com a linha melódica, o estudo por partes da peça, para uni-las no final. Por

ser em italiano, um idioma muito recorrente no meu repertório, lidar com o texto da “Sirenetta” não foi um grande desafio para mim. O mais importante foi trabalhar por partes, texto e música e, ao final, juntar com a pianista para, assim, combinar os tempos, *rubatti*, respirações e entradas.

Além desses concertos em torno do tema deste trabalho, realizei outros dois concertos abordando outros repertórios durante as semanas modulares presenciais: um sobre o repertório do Classicismo e outro de música antiga. O primeiro incluiu no programa o Lied “Auf dem Strom”, de F. Schubert, e a ária “Palesar Vorrei col Pianto”, da ópera “Il Bellerofonte”, do compositor tcheco Myslivecek. Minha participação foi a convite do trompista Prof. Dr. Celso Benedito, que há algum tempo pensava em realizar peças para essa formação. Ao piano, a Profa. Dra. Ekaterina Konopleva. O concerto aconteceu no dia 28 de abril de 2023, no Museu de Arte da Bahia. Foi a minha primeira vez nessa formação, cantando essas peças.

Cada integrante da formação estudou sua parte e, nos ensaios, fazíamos todas as partes em conjunto. Em seguida, formatamos o andamento, a agógica, as entradas, decidindo juntos como deveria ser essa formatação para melhor e mais harmônica execução de ambas as peças. O Lied de Schubert ofereceu mais desafios, especialmente para as partes da trompa e do canto, devido ao seu fraseado e linha melódica. Assim sendo, meu estudo individual foi voltado para a execução das frases de uma forma mais tranquila e, em conjunto, a busca por um andamento que ficasse confortável para todos.

A ária, apesar de se tratar de uma peça extensa (cerca de 10 minutos de duração), não apresentou tantas dificuldades, devido ao fato de ter Mozart, Haydn, Beethoven e outros do mesmo estilo no meu repertório e executar suas peças regularmente. Aqui, o trabalho foi semelhante a outros repertórios que já fazem parte do meu dia a dia como cantora: trabalho com o texto, com a linha melódica por partes e, por fim, realizo a execução completa da peça. O ensaio e a execução conjunta foram focados no estilo, destacando a característica de ser uma ária “da capo”. Ornamentei a seção repetida e inseri “cadenzas” nas partes adequadas, enfatizando também a interação entre a voz, a trompa e o piano.

O concerto de música antiga, da série “EMUS no Palco”, que teve lugar no auditório da EMUS – UFBA, no dia 30 de novembro de 2022, continha no programa sonatas e cantata de Conti, Bononcini, Caldara e Telemann. Participaram comigo o prof. Dr. Lucas Robatto (traverso barroco), Prof. Dr. Joel Barbosa (chaloneau), Profa. Dra. Suzana Kato (violoncelo barroco) e o Prof. Dr. José Maurício Brandão (cravo).

O concerto, a meu ver, foi uma continuação da série de concertos, em Salvador e Penedo, com o Iberian Ensemble (Portugal), por reaproveitar um repertório bem representativo do

período. Embora o tempo de ensaio tenha sido relativamente curto, foi um concerto rico e proveitoso. Uma grande participação na programação dessa série na Escola de Música, com um repertório relativamente raro de ser ouvido por aqui.

Além dos recitais relacionados ao repertório objeto deste trabalho, e dos concertos com outros repertórios das apresentações nas semanas modulares, continuei a realizar concertos com meus repertórios já habituais: um concerto com temática centrada na música brasileira do século XIX, em setembro de 2022; um concerto de música antiga, no Museu de Arte Sacra, em outubro de 2022, com o Iberian Ensemble; três concertos no âmbito do Festival de Música de Penedo (dois com o Iberian Ensemble, um concerto lírico com repertório *belcantista* italiano, acompanhada do Prof. Dr. Jairo Brandão ao piano); um concerto de Natal, em dezembro, com o Barroco na Bahia; participação no Sarau comemorativo em homenagem a Ruy Barbosa, no centenário de sua morte (no âmbito da “Série Lunar”), que teve lugar na sede da ABI (Associação Baiana de Imprensa), no dia 1º de março de 2023, acompanhada do Prof. Dr. Jairo Brandão ao piano, com repertório francês, *belcantista* italiano e brasileiro; participação do concerto “MAB Lírico”, em junho de 2023, no Museu de Arte da Bahia; participação em um concerto lírico, em novembro de 2023, no Museu de Arte da Bahia, com repertório francês, russo, alemão, ucraniano e *belcantista* italiano; concerto “Rachmaninov 150”, comemorativo aos 150 anos de nascimento do compositor russo Sergei Rachmaninov, no dia 07 dezembro de 2023, no Museu de Arte da Bahia, com canções, vocalise e uma ária de ópera no repertório; e, por fim, o concerto “Cantos sobre os versos de Pushkin”, com um repertório de canções e árias de ópera baseadas nos textos do maior poeta russo, em duas sessões, nos dias 23 e 27 de abril de 2024, no Museu de Arte da Bahia.

O recital final, além da conclusão do curso, foi pensado como parte do produto deste trabalho, sendo seu repertório um compilado do que foi trabalhado nesses pequenos recitais, nos módulos semestrais anteriores, mantendo em destaque o repertório vocal de Fróes, e agregando compositores brasileiros e estrangeiros que, de alguma forma, tivessem uma relação estilística com sua obra. Assim sendo, a ordem escolhida do programa buscou fomentar a proeminência das suas canções e seu diálogo com o repertório vocal desses autores, buscando o equilíbrio e a unidade em sua diversidade.

Além desse recital, foi elaborado um catálogo temático com as obras vocais de Fróes encontradas nos acervos, que foram listadas, com detalhamento a respeito do ano de composição, publicação, entre outros dados. Vislumbrando futuras descobertas de obras inéditas, esse catálogo permanecerá passível de acréscimos. Além da listagem das obras, o

catálogo também serve como uma ferramenta de divulgação da obra do compositor de forma organizada, facilitando o entendimento do seu contexto.

Também foi proposta uma edição da canção analisada no artigo, baseada em uma edição antiga da peça encontrada na biblioteca virtual IMSLP e em seus manuscritos, tanto da versão voz e piano quanto da versão para voz e orquestra, encontrados no acervo do Instituto Piano Brasileiro (IPB). A busca por mais versões dessa peça como fontes para a elaboração dessa edição tem o objetivo de trazer maior detalhamento das nuances de execução e interpretação, que também foram escritas pelo próprio compositor e, assim, enriquecer as possibilidades para sua execução.

ARTIGO

“Fleur Mourante”: contexto e análise de seus elementos textuais e musicais

Introdução

O período histórico retratado neste trabalho foi particularmente fecundo no campo da música vocal de câmara, tanto na Europa quanto no Brasil. No entanto, muito do que se produziu nesse estilo musical ainda permanece desconhecido e não publicado. Assim sendo, o presente artigo pretende contribuir para a divulgação e compreensão musical dessa canção analisada e do repertório vocal de Fróes e, por fim, contribuir para fomentar a exploração de repertórios ainda por serem descobertos.

A canção de câmara brasileira, na forma que conhecemos, remonta à época das modinhas, no período colonial e imperial, com grande influência do estilo *belcantista* italiano do período: “tudo o que se conhece de música vocal brasileira [...] filia-se diretamente à influência da ópera italiana, inclusive a modinha” (COELHO DE SOUZA, 2010, p. 36, apud SILVA, 2022, p. 26). A partir do final do século XIX, tem início um movimento em direção a um estilo genuinamente nacional de compor canções, que tem seu apogeu com Alberto Nepomuceno, considerado o grande desenvolvedor da canção de câmara brasileira, pelo seu incentivo ao canto em português brasileiro – embora ainda estivesse ligado às influências especialmente francesas e alemãs. Segundo Mariz (1977, p. 36):

Entoava canções do norte e colecionava versos populares – estava destinado a convencer o público brasileiro da excelência da língua e do populário. Não desconhecia a dificuldade de aceitação do *Lied* em português, da canção brasileira. Sem forças para lutar, cedeu a princípio e, poderosamente influenciado por Schumann e Grieg, compôs parte de sua obra vocal um pouco à maneira daqueles músicos, sobre textos estrangeiros e sem acento nacionalista. Ao ascender à direção do Instituto Nacional de Música, Sentiu-se forte para tentar uma campanha vigorosa pelo canto em português e, a partir de 1902, compôs quase exclusivamente em língua nacional. (Apud SILVA, 2022, p. 27).

Sylvio Deolindo Fróes foi um compositor da fase tardia do romantismo e, assim sendo, sua música incorporou elementos desse período, especialmente da música francesa, com a qual teve contato durante sua estadia em Paris, para onde partiu para continuar seus estudos musicais sob a tutela de Charles Maria Widor.

Em 1888 seguiu o músico baiano para a Europa, escolhendo Paris para fixar-se e, na capital francesa, residiu no Hotel Moderno. Aprofundou seus estudos de Harmonia, Contraponto e Composição com o renomado mestre Charles Marie Widor, que, reconhecendo um grande talento no discípulo brasileiro, chegou a convidá-lo para ocupar seu lugar de organista na Matriz de Saint-Sulpice. (BRASIL, 1976, p. 22).

Além dos estudos com Widor, Fróes estudou na Alemanha. “Em ‘Karlsruh’ (sic)¹ com Witt e Felix Mutte” (BRASIL, 1976, p. 22). De volta a Paris, Fróes conheceu Mme. Bougarel-Baron, uma famosa professora de canto francesa, que, atestando o seu valor como músico, o convidou para participar dos concertos promovidos por ela, como compositor, regente e intérprete de suas próprias obras. Assim, ele deu seus primeiros concertos nas salas Herz e Pleyel em Paris, com grande sucesso e aclamação do público e da crítica.

Nesses concertos foram executadas composições como “Bluette”, “Deux Feuilles d’Album”, “Conversation des Veilles Gents”, “Allegro Scherzando”, “Barcarolla Noturno”, “Évocation”, “Um Petit Cimintière”, compostas nessa mesma época (BRASIL, 1976, p. 22-24). Fróes continuou suas apresentações em Paris, até retornar ao Brasil definitivamente, em 1906 (BRASIL, 1976, p. 26), fixando-se em Salvador, onde integraria o quadro de professores do Instituto de Música da Bahia, do qual também seria diretor (KUHN, 2006). O Instituto de Música da Bahia foi posteriormente incorporado pela Universidade Católica do Salvador, em 1969, tornando-se o Instituto de Música da Universidade Católica do Salvador – IMUCSal.

A vivência no efervescente ambiente musical francês do final do século XIX e alvorecer do século XX deixou marcas na sua obra instrumental e vocal. Embora não existam muitas descrições disponíveis que falem abertamente sobre o estilo de composição das canções de Fróes, existem apontamentos que demonstram a influência eminentemente francesa na sua obra, bem como de outros brasileiros contemporâneos, que como ele não enveredaram pelo ramo nacionalista preconizado por Alberto Nepomuceno:

Da geração de Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, foi com a orientação estética de Leopoldo Miguez e Henrique Oswald que se sentiu em mais íntima correspondência artística. O movimento nacionalista de que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno foram precursores, não conseguiu interesse algum de sua parte [...]. (Ficha Biográfica de Fróes, Arquivo da Academia Brasileira de Música, apud BRASIL, 1976, p.82)

¹ O nome da cidade é “Karlsruhe”.

[...] Sentimos, na obra de Fróes, o contágio do francesismo, quer do impressionismo que dominava o século, quer da sua convivência com artistas franceses durante os 12 anos que viveu em Paris. (BRASIL, 1976, p. 83)

Como se pode observar, classificar a obra de Fróes em um “estilo” composicional específico não é tarefa fácil. Entretanto, existem alguns indícios em suas composições que podem trazer um caminho possível em direção a uma delimitação estilística, que possibilite guiar a execução de sua obra vocal: seus compositores contemporâneos e alguns outros anteriores que pudessem ter influenciado sua escrita.

À época do início da formação pianística de Fróes, a música francesa para piano já era bem conhecida no Brasil (REGIS, 2018). Depois de ter sua formação elementar no instrumento em Salvador, muda-se para o Rio de Janeiro, onde, após desistir de seus estudos em engenharia, dedica-se ao estudo de Harmonia com o maestro Miguel Cardoso – de quem também seriam alunos Francisco Braga e Alberto Nepomuceno (dois importantes compositores brasileiros) -, seguindo em seguida para Europa, a fim de continuar sua formação musical, primeiramente em Leipzig e Karlsruhe e, a posteriori, para Paris, cuja estadia mais influenciaria sua carreira musical e suas composições.

Fróes foi aluno de Charles Widor durante sua estadia na França, onde aconteceram suas primeiras experiências como organista. Também nesse período, estabeleceu contato com a música francesa da época, especialmente com a consolidação do Impressionismo. Assim, ao observar suas canções e compará-las com as obras de compositores como Debussy, Duparc e Fauré, é possível traçar um paralelo estilístico que também orientará a abordagem interpretativa das canções do compositor baiano.

A canção “Fleur Mourante”, objeto de estudo deste trabalho, também tem um histórico de sucesso em Paris: em janeiro de 1903 (oito anos depois de sua composição, conforme catálogo em anexo), teve lugar na Sala Pleyel, um concerto promovido por M. Bougarel-Baron, no qual foram entoadas canções de Fróes, entre elas, “Fleur Mourante”, executada pelo tenor A. Bernard. Os jornais parisienses da época celebraram a série de concertos e destacaram a qualidade da obra instrumental e vocal do compositor, inclusive dessa canção:

O concerto dado terça-feira última, na Sala Pleyel, foi uma longa sequência de ovações para o eminente compositor S. D. Fróes e seus intérpretes: Mme. Bougarel-Baron e M. Bernard. Madame Baron cantou divinamente a “Ballada” de Silvio Deolindo Fróes. M. Bernard fez-se ouvir em “Fleur Mourante” do mesmo compositor. Os aplausos e pedidos de “bis” provaram

estes dois admiráveis cantores o prazer que o público experimentou em ouvi-los – era uma seleta platéia que enchia a Sala Pleyel. (Jornal Le Soir, Paris, janeiro de 1903, apud BRASIL, 1976, p. 24)

Essa canção é representativa do estilo e da obra vocal de Fróes por seu acompanhamento instrumental peculiar, com o uso de elementos típicos da escrita para órgão, como o pedal na seção final da peça, mesclado à escrita da canção vocal de câmara, a escolha do texto e sua caracterização musical, que perpassa também a linha vocal. É notável a relação particularmente próxima entre o texto e a música para ele composta, criando uma arquitetura musical única para cada verso e para cada estrofe do poema, o que é reforçado pelo uso do estilo “recitado” em alguns versos e estrofes para enfatizar certas partes do texto e, por fim, por ser uma síntese do seu estilo de composição para essa formação.

Análise da canção “Fleur Mourante”

A canção “Fleur Mourante” (Flor Moribunda) é baseada em um poema de Charles Millevoye (1782 – 1816), de mesmo título. O poema tem oito estrofes de quatro versos, alternando versos octassílabos e heptassílabos:

Fleur mourante et solitaire,
Qui fus l’honneur du valon
Tes débris jouchent la terre
Dispersés par l’aquilon

Flor moribunda e solitária
Que já foi a honra do vale,
Teus destroços caem sobre a terra
Dispersos pelo tempo

La même faux nous moisonne,
Nous cédon au même Dieu,
Une feuille l’abandonne
Um plaisir nous dit “adieu”!

A mesma foice nos colhe
Nós clamamos ao mesmo Deus
Uma folha nos abandona
Um prazer nos diz “adeus”

Hier, la bergère encore
Te voyant sur son chemin,
Disait: “Fille de l’Aurore,
Tu m’imbelliras demain

Ainda ontem, uma pastora
Te [a flor] vendo pelo caminho
Dizia: “Filha da Aurora
Tu me enfeitarás amanhã”

Mais sur ta tige legère,
Tu t’inclinas doucement
E l’ami de la bergère
Vien te chercher vainement

Mas sobre sua leve haste,
Tu te inclinarias [murcharias] docemente
E o amigo [namorado] da camponesa
Veio te buscar, em vão

Il se retourne e soupire.
Console toi, beau pasteur,
Ton amante ancor respire,
Tu n’a perdu, che la fleur

Ele se volta e suspira [dizendo a si mesmo]
“Consola-te, belo pastor,
Tua amante ainda respira
Tu não a perdeste, só a flor”

Helas! Et ma jeune amie
Ainsi que l’ombre a passé,
Et le bonheur de ma vie
N’est plus qu’ un rêve efacé

“Infelizmente”! E minha jovem amiga,
Assim como a sombra, se foi
E a felicidade da minha vida
Não é mais do que um sonho desfeito

Elle était aimable et belle,
Son pur éclat s’est flétri
Et trois fois l’herbe nouvelle
Sur sa tombe a refleurir

Ela era amável e bela
Seu brilho puro se apagou
E três vezes a erva nova
Refloresceu sobre sua tumba

A ces mots sous la ramée
Je suis ma route et j’entends
La voix de ma bien aimée
Me redire: “Je t’atends”

À estas palavras sobre a linha
Sigo meu caminho e escuto
A voz da minha bem amada
Me dizendo: “Eu te espero”

Panorama estrutural²

Essa canção tem uma estrutura similar a outras do mesmo período: uma seção “A”, uma seção “B” e a retomada da seção “A”, com algumas variações na linha melódica escritas pelo próprio compositor. Importante destacar a intrincada relação entre a música e o texto nessa canção, na qual cada seção retrata cada estrofe, revelando uma arquitetura estrutural e harmônica bem definida: duas estrofes em ré menor (a primeira e a última), duas estrofes em ré maior, que iniciam e terminam a seção central da peça (a segunda e a sexta), quatro estrofes modulatórias (a terceira, a quarta e a quinta na parte central, e a sétima que, com o interlúdio instrumental que a segue, liga a parte central à última estrofe).

Cada uma das oito estrofes do poema de Millevoeye foi musicada com um ambiente próprio desde o início da peça. À introdução (comp. 1-18), de caráter solene e melancólico, segue a primeira estrofe (comp. 19-33), também em ré menor, que introduz o poema da “flor moribunda e solitária”. A segunda estrofe (comp. 39-53), em ré maior, andamento moderado, a terceira estrofe (comp. 57-77), uma seção modulatória, a quarta estrofe (comp. 78-84), uma seção também modulatória, que se inicia em fá# menor, que conduz à quinta estrofe (comp. 86-104), a qual confirma a tonalidade de lá maior.

A sexta estrofe (comp. 105-120), que é uma retomada da segunda, a sétima estrofe e sua seção modulatória extremamente dramática, conduz ao ápice da peça (comp. 123-138). A partir de então, um interlúdio (comp. 139-153) evocando a introdução que conduz à oitava estrofe (comp. 154-168), que é um espelho da primeira – com melodia variada e, ao final, a coda em ré maior, que conclui a canção utilizando um elemento novo: uma espécie de pedal tonal em uma estrutura instrumental que lembra o poslúdio de um órgão (comp. 168-172).

Toda essa estrutura musical e a linha melódica da canção foram feitas também baseadas na prosódia do texto. O desenho das linhas melódicas de cada verso e de cada estrofe mostra que o compositor foi muito zeloso a respeito da prosódia, do ritmo das palavras, o que mostra também seu conhecimento na composição na língua francesa, e como resultado, uma canção comparável a outros mestres franceses de seu tempo.

² A abordagem em “estrofes musicais” utilizada na análise dessa peça foi escolhida devido à proximidade entre a divisão e ambientação dos trechos musicais da divisão das estrofes do poema original.

Esquema Estrutural da Canção

Seção	Compassos	Tonalidade e modulações
Introdução	1 - 18	Ré menor
1ª estrofe	19 - 33	Ré menor
Interlúdio instrumental I	34 - 38	(seção modulatória – fá maior/lá maior)
2ª estrofe	39 - 53	Ré maior
Interlúdio instrumental II	54 - 57	Ré maior
3ª estrofe	57 - 77	(seção modulatória: Fá# maior-sol maior-lá maior-ré maior)
4ª estrofe	78 - 84	(seção modulatória – lá maior-mi maior-lá menor-dó maior-si maior)
5ª estrofe	86 - 104	(seção modulatória – si semidiminuto – mi maior – lá maior)
6ª estrofe	106 - 120	Ré maior
7ª estrofe	123 - 138	(seção modulatória – ré maior -ré menor-dó maior-fá maior-mi maior-dó maior)
Interlúdio instrumental III	139 - 153	(seção modulatória que se encaminha para a retomada da última estrofe)
8ª estrofe	154 - 168	Ré menor
Coda	168 - 172	Ré maior

A introdução é em andamento lento, construída sobre blocos de acordes, e antecipa o motivo melódico da primeira estrofe, apresentado duas vezes nos primeiros oito compassos. A indicação “*Lento e Mesto*” pode ser entendida tanto como andamento quanto como caráter, com uma escrita em blocos harmônicos, e a presença de intervalos menores e diminutos na sua melodia principal, precursora da linha vocal da seção seguinte, mostra o afeto melancólico e fúnebre deste trecho.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is titled "Lento e Mesto (♩ = 50)". It features a melody in the right hand with a large slur and a "f e legato" marking. The second system includes a "rall." marking and a "ten." marking with an "8" below it. The score is in 3/2 time and B-flat major.

Figura 1 -Trecho correspondente à introdução

A seção musicalmente correspondente à primeira estrofe (comp. 19-33) introduz melodicamente o poema da “flor moribunda e solitária” (“*Fleur mourante et solitaire*”), conforme o prelúdio precedente. O procedimento utilizado por Fróes nessa estrofe se repete nas posteriores: cada frase musical se relaciona de forma intrincada com um verso da estrofe, e, assim sendo, a execução das frases de forma satisfatória está ligada à boa declamação/dicção do texto sobre a qual elas foram compostas.

Cada uma dessas frases musicais dos versos se une formando uma espécie de “estrofe musical”, através da junção das frases musicais dos versos, em um grande arco melódico com início, auge e fim (conforme a fig. 2). Aqui, o uso das regiões mais graves do piano, acordes mais abertos (que trazem profundidade e dramaticidade), intervalos menores em graus conjuntos se unem à melodia vocal em uma região predominantemente média aguda da voz, outro fator de distanciamento da região na qual está escrita parte do piano.

O desenho melódico da linha vocal desenha a dramaticidade musical que se atrela ao texto da primeira estrofe, a “flor moribunda que já foi gloriosa e bela”: a primeira frase “*Fleur mourante e solitaire*” (“Flor moribunda e solitária”), inicia-se com um intervalo menor, seguido de uma quinta diminuta e de uma pequena seqüência ascendente. A segunda frase, também ascendente, mostra o passado glorioso dessa flor “*Que fus l’honneur du valon*” (“que foi a honra do vale”), a terceira se inicia na nota mais aguda deste trecho, seguida de um movimento descendente, representando “Os escombros da flor caindo sobre a terra” (“*Tes*

debris jouchent la terre”) e, por fim, uma frase mais linear, também descendente, retratando “os destroços da flor dispersos pelo tempo” (“*dispersés par l’aquilon*”).

The image displays a musical score for Soprano and Piano, consisting of three systems. The first system shows the Soprano line with lyrics: "Fleur mou-rante et so-li-ta-re Qui fus l'hon-neur du val-". The Piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a more rhythmic, chordal line in the left hand. The second system continues the Soprano line with lyrics: "- lon, Tes dé-bris jouchent la ter-re Dispersés". The Piano accompaniment becomes more active with a triplet in the right hand. The third system shows the Soprano line with lyrics: "par l'aquil-lon." and a triplet in the right hand. The Piano accompaniment continues with a triplet in the right hand and a rhythmic line in the left hand. The score includes dynamic markings such as *f* and *rit.*, and a tempo marking *Poco agitato*.

Figura 2 – Trecho correspondente à primeira estrofe

Na segunda estrofe (comp. 39-53), início da grande seção “B” da canção, há uma mudança da tonalidade e de andamento: de um andamento mais pesado em ré menor (com grande uso das regiões graves do piano, acordes mais abertos e intervalos menores, para um andamento mais movido (“*Poco agitato*”), com uma tessitura mais aguda no piano, com acordes mais fechados e em ré maior. O texto, entretanto, não muda essencialmente seu tema, mas o trata de uma forma musicalmente mais leve, com os elementos supracitados.

Além desses, a parte rítmica faz o seu papel: sua figuração repleta de síncopes contribui para o movimento desse trecho e ao mesmo tempo repleto de “*ritardi*”, uma lembrança sobre

o que o texto é e do que se trata: a relação entre a flor moribunda e a condição humana, que têm em comum a efemeridade da vida. Sobre esse ambiente harmônico posto ao piano, o canto assume uma região predominantemente média-grave, aproximando-se da parte instrumental e em conformidade com o texto da estrofe.

Poco agitato (♩ = 144 a 160)

Soprano
La mê-me faux nous mois-son-ne, nous cé-dons au mê-me

Piano
dolce

Sop.
dieu: u-ne feuil-le l'a-ban-don-ne,

Pno
cresc.

Sop.
Un plai-sir nous dit: a-dieu!

Pno
sf *rall.*

Figura 3 – Trecho correspondente à segunda estrofe

A terceira estrofe (comp. 57-77), com o uso de uma região ainda mais aguda do instrumento (ambos os pentagramas em clave de sol), uma linha formada de arpejos e *trilli* traz um ambiente musical ainda mais leve em relação ao início da peça. A linha vocal aqui se mantém por mais tempo em uma região mais aguda que na anterior e seu fraseado constante e fluido se une ao ambiente musical “pastoral” apresentado pelo piano a fim de evidenciar a

história contada no texto – uma história de amor entre um pastor e uma pastora, tendo a flor que intitula a peça como seu fio condutor (que continuará na próxima estrofe).

The musical score for the third stanza is presented in four systems. Each system includes a Soprano line and a Piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/8. The lyrics are: "Hi - er - la ber - gè - re en -", "co - - - re te voy - ant sur son che - min,", "Di - - sait: fil - le de l'Au -", and "ro - re, tu m'em - bel - li - ras de - main". The piano part includes dynamics such as *p*, *più f*, *mf dim.*, and *f*, as well as performance markings like *rall.* and *p*. There are also triplet markings in the piano part.

Figura 4 – Trecho correspondente à terceira estrofe

A quarta estrofe (comp. 78-84), uma seção modulatória que se inicia em fá# menor, é apresentada musicalmente em um formato diferente das demais: uma espécie de “*accompagnato*”, como indica a escrita em acordes do piano junto à indicação “*Tempo ad libitum*”, proposto pelo autor, deixando-a mais condensada que as outras estrofes da peça. Aqui, a linha melódica do canto sugere uma execução recitada do texto, mostrando a continuação da história do casal de pastores e relacionando-se a ela, em uma progressão

harmônica na parte do piano que leva a uma cadência suspensiva, onde termina essa estrofe, trazendo a dúvida sobre o que teria acontecido a essa flor.

The image displays two systems of musical notation for Soprano and Piano. The first system is for the third stanza, with lyrics: "Mais sur ta ti - ge le - gè - re Tu t'inclinas douce - ment E l'a -". The piano part features a long, suspended cadence. The second system is for the fourth stanza, marked "rall.", with lyrics: "mi de la ber - gè - re vien te cher - cher vain-ne - ment". The piano accompaniment consists of chords and single notes, with a final cadence.

Figura 5 – Trecho correspondente à quarta estrofe

Após a cadência suspensiva que finaliza a estrofe anterior, uma pequena progressão harmônica leva à quinta estrofe (comp. 86-104), que se inicia ainda em meio a ela, até que se confirma a tonalidade de lá maior. Na linha melódica do seu primeiro verso, a versão para voz e piano conserva a nota mi central longa, e no manuscrito da versão orquestral existe um salto para a oitava superior dessa nota – o que evidencia tanto a necessidade de adequar a linha vocal em face ao acompanhamento orquestral quanto a elaboração de mais uma possibilidade de execução nessa frase - especialmente na palavra “*soupire*” (em que o texto evidencia a tristeza do pastor desconsolado, personagem da canção).

No decorrer desse trecho, a linha vocal e o acompanhamento mais fluidos, como indica a escrita da linha vocal e do acompanhamento instrumental, e a indicação de andamento “*Quasi allegro*”, mostram o apelo ao consolo do pastor em relação à sua amada. O final desse trecho termina na relativa da tonalidade inicial (em fá# menor), interrompendo o fluxo entusiástico que o iniciou, indicando a morte da flor. No compasso seguinte, a interjeição “*helás*”, em notas longas, liga-se à seção seguinte, que remete ao trecho musical da segunda estrofe.

Quasi allegro (♩ = 116)

Ossia: 

Soprano
Il se re - tourne et sou - pi - *caressant et lié*

Piano
p avec douceur

Sop.
re. con - sol - le toi, beau pas-teur, ton a -

Pno

Sop.
mante encor res - pi - re, Tu n'as per - du que la fleur hé - las!

Pno



Figura 6 – Trecho correspondente à quinta estrofe

A sexta estrofe (comp. 105-120), por sua vez, é uma retomada vocal e instrumental da segunda, adaptada ao texto desta seção. Nele, o pastor lamenta a morte de sua amada que “assim como uma sombra, se foi”. Assim, ele reflete sobre sua própria felicidade, que seria “apenas um sonho desfeito”. O tratamento vocal instrumental similar àquele do início da seção central da peça (lembrando que essa seção central tem sua própria divisão entre uma primeira parte, uma segunda parte e uma retomada da primeira) não é por acaso: em ambos os trechos, os textos tratam da transitoriedade dos prazeres e da felicidade deste mundo, simbolizada pela flor bela, frágil e com vida curta. Nessa seção, encerra-se a parte “B” da canção.

Poco agitato

Soprano
Et ma jeu - ne a - mi - e, Ain - si que l'om - - -

Piano
dolce

Sop.
bre a pas - sé, Et le bon - nheur de ma vi - e

Pno
p *cresc.*

Sop.
N'est plus qu'un ré - - - ve ef - fa - cé,

Pno
sf poco smorz

Figura 7 – Trecho correspondente à sexta estrofe

Na sétima estrofe, há uma grande progressão harmônica que conduz ao ápice deste trecho (comp. 123-138). Ela se inicia com o mesmo desenho melódico que finaliza a estrofe anterior, mas em modo menor, na parte instrumental (comp. 123), enquanto a linha vocal permanece na mesma nota, como na terceira estrofe, mas realizando uma transição harmônica para outra direção. Todos os demais versos dessa estrofe são construídos musicalmente da mesma forma: linhas vocais planas, construídas sobre uma única nota, em movimento ascendente para regiões mais agudas, para evidenciar o significado dos versos sobre os quais esse trecho musical foi feito.

No primeiro verso, a lembrança da amada que partiu (comp. 123-128), em ré menor, linha melódica sobre a nota “lá” no segundo, “o brilho que se esvai” (comp. 128 – 130), em fá maior, linha melódica sobre a nota “dó”, o terceiro, representando a erva nova (comp. 131-134), em lá menor, linha do canto sobre a nota “dó”, e com o andamento “muito agitado” e indicando “acelerando até mais que o dobro” na parte instrumental, conduzindo ao quarto e

último verso (comp. 135-139), que completa a progressão, em dó maior, sobre a nota “sol”, a mais aguda do trecho e de toda a peça, que conclui a estrofe de forma brilhante, retratando “a erva nova que refloresceu no túmulo da amada”, representando a esperança e a continuidade da vida descritas no texto.

Soprano

Elle é - tait ai-mable et bel - le,

Piano

rall. poco - - - - - a Tempo

Sop.

Très agité

Son pur é - clat s'est flé - tri, et trois fois l'her-be nou - vel - le

Pno

accel. al più del doppio

accelerato e molto cresc.

Ossia:

Sop.

ff subito lento

Sur sa tom - be a re - fleu - ri.

Pno

ff colla voce

pp

12 12 24 8

Figura 8 – Trecho correspondente à sétima estrofe

Um interlúdio (comp. 140-153) se sucede à sétima estrofe, traçando uma ligação entre esta e a oitava estrofe musical. Esse interlúdio começa em uma tessitura mais alta, com textura mais leve, que vai se adensando até chegar ao seu ponto mais grave e profundo, preparando para a chegada da estrofe seguinte. Seu papel lembra o da própria introdução que antecede a primeira estrofe, aparecendo aqui da mesma forma em relação à última parte da canção.

Em termos interpretativos, as reminiscências rítmicas das estrofes 2 e 6, e o tratamento harmônico e modulatório, bem como esse adensamento gradual de textura e tessitura desse trecho são uma evocação às lembranças da trágica história de amor entre o pastor e a camponesa – tratada nos trechos anteriores – que se inicia com uma doce recordação de um momento amoroso e termina com a morte da camponesa.

The image shows a musical score for a piano interlude. It consists of two systems of music. The first system is in 3/2 time and B-flat major. It starts with a tempo marking of 116. The piano part begins with a dynamic of *p* (piano) and then *cresc.* (crescendo). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The second system continues the piece, with dynamics of *dim. e rall.* (diminuendo and rallentando). The piece ends with a final chord in the right hand and a bass line in the left hand.

Figura 9 – Trecho correspondente ao interlúdio

A oitava estrofe (comp. 154-168), mantém a linha melódica da primeira estrofe, com variações, para adaptar-se ao seu texto. Mas ela retorna ao ambiente da primeira estrofe com uma diferença fundamental, além das variações na parte vocal: a textura da parte do piano volta ainda mais densa do que na primeira estrofe, com o uso de uma região bem grave do instrumento. Nesse trecho, além das variações melódicas já presentes na partitura editada, foi encontrada, em um manuscrito, mais uma indicação para a parte do canto no último verso, um “*ossia*”, indicando uma opção de execução do trecho, incluída nessa edição, conforme a figura da página seguinte.

Tais modificações encontram respaldo no texto. Nessa estrofe, o jovem pastor aceita, resignado, o destino da sua amada, como demonstra sua linha melódica mais lânguida. Mas desta vez com um elemento a mais: uma cadência de picardia (em ré maior) que inicia a coda com o caráter solene indicado na partitura (“*Solennel*”), indicando musicalmente a esperança do reencontro. Essa coda (comp. 168-172) finaliza a canção evocando ritmicamente o pequeno interlúdio entre a primeira e a segunda estrofes, com uma espécie de pedal tonal que lembra a escrita para órgão.

Lento e mesto.

Soprano
A ces mots sous la ra - mé - é Je suis ma route et j'en - tends

Piano
pianamente

Sop.
La voix de ma bien aimé - é me re - di - re . Je t'a -

Pno
rall. molto **maggiore**

15
Sop.
- tends

Solennel \circ presque = ♩ précédent *Long.*

Pno
mp e legato possibile **Finis**

Tenez la
Ped. a instr. $\frac{4}{2}$ *sp*

Figura 10 – Trecho correspondente à oitava estrofe e à coda, no último sistema

Panorama Interpretativo e Técnico

A elaboração da interpretação na obra de Fróes passa por trabalhar sobre sua obra em si, comparada com a de outros compositores contemporâneos ou um pouco anteriores, e basear-se na própria estrutura da partitura, bem como na sua relação com o texto sobre o qual foi composta. Sendo Fróes um compositor romântico tardio, o conhecimento sobre o repertório desse período é de grande utilidade para uma boa execução dessa peça, uma vez que foi escrita tendo por base a música francesa do período (embora tenha construído sua obra em uma união única entre a canção francesa de câmara como em Duparc, o impressionismo de Debussy e a música organística de Widor e Frank).

Em linhas gerais, é possível enxergar a similaridade da escrita vocal de Fróes com a de Duparc nessa canção, a saber: condução das frases vocais; a relação entre a linha vocal e o acompanhamento instrumental; a divisão das frases musicais de acordo com os versos dos poemas e suas finalizações, como, por exemplo, na canção “L’invitation au Voyage”. Na sua canção “Fleur Mourante”, Fróes utiliza-se de recursos similares de escrita vocal, o que pode guiar a construção da interpretação dessa canção.

Em complementação à questão estilística, a relação entre o texto, a linha melódica e seu acompanhamento instrumental também tem um grande papel nas decisões interpretativas, que incluem sonoridade, agógica, fraseado, ênfase nas palavras mais importantes de cada trecho e o papel do acompanhamento instrumental na peça e suas especificidades em relação ao encaminhamento harmônico e à textura. Outro fator em destaque é a região da voz sobre a qual cada trecho dessa canção foi elaborado, o que leva a questões técnicas a serem trabalhadas durante sua preparação.

A sonoridade da voz deve estar de acordo com a densidade do texto, embora mantendo a qualidade e a própria personalidade vocal, uma vez que cantores diferentes soarão de maneiras diferentes em uma mesma peça. Durante muito tempo, discutiu-se a adaptação da voz em relação às necessidades interpretativas de uma peça vocal. Esse mesmo princípio pode ser aplicado aqui, conforme o tipo de voz. Essa diversidade, resultante da singularidade de cada intérprete, enriquece a busca por possibilidades de execução e interpretação.

O texto poético e sua organização na linha vocal formam um conjunto intrincado, digno de um cuidado especial com sua pronúncia, recitação e fraseado. A forma como as linhas vocais foram escritas auxiliam o canto, uma vez escritas em uma região vocal onde o texto flui com certa facilidade. Porém, ao mesmo tempo, coloca-se um desafio técnico-vocal,

devido ao uso de uma região não tão brilhante para o tipo de voz para a qual foi escrita (tenor e soprano), alcançando a região de passagem no ápice das suas frases.

A introdução da canção já apresenta o tema inicial (e principal) do primeiro verso e já induz o cantor ao entendimento do seu caráter, devido à sua textura instrumental e harmônica, que também estará presente em todo esse primeiro trecho. O verso inicial na primeira estrofe (comp. 19) evoca o sofrimento interior, indicando um canto mais contido, o que leva ao segundo, denotando a antiga glória da flor, cujo significado é desenhado em uma melodia ascendente, naturalmente levando à execução em “*crescendo*”.

No terceiro verso, o texto “*Tes débris jouchent la terre*” (“Teus destroços se espalham sobre a terra”) mostra um dramatismo, reforçado pela parte instrumental, o que implica em uma execução mais pungente da sua frase musical correspondente, sendo também o ápice dessa primeira estrofe. Um “*diminuendo*” caracteriza o último verso – e a palavra “*dispersées*” (“dispersos”), leva a uma interpretação mais enfática, pelas notas repetidas e com um prolongamento da última.

O pequeno interlúdio se segue, complementando harmonicamente o trecho anterior, e ligando a primeira à segunda estrofe (comp. 39), iniciando uma mudança de ambiente: a tonalidade menor muda para maior, com um acompanhamento com textura mais leve e uma linha melódica mais suave, sendo importante prezar por uma certa delicadeza na execução vocal e instrumental. A condução frasal da estrofe assume um caminho mais irregular, com mais saltos, denotando uma angústia e uma melancolia interiores, mas enfatizando a fragilidade diante do destino, o que reforça a ênfase na delicadeza e suavidade na abordagem vocal do trecho.

A terceira estrofe (cujo trecho se inicia musicalmente no compasso 55), pode ser compreendida como uma continuação da segunda em termos interpretativos e vocais, embora com uma textura ainda mais delicada na parte instrumental e iniciada com um andamento um pouco mais lento que o trecho anterior, sendo um trecho que ainda prima pela delicadeza e fragilidade.

Nos trechos correspondentes aos dois primeiros versos, nota-se a presença de notas repetidas na linha vocal, que fazem lembrar o princípio de “executar notas iguais de forma diferente”, e com esse tipo de escrita, há uma ênfase no texto nela contido. Os últimos dois versos da estrofe saem dessa linearidade e indicam uma execução mais fresca, alegre e brilhante (ainda que doce), como um lampejo de felicidade e contentamento com a visão da bela flor “filha da aurora”.

A quarta estrofe (comp. 78) tem uma construção frasal bem diferente das demais: é mais condensada e em um formato mais próximo do recitativo – o que também se mostra pelo seu acompanhamento instrumental mais “seco”. Nota-se que, aqui, houve a intenção de dar uma ênfase maior ao seu texto, sendo um trecho especial também pela forma como se dá a sua modulação. No início, o texto ilustra o processo da morte da flor e, no fim, o desespero do pastor, pois veio buscá-la em vão para a sua amada. É um trecho que sugere uma execução e interpretação mais fluidas, mais próximas do “recitado”.

A quinta estrofe (comp. 86) inicia-se em andamento “*Allegro*”, o andamento mais rápido de toda a peça, e não é por acaso: aqui, o texto mostra o ápice da esperança do jovem pastor em relação à vida da sua amada, retratada nos seus dois primeiros versos (“*il se retourne... e soupire*” / “*console toi, beau pasteur*”). Nesse trecho, a textura da parte instrumental é mais robusta e efusiva, complementando a linha vocal.

Importante ressaltar o recurso musical utilizado para retratar a palavra “*soupire*” em duas versões: a que está escrita na sua versão original, para voz e piano, onde a nota mi central se repete, ao passo que na sua versão com orquestra, pela instrumentação ali proposta, apresenta um salto de oitava (que está também presente na edição prática, na “*ossia*”), trazendo outra opção de interpretação, podendo ser escolhida a gosto do executante.

Assim, a execução vocal deve combinar com o brilhantismo desse momento musical, um entusiasmo que continua no terceiro verso, “*ton amante encore respire*”, que é o ápice dessa estrofe musical, em uma região mais aguda da voz, com um acompanhamento ainda mais efusivo, pois retrata a suprema expectativa do pastor em relação à sobrevivência da amada, e a quebra desse entusiasmo no quarto verso, com uma linha descendente, com a parte instrumental em “*diminuendo e rallentando*”, quando da constatação da morte da flor.

Uma situação interessante e única em toda a peça ocorre entre os trechos correspondentes à quinta e sexta estrofe: a palavra “*hélas*”, que textualmente seria início da sexta estrofe, está musicalmente deslocada ao final do trecho musical anterior, no qual está contida a quinta, se comportando como um elo de ligação entre elas. Sendo uma interjeição de lamento, existem algumas possibilidades de compreensão do fenômeno, entre elas, a ênfase nessa palavra, respirando antes dela, ou ainda, emendar com o último verso da estrofe anterior e só respirar após a palavra.

A sexta estrofe é uma retomada musical da segunda, tanto na linha vocal quanto no seu acompanhamento, porém, com outro texto, no qual o pastor se conforma com o destino trágico de sua amada. Embora se assemelhando à essa também em termos fraseológicos e

rítmicos, o entendimento interpretativo indicado é claramente de resignação, como apontam também as variações na linha melódica escrita pelo compositor.

A sétima estrofe se inicia como uma extensão da sexta, incluindo seu texto, como ocorre com a terceira estrofe em relação à segunda, mas de uma forma diversa – indicada pela mudança da tonalidade maior pela menor - caminhando para o clímax dramático da peça em “planos”, constituídos de notas repetidas, uma variação da abordagem da terceira estrofe, com um acompanhamento que vai se adensando conforme a elevação de tessitura da voz e aumento de dramaticidade do texto.

Em termos interpretativos, esse trecho denota uma agitação interior, já evidenciada nas indicações de “*accelerando*” e “*três agité*” (“muito agitado”), bem como um crescendo em dinâmica, até o seu ápice, claramente registrado no compasso 136. No compasso anterior, há uma “*Ossia*”, outra forma de realizar esse caminho até o auge da frase.

Um prelúdio prepara a chegada da última estrofe, uma retomada musical da primeira, agora com outra conotação, a resignação total – que aponta para a esperança do reencontro do pastor com sua amada. O texto diferente também atrai uma execução diferente da primeira vez, inclusive pelas variações escritas na linha melódica, não apenas para adaptá-la ao texto dessa última estrofe, como também para refletir o afeto que ela representa.

Seu início, mais contido, pode ser executado tanto da mesma maneira que a primeira vez, como também ainda mais suave, combinando com a “dor silenciosa”, mais íntima, do texto (“*A ces mots sous la ramée*”). O segundo verso, “*je suis ma route, et j’entends*”, uma continuação do primeiro, que pode ser executado com um pequeno “*crescendo*” em direção ao clímax, no terceiro verso “*la voix de ma bien amée*” – no qual a frase é interrompida por uma pausa, indicando uma espécie de “suspiro” após a palavra “*voix*” (comp. 163).

O quarto e último verso dessa estrofe e de toda a peça, que vem dividido devido à pontuação da escrita original (“*me redire: je t’atends*”), com uma finalização de linha vocal tipicamente utilizada por compositores como Duparc e Debussy, prepara para o poslúdio instrumental solene, em ré maior. Aqui, apesar do final ser suave, é importante a preparação antes da frase textual “*je t’atends*”, uma vez que este “poslúdio” se inicia sobre ela e deve denotar a esperança do reencontro. O equilíbrio entre o afeto saudoso e o solene é fundamental para uma finalização que esteja adequada ao sentido textual desse trecho musical.

Considerações finais

Diante de tudo o que foi destacado nessa canção em termos de estilo, estrutura, possibilidades de execução e, ainda, das suas versões em manuscritos e edições, essa canção mostra-se rica em detalhes que podem ser explorados e descritos em estudos posteriores. Sua arquitetura harmônica bem elaborada une-se a uma melodia de aparência simples que, ao mesmo tempo, ilustra musicalmente o texto com bastante minúcia, formando um conjunto musical digno de nota.

É uma obra fruto de uma fase bastante produtiva do compositor enquanto da sua estadia em Paris, onde estudou e floresceu como instrumentista (pianista e organista) e compositor, sendo um compilado estilístico do que absorveu da música francesa da época. Tais influências, ao lado de suas características musicais e vocais, contribuem para uma construção interpretativa mais sólida dessa peça.

Essa obra, ao lado de outras obras vocais desse autor, pode ainda ser mais apreciada pelo público e intérpretes brasileiros, por meio das ferramentas propostas no “produto” e em outras. Sua qualidade composicional, a abordagem do texto, a relação intrincada entre esse texto e a música para ele composta, as nuances modulatórias, os ambientes meticulosamente construídos para cada uma das suas partes, além de outras qualidades, colocam Fróes ao lado de grandes mestres como Duparc, Debussy, Nepomuceno, entre outros, também como contribuinte para a construção da canção de câmara nacional.

REFERÊNCIAS

BRASIL, Hebe Machado. **Fróes, um notável músico baiano**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1976.

KUHN, Ivana Pinho. **Sílvio Deolindo Fróes**: Profile of an Early Twentieth-Century Brazilian Musician. *Journal of Historical Research in Music Education*, Ithaca College, v. 22, n. 1, oct. 2000. p. 38-46. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40215225>>. Acesso em: 19 mar. 2024.

PICCHI, Achille. **A canção de câmara**: definição do objeto, contexto e estado da arte no Brasil. In: *II Jornada de Investigação de Música Latino-Americana*. UNILA, Foz do Iguaçu, PR, 2018. Disponível em: <http://www.dspace.unila.edu.br/123456789/5552> Acesso em 20 jun. 2024.

REGIS, Marialice Pereira. **Trajetória acadêmica e profissional da Profa. Esther Bittencourt Cardoso**: uma coletânea de memórias. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia.

SILVA, Pedro Henrique Lisboa da. **Canção de câmara brasileira**: uma reflexão sobre a técnica vocal do canto lírico aplicada à performance. 2022. Trabalho de Conclusão (Mestrado Profissional em Música) – Universidade Federal da Bahia.

Sites:

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO - Acervo de Sylvio Deolindo Fróes – Partituras III. Disponível em:

https://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Acervo_de_Sylvio_Deolindo_Froes_Partituras_III. Acesso em: 20 fev. 2024.

IMSLP - Petrucci Music Library - Category: Fróes, Silvio Deolindo. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Category:Fr%C3%B3es,_Silvio_Deolindo. Acesso em: 15 mar. 2024.

PRODUTO

Introdução

O produto do presente trabalho – cujo processo de preparação encontra-se detalhado no memorial - consiste em um concerto cujo repertório gira em torno da obra de Fróes e de seus contemporâneos brasileiros (Nepomuceno, Fernandez, Villa-Lobos, Mignone) e estrangeiros (Fauré, Duparc, Rachmaninov, Strauss, Debussy), um registro desse concerto e, à guisa de complemento, um catálogo temático de suas obras vocais. Também foi realizada uma edição prática da canção “Fleur Mourante”, analisada no artigo, baseada em uma edição antiga existente e nos seus manuscritos.

A escolha do repertório do concerto tem como base a proximidade estilística com a obra de Fróes, retratando o panorama da música de câmara no Brasil e na Europa no período da sua carreira como compositor. Um catálogo temático das obras vocais do compositor também é parte deste produto, a fim de trazer aos interessados, um guia sobre as peças vocais, também podendo ser usada como ferramenta de sua divulgação.

As informações presentes neste catálogo foram extraídas do livro “Fróes, um notável músico baiano”, de Hebe Machado Brasil - que, além de conter uma biografia do compositor, possui uma descrição de parte de suas obras, incluindo suas peças vocais -, e da biblioteca virtual IMSLP. A edição prática da canção analisada visa realizar uma partitura com melhor qualidade de leitura, bem como trazer ideias de execução baseadas nos seus manuscritos encontrados no site do Instituto Piano Brasileiro (IPB) e, assim, trazer uma partitura com o máximo de clareza e detalhamento.

Os manuscritos em questão são da versão para voz e acompanhamento do piano e da versão orquestrada, cada uma delas trazendo informações e opções extras de execução da peça para a linha vocal, de acordo com a escrita de cada versão. Partindo do pressuposto de evidenciar as possibilidades vocais da peça, as opções da linha vocal foram trazidas para a presente edição no intuito de enriquecer o escopo de execução fornecido pela própria peça, para que fiquem facilmente disponíveis aos executantes.

O material disponível para esta pesquisa, bem como para a elaboração do catálogo e da edição da partitura, é escasso, devido à pouca quantidade de escritos sobre o compositor, bem como das edições de suas partituras. Ainda assim, foi possível encontrar gravações

disponíveis na plataforma YouTube, tais como as do canal do Instituto Piano Brasileiro (suas obras instrumentais), e de suas canções, com a soprano baiana Graça reis, acompanhada do pianista Paulo Gondim, que utiliza em alguns trechos, os “ossia” da versão orquestrada.

Programa do concerto “Fróes e seus contemporâneos”

- *”Fleur Mourante” – S. D. Fróes
- *”Clair de Lune” – G. Fauré
- *”Canção da Onda” – L. Fernandez
- *” Mélopée” – S. D. Fróes
- *”Canção do Marinheiro” – H. Villa-Lobos
- *”L’invitation au Voyage” – H. Duparc
- *”La Sirenetta” – S. D. Fróes
- *”Ne poy, krasavitsa, pri mne” (op. 4 n. 4) – S. Rachmaninov
- *”Évocation” – S. D. Fróes
- *”Trovas de Amor” – F. Mignone
- *”Um Petit Cimintière” – S. D. Fróes
- *”Kling” – R. Strauss
- *”Fête Galante” (Sept poèmes de Banville) – C. Debussy
- *”Soneto” – A. Nepomuceno
- *”Matinatta” – S. D. Fróes

Notas do programa

*"Fleur Mourante" – S. D. Fróes

Canção composta em 1885, dedicada a Mlle. Marie Daumerie. Foi executada na sala Pleyel (Paris) em 1903, tendo o tenor E. Bernard como solista. O poema é do francês Ch. Millevoye (1782 – 1816).

Fleur mourante et solitaire,
Qui fus l'honneur du valon
Tes débris jouchent la terre
Dispersés par l'aquilon

Flor moribunda e solitária
Que já foi a honra do vale,
Teus destroços caem sobre a terra
Dispersos pelo tempo

La même faux nous moisonne,
Nous cédon au même Dieu,
Une feuille l'abandonne
Um plaisir nous dit "adieu"!

A mesma foice nos colhe
Nós clamamos ao mesmo Deus
Uma folha nos abandona
Um prazer nos diz "adeus"

Hier, la bergère ancore
Te voyant sur son chemin,
Disait: "Fille de l'Aurore,
Tu m'imbelliras demain

Ainda ontem, uma pastora
Te [a flor] vendo pelo caminho
Dizia: "Filha da Aurora
Tu me enfeitarás amanhã"

Mais sur ta tige legère,
Tu t'inclinas doucement
E l'ami de la bergère
Vien te chercher vainement

Mas sobre sua leve haste,
Tu te inclinarias [murcharias] docemente
E o amigo [namorado] da camponesa
Veio te buscar, em vão

Il se retourne e soupire.
Console toi, beau pasteur,
Ton amante ancor respire,
Tu n'a perdu, che la fleur

Ele se volta e suspira [dizendo a si mesmo]
"Consola-te, belo pastor,
Tua amante ainda respira
Tu não a perdeste, só a flor"

Helas! Et ma jeune amie
Ainsi que l'ombre a passé,
Et le bonheur de ma vie
N'est plus qu' un rêve efacé

"Infelizmente"! E minha jovem amiga,
Assim como a sombra, se foi
E a felicidade da minha vida
Não é mais do que um sonho desfeito

Elle était aimable et belle,
Son pur éclat s'est flétri
Et trois fois l'herbe nouvelle
Sur sa tombe a reflouri

Ela era amável e bela
Seu brilho puro se apagou
E três vezes a erva nova
Refloresceu sobre sua tumba

A ces mots sous la ramée
Je suis ma route et j'entends
La voix de ma bien aimée
Me redire: "Je t'atends"

À estas palavras sobre a linha
Eu sigo meu caminho e escuto
A voz da minha bem amada
Me dizendo: "Eu te espero"

*"Clair de Lune" – G. Fauré

Canção sobre os versos de P. Verlaine, composta em 1887, para voz e piano. Em 1888, com a insistência da Princesa de Polignac, Fauré compôs a versão orquestral, estreada em abril daquele ano, tendo como solista o tenor Maurice Bagès. A canção foi dedicada ao seu amigo, o pintor Emanuel Jadin, também um talentoso pianista amador.

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et
bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements
fantasques.

Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune,
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,

Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les
marbres.

Sua alma é uma paisagem escolhida
O que se passa com máscaras e
bergamascas charmosas
Tocando alaúde e dançando e quase
Tristes sob seus disfarces fantasiosos.

Todas cantando em tom menor
O amor vencedor e a vida oportuna,
Eles não parecem acreditar em sua
felicidade
E a sua canção mistura-se com o luar,

No calmo luar, triste e belo,
Quem faz os pássaros sonharem nas
árvores
E soluçar de êxtase os jatos de água,
Os grandes e finos jatos de água entre os
mármoreos.

*"Canção da Onda" – L. Fernandez

Composta sobre o poema de Cecília Meirelles, com o subtítulo "Que leva o pequenino naufrago". Estreou em 1937, no Instituto Nacional de Música, com a soprano Edir Tourinho, acompanhada pelo próprio compositor ao piano.

Vais ganhar um colar, meu amor
Um colar de conchinhas do mar
Mais branquinho que o luar
Vais ganhar um vestido de espuma do mar
Vais descer devagar
Vais comigo descer
Para o fundo do mar
Meu amor, meu amor
Meu amor, vais brincar
Com peixinhos e flores
E estrelas do mar
E lá dentro do mar
Meu amor, meu amor
Tu vais ver Iemanjá, Iemanjá
A Mãe d'Água encantada
Que é dona do mar

*”Mélopée” – S. D. Fróes

Canção dedicada a Mme. Eugenio Figueiredo, para soprano (ou tenor) e piano, sobre uma poesia de Gabriele d’Annunzio, com tradução para o francês do compositor.

La lune des cieux	A lua dos céus
Répands sa lumière	Espalhe sua luz
Le bois des aïeux	O bosque dos ancestrais
Lui parte en mystère profond	Ele sai em mistério profundo
Un vent doux murmure	Um vento suave sussurra
Lontain moribond	Moribundo distante
La tendre nature	A natureza terna
Se plaint, se morfond sur terre	Reclama, se mistura sobre a terra
Les dieux sont cruels	Os deuses são cruéis
Ils vont impassibles	Eles ficam impassíveis
Je sais des mortels	Eu conheço mortais
Comme eux, insensibles aux pleurs	Como eles, insensíveis às lágrimas
Pitié pour mon rêve	Piedade do meu sonho
Helas! Des ces fleurs	Ai de mim! Destas flores
Um soupir s’élève	Um suspiro aumenta
En longues senteurs paisibles	Em aromas longos pacíficos
Gardez, o sentiers	Mantenha, ó caminhos
Et toi, forêt sombre,	E você, floresta escura,
Ses pas familiers	Seus passos familiares
Ses traces sans nombre d’alors	Seus incontáveis vestígios de então
Car celle que j’aime	Porque aquela que eu amo
M’ai fui sans remords	Partiu sem remorso
Mon coeur anathème	Meu coração anátema
Alons vers les morts	Vamos para os mortos
Vers l’ombre	Em direção à sombra

*”Canção do Marinheiro” – H. Villa-Lobos

Canção escrita sobre dois textos galego-portugueses coletados por Gil Vicente – “Ua moça enamorada” e “Três moças cantavam d’amor”. Parte da coletânea “Modinhas e Canções”.

Hunha moça namorada dizia
 Hum cantar d’amôr e diss’ella
 Nostro Senhor, oj’eu fosse aventurada
 E que visse meu amigo
 Como eu este cantar digo, Ah!
 Três moças cantavam d’amôr
 Mui fremosinhas pastoras
 Muy coitadas dos amores
 E diss’endunha m’ha senhor:
 Dizede, amigas, comigo
 O cantar de amigo. Ah!

*"L'invitation au Voyage" – H. Duparc

Escrita sobre o poema de Ch. Baudelaire, de mesmo nome, em 1870. No texto, o poeta descreve para sua amada um país ideal onde pudessem viver juntos seu amor.

Mon enfant, ma sœur,
 Songe à la douceur
 D'aller là-bas vivre ensemble!
 Aimer à loisir,
 Aimer et mourir
 Au pays qui te ressemble!
 Les soleils mouillés
 De ces ciels brouillés
 Pour mon esprit ont les charmes
 Si mystérieux
 De tes traîtres yeux,
 Brillant à travers leurs larmes.
 Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté!

Vois sur ces canaux
 Dormir ces vaisseaux
 Dont l'humeur est vagabonde;
 C'est pour assouvir
 Ton moindre désir
 Qu'ils viennent du bout du monde.
 -Les soleils couchants
 Revêtent les champs,
 Les canaux, la ville entière,
 D'hyacinthe et d'or;
 Le monde s'endort
 Dans une chaude lumière.

Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
 Luxe, calme et volupté!

Minha menina, minha irmã,
 Pense na doçura
 Que é ir lá viver juntos!
 Para amar no lazer,
 Amar e morrer
 O país que se parece contigo!
 Os sóis molhados
 Destes céus turvos
 Para mim tem os encantos
 Tão misteriosos
 Dos seus olhos traidores,
 Brilhando através de suas lágrimas.
 Lá tudo é apenas ordem e beleza,
 Luxo, calma e volúpia!

Veja nesses canais
 A dormir esses navios
 Cujo humor vagueia;
 É para satisfazer
 Seu menor desejo
 Que eles vêm do fim do mundo.
 -Os sóis poentes
 Cobrem os campos,
 Os canais, toda a cidade,
 De jacinto e ouro;
 O mundo adormece
 Sob uma luz quente.

Lá tudo é ordem e beleza,
 Luxo, calma e volúpia!

*"La Sirenetta" – S. D. Fróes

Poema de G. D'Annunzio. *Ballata* para voz e piano (ou orquestra), composta em 1899, com texto de Gabriele d'Annunzio (texto em italiano, com opção francesa, tradução de Fróes). O poema vem de uma peça de D'Annunzio, "La Gioconda", e conta a história de uma sereiazinha, sob o ponto de vista dela mesma, narrando os sonhos e o triste destino das sete irmãs e o sofrimento da mãe. Apenas ela, a última, que desejou cantar, sobreviveu à sorte cruel que atingiu a família e foi recebida pelas sereias do mar.

Eravamo sette sorelle
Ci specchiamo alle fontane
Eravamo tutte belle

Éramos sete irmãs
Nós nos olhamos nas fontes
Éramos todas lindas

"Fiore di giunco non fa panne
Mora di macchia non fa vino
Filo d'erba non fa pannolino"
La madre disse alle sorelle
Ci specchiamo alle fontane
Eravamo tutte belle

"Flor de junco não faz pão
Amora não faz vinho
Folha de grama não faz pano"
A mãe disse às irmãs
Nós nos olhamos nas fontes
Éramos todas lindas

La prima per filare
E voleva i fusi d'oro,
La seconda per tramare
E voleva le spole d'oro
La terza, per cucire,
E voleva gli aghi d'oro,
La quarta, per imbadire
E voleva le coppe d'oro
La quinta per dormire
E voleva le coltri d'oro
La sesta, per sognare,
E voleva le sogni d'oro
L'ultima, per cantare solamente...
E non voleva niente. Ah!

A primeira, para fiar
E queria os fusos de ouro,
A segunda, para tramar
E queria carretéis dourados
A terceira, para costurar,
E queria as agulhas douradas,
A quarta, para preparar um banquete
E queria as taças de ouro
A quinta para dormir
E queria os cobertores dourados
A sexta, para sonhar,
E queria bons sonhos
A última, só para cantar...
E não queria nada. Ah!

Settembre dell'altura
Porta al piano la frescura
E l'estate a sepultura
L'oliva si fa scura
E la doglia si matura
Olio e pianto alla pressura!

Setembro à altura,
Traz frescor ao chão
E o verão, à sepultura
A azeitona fica escura
E a dor se matura,
Óleo e choro à pressão!

"Fiore di giunco non fa panne
Mora di macchia non fa vino
Filo d'erba non fa pannolino"
La madre disse alle sorelle
Ci specchiamo alle fontane
Eravamo tutte belle
E la prima filò

"Flor de junco não faz pão
Amora não faz vinho
Folha de grama não faz pano"
A mãe disse às irmãs
Nós nos olhamos nas fontes
Éramos todas lindas
E a primeira fiou

Torcendo il fuso e il suo core,
 E la seconda tramò
 Una tela di dolore
 E la terza, per cucì,
 Una camiccia atorsicata,
 E la quarta, imbadì
 Una mensa affaturata
 E la quinta dormì
 Nelle coltre della morte
 E la sesta sognò,
 Nelle braccie della morte!
 Pianse la madre dolente,
 Pianse la mala sorte...
 Ma l'ultima, che cantò,
 Per cantare solamente...
 Ebbe la sorte bella. Ah!

Le sirene del mare
 La volevano per sorella

Torcendo o fuso e seu coração,
 E a segunda tramou
 Uma tela de dor
 E a terceira costurou,
 Uma camisa torcida,
 E a quarta, preparou
 Um banquete faminto
 E a quinta dormiu
 Nos lencóis da morte
 E a sexta sonhou,
 Nos braços da morte!
 A triste mãe chorou,
 Ele chorou a má sorte...
 Mas a última, que ele cantou,
 Para apenas cantar...
 Teve a melhor sorte. Ah!

As sereias do mar
 A quiseram como irmã

*"Ne poy, krasavitsa, pri mne" (op. 4 n. 4) – S. Rachmaninov

Canção composta em 1892 sobre poema homônimo de A. S. Pushkin. O poema em si já era bastante popular desde a sua publicação, em 1828, atraindo uma grande quantidade de compositores que o musicaram, tais como Dargomyzhsky, Balakirev e Rimsky-Korsakov. A versão de Rachmaninov é a mais popular e a mais executada nos dias atuais.

Не пой, красавица, при мне
 Ты песен Грузии печальной:
 Напоминают мне оне
 Другую жизнь и берег дальной.

Увы! напоминают мне
 Твои жестокие напевы
 И степь, и ночь — и при луне
 Черты далёкой, бедной девы!..

Я призрак милый, роковой,
 Тебя увидев, забываю;
 Но ты поёшь — и предо мной
 Его я вновь воображаю.

Не пой, красавица, при мне
 Ты песен Грузии печальной:
 Напоминают мне оне
 Другую жизнь и берег дальной

Não cante para mim, bela donzela,
 aquelas canções tristes da Geórgia:
 eles se lembram de mim
 outra vida e uma terra distante.

Infelizmente, seu canto apaixonado
 traz de volta memórias
 da estepe à noite - e do luar
 no rosto de uma garota distante e amada.

Olhando para você, posso esquecer
 esta imagem querida e fatídica;
 mas quando você canta,
 ele aparece novamente diante de mim.

Não cante para mim, bela donzela,
 aquelas canções tristes da Geórgia:
 eles se lembram de mim
 outra vida e uma terra distante.

*"Évocation" – S. D. Fróes

Poesia de A. Bezerra de Menezes

Canção composta em 1893, traduzida para o francês pelo compositor, com acompanhamento de piano. Ela foi apresentada em Paris, na Bahia e no Rio de Janeiro, com orquestra, tendo Frederico do Nascimento Filho como solista, sob a direção de Alberto Nepomuceno, com sucesso de crítica. O texto evoca as belezas mortas para que relembrem seus amores passados e as primaveras vividas.

O tendres beautés d'antan
Belles, blondes, rousses, brunes,
Vous que dormez maintenant
Au pays des vieilles lunes

Ó ternas belezas do passado
Lindas, loiras, ruivas, morenas,
Vós que dormis agora
Na terra das velhas luas

Astres morts, astres d'amour,
Reveillez em silence,
Écoutez aux vieilles tours
Minuir sonner en cadence

Estrelas mortas, estrelas do amor,
Acordem em silêncio,
Ouçam as torres antigas
Meia-noite tocando em cadência

Venez danser une ronde
Et chanter les doux refrains
Des vieux amours de ce monde
Ces pauvres bonheurs lointains

Venham dançar em roda
E cantem os doces refrões
Velhos amores deste mundo
Estas pobres felicidades distantes

Blondes, brunes em mystère
Venez me conter tout bas
Vos fols amours sur la terre
E vos amours de lá-bas

Loiras, morenas em mistério
Venham e me digam em voz baixa
Vossos amores loucos na terra
E vossos amores de lá

Parlez-moi de tant de choses
Mortes depuis si longtemps
Vous souvenez-vous de roses
De vos premiers printemps?

Contem-me sobre tantas coisas
Mortas há tanto tempo
Vós vos lembrais das rosas
Da vossa primeira primavera?

Et des pauvres pâquerettes
Que parfois em d'autres jours
Vous effeuillez distraites
En rêvant à vos amours?

E pobres margaridas
Que às vezes em outros dias
Vós desfolhais distraídas
Sonhando com vossos amores?

Venez mignonnes en ronde
Venez, mes pauvres enfants
Chanter en ce triste monde
Vos chansons d'un autre temps

Venham doces em roda
Venham, minhas pobres filhas
Cantem neste mundo triste
Vossas músicas de outra época

Blondes, brunes em mystère
Venez me conter tout bas
Si vos amants de la terre
Vos aiment ancor lá-bas

Loiras, morenas em mistério
Venham e me digam em voz baixa
Se seus amantes da terra
Ainda vos amam lá

*"Trovas de Amor" – F. Mignone

Composta em 1936 sobre um texto folclórico do livro "Ao som da viola", de Gustavo Barroso. De estilo romântico tardio, apresenta também influências do *bel canto* italiano em sua escrita, unidas ao ritmo sincopado típico das mais famosas formas musicais brasileiras.

Você diz que me quer bem
 Mas não é de coração
 Quem quer bem, chega pra perto
 Diz "adeus", pega na mão
 No mundo, não há quem pinte
 Havendo tantos pintores
 A jóia do teu retrato
 Teus olhos tão matadores. Ah!
 Meu amor é como a sombra
 Que a lua faz no jardim
 Mente ao longe, mas de perto
 Nunca vi amor assim!
 Ai amor, por ti eu parto
 Por ti, amor, voltarei
 Quanto amor levo pro mar
 Na terra, quando deixei. Ah!

*"Um Pétit Cimintière" – S. D. Fróes

Poema de A. Bezerra de Menezes

Outra canção do op. 4, formando um pequeno ciclo com a canção "Évocation", também com texto de A. Bezerra de Menezes, também com tradução para o francês do compositor. Escrita em 1893, dedicada a Mme. Engene Barone. Também foi executada em Paris, no Rio de Janeiro e na Bahia.

Um tout petit cimintière
 Bâti sur des hauts rochers
 Où la vague tendre ou fière
 Apporte de longs baisers

Um pequenino cemitério
 Construído sobre altos rochedos
 Onde a onda tenra ou feroz
 Traz longos beijos

La mer y chante sans trêve,
 Pour bercer dans leur sommeil
 De couchemar, ou de rêve
 Ceux que dorment sans réveil

O mar canta ali sem cessar,
 Para balançar no seu sono
 De pesadelo, ou de sonho
 Aqueles que dormem sem acordar

Le Jour finit doucement
 Grand silence! L'ombre tombe
 Deux personnes seulement
 Restant là, près une tombe

O dia termina docemente
 Grande silêncio! A sombra cai
 Apenas duas pessoas
 Paradas ali, perto de um túmulo

Mère et fils! Pauvres épauves
 D'un bonheur enterré là
 Sous des cyprés laides e graves

Mãe e filho! Pobres destroços
 De uma felicidade enterrada lá
 Sob ciprestes feios e sérios

Ces bornes de l'audelà	Essas fronteiras do além
La mère, hélas! Est sans voix Haletante sur la pierre Et semble enlacer la croix, Comme un grande et sombre lierre	A mãe, pobrezinha, está sem palavras Ofegante na pedra E parece abraçar a cruz, Como uma hera alta e escura
Indifferent a ces choses L'enfant dort entre des fleurs Revant des lys et des roses Sourirant parmi ces pleurs	Indiferente a estas coisas A criança dorme entre flores Sonha com lírios e rosas Sorrindo entre estas lágrimas

*"Kling" – R. Strauss

Lied sobre o texto de Brentano, parte do ciclo op. 68.

Kling!...	Soe!
Meine Seele gibt reinen Ton Und ich wähte die Arme Von dem wütenden Harme Wilder Zeiten zerrissen schon Sing!...	A minha alma vibra com puro som E imaginei, pobrezinha, Soar corajosa, na indignidade do tempo agitado.
Meine Seele, den Beichtgesang Wiedergewonnener Fülle! Hebe vom Herzen die Hülle! Heil, dir, geläuterter Innenklang! Kling!	Canta! Minha alma canta audaz, com abundante exuberância! Eleva o véu do teu coração! Um salve a ti, puríssimo carrilhão!
Meine Seele, dein Leben, Blühendes hat sich begeben Auf dem verdorrtten Gefild.	Soe! Soe! Ressoa a tua vida, Com uma imagem fresca, elevada! A floração voltou a brilhar no campo sem vida.

*"Fête Galante" (Sept poèmes de Banville) – C. Debussy

Canção integrante do ciclo "Sept poèmes de Banville", composta para Mme. Vasnier, uma soprano de voz leve e aguda para a qual o compositor dedicou outras canções.

Voilà, Sylvandre, et Lycas, et Myrtil Car c'est ce soir fête chez Cydalise Partout, dans l'air, court un parfum subtil, Dans le grand parc où tout s'idéalise Avec la rose aminthe rivalise Philis, Églé, que suivent leurs amants, Cherchent l'ombrage en mille endroits charmants Dans le soleil, que s'irrite e si joue Luttant d'orgueil avec les diamants Sur le Chemin, le Paon blanc fait la rue	Aí está, Sylvandre, e Lycas, e Myrtil Pois hoje à noite é festa no Cydalise Por toda parte, no ar, há um perfume sutil, No grande parque onde tudo se idealiza Com a rosa aminta rivaliza Philis, Églé, seguidos por seus amantes, Procuram sombra em mil lugares encantadores No sol, que se irrita e se diverte Lutando com orgulho com os diamantes No Caminho, o Pavão Branco sai às ruas
---	--

*"Soneto" – A. Nepomuceno

Canção sobre texto de Coelho Neto, dedicada à Mme. Coelho Neto.

Ando tão venturoso com querer-te
Que, por achar demais tanta ventura
Ó delicada e meiga criatura
Temo que venha o instante de perder-te

Todo bem que em minh'alma esse amor verte
Faz-se depressa em pérfida tortura
Julgo que enlouqueci, pois é loucura
Pensar que te perdi, só por não ver-te

Se penso, és tu meu pensamento
Canto, és tu a estrofe do meu canto
Falo, teu nome é o termo que me vem risonho

Se de saudade choro, és o meu pranto
És meu silêncio, se de dor me calo
És o meu sonho, quando à noite sonho.

*"Matinatta" – S. D. Fróes

Canção para soprano ou mezzosoprano e piano, editada em 1903, com poema de Gabriele d'Annunzio. Retrata um amanhecer de domingo em que os sinos chamam todos para a igreja e, assim, se conclui com cânticos para a Virgem Maria.

Spandono le campane	Os sinos tocam
Alla prim' alba l'ave	No início da alvorada, a "Ave"
Spandono questa mane	Eles espalham esta mão
Um suon grave e soave	Um som grave e suave
Le campane lontane	Os sinos distantes
Nivea come nieve	Neve como neve
La nebbia copre il mare	Nevoeiro cobre o mar
Fluttua lieve lieve	Ele flutua um pouco
E rosea, scompare	E rosado, desaparece
Bocca d'oro la beve	boca dourada bebe
E neve e rose d'oro	E neve e rosas douradas
Il matin fresco mesce	Manhã fresca derrama
Un altro inno sonoro	Outro hino sonoro
Fanno quando il dì cresce	Eles fazem isso quando o dia cresce
Onde e campane d'oro	Ondas e sinos dourados
"Salve Janua Coeli"!	"Salve Porta do Céu"!
Col dì la nostra bella	Com o dia nossa linda
Fior di sogno e di veli	Flor de sonho e de véus
Balza: "Ave Maristella	Proclama: "Salve Estrela do Mar
Salve Regina Coeli"	Salve Rainha do Céu"!

BIBLIOGRAFIA

BRASIL, Hebe Machado. **Fróes, um notável músico baiano**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1976.

BRASIL, Hebe Machado. **A Música na Cidade do Salvador, 1549-1900**. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 1969.

KUHN, Ivana Pinho. **Sílvio Deolindo Fróes: Profile of an Early Twentieth-Century Brazilian Musician**. Journal of Historical Research in Music Education, Ithaca College, v. 22, n. 1, oct. 2000. p. 38-46. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40215225>>. Acesso em: 19 mar. 2024.

PICCHI, Achille. **A canção de câmara: definição do objeto, contexto e estado da arte no Brasil**. In: II Jornada de Investigação de Música Latino-Americana. UNILA, Foz do Iguaçu, PR, 2018. Disponível em: <http://www.dspace.unila.edu.br/123456789/5552>. Acesso em 20 jun. 2024.

2024. QUERINO, Manuel Raymundo. **Artistas Bahianos**. Salvador, Câmara Municipal; Press Color, 2018.

REGIS, Marialice Pereira. **Trajетória acadêmica e profissional da Profa. Esther Bittencourt Cardoso: uma coletânea de memórias**. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia.

SILVA, Pedro Henrique Lisboa da. **Canção de câmara brasileira: uma reflexão sobre a técnica vocal do canto lírico aplicada à performance**. 2022. Trabalho de Conclusão (Mestrado Profissional em Música) – Universidade Federal da Bahia.

XAVIER, Carlota. **A Música em 50 Anos**. Salvador: Editora Beneditina LTDA, 1965.

Sites:

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO - Acervo de Sylvio Deolindo Fróes – Partituras III. Disponível em:

https://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Acervo_de_Sylvio_Deolindo_Froes_Partituras_III. Acesso em: 20 de fev. 2024. Acesso em: 20 fev. 2024

IMSLP - Petrucci Music Library - Category: Fróes, Silvio Deolindo. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Category:Fr%C3%B3es,_Silvio_Deolindo. Acesso em: 15 mar. 2024.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – FUBA

ESCOLA DE MÚSICA – EMUS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS

SUPERVISIONADAS – PPS

Discente: Eneida Lima dos Santos Matrícula: 2022118870

Área de Concentração: Criação Musical - Interpretação Ingresso: 2022.2

Código	Nome da Prática Profissional Supervisionada
PPGPRO M0033	Prática Camerística

Docente Orientador (a): Prof. Dr. José Maurício Valle Brandão

Descrição da Prática Profissional Supervisionada

1) Título da Prática: PRÁTICA COMO CANTORA SOLISTA NO SARAU EM HOMENAGEM A RUY BARBOSA

2) Carga horária total: 19 horas

3) Locais de realização: EMUS UFBA/ABI

4) Período de realização: 20/2 a 1º/3/2023

5) Detalhamento das atividades (incluindo cronograma):**a) Levantamento de repertório e informações sobre as peças – 3 horas****b) Ensaios e concerto:**

b.1) Concerto - 1º de março - ABI

Solistas: Eneida Lima (soprano), Jairo Ribeiro (piano)

Repertório:

- V. BELLINI – “CASTA DIVA” (DA ÓPERA “NORMA”)
- G. ROSSINI – “GIUSTO CIEL” (DA ÓPERA “L’ASSEDIO DI CORINTO”)
- G. FAURÉ – “CHANSON D’AMOUR”
- C. GOMES – “QUEM SABE”

Cronograma e carga horária: 3 ensaios e concerto (20/2 a 1º/3) X 3 horas = 12 horas

Total de ensaios e concertos: 15 horas**6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:**

- a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação individual do repertório de câmara e repertório lírico.
- b) Desenvolvimento e organização de ensaios.
- c) Prática de para apresentação no palco.

7) Possíveis produtos resultantes da Prática:

- a) Relatório/memorial da Prática.
- b) Gravação do concerto.

8) Orientação:**8.1) Carga horária da orientação: 4 horas****8.2) Formato da orientação:**

- 4 encontros presenciais (1 hora)

Total: 102 horas**8.3) Cronograma das orientações - encontros presenciais:**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – FUBA

ESCOLA DE MÚSICA – EMUS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

**FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS
SUPERVISIONADAS – PPS**

Discente: Eneida Lima dos Santos Matrícula: 2022118870

Área de Concentração: Criação Musical - Interpretação Ingresso: 2022.2

Código	Nome da Prática Profissional Supervisionada
PPGPRO M0034	Prática Coral

Docente Orientador (a): Prof. Dr. José Maurício Valle Brandão

Descrição da Prática Profissional Supervisionada

1) Título da Prática: PRÁTICA COMO CANTORA CORISTA NO CONCERTO “O MADRIGAL NO SÉCULO XXI”

2) Carga horária total: 87 horas

3) Locais de realização: EMUS UFBA/Museu de Arte Sacra

4) Período de realização: 13/3 a 27/04/2023

5) Detalhamento das atividades (incluindo cronograma):

a) *Levantamento de repertório e informações sobre as peças* – 3 horas

b) *Ensaios e concerto:*

b.1) Concerto 27 de abril Museu de Arte Sacra (MAS)

Regente: Rafael Garbuio

Grupo: Madrigal da UFBA (Solista: Eneida Lima – soprano)

Repertório:

- O. GJIELO – “UBI CARITAS”
- J. CASANAS – “LAUDATE DOMINUM”
- J. PAMINTUAN – “REGINA COELI”
- W. HARVEY - ”O MARIA, MARIS STELLA
- C. CARRILLO – “AVE MARIA”
- E. ESEVALDS – “ONLY IN SLEEP”
- O. GJIELO – “THE GROUND”
- O GJIELO – “THE ROSE”
- M. LAURIDSEN – “DIRAIT-ON
- J. RUTTER – “A GAELIC BLESSING”

Cronograma e carga horária: 28 ensaios e concerto (13/3 a 27/4) X 3 horas = 84 horas

Total de ensaios e concertos: 87 horas

6) Objetivos a serem alcançados com a Prática:

- a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação do repertório para coro.
- b) Planejamento de ensaios em grupo.
- c) Trabalho em conjunto.

7) Possíveis produtos resultantes da Prática:

- a) Relatório/memorial da Prática.
- b) Gravação do concerto.

8) Orientação:

8.1) Carga horária da orientação: 4 horas

8.2) Formato da orientação:

- 4 encontros presenciais (1 hora)

Total: 102 horas

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E DO DESPORTO

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – FUBA

ESCOLA DE MÚSICA – EMUS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA – PPGPROM

FORMULÁRIO DE REGISTRO DE PRÁTICAS PROFISSIONAIS

SUPERVISIONADAS – PPS

Discente: Eneida Lima dos Santos Matrícula: 2022118870

Área de Concentração: Criação Musical - Interpretação Ingresso: 2022.2

Código	Nome da Prática Profissional Supervisionada
PPGPRO M0033	Prática Camerística

Docente Orientador (a): Prof. Dr. José Maurício Valle Brandão

Descrição da Prática Profissional Supervisionada

1) Título da Prática: PRÁTICA COMO CANTORA EM ENSEMBLE DE CÂMARA

2) Carga horária total: 10 horas

3) Locais de realização: EMUS UFBA/Museu de Arte da Bahia

4) Período de realização: 20/2 a 1º/3/2023

5) Detalhamento das Atividades (incluindo cronograma):

a) *Levantamento de repertório e informações sobre as peças – 2 horas*

b) *Ensaios e concerto:*

b.1) Concerto 01 de março ABI

Solistas: Eneida Lima (soprano), Prof. Dr. Celso Benedito (trompa) Prof. Dra. Ekaterina Konopleva (piano)

Repertório:

- F. SCHUBERT – “AUF DEM STROM”

- J. MISLYVECECK – “PALESAR, VORREI COL PIANTO” (DA ÓPERA “IL BELLEROFONTE”)

Cronograma e carga horaria: 3 ensaios e concerto (04.04 a 28.03) X 2 hs = 8 hs

Total de ensaios e concertos: 10 horas

6) Objetivos a serem alcançados com a prática:

a) Desenvolvimento de procedimentos de preparação individual do repertório de câmara e repertório lírico.

b) Desenvolvimento e organização de ensaios.

c) Prática para apresentação pública com ensemble de câmara.

7) Possíveis produtos Resultantes da Prática

a) Relatório/memorial da Prática.

b) Gravação do concerto.

8) Orientação:

8.1) Carga horária da orientação: 2 horas

8.2) Formato da orientação:

- 2 encontros presenciais (1 hora)

Total: 102 horas

8.3) Cronograma das Orientações - Encontros presenciais:

Fleur Mourante

C. Millevoye

S. D. Fróes

Lento e Mesto (♩ = 50)

Soprano

Piano

f e legato

Red. ✱

7

Sop.

Pno

Red. ✱

14

Sop.

Pno

rall.

ten.

8

Fleur mou-ran-te et so-li-

21

Sop.

tai- - - - re Qui fus l'hon - neur du val - lon,

Pno

Ossia:

27

Sop.

f Tes dé-bris jouchent la ter - - - re Dis-per-sés par l'aqui-lon

Pno

f

Red. ❄

34

Sop.

La mê - me faux nous moi-

Pno

dolce

8 - - - -

Poco agitato (♩ = 144 a 160)

41

Sop.

son - ne, Nous cé - dons au mê - - me dieu U - ne

Pno

47

Sop.

feuil - le l'a - - ban - - don - ne, Un plai - - sir nous dit: a - -

cresc. -

Pno

53

Sop.

dieu! Hi - er

rall. **Tempo meno**

sf *p*

Pno

59

Sop.

la ber - gè - - - re en - co - - - re Te voy - ant

Pno

più f

mf dim.

65

Sop.

sur son che - min, Di - - - sait:

Pno

71

Sop.

Fil - - - le de l'Au - ro - - re, tu m'em - bel - li-ras

Pno

f

dim.

76

Sop. de - main. Mais sur ta ti-ge le - - gè - re, Tu t'inclinas douce-

rall. *Tempo ad lib.*

Pno *p*

Red. ❁

81

Sop. -ment, e l'a - mi de la ber - gè - re Vint te cher-cher vainement.

rall.

Pno

Ossia:

Quasi allegro (♩ = 116)

86

Sop. Il s'en re - tourne et sou - pi - - - - -

caressant et lié

Pno *p avec douceur*

92

Sop.

re. Con - so - - - le toi, beau pas - teur,

Pno

98

Sop.

Ton a - mante en - cor res - pi - re, Tu n'as per - du ___ que la

Pno

104

Poco agitato

Sop.

fleur, hé - las"! ___ Et ma jeu - ne a - mi - e, ___ Ain - si que

Pno

dolce

110

Sop.

l'om - - - bre a pas - - sé. Et le bon - heur de ma

Pno

p

116

Sop.

vi - e N'est plus qu'un rê - - - ve ef - fa - - cé,

Pno

sf poco smorz.

122

Sop.

Elle é - tait ai - ma - ble et bel - le,

Pno

rall. poco - - - - - *a tempo*

128 *Très agité*

Sop. Son pur é - clat s'est flé - tri, Et trois fois l'her - be nou -

Pno *accel. al più del doppio*
accelerato e molto cresc.

Ossia:

134 *ff* **Subito Lento**

Sop. vel - le Sur sa tom - - - - - be a re - fleu -

Pno *ff colla voce*
dim.

12 12 24

138

Sop. ri.

Pno **Tempo** (♩ = 116)
p
cresc.
pp

145

Sop.

Pno

151

Sop.

Pno

Lento e mesto.

dim. e rall.

pianamente

A ces mots sous la ra - mé - e

157

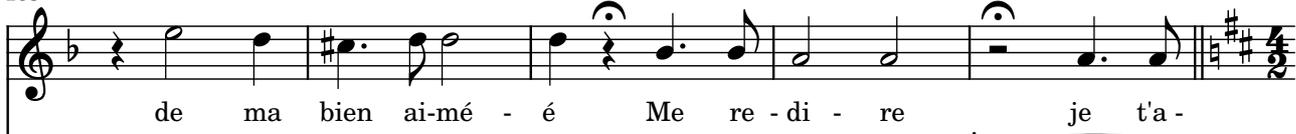
Sop.

Pno

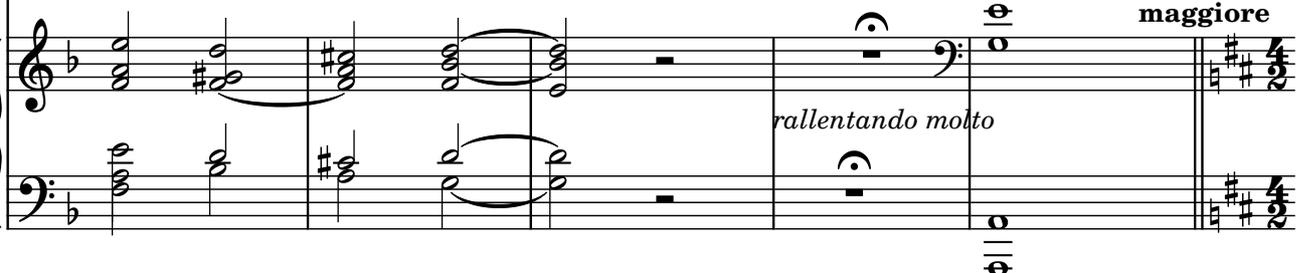
Je suis ma route et j'en - tends la voix

Ossia: 

163

Sop. 

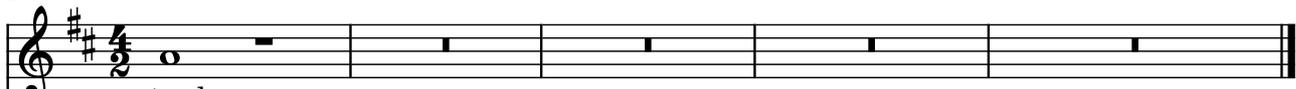
de ma bien ai-mé - é Me re - di - re je t'a -

Pno 

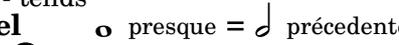
rallentando molto

maggior

168

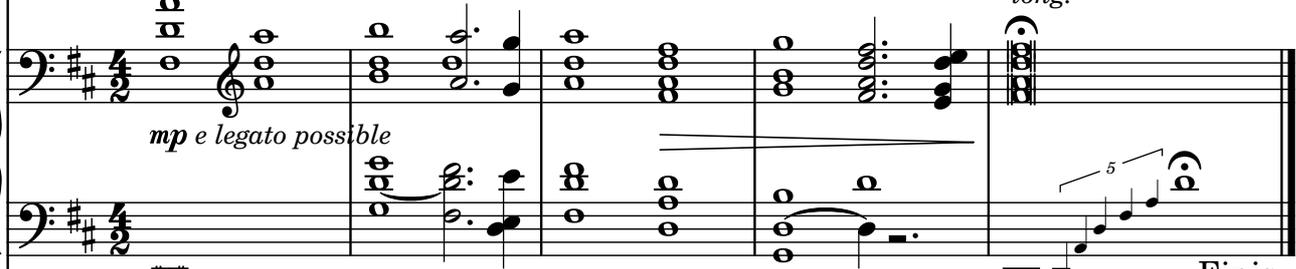
Sop. 

- tends

Solennel  *presque = précédente*

mp e legato possibile

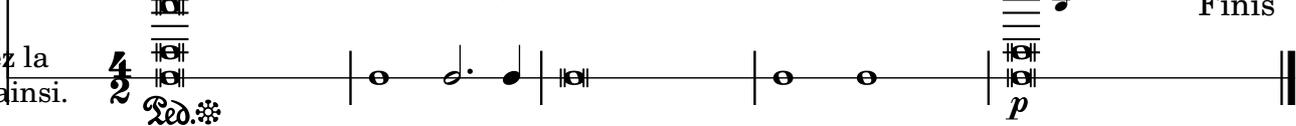
long.

Pno 

mp e legato possibile

long.

Finis

Tenez la Ped. ainsi. 

p

Catálogo Temático de Repertório Vocal

Sylvio Deolindo Fróes

Este catálogo lista todas as obras vocais de Sylvio Deolindo Fróes que foram encontradas em sites, bibliotecas e referenciadas nas fontes bibliográficas.

Em relação às datas de composição e publicação, constatei que de algumas das peças, só se encontram na(s) fonte(s) a data de composição, mesmo tendo sido publicadas. A maior parte das informações sobre as peças encontra-se no livro "Fróes, um notável músico baiano", de Hebe Machado Brasil. Encontram-se algumas informações também no IMSLP (em relação às datas de composição). As informações que constam no IMSLP parecem ter sido tiradas do referido livro. No site do Instituto Piano Brasileiro (IPB), constam apenas as obras listadas – bem como os arquivos em PDF de suas partituras, sejam elas editadas e publicadas ou em manuscrito, sem dados adicionais sobre data de composição e publicação - e existem obras que estão apenas no site, não constam nos livros.

Existe ainda a possibilidade da existência de mais obras além destas que estão elencadas neste levantamento, uma vez que a canção "O cavaleiro da Morte" chegou a ser publicada (mas não está disponível em catálogo algum, nem no site do Instituto Piano Brasileiro nem no IMSLP), e o fato da obra "Canções Elegíacas" ser parte de um ciclo de mesmo nome, tendo sido a única do mesmo autor a ser publicada, indica que as outras podem existir, mas estão ainda inéditas, possivelmente em manuscrito. Também podem existir outros fragmentos das óperas inacabadas de Fróes, "A Queda da Babilônia" e "Evangalina" (cuja ária, "Au son des cloches", ainda encontra-se sem publicação, em manuscrito).

Peça	Gênero	Formação	Idioma	Ano de composição	Publicação	Observações adicionais
“Fleur Mourante”	Canção	Voz e piano	francês	1885	-----	Fonte: “Fróes, um notável Músico Baiano” – H. Machado Brasil
“Deux Romances” (1. “Évocation”)	Canção	Voz e piano	francês	1893	-----	Fonte: Idem
“Deux Romances” (2. “Un Petit Cimintière”)	Canção	Voz e piano	francês	1893	-----	Fonte: Idem
“La Sirenetta”	Canção(“Ballata”)	Voz e piano	Italiano e francês	1899	-----	Existe uma versão para voz e orquestra desta mesma canção – Segundo o livro Fonte: “Fróes, um notável Músico Baiano” – H. Machado Brasil. Manuscrito da parte orquestral também disponível no site do Instituto Piano Brasileiro
“Matinatta”	Canção	Voz e piano	italiano	-----	1903. Editada por Sampaio Araújo - RJ	Segundo o livro Fonte: “Fróes, um notável Músico Baiano” – H. Machado Brasil
“Canções Elegíacas”	Canção	Voz e piano	português	1905	Publicada por Carlos	Parte de um ciclo de

n.3					Wehrs no RJ – apenas uma das canções, as outras estão inéditas	canções – Segundo o livro “Fróes, um notável Músico Baiano” – H. Machado Brasil
“Lenda de D. Sancha”	Cantata	Voz e orquestra	português	1912	-----	Fonte: “Fróes, um notável Músico Baiano” – H. Machado Brasil
“Melopée”	Canção	Voz e piano	francês	-----	Publicada pela Casa Arthur Napoleão - RJ	Fonte: “Fróes, um notável Músico Baiano” – H. Machado Brasil. Manuscrito no site do Instituto do Piano Brasileiro
“Cavaleiro da Morte”	Canção	Voz e piano	Italiano e português	-----	-----	Fonte: “Fróes, um notável Músico Baiano” – H. Machado Brasil - Partitura não encontrada
“Romanza”	Canção	Voz e orquestra de câmara	italiano	1925 (Primeira execução)	-----	Fonte: “Fróes, um notável Músico Baiano” – H. Machado Brasil Manuscrito no Instituto do Piano Brasileiro
“Hino a S. Tarcísio”	Hino sacro	Coro e órgão	português	-----	-----	Manuscrito disponível no Instituto

						Piano Brasileiro
“Ave Maria”	Hino sacro	Coro e órgão	latim	-----	-----	Existe uma versão para soprano e órgão. Manuscritos de ambas as versões disponíveis no site do Instituto Piano Brasileiro
Missa	Peça sacra	Coro e orquestra	latim	-----	-----	Manuscrito (incompleto) – disponível no site do Instituto Piano Brasileiro
“Evangelina”	Ópera	Voz e orquestra	francês	-----	-----	Ópera inacabada, restam fragmentos, dentre os quais, a ária “Au son des cloches” para soprano. Fonte: “Fróes, um notável Músico Baiano” – H. Machado Brasil
“A queda da Babilônia”	Ópera	Voz e orquestra	português	-----	-----	Ópera inacabada. Fonte: “Fróes, um notável Músico Baiano” – H. Machado Brasil