



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Musicologia

Tese de Doutoramento

A TEXTURA CONTRAPONTÍSTICA NAS CANÇÕES PARA CANTO E PIANO DE CAMARGO GUARNIERI

Polyane Schneider Hochheim

Orientador(es) | Ana Telles

Évora 2023



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Musicologia

Tese de Doutoramento

A TEXTURA CONTRAPONTÍSTICA NAS CANÇÕES PARA CANTO E PIANO DE CAMARGO GUARNIERI

Polyane Schneider Hochheim

Orientador(es) | Ana Telles

Évora 2023



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente | Eduardo Lopes (Universidade de Évora)

Vogais | Ana Telles (Universidade de Évora) (Orientador)
Francisco José Dias Barbosa Monteiro (Instituto Politécnico do Porto)
Sofia Inês Ribeiro Lourenço da Fonseca (Instituto Politécnico do Porto)
Ângelo Miguel Quaresma Gomes Martingo (Universidade do Minho)

*Para a minha mãe, meu anjo no caminho da música, e a quem desejo imensamente
abraçar na eternidade...*

Agradecimentos

À Prof.^a Dr.^a Ana Telles pela sua inestimável orientação nesta tese, direcionando-me sempre com paciência, motivação e confiança na execução do trabalho. Ao corpo docente do curso de Doutorado em Música/Musicologia da Universidade de Évora pelo aprendizado, pelo crescimento acadêmico e pelo acolhimento.

Ao meu marido, Ricardo Hochheim, pelo apoio incondicional nas incontáveis horas que fez, além do papel de pai, o de mãe para a nossa duplinha tão amada e sapeca. É meu companheiro fiel, com quem posso contar em todas as horas. Aos meus queridos irmãos pelo imenso apoio e auxílio na nossa mudança para Portugal.

Ao Colegiado do Curso de Bacharelado em Canto da Embap/Unespar, pela autorização da licença capacitação para a realização do curso de Doutorado em Musicologia, pelas substituições em sala de aula e no trabalho, pelo carinho e apoio de todos os colegas. Ao meu estimado professor da graduação, de quem tenho a honra de ser colega, Carlos Alberto Assis, que me indicou o tema de pesquisa. À minha querida amiga e colega Beatriz Furlanetto pelo estímulo e motivação para o estudo.

Às pessoas que gentilmente me enviaram materiais e partituras das canções de Camargo Guarnieri, em especial: Emerli Schlögl, Natália Pascke, Ana Luísa Vargas, Adriana Kayama, Luciana Kiefer, Lúcia Vasconcelos Jatahy e Cristhiane Neiverth. Em especial para a Sra. Tania Camargo Guarnieri que autorizou o envio de manuscritos.

Enfim, a todos aqueles que fizeram parte do meu percurso de doutoranda, que compartilharam comigo meus sonhos, meus desejos e minha vontade de sempre progredir nas metas pessoais e profissionais.

Eu gosto mesmo é de escrever canção.

Mozart Camargo Guarnieri

Resumo

Este trabalho apresenta uma análise textural das canções para canto e piano de Camargo Guarnieri (1907-1993) compostas entre os anos de 1950 a 1964, visando discutir e apontar características contrapontísticas da escrita pianística e da sua relação com a linha vocal. Demonstramos que o piano não exerce a função de mero instrumento acompanhador, mas dialoga e interage em equivalente grau de importância com a voz. O período abordado corresponde à segunda fase estilística do compositor (Rodrigues, 2015), em que o contraponto se torna mais “integrado” (Verhaalen, 2001). A revisão bibliográfica sobre a linguagem composicional de Guarnieri revela a recorrência do contraponto e da polifonia em repertórios instrumentais variados, características ainda não exploradas no estudo de suas canções de câmara. A proposta metodológica para a análise compreende os conceitos de Wallace Berry (1987) no que concerne à identificação do grau de independência e dependência entre as vozes, à evolução dos eventos texturais e à relação destes com outros parâmetros musicais. Assim, o presente trabalho pretende contribuir para a reflexão, interpretação e valorização das canções de Camargo Guarnieri, bem como divulgar o repertório abrangido. De um modo geral, pretendemos colaborar para o estudo do repertório da canção de câmara, gênero desenvolvido há mais de um século na música brasileira.

Palavras-chave: canção para canto e piano, contraponto, textura, Camargo Guarnieri.

The Contrapontistic Texture in the Songs for Piano and Voice by Camargo Guarnieri

Abstract

This work presents a textural analysis of songs for voice and piano by Camargo Guarnieri (1907-1993), composed between 1950 and 1964, aiming to discuss and point out the contrapuntal characteristics of piano writing and its relationship with the vocal line. We demonstrate that the piano does not function as a mere accompanying instrument but as dialogue and interacts in an equivalent degree of importance with the voice. The period covered corresponds to the composer's second stylistic phase (Rodrigues, 2015), in which the counterpoint becomes more "integrated" (Verhaalen, 2001). The literature review on Guarnieri's compositions discloses the recurrence of counterpoint and polyphony in varied instrumental repertoires. However, these characteristics are not yet explored in the study of his chamber songs. The methodological proposal for the analysis comprises the concepts of Wallace Berry (1987) regarding the identification of the degree of independence and dependence between the voices, the evolution of textural events, and their relationship with other musical parameters. Thus, the present work intends to contribute to Camargo Guarnieri's songs' reflection, interpretation, and appreciation and disseminate the covered repertoire. In general, we intend to collaborate on studying the chamber song repertoire, and a genre developed more than a century ago in Brazilian music.

Índice

Introdução	23
Revisão de Literatura	30
<i>A Canção Brasileira de Câmara.....</i>	<i>31</i>
<i>As Canções para Canto e Piano de Camargo Guarnieri.....</i>	<i>34</i>
<i>A Textura Contrapontística nas Obras de Guarnieri</i>	<i>37</i>
Camargo Guarnieri: Formação em Contexto	40
Referencial Teórico	48
Metodologia	51
Análise das Canções.....	60
<i>Para Acordar teu Coração (1950-1952).....</i>	<i>60</i>
<i>Quero Dizer Baixinho (1951).....</i>	<i>61</i>
<i>Pensei em Ti com Doçura (1950).....</i>	<i>64</i>
<i>Porque Estás Sempre Comigo.....</i>	<i>67</i>
<i>Eu Gosto de Você (1951)</i>	<i>70</i>
<i>Olhe-me Tão Somente (1951).....</i>	<i>74</i>
<i>Às Vezes, Meu Amor... (1951)</i>	<i>77</i>
<i>Quero Afagar-te o Rosto Docemente</i>	<i>80</i>
<i>Aceitei Tua Amizade (1951).....</i>	<i>83</i>
<i>Espera (1952)</i>	<i>87</i>
<i>Aspectos Qualitativos.....</i>	<i>87</i>
<i>Diversidade Textural Global.....</i>	<i>88</i>
<i>Não Fales, Por Favor... (1952).....</i>	<i>89</i>
<i>Aspectos Qualitativos.....</i>	<i>90</i>
<i>Diversidade Textural Global.....</i>	<i>91</i>

Cinco Poemas de Alice (1954).....	92
<i>Pedido (1954).....</i>	93
<i>E Agora...Só Me Resta a Minha Voz (1954).....</i>	97
<i>Não Posso Mais Esconder Que Te Amo (1954).....</i>	100
<i>Recolhi no Meu Coração a Tua Voz...(1954).....</i>	105
<i>Promessa (1954).....</i>	107
Quatro Cantigas (1955-1956).....	111
<i>A cantiga da Mutuca(1949).....</i>	111
<i>Cantiga (1955).....</i>	114
<i>Não Sei...(1956).....</i>	119
<i>Vamos Dar a Despedida (1956).....</i>	122
Duas Canções de Celso Brant (1955).....	124
<i>Meus Pecados (1955).....</i>	125
<i>Como o Coração da Noite (1956).....</i>	128
Isto...É Você (1955).....	131
<i>Aspectos Qualitativos.....</i>	131
<i>Diversidade Textural Global.....</i>	133
Duas Canções (1955-1956).....	134
<i>Castigo (1956).....</i>	134
<i>Agora (1955).....</i>	137
Adoração (1956).....	140
<i>Aspectos Qualitativos.....</i>	140
<i>Diversidade Textural Global.....</i>	141
A Vida às Vezes...(1957).....	142
<i>Aspectos Qualitativos.....</i>	142
<i>Diversidade Textural Global.....</i>	143
Figura 107 - Diversidade textural A vida às vezes.....	144
Duas Cantigas de Amor (1957).....	144
<i>Não sei porque...(1957).....</i>	144

<i>Se Eu Pudesse... (1957)</i>	147
<i>És Mais Bela (1957)</i>	150
<i>Aspectos Qualitativos</i>	151
<i>Diversidade Textural Global</i>	152
<i>Teus Olhos Verdes (1957)</i>	153
<i>Aspectos Qualitativos</i>	154
<i>Diversidade Textural Global</i>	155
<i>Ondas de um Mar Crescente (1957)</i>	156
<i>Aspectos Qualitativos</i>	157
<i>Diversidade Textural Global</i>	158
<i>Não Adianta Dizer Nada... (1957)</i>	160
<i>Aspectos Qualitativos</i>	162
<i>Diversidade Textural Global</i>	163
<i>Duas Canções de Susana de Campos (1958)</i>	166
<i>Penso em Você (1958)</i>	166
<i>Beijaste os Meus Cabelos (1958)</i>	168
<i>Duas Canções de Sylvia Celeste de Campos (1958)</i>	171
<i>Ausência (1958)</i>	172
<i>Eu Digo a Meu Próprio Coração (1958)</i>	175
<i>Nada de Mágoas (1959)</i>	178
<i>Aspectos Qualitativos</i>	179
<i>Diversidade Textural Global</i>	180
<i>Onde Andará... (1959)</i>	181
<i>Aspectos Qualitativos</i>	182
<i>Diversidade Textural Global</i>	186
<i>Canção Ingênua (1959)</i>	188
<i>Diversidade Textural Global</i>	193
<i>O Amor de Agora (1959)</i>	194

<i>Aspectos Qualitativos</i>	195
<i>Diversidade Textural Global</i>	197
<i>Eu Sinto Dentro do Peito (1961)</i>	198
<i>Aspectos Qualitativos</i>	199
<i>Diversidade Textural Global</i>	200
<i>Toada (1964)</i>	201
<i>Aspectos Qualitativos</i>	202
<i>Diversidade Textural Global</i>	204
<i>Ó Flor do Meu Coração (1964)</i>	205
<i>Aspectos Qualitativos</i>	206
<i>Diversidade Textural Global</i>	207
Discussão dos Resultados	208
<i>Aspectos Qualitativos e Quantitativos</i>	208
<i>Máxima Diversidade Textural</i>	208
<i>Independência, Interdependência e Número de Densidade</i>	210
<i>Textura e Parâmetros Musicais</i>	212
<i>Textura e Forma</i>	212
<i>Textura e Dinâmica</i>	218
<i>Textura e Tessitura</i>	219
Conclusão	222
Referências Bibliográficas	228
<i>Cartas</i>	234
<i>Partituras</i>	235
Apêndice A	239
<i>Tabela das Canções do Período 1950-1964</i>	239
Apêndice B	243

<i>Índice Acústico</i>	243
<i>Tabela da Extensão Vocal e Instrumental das Canções</i>	243
Apêndice C	245
<i>Tabelas dos Componentes Reais e Sonoros registrados no Programa Excel</i>	245
Apêndice D	346
<i>Transcrições musicais dos manuscritos</i>	346
Anexo A	398
<i>Partituras editadas</i>	398
Anexo B	493
<i>Partituras em manuscrito</i>	493

Índice de Figuras

<i>Figura 1 - Representação da progressão e recessão qualitativa e quantitativa</i>	<i>51</i>
<i>Figura 2 – A peine si le coer vous a considérées (nº. 3) (c. 1-7), da obra Six Sonnets for mixed chorus de Darius Milhaud.....</i>	<i>52</i>
<i>Figura 3 - Esquema representativo da independência e interdependência interlinear na canção In tausend Formen (nº. 1) da obra Goethe Lieder de Luigi Dallapiccola, para soprano e três clarinetes.....</i>	<i>53</i>
<i>Figura 4 - Independência quanto ao desenho rítmico.....</i>	<i>54</i>
<i>Figura 5 - Independência quanto ao desenho melódico.....</i>	<i>54</i>
<i>Figura 6 - Interdependência quanto ao desenho rítmico e melódico.....</i>	<i>55</i>
<i>Figura 7 - Interdependência quanto ao desenho rítmico e melódico.....</i>	<i>55</i>
<i>Figura 8 – Gráfico dos aspectos qualitativos.....</i>	<i>57</i>
<i>Figura 9 – Gráfico da diversidade textural global.....</i>	<i>58</i>
<i>Figura 10 – Representação no gráfico da máxima diversidade textural e da interdependência</i>	<i>59</i>
<i>Figura 11 - Três componentes reais na parte do piano.....</i>	<i>62</i>
<i>Figura 12 - Máxima independência linear</i>	<i>63</i>
<i>Figura 13 – Gráfico da independência na canção Quero dizer baixinho.....</i>	<i>63</i>
<i>Figura 14 - Gráfico da diversidade textural na canção Quero dizer baixinho.....</i>	<i>64</i>
<i>Figura 15 - Parte do piano dividida em quatro e cinco camadas</i>	<i>65</i>
<i>Figura 16 – Gráfico da independência da canção Pensei em ti com doçura.....</i>	<i>66</i>
<i>Figura 17 - Recessão qualitativa na palavra “alvorada”.....</i>	<i>66</i>
<i>Figura 18 – Gráfico da diversidade textural na canção Pensei em ti com doçura.....</i>	<i>67</i>
<i>Figura 19 – Gráfico da independência na canção Porque estás sempre comigo.....</i>	<i>69</i>
<i>Figura 20 - Maior independência e tessitura vocal mais aguda.....</i>	<i>69</i>

<i>Figura 21 – Gráfico da diversidade textural na canção Porque estás sempre comigo</i>	70
<i>Figura 22 - Três vozes na parte do piano.....</i>	72
<i>Figura 23 – Gráfico da independência na canção Eu gosto de você.....</i>	72
<i>Figura 24 - Figuração cordal e arpejada.....</i>	73
<i>Figura 25 – Gráfico da diversidade textural na canção Eu gosto de você</i>	74
<i>Figura 26 - Máxima independência.....</i>	75
<i>Figura 27 – Gráfico da independência na canção Olhe-me tão somente</i>	76
<i>Figura 28 - Progressão qualitativa</i>	76
<i>Figura 29 - Gráfico da diversidade textural na canção Olhe-me tão somente.....</i>	77
<i>Figura 30 - Máxima independência.....</i>	78
<i>Figura 31 – Gráfico da independência na canção Às vezes, meu amor.....</i>	79
<i>Figura 32 – Gráfico da diversidade textural na canção Às vezes, meu amor.....</i>	79
<i>Figura 33 -Maior interdependência e número de densidade</i>	80
<i>Figura 34 – Gráfico da independência na canção Quero afagar-te o rosto docemente.....</i>	82
<i>Figura 35 - Máxima diversidade textural.....</i>	82
<i>Figura 36 – Gráfico da diversidade textural na canção Quero afagar-te o rosto docemente</i>	83
<i>Figura 37 – Gráfico da independência na canção Aceitei tua amizade.....</i>	84
<i>Figura 38 - Máxima independência.....</i>	85
<i>Figura 39 – Gráfico da diversidade textural na canção Aceitei tua amizade.....</i>	87
<i>Figura 40 - Configuração polirrítmica.....</i>	88
<i>Figura 41 – Gráfico da independência na canção Espera.....</i>	88
<i>Figura 42 - Máxima independência.....</i>	88
<i>Figura 43 - Diversidade textural na canção Espera</i>	89
<i>Figura 44 – Independência na canção Não fales, por favor</i>	90

<i>Figura 45 - Máxima diversidade textural.....</i>	<i>91</i>
<i>Figura 46 - Diversidade textural na canção Não fales, por favor</i>	<i>92</i>
<i>Figura 47 - Introdução piano solo</i>	<i>94</i>
<i>Figura 48 – Gráfico da independência na canção Pedido.....</i>	<i>95</i>
<i>Figura 49 - Máxima independência.....</i>	<i>95</i>
<i>Figura 50 - Progressão qualitativa no final da canção</i>	<i>96</i>
<i>Figura 51 - Diversidade textural na canção Pedido</i>	<i>97</i>
<i>Figura 52 – Gráfico da independência na canção E agora...só me resta a minha voz.....</i>	<i>98</i>
<i>Figura 53 - Progressão melódica.....</i>	<i>99</i>
<i>Figura 54 – Gráfico da diversidade textural na canção E agora...só me resta a minha voz</i>	<i>99</i>
<i>Figura 55 - Máximo número de densidade.....</i>	<i>100</i>
<i>Figura 56 - Introdução piano solo</i>	<i>102</i>
<i>Figura 57 - Gráfico da independência na canção Não posso mais esconder que te amo ...</i>	<i>102</i>
<i>Figura 58 - Textura homofônica na parte do piano</i>	<i>103</i>
<i>Figura 59 - Hetero e contradirecional</i>	<i>104</i>
<i>Figura 60 - Gráfico da diversidade textural na canção Não posso mais esconder que te amo</i>	<i>105</i>
<i>Figura 61 - Máximo número de densidade.....</i>	<i>105</i>
<i>Figura 62 - Gráfico da independência na canção Recolhi no meu coração a tua voz</i>	<i>106</i>
<i>Figura 63 - Máxima diversidade textural.....</i>	<i>106</i>
<i>Figura 64 - Diversidade textural na canção Recolhi no meu coração a tua voz.....</i>	<i>107</i>
<i>Figura 65 - Máximo número de densidade e dinâmica ppp</i>	<i>107</i>
<i>Figura 66 – Gráfico da independência na canção Promessa</i>	<i>109</i>
<i>Figura 67 - Quatro componentes reais.....</i>	<i>109</i>

<i>Figura 68 – Gráfico da diversidade textural na canção Promessa.....</i>	<i>110</i>
<i>Figura 69 - Progressão quantitativa</i>	<i>111</i>
<i>Figura 70 – Gráfico da independência na canção A cantiga da mutuca.....</i>	<i>112</i>
<i>Figura 71 Escrita pianística percussiva em três camadas</i>	<i>114</i>
<i>Figura 72 Gráfico da diversidade textural na canção A cantiga da mutuca.....</i>	<i>115</i>
<i>Figura 73 Recessão textural no compasso 3</i>	<i>115</i>
<i>Figura 74 Gráfico da independência na canção Cantiga</i>	<i>116</i>
<i>Figura 75 - Três componentes reais</i>	<i>117</i>
<i>Figura 76 – Gráfico da diversidade textural na canção Cantiga</i>	<i>118</i>
<i>Figura 77 - Recessão e progressão textural nos compassos finais</i>	<i>118</i>
<i>Figura 78 – Gráfico da independência na canção Não sei.....</i>	<i>120</i>
<i>Figura 79 Gráfico da diversidade textural na canção Não sei</i>	<i>121</i>
<i>Figura 80 - Recessão quantitativa e qualitativa nos compassos finais da seção B</i>	<i>121</i>
<i>Figura 81 Gráfico da independência na canção Vamos dar a despedida</i>	<i>123</i>
<i>Figura 82 – Gráfico da diversidade textural na canção Vamos dar a despedida.....</i>	<i>123</i>
<i>Figura 83 - Configuração do acompanhamento na seção A.....</i>	<i>124</i>
<i>Figura 84 - Interdependência na Coda</i>	<i>124</i>
<i>Figura 85 – Gráfico da independência na canção Meus pecados</i>	<i>126</i>
<i>Figura 86 - Diversidade textural na canção Meus pecados.....</i>	<i>127</i>
<i>Figura 87 - Máximo número de densidade no último compasso.....</i>	<i>128</i>
<i>Figura 88 – Gráfico da independência na canção Como o coração da noite</i>	<i>129</i>
<i>Figura 89 - Gráfico da diversidade textural na canção Como o coração da noite</i>	<i>130</i>
<i>Figura 90 - Máximo número de densidade.....</i>	<i>130</i>
<i>Figura 91 - Gráfico da independência na canção Isto...é você</i>	<i>132</i>
<i>Figura 92 - Linhas intermediárias homodirecionais na parte do piano</i>	<i>132</i>

<i>Figura 93 - Progressão qualitativa nas sílabas tônicas</i>	133
<i>Figura 94 - Gráfico da diversidade textural na canção Isto...é você</i>	133
<i>Figura 95 – Gráfico da independência na canção Castigo</i>	135
<i>Figura 96 - Independência nos compassos finais da seção B</i>	136
<i>Figura 97 – Gráfico da diversidade textural na canção Castigo</i>	137
<i>Figura 98 – Piano a três vozes</i>	138
<i>Figura 99 - Gráfico da independência na canção Agora</i>	138
<i>Figura 100 - Máxima independência</i>	139
<i>Figura 101 - Gráfico da diversidade textural na canção Agora</i>	139
<i>Figura 102 - Máxima diversidade textural</i>	141
<i>Figura 103 - Gráfico da independência na canção Adoração</i>	141
<i>Figura 104 - Gráfico da diversidade textural na canção Adoração</i>	142
<i>Figura 105 - Gráfico da independência na canção A vida às vezes</i>	143
<i>Figura 106 - Configuração da escrita pianística</i>	143
<i>Figura 107 – Gráfico da diversidade textural A vida às vezes</i>	144
<i>Figura 108 - Configuração da escrita pianística</i>	145
<i>Figura 109 – Gráfico da independência na canção Não sei porque</i>	146
<i>Figura 110 – Gráfico da diversidade textural na canção Não sei porque</i>	146
<i>Figura 111 - Máxima diversidade textural</i>	147
<i>Figura 112 – Gráfico da independência na canção Se eu pudesse</i>	148
<i>Figura 113 - Configuração da escrita pianística e da linha vocal</i>	149
<i>Figura 114 - Diversidade textural na canção Se eu pudesse</i>	150
<i>Figura 115 – Gráfico da independência na canção És mais bela</i>	151
<i>Figura 116 - Progressão qualitativa</i>	151
<i>Figura 117 - Independência estável</i>	152

<i>Figura 118 – Gráfico da diversidade textural na canção És mais bela.....</i>	<i>152</i>
<i>Figura 119 - Número máximo de densidade.....</i>	<i>153</i>
<i>Figura 120 – Gráfico da independência na canção Teus olhos verdes</i>	<i>154</i>
<i>Figura 121 - Recessões qualitativas.....</i>	<i>155</i>
<i>Figura 122 – Gráfico da diversidade textural na canção Teus olhos verdes.....</i>	<i>156</i>
<i>Figura 123 – Gráfico da independência na canção Ondas de um mar crescente</i>	<i>157</i>
<i>Figura 124 - Máxima independência e recessão qualitativa nos compassos finais.....</i>	<i>158</i>
<i>Figura 125 – Gráfico da diversidade textural na canção Ondas de um mar crescente.....</i>	<i>159</i>
<i>Figura 126 - Configuração da escrita pianística e da linha vocal.....</i>	<i>159</i>
<i>Figura 127 – Gráfico da independência na canção Não adianta dizer nada</i>	<i>162</i>
<i>Figura 128 - Configuração da escrita pianística e da linha vocal.....</i>	<i>163</i>
<i>Figura 129 – Gráfico da diversidade textural na canção Não adianta dizer nada</i>	<i>164</i>
<i>Figura 130 - Figurações homorrítmicas, homo e héterodirecionais</i>	<i>164</i>
<i>Figura 131 - Progressão qualitativa e quantitativa</i>	<i>165</i>
<i>Figura 132 – Gráfico da independência na canção Penso em você</i>	<i>167</i>
<i>Figura 133 – Gráfico da diversidade textural na canção Penso em você.....</i>	<i>167</i>
<i>Figura 134 - Interdependência no acompanhamento.....</i>	<i>168</i>
<i>Figura 135 – Gráfico da independência na canção Beijaste os meus cabelos</i>	<i>169</i>
<i>Figura 136 - Máxima independência.....</i>	<i>170</i>
<i>Figura 137 - Diversidade textural na canção Beijaste os meus cabelos.....</i>	<i>171</i>
<i>Figura 138 - Progressão quantitativa</i>	<i>171</i>
<i>Figura 139 – Gráfico da independência na canção Ausência</i>	<i>173</i>
<i>Figura 140 - Máxima diversidade textural.....</i>	<i>173</i>
<i>Figura 141 - Gráfico da diversidade textural na canção Ausência</i>	<i>174</i>
<i>Figura 142 - Progressão quantitativa</i>	<i>174</i>

<i>Figura 143 - Interdependência na parte do piano.....</i>	<i>175</i>
<i>Figura 144 – Independência na canção Eu digo a meu próprio coração.....</i>	<i>176</i>
<i>Figura 145 - Máxima diversidade textural.....</i>	<i>177</i>
<i>Figura 146 – Gráfico da diversidade textural na canção Eu digo a meu próprio coração. 178</i>	
<i>Figura 147 - Máxima interdependência</i>	<i>178</i>
<i>Figura 148 – Gráfico da independência na canção Nada de mágoas</i>	<i>179</i>
<i>Figura 149 - Máxima diversidade textural.....</i>	<i>180</i>
<i>Figura 150 - Diversidade textural na canção Nada de mágoas.....</i>	<i>181</i>
<i>Figura 151 – Independência na canção Onde andaré</i>	<i>183</i>
<i>Figura 152 - Célula rítmica recorrente</i>	<i>183</i>
<i>Figura 153 - Máxima diversidade textural.....</i>	<i>184</i>
<i>Figura 154 - Progressão qualitativa na entrada do canto</i>	<i>185</i>
<i>Figura 155 - Recessão qualitativa em dinâmica f.....</i>	<i>185</i>
<i>Figura 156 - Progressão qualitativa nos compassos finais.....</i>	<i>186</i>
<i>Figura 157 – Gráfico da diversidade textural na canção Onde andaré</i>	<i>187</i>
<i>Figura 158 - Configuração da escrita pianística e da linha vocal.....</i>	<i>190</i>
<i>Figura 159 - Adição da voz superior na parte do piano</i>	<i>190</i>
<i>Figura 160 – Gráfico da independência na Canção ingênua</i>	<i>191</i>
<i>Figura 161 - Imitação e progressão melódicas.....</i>	<i>192</i>
<i>Figura 162 - Configuração da escrita pianística e da linha vocal.....</i>	<i>193</i>
<i>Figura 163 – Gráfico da diversidade textural na Canção ingênua.....</i>	<i>194</i>
<i>Figura 164 - Configuração da escrita pianística e da linha vocal.....</i>	<i>196</i>
<i>Figura 165 - Imitação de motivos.....</i>	<i>196</i>
<i>Figura 166 – Gráfico da independência na canção O amor de agora</i>	<i>197</i>
<i>Figura 167 – Gráfico da diversidade textural na canção O amor de agora.....</i>	<i>198</i>

<i>Figura 168 – Gráfico da independência na canção Eu sinto dentro do peito</i>	<i>199</i>
<i>Figura 169 - Aumento da independência.....</i>	<i>200</i>
<i>Figura 170 – Gráfico da diversidade textural na canção Eu sinto dentro do peito.....</i>	<i>200</i>
<i>Figura 171 – Gráfico da independência na canção Toada.....</i>	<i>203</i>
<i>Figura 172 - Escrita pianística seção A</i>	<i>203</i>
<i>Figura 173 - Aumento da independência seção B.....</i>	<i>204</i>
<i>Figura 174 – Gráfico da diversidade textural na canção Toada</i>	<i>205</i>
<i>Figura 175 – Gráfico da independência na canção Ó flor do meu coração.....</i>	<i>206</i>
<i>Figura 176 – Homorritmia entre as duas mãos.....</i>	<i>206</i>
<i>Figura 177 – Aumento da independência.....</i>	<i>207</i>
<i>Figura 178 – Gráfico da diversidade textural na canção Ó flor do meu coração.....</i>	<i>207</i>

Índice de Tabelas

Tabela 1 - <i>Fases estilísticas de Camargo Guarnieri, segundo Rodrigues (2015)</i>	26
Tabela 2 - <i>Organização estrutural da canção Quero dizer baixinho</i>	61
Tabela 3 - <i>Organização estrutural da canção Pensei em Ti com Doçura</i>	64
Tabela 4 - <i>Organização estrutural da canção Porque estás sempre comigo</i>	68
Tabela 5 - <i>Organização estrutural da canção Eu gosto de você</i>	71
Tabela 6 - <i>Organização estrutural da canção Olhe-me tão somente</i>	74
Tabela 7 - <i>Organização estrutural da canção Às vezes, meu amor</i>	78
Tabela 8 - <i>Organização estrutural da canção Quero afagar-te o rosto docemente</i>	81
Tabela 9 - <i>Organização estrutural da canção Aceitei tua amizade</i>	84
Tabela 10 - <i>Organização estrutural da canção Espera</i>	87
Tabela 11 - <i>Organização estrutural da canção Não fales, por favor</i>	90
Tabela 12 - <i>Organização estrutural da canção Pedido</i>	94
Tabela 13 - <i>Organização estrutural da canção E agora...só me resta a minha voz</i>	98
Tabela 14 - <i>Organização estrutural da canção Não posso mais esconder que te amo</i>	100
Tabela 15 - <i>Organização estrutural da canção Recolhi no meu coração a tua voz</i>	105
Tabela 16 – <i>Organização estrutural da canção Promessa</i>	108
Tabela 17 - <i>Organização estrutural da canção A cantiga da mutuca</i>	111
Tabela 18 - <i>Organização estrutural da canção Cantiga</i>	114
Tabela 19 - <i>Organização estrutural da canção Não sei</i>	119
Tabela 20 - <i>Organização estrutural da canção Vamos dar a despedida</i>	122
Tabela 21 - <i>Organização estrutural da canção Meus pecados</i>	125
Tabela 22 - <i>Organização estrutural da canção Como o coração da noite</i>	128
Tabela 23 - <i>Organização estrutural da canção Isto...é você</i>	131
Tabela 24 - <i>Organização estrutural da canção Castigo</i>	134

Tabela 25 - <i>Organização estrutural da canção Agora</i>	137
Tabela 26 - <i>Organização estrutural da canção Adoração</i>	140
Tabela 27 - <i>Organização estrutural da canção A vida às vezes...</i>	142
Tabela 28 - <i>Organização estrutural da canção Não sei porque...</i>	145
Tabela 29 - <i>Organização estrutural da canção Se eu pudesse...</i>	147
Tabela 30 - <i>Organização estrutural da canção És mais bela</i>	150
Tabela 31 - <i>Organização estrutural da canção Teus olhos verdes</i>	153
Tabela 32 - <i>Organização estrutural da canção Ondas de um mar crescente</i>	156
Tabela 33 - <i>Organização estrutural da canção Não adianta dizer nada</i>	161
Tabela 34 - <i>Organização estrutural da canção Penso em você</i>	166
Tabela 35 - <i>Organização estrutural da canção Beijaste os meus cabelos</i>	168
Tabela 36 - <i>Organização estrutural da canção Ausência</i>	172
Tabela 37 - <i>Organização estrutural da canção Eu digo a meu próprio coração</i>	176
Tabela 38 - <i>Organização estrutural da canção Nada de mágoas</i>	179
Tabela 39 - <i>Organização estrutural da canção Onde andará...</i>	182
Tabela 40 - <i>Organização estrutural da Canção ingênua</i>	188
Tabela 41 - <i>Organização estrutural da canção O amor de agora</i>	195
Tabela 42 - <i>Organização estrutural da canção Eu sinto dentro do peito</i>	199
Tabela 43 - <i>Organização estrutural da canção Toada</i>	202
Tabela 44 - <i>Organização estrutural da canção Ó flor do meu coração</i>	205
Tabela 45 - <i>Ocorrência da máxima diversidade textural</i>	209
Tabela 46 - <i>Quantidade de instantes homorrítmicos</i>	211
Tabela 47 - <i>Diferenças texturais entre as seções</i>	213
Tabela 48 - <i>Emprego da progressão e recessão textural entre as seções</i>	214
Tabela 49 - <i>Progressão quantitativa nos compassos finais</i>	216

Tabela 50 - <i>Progressão e recessão qualitativa nos dois últimos compassos</i>	217
Tabela 51 - <i>Textura e dinâmica</i>	218
Tabela 52 - <i>Tessitura vocal e textural</i>	220
Tabela 53 - <i>Tessitura na linha vocal e textura</i>	220

Lista de Abreviaturas e Siglas

AMA	Acervo Mozart de Araújo
CS	Componentes Sonoros
CR	Componentes Reais
ND	Número de Densidade
RT	Recessão Textural
IEB – USP	Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo
MEC	Ministério da Educação e Cultura
b	Bemol
#	Sustenido
<i>ppp</i>	<i>pianissíssimo</i>
<i>pp</i>	<i>pianíssimo</i>
<i>p</i>	<i>piano</i>
<i>mp</i>	<i>mezzo-piano</i>
<i>mf</i>	<i>mezzo-forte</i>
<i>f</i>	<i>forte</i>
<i>ff</i>	<i>fortíssimo</i>

Introdução

A canção de câmara está presente na história da música brasileira desde o século XIX, apresentando, genericamente, as influências da modinha e das árias italianas, como se verifica, por exemplo, nas canções de Carlos Gomes (1836-1896). Considera-se Alberto Nepomuceno (1864-1920) o principal precursor da canção de câmara brasileira para canto e piano, pela sua produção influenciada pelo *lied*, pela *chanson* e pelo emprego de textos em língua estrangeira e portuguesa (Souza, 2010, p. 36). Luís Heitor (2016, p. 181-19) destaca a presença do gênero canção na produção dos compositores supramencionados e ressalta a popularidade e versatilidade do piano no meio musical brasileiro desde a segunda metade do século XIX.

A trajetória da canção brasileira após Nepomuceno foi marcada pelo movimento modernista, consubstanciado com o desenvolvimento de uma estética nacionalista no meio artístico brasileiro nas décadas de 1920 e 1930. Vasco Mariz (2002) divide esse período em três gerações “de compositores nacionalistas de canção”. Segundo o autor, são significativos das duas primeiras fases Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Ernani Braga (1888-1948), Jayme Ovalle (1894-1955), Hekel Tavares (1896-1969), Lorenzo Fernandes (1897-1948) e Francisco Mignone (1897-1986). Nesse contexto, importa salientar que Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) é classificado como um compositor expressivo da terceira geração nacionalista, estando ligado à orientação estética nacionalista de Mário de Andrade (1893-1945), escritor, poeta e musicólogo paulista (Mariz, 2002, p. 123).

Ainda de acordo com Mariz (2002, p. 123-125), Guarnieri foi o primeiro compositor brasileiro a escrever canções exclusivamente na língua nacional portuguesa, utilizando a poesia contemporânea brasileira e também os textos recolhidos em dialetos afro-brasileiro e ameríndio. Até então, entre os compositores brasileiros do século XIX até início do século

XX, era comum a prática de compor canções não somente em português, mas também em línguas estrangeiras.

Dos aspectos da linguagem musical de Guarnieri refletidos nas canções, destacam-se a escrita contrapontística, o cuidado na prosódia, o emprego de tonalismo, modalismo e cromatismo, os padrões rítmicos sincopados, a condução melódica expressiva, intervalos de sétima menor e quartas aumentadas, melodias em terças, entre outros (Elbert, 2014; Mariz, 2005; Silva, 2001; Verhaalen, 2001). De acordo com Elbert:

Guarnieri instaurou práticas compositivas revigorantes: o teor rítmico; a escrita contrapontística; a linguagem harmônica partindo do modal ao atonal, passando pelo dodecafônico e por experiências puramente seriais; o pensamento harmônico por vezes fundamentalmente cromático induzindo à atonalidade; a severidade nas construções melódicas e fraseológicas; as incursões essencialmente polifônicas e lineares; as oscilações e combinações entre pulsações binárias e ternárias; a fuga das regularidades métricas através das acentuações das partes fracas dos compassos; enfim, uma série de procedimentos cuja reincidência só confirmava sua vontade de inovar. (Elbert, 2014, p. 21)

Guarnieri dedicou praticamente metade do seu conjunto de obras à escrita vocal.

Verhaalen (2001, p. 243) afirma que Guarnieri “compôs quase trezentas canções, a maioria escrita para voz e piano, algumas com acompanhamento orquestral e outras para coro a quatro vozes, vozes iguais ou coro infantil.” Assim como reitera Mariz, em *A canção brasileira de câmara*:

Em sessenta e cinco anos de trabalho (1928-1993), Camargo Guarnieri produziu mais de 200 canções, dos mais variados gêneros e – fato único na história da canção do Brasil – todas em idioma nacional português, afro-brasileiro e ameríndio. A esse respeito, não posso deixar de fazer menção à salutar e esclarecida influência de seu grande orientador Mário de Andrade, que aliás forneceu texto para muitas canções, contribuição igual à de Manuel Bandeira para o *lied* de Guarnieri. Outros poetas como Cleómenes Campos, Cecília Meireles, Rangel Bandeira, Suzana de Campos e sua irmã Alice, e Rossini Camargo Guarnieri também foram frequentemente musicados pelo compositor paulista, que arranhou ainda numerosos motivos folclóricos, como *Egbegi* e *Den-Bau* (1932), *Acuti-parú* (1934), *Segue-me* (1937), *Aribu* (1948) ou *Cuziribambo* (1969). (Mariz, 2002, p. 125)

A extensa produção da canção guarnieriana (duzentas para canto e piano) e a escassez de estudos acadêmicos sobre esse repertório foram determinantes para a definição do nosso tema de pesquisa. Deve sua escolha também ao contato com a canção de câmara brasileira por meio da nossa prática como docente e pianista correpetidora em curso de graduação em

canto e ao desejo de aprofundar e de ampliar a gama de conhecimentos sobre o repertório supramencionado. De fato, após um levantamento da bibliografia e do conjunto de obras sobre o tema em questão, verificamos que poucos trabalhos científicos analisaram a profícua produção de canções de Camargo Guarnieri, dotadas de uma elaborada escrita pianística, e que não muitas foram as obras guarnierianas do gênero editadas¹. Assim confirma Verhaalen (2001, p. 244), quando atesta que: “Há suficiente material, e razão, para um estudo mais detalhado sobre sua obra vocal”. Portanto, nossa investigação justifica-se pela dimensão que o repertório de canção para canto e piano representa no conjunto de obras não somente de Guarnieri, mas de várias gerações de compositores brasileiros.

A escolha de um conjunto de canções dos anos de 1950 a 1964 como objeto de estudo deve-se ao amadurecimento e ao equilíbrio que se verificam na produção musical do período, além de serem, por sua elaboração coesa, obras exemplares para o estudo da textura contrapontística do compositor. Efetivamente, segundo Verhaalen (2001, p. 269): “Guarnieri compôs várias canções no final da década de 1950. Como já assinalamos, elas mostram maior enriquecimento do acompanhamento e uma relação mais integral entre a voz e a parte pianística”. Semelhantemente, Rodrigues conclui:

Com o passar do tempo, o uso do contraponto tornou-se menos ostensivo, mais ordenado e equilibrado, atingindo o ponto que o caracteriza na música de Guarnieri. É predominante, mas não destoa do conjunto, cumprindo o legítimo papel de uma técnica bem executada que se encontra sob o controle das leis superiores da forma e do equilíbrio. (Rodrigues, 2015, p. 108)

Rodrigues (2015, p. 29-31) propõe datas delimitadoras para as fases estilísticas de Guarnieri, classificando-as e denominando-as fase de formação, fase de afirmação, fase do nacionalismo de combate e fase final, respectivamente. Contudo, o autor não atribui uma rigidez a essa classificação; ao contrário, diz que as datas são flexíveis e ondulam de acordo com a evolução composicional de Guarnieri.² A partir de tais informações e do catálogo de

¹ De acordo com o catálogo de Silva (2001), das duzentas canções para canto e piano, aproximadamente cinquenta delas foram editadas.

² Assis (2007, p. 19) também propõe essa organização baseada no estudo de Rodrigues.

Silva (2001), organizamos a Tabela 1, que contém as duzentas canções de Guarnieri para canto e piano, distribuídas de acordo com cada fase composicional.

Tabela 1 - Fases estilísticas de Camargo Guarnieri, segundo Rodrigues (2015)

Primeira fase	fase de formação	1928-1940	81 canções
	fase de afirmação	1940-1950	26 canções
Segunda fase	fase do nacionalismo de combate	1950-1965	50 canções
Terceira fase	fase do nacionalismo essencial	1965-1982	39 canções
	fase final	1982-1993	4 canções
			<i>Quero afagar-te o rosto docemente – sem data.</i>
Total			200 canções

Nota. Elaboração própria, baseada em Rodrigues (2015).

Do conjunto de cinquenta canções da segunda fase que constituem o objeto deste estudo, seis não entram neste trabalho, pois constam nos manuscritos como reduções de orquestra, sendo elas: *Lamentação da hora perdida*, *Madrigal muito fácil*, *Seca e Três canções afro-brasileiras*. A canção *Amo-te sim* não foi encontrada no acervo do compositor, localizado no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB – USP)³. Portanto, quarenta e três peças são analisadas neste trabalho, dos anos 1950, 1951, 1952, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1959, 1961 e 1964.

Do exposto, questionamo-nos: desempenhará o piano, nas canções ora abrangidas, a função de mero acompanhador? Como a elaboração dos componentes texturais pode produzir independência entre as partes sem que a integração entre elas seja afetada? Assim, o objetivo norteador deste trabalho é analisar a textura musical, com o intuito de discutir e apontar características contrapontísticas da escrita pianística e da sua relação com a linha vocal. Uma vez que este trabalho parte da nossa prática como pianista, não pretendemos abordar questões

³ O Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP) foi criado em 1962 e está localizado atualmente no Espaço Brasileira da Universidade de São Paulo. É uma instituição multidisciplinar de pesquisa e que abriga documentação sobre a história e as culturas do Brasil (<https://www.ieb.usp.br>), onde está guardado o acervo oficial de Camargo Guarnieri, consultado em dezembro de 2021 para a elaboração deste trabalho.

interpretativas da técnica vocal, mas salientar o diálogo musical entre voz e piano por meio da análise textural.

Os objetivos específicos partem do pressuposto analítico abrangido por este estudo, ou seja, a análise textural da escrita pianística e da sua relação com a linha vocal. Por meio de dados qualitativos e quantitativos, expomos o grau da textura contrapontística e refletimos sobre as variações de maior e menor independência, interdependência e número de densidade entre os componentes texturais, relacionando-os também com três parâmetros musicais: a forma, a dinâmica e a tessitura⁴. Portanto, na parte da metodologia são desenvolvidos pormenorizadamente os objetivos deste trabalho, demonstrando como chegaremos aos resultados apontados na discussão dos resultados.

Importa registrar a variedade de tópicos de estudo sobre a canção de câmara, como, por exemplo, estratégias técnico-expressivas, dicção lírica, relação texto e música e, relativamente à música brasileira, o nacionalismo e as suas implicações estéticas, tema já muito debatido, principalmente com enfoque em Nepomuceno e a sua influência em gerações posteriores de compositores brasileiros. No entanto, tratamos aqui exclusivamente da análise da textura, um dos parâmetros da teoria musical, pois acreditamos que o estudo desse tópico, além de sua singularidade no contexto do repertório de câmara de Guarnieri, pode contribuir para a compreensão estrutural das obras e para a sistematização de uma determinada linguagem musical, identificando constâncias e transformações na escrita do compositor. Embora não seja o nosso foco de pesquisa, acreditamos que as influências recebidas na formação composicional de Guarnieri e o contexto em que ele viveu tiveram impacto direto na sua maneira de escrever canção, contribuindo para fundamentar a nossa escolha do repertório e o conteúdo analítico a ser desenvolvido.

⁴ Neste trabalho utilizamos o índice acústico franco-belga (Apêndice B).

Com efeito, a elaboração contrapontística das canções nos permite estudá-las sob o ponto de vista puramente textural, por se tratar principalmente de um repertório do século XX e em vista do domínio das múltiplas possibilidades composicionais vigentes nesse período. Não que a manipulação textural dos períodos anteriores não fosse considerada no repertório da música erudita ocidental, mas ela se tornou um recurso mais significativo para a composição a partir do início do século XX (Sadie, 2001, pp. 322-323). De fato, Neto (2007, p.1) resume que, na década de 1980, a análise textural ganha mais espaço no campo da teoria musical e uma ampliação da função terminológica. Levy (1982, p. 482), por seu turno, ensina que, do mesmo modo que a textura é um recurso composicional visível e superficial, também pode revelar complexidade no seu tratamento analítico. Desse modo, ao nos depararmos com o conjunto de canções de Guarnieri que aqui se incluem, identificamos a obviedade da textura contrapontística (visual), mas ao mesmo tempo vemos a necessidade de mergulhar num estudo analítico que aponte um detalhamento dos componentes texturais e do grau de independência e dependência entre eles. Para tanto, adotamos um referencial teórico que apresenta um modelo de análise da textura musical que permite quantificar e qualificar a independência, a interdependência e o número de densidade entre os componentes, a relação destes com outros parâmetros musicais, e ainda a tessitura vocal e instrumental.

Este trabalho está dividido em sete partes: a primeira trata da revisão de literatura, na qual se inclui a discussão e apresentação do material constante sobre a canção para canto e piano brasileira, as obras biográficas do compositor e especificamente a inserção do contraponto em sua linguagem; a segunda apresenta um breve contexto da vida e obra do compositor, focando nos principais eventos de formação musical que contribuíram para a sua produção de canções; a terceira e a quarta exemplificam o referencial teórico adotado e a elaboração da metodologia aplicada na análise musical das canções; a quinta apresenta a análise textural de cada canção, iniciando com uma contextualização acerca de cada peça,

acompanhada de uma tabela contendo a estrutura formal, o centro tonal e o texto poético na íntegra; logo após, são demonstrados os aspectos qualitativos e a diversidade textural global de cada obra; por último, a discussão dos resultados tem o propósito de constatar e interpretar as ocorrências da qualidade e quantidade dos eventos texturais, finalizando na conclusão.

Tendo em consideração que quatorze canções do conjunto de quarenta e três que serão analisadas não foram editadas, realizamos uma transcrição musical a partir dos manuscritos e as incluímos integralmente no Apêndice D.

Revisão de Literatura

A representatividade de Camargo Guarnieri no cenário musical brasileiro e internacional está expressa nos inúmeros trabalhos acadêmicos e literários que tratam dos mais variados aspectos de sua vida e de sua obra. Três autores, em especial, dedicaram obras exclusivas a ele: André Egg (2018), Flávio Silva (2001) e Marion Verhaalen (2001). O primeiro, em seu livro resultante da sua tese de doutorado concluída no ano de 2010, investiga o período de 1923 a 1945, buscando compreender como Guarnieri se fez compositor, ou seja, como se desenvolveu o seu processo composicional. Para tanto, o autor utiliza cartas e obras do compositor que retratam a construção da trajetória musical, enfocando especialmente a música orquestral, da qual o ponto culminante seria a estreia da *Sinfonia n. 1*, em 1945. O segundo é autor do livro intitulado *O tempo e a Música* (2001), uma das bases fundamentais para a nossa investigação e que contém uma compilação de artigos sobre aspectos biográficos e composicionais e o catálogo oficial da obra de Guarnieri. O tópico *Voz e piano* (Silva, 2001, p. 513-524) expõe informações relevantes, como ano de composição, dedicatórias, estreias, edições, gravações e outras observações referentes às canções para canto e piano. Marion Verhaalen, por sua vez, com a obra *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida* (2001), principal fonte motivadora para a realização desta pesquisa, baseia-se nas memórias do compositor resgatadas através de cartas, depoimentos, entrevistas, estudos musicológicos, artigos de jornais, coleção completa das obras, dentre outros.

A fim de complementar nossa pesquisa bibliográfica, em dezembro do ano de 2021 tivemos a oportunidade de visitar o acervo Camargo Guarnieri, localizado no Instituto de Estudos Brasileiros, no *campus* da Universidade de São Paulo. Lá, fomos informados pela bibliotecária responsável, Elisabete Marin Ribas, que o acervo de Guarnieri é o segundo maior do instituto e que boa parte dele ainda não está catalogado. Ainda assim, tivemos acesso aos documentos mais relevantes para este estudo, tais como manuscritos autógrafos,

gravações e correspondências. Entretanto, é provável que muitas informações que imaginávamos conseguir se encontrem na parte do acervo que ainda está por catalogar. Apesar disso, a visita ao IEB - USP foi fundamental para que pudéssemos aprofundar o contexto em que vivia o compositor, além de possibilitar um exame mais minucioso de sua escrita e da maneira como expressava seus sentimentos, seja na sua correspondência, seja nas suas gravações ao piano, tocando com seus cantores favoritos.

Esta revisão de literatura está centrada em três assuntos: o primeiro analisa os referenciais existentes sobre a canção brasileira de câmara; o segundo aborda os trabalhos já escritos sobre a canção para canto e piano de Guarnieri; o terceiro aponta para a inserção da escrita contrapontística na formação composicional do compositor.

A Canção Brasileira de Câmara

No contexto da canção de câmara brasileira da primeira metade do século XX, o modernismo do escritor e musicólogo paulista Mário de Andrade (1893-1945) é comentado e interpretado como fomentador e orientador da estética musical brasileira durante as décadas de 1920 e 1930 (Castro, 2007; Mariz, 2002; Nonno, 2012; Pádua, 2009; Picchi, 2010). Na sua obra *Ensaio da música brasileira* (1972), Andrade descreve a música nacional brasileira, moldada pelas formas europeias, como produto da manifestação espontânea popular. Destaca ainda que o brasileiro é miscigenado, não podendo ser representado somente pelo indígena, tornando-se injustificável o uso apenas de elementos ameríndios na música brasileira. Segundo Mário de Andrade (1972, p. 16): “Música brasileira deve significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico”. Buscando a solidificação da identidade nacional na escrita dos compositores brasileiros, o autor descreve muitos exemplos musicais extraídos da tradição popular, urbana e rural, e incentiva a pesquisa aos compositores brasileiros, aconselhando a transcrição de toda a variedade de material coletado para ser manipulado em suas obras.

Achille Picchi (2010, p. 30-33) analisa as *Serestas* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), repertório representativo da canção de câmara brasileira, indicando inexistir no referido ciclo a citação direta do folclore. Importa ressaltar essa ausência, haja vista que, se a citação direta do folclore na escrita guarneriana era pouco utilizada, os materiais musicais das manifestações populares, expressos pela constância melódica, rítmica e modais da música brasileira, influenciaram sobremaneira sua escrita (Rodrigues citado por Grossi, 2002, p. 60).⁵

Complementando a contribuição nacionalista andradiana em Guarnieri, Alvarenga (2000) explica que este seguiu em partes o nacionalismo defendido por Mário de Andrade, já que o mestre criticou, em alguns momentos, a sua escrita demasiadamente contrapontística e dissonante, alertando que a sua obra poderia não atingir as massas populares. O apego à forma também é advertido por Mário de Andrade, pois, em uma de suas correspondências ao pupilo, ele diz ser o “advogado do diabo nestas cartas” e admoesta o compositor, afirmando: “Você dorme nas formas já feitas” (Andrade, 1934, CG-CP01-0290). Contudo, Alvarenga (2000, p. 225) delinea “traços marcantes” do nacionalismo andradiano que se apresentam na linguagem guarneriana, como: “figurações rítmicas que remetem às danças brasileiras”; “contornos melódicos que privilegiam a segunda”; “uso de timbres evocativos da música popular e folclórica”.

Segundo Coli (2001, p. 29), a orientação estética de Mário de Andrade atendeu à “brasilidade instintiva” que as obras de Camargo Guarnieri já apresentavam antes mesmo do seu encontro com o mestre paulista. Embora este trabalho não verse sobre o nacionalismo da obra de Guarnieri, esclarecemos que o debate é muito presente na literatura da vida e obra do compositor. Contudo, concordamos com Coli e Alvarenga, os quais não negam a influência,

⁵ O foco deste trabalho é a escrita contrapontística de Camargo Guarnieri; os termos “folclore” e “música popular” são esclarecidos pelas próprias fontes consultadas e não vemos a necessidade de um aprofundamento na origem dos seus significados neste trabalho.

mas destacam objetivamente as características pessoais da linguagem do compositor que singularmente se desenvolveu e absorveu aspetos da contemporaneidade artístico-musical.

Seguindo a revisão da literatura da canção de câmara brasileira, Marcos Câmara de Castro (2007) analisa as vinte e três canções de Frutuoso Viana (1896-1976), destacando aspectos idiomáticos decorrentes da influência europeia em sua obra, representada principalmente por Robert Schumann (1810-1856). De tal ascendência artística, e pelo fato de Frutuoso Viana também ser pianista, reportou o autor ser a escrita para piano tão importante quanto a escrita para a voz. Portanto, a análise das canções revela traços característicos da escrita do compositor, como exploração timbrística, textura polifônica, utilização de textos de poetas brasileiros, qualificando-o, pelos materiais composicionais empregados, como um compositor universal e nacional. No contexto anterior a Guarnieri, inserido na estética nacionalista e modernista, Mônica de Pádua (2009) demonstra que as canções de Lorenzo Fernandes (1897-1948) criam imagens de brasilidade:

Assim, Lorenzo Fernandez pintou, com suas canções, quadros sonoros ambíguos, instáveis, de paisagens brasileiras dos sertões, das praias, de antigas fazendas de escravos, sugerindo serestas, batuques, criando ambientes escuros rasgados com lampejos de luz, construindo o volume gigantesco e instável do mar, denunciando a ambiguidade por trás da beleza das paisagens. (Pádua, 2009, p. 227)

A produção de canções da geração posterior a Guarnieri foi fundamentada no nacionalismo, no atonalismo e no dodecafonismo. Os compositores César Guerra-Peixe (1914-1993) e Claudio Santoro (1919-1989), por exemplo, migraram do dodecafonismo para o nacionalismo no final da década de 1940. Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005)⁶, a principal figura representativa do dodecafonismo no Brasil, divulgou e orientou jovens compositores brasileiros na técnica dos doze sons. O propósito pedagógico de Koellreuter não era simplesmente a aplicação da técnica dodecafônica, mas, sobretudo, a apresentação das variadas técnicas composicionais vigentes até então aos seus orientandos (Neves, 1981, p.

⁶ Músico e compositor alemão radicado no país desde 1937.

90-91); logo, não somente do nacionalismo viveu o cancioneiro brasileiro na primeira metade do século XX, mais precisamente na década de 1940. Inácio de Nonno (2012), em seu estudo sobre o cancioneiro de Guerra-Peixe, contextualiza a produção musical do compositor através de suas fases estilísticas. Da primeira fase, caracterizada pelo emprego da técnica dodecafônica, constam dois ciclos intitulados *Provérbios n° 1* (1947), *Provérbios n° 2* (1947), com textos da prosa popular; o ciclo *Provérbios n° 3* (1949) e a peça *Felicidade* (1949) são atonais, lembrando sutilmente estruturas modais e tonais. Carlos Alberto Almada (2008) escreve sobre o emprego da série dodecafônica no ciclo *A menina boba*, composto e publicado em 1944 por Cláudio Santoro, caracterizando-o como “peculiar”, pois o compositor não segue à risca as regras do sistema de doze sons.

Avançando a revisão de literatura sobre a canção erudita brasileira da primeira metade do século XX, conclui-se que, de um modo geral, a maior parte do repertório é classificada de acordo com a estética nacionalista realizada por meio de modelos europeus, musicando textos dos poetas contemporâneos, recolhidos do folclore, além daqueles de temática afrodescendente e indígena. Entretanto, uma pequena parte desse conjunto de canções são atonais e seriais compostas pelos alunos de Koellreutter, integrantes do Grupo Música Viva⁷.

As Canções para Canto e Piano de Camargo Guarnieri

Considerando a amplitude de fontes sobre a canção brasileira de câmara, este tópico da revisão de literatura centra-se na produção referente à linguagem composicional guarnieriana do gênero referido, a fim de situar e aprofundar o nosso estudo. Inicialmente, não podemos deixar de mencionar *A Canção Brasileira de Câmara*, de Vasco Mariz (2002), livro que nos estimulou a realizar esta investigação. Tal obra descreve a evolução da canção erudita no Brasil, atribuindo, num relativo grau, opinião pessoal do autor sobre o repertório

⁷ Grupo de compositores brasileiros instituído a partir de 1939, que, sob a orientação de Koellreutter, compunham e divulgavam música atonal e dodecafônica. Nesse grupo destacam-se Cláudio Santoro, Guerra-Peixe, Edino Krieger, Eunice Katunda, entre outros (Neves, 1981, p. 91).

de Camargo Guarnieri constante no livro, haja vista a relação próxima do compositor paulistano com Mariz, tendo este inclusive cantado canções para o seu registro vocal, acompanhado ao piano pelo próprio Guarnieri.

Mariz organiza o capítulo sobre Guarnieri com uma breve introdução biográfica, comentando em seguida algumas canções representativas por ordem cronológica. Refere, de um modo geral, que as citações folclóricas em Guarnieri são pontuais em algumas peças; o compositor tem uma linguagem própria de aproveitamento dos elementos característicos da música brasileira; sem explicitá-los, designa-os apenas como “três elementos básicos da nossa psiquê” (Mariz, 2002, p. 126). Do aspecto harmônico, Mariz destaca o emprego da sétima abaixada, da quarta aumentada e de melodias adequadas ao trato vocal e ao gênero *Lied*. Acentua que o sucesso da prosódia em Guarnieri deve muito à orientação recebida de Mário de Andrade. Em *Aspectos da Música Brasileira*, Andrade (2012, p.19) trata especificamente da prosódia do português brasileiro na canção erudita, fazendo várias recomendações para que se alcance a melhor sincronia possível entre texto e música, considerando os aspectos fisiológicos do canto lírico, a prosódia e a fonética.

Ainda sobre a prática composicional nas canções de Guarnieri, Mariz confirma o idioma nacionalista revestido das variadas incursões estilísticas que acompanharam a trajetória do compositor. São estas o aproveitamento do folclore, dos elementos afro-brasileiros e ameríndios, da modinha, da aproximação e afastamento do tonalismo, da linha melódica contrastante, do contraponto do violão seresteiro (Mariz, 2005, pp. 253-254). Elbert (2014, p. 21) traça uma perspectiva contextual das canções em seu artigo *As canções brasileiras de Camargo Guarnieri*, identificando características composicionais das canções e relacionando estas últimas com os acontecimentos culturais, pessoais, históricos e estéticos da vida do compositor. Verhaalen (2001, p. 243-277), enaltece o cancionário guarnieriano no capítulo *Música Vocal*, tecendo comentários gerais sobre canções do repertório para voz e

piano, voz e orquestra, coros e grupos vocais. A autora relaciona os recursos composicionais empregados nas canções às evoluções estilísticas de Guarnieri e, embora superficialmente, valoriza e comenta a escrita parte do piano.

Pimenta (2015, p. 104-210) identifica aspectos da escrita contrapontística em algumas canções de 1951 e 1958: *Porque estás sempre comigo; Eu gosto de você; Olhe-me tão somente; Às vezes, meu amor; A vida, às vezes; Penso em você*. Em seu discurso analítico também é examinado o acompanhamento do piano nas canções de Guarnieri escritas em parceria com Suzanna de Campos:

A escrita pianística de Guarnieri é um elemento importantíssimo para a ambientalização do texto. Uma das características mais marcantes do piano de Guarnieri em suas canções é sua complexidade, seu rico contraponto e seu poder de, às vezes, ter quase vida própria, independente da linha do canto. (Pimenta, 2015, p. 258)

No entanto, a tese da autora supramencionada traça um estudo analítico sobre a relação texto-música, com o principal objetivo de conceber uma metodologia para o intérprete cantor (Pimenta, 2015, p. 254). Nesse sentido, é válido acrescentar o depoimento de Lenice Prioli, intérprete das canções de Guarnieri, quando diz que “...eu adoro as coisas do Guarnieri, sempre gostei de fazer, mas eram as que davam mais trabalho” (Prioli citado em Pimenta, 2015, p. 370). Prioli reconhece que as canções de Guarnieri são de aprendizado mais lento e demandam mais tempo do que outras peças brasileiras do mesmo gênero devido à dificuldade de leitura e execução; sobretudo, ela comenta que não são facilmente aceitas pelo público.

Os trabalhos acadêmicos⁸ específicos sobre canções de Camargo Guarnieri abordam, em sua maior parte, a análise interpretativa, a preparação da *performance*, a pedagogia vocal, o nacionalismo, a influência de Mário de Andrade e a relação texto-música. Dentre as obras analisadas nesses trabalhos, destacam-se *As treze canções de amor* (1936-1937) (Santos, 2006), *Poemas da Negra* (1934-1975) (Gonçalvez, 2004), *Quatro Cantigas* (1949-1956)

⁸ Os trabalhos citados correspondem a cinco artigos, duas dissertações de mestrado e uma tese de doutorado.

(Tomaz, 2016), dezoito canções de Camargo Guarnieri em parceria com a poetisa Suzanna de Campos (1942-1982) (Pimenta, 2015), *Cantata Caso do Vestido* (1970) (Felipe, 2005), *Dois Canções de Renata* (1967) (Barbieri, 1992) e *Sai Aruê* (1931) (Wolff, 2005).

Constatamos, a partir da revisão de literatura sobre a canção brasileira de câmara, que este foi um gênero presente no portfólio da maior parte dos compositores da primeira metade do século XX. Entretanto, ainda são escassos os trabalhos sobre as canções de Guarnieri, sobretudo da visão do pianista, dadas as peculiaridades da formação e da escrita pianística dele.

A Textura Contrapontística nas Obras de Guarnieri

Do apanhado literário sobre a textura contrapontística na linguagem musical de Guarnieri, uma vez que ainda não há um estudo específico abordando a inserção da escrita contrapontística nas canções, interessam aqui trabalhos sobre a utilização do contraponto em repertórios de outros gêneros. Nos trabalhos sobre a evolução da linguagem composicional de Guarnieri, é recorrente a menção ao contraponto e à polifonia, entre outras características. As referências atribuem essa constância à orientação recebida durante o período de formação, às preferências do próprio compositor para criar uma identidade na escrita e às influências estilísticas recebidas durante a sua trajetória artística (Grossi, 2002; Rodrigues, 2015; Silva, 2001; Verhaalen, 2001; Wernet, 2009).

Um dos primeiros trabalhos sobre o repertório instrumental guarnieriano já apontava o tratamento harmônico linear nos *Estudos* para piano (Moraes, 1994, p. 50). O estudo de Grossi (2002, p. 50) constitui-se numa referência consistente para este trabalho, pois destaca cinco elementos do idiomático na obra para piano de Guarnieri: o aspecto nacional, a harmonia, a forma, o caráter expressivo e a polifonia. A autora faz um levantamento bibliográfico da relação entre a obra pianística de Guarnieri e a escrita contrapontística, apontando a horizontalidade como recurso para a diluição harmônica tradicional e ressaltando

igualmente que há grau de independência linear entre a melodia principal e o acompanhamento, mesmo na textura homofônica (Grossi, 2002, p. 61).

Fialkow (1995, p. 90) identifica, dentre outros elementos empregados na linguagem composicional de Guarnieri, a escrita polifônica nos *Ponteios*⁹ e atribui esse recurso à conexão da música popular brasileira (*Chôro*)¹⁰ com a tradição musical europeia representada por Johann Sebastian Bach e Frédéric Chopin. Gerling (2004), ao analisar a *Sonatina n.º 3*, discute como Guarnieri baseia-se em uma *Fuga* de Bach e cria a sua própria versão, aliando elementos do nacionalismo aos do neoclassicismo. Complementa que “...ele trouxe a *Fuga em Mi menor* de Bach para um cenário brasileiro, conferiu-lhe ares matreiros, revestiu-a de gingado, evocou melodias flauteadas do chorinho e de gorjeios estridentes” (Gerling, 2004, p. 108). Complementando a escrita contrapontística do gênero *Choro* e a sua influência na obra pianística de Guarnieri, Milazzo (2004, p. 16) destaca que uma das maneiras de utilizar o baixo é tratá-lo como linha melódica independente que dialoga com a melodia principal.

A polifonia também foi reconhecida como recurso composicional no repertório guarnieriano para violoncelo como fruto da orientação da estética nacionalista de Mário de Andrade (Vieira, 2018, p. 79). A escrita para violino é estudada por Alvarenga (2000, p. 236) que destaca, no *Segundo Concerto para Violino e orquestra*, a ligação entre o convencional, representado pelas formas neoclássicas e pelo estilo contrapontístico, e o nacionalismo, influência de Mário de Andrade, na escrita de Guarnieri.

O conjunto de peças abrangido neste trabalho constitui parte da produção de Guarnieri do período áureo e maduro da sua carreira, evidenciando-se o cuidado da escrita pianística nas linhas cantantes do baixo, nas vozes intermediárias, até mesmo pela indicação de

⁹ Conjunto de cinquenta peças para piano solo compostas entre os anos de 1931-1959. A coleção é dividida em cinco volumes (Silva, 2001, p. 536).

¹⁰ “Choro – é a denominação que se dá, no Brasil, a um pequeno conjunto de instrumentos de sopro e cordas dedilhadas. Este conjunto percorre as ruas em serenatas, ou toca para dançar nas casas das classes populares.” (Guarnieri citado em Silva, 2001, p. 349)

dedilhado nos manuscritos. De acordo com os relatos de Guarnieri, percebe-se a sua paixão por poesia e a transformação desta em miniaturas musicadas que expressam todo o sentimento lírico em sons. Como exemplo, refira-se a sua comunicação a Norma Appel Bojunga, em 1957: “Hoje escrevi uma canção, poema de Manuel Bandeira chama-se *Madrigal muito fácil*... Isso quer dizer que estou feliz, pois escrevi mais uma obra!” (Guarnieri, 1957, CG-CA02-0275). Mesmo quando ele passava por momentos mais difíceis na vida pessoal e profissional, o seu estado de humor se refletia na produção de canções. Num desses momentos, ele desabafa à sua amiga e intérprete Lia Salgado: “Ando muito desanimado... Este ano somente escrevi duas cançõezinhas mixas¹¹ e nada mais. Parece que algo secou dentro de mim... (Guarnieri, 1967, CG-CA07-0044). Ou seja, a canção foi um gênero que o acompanhou desde as suas primeiras composições e pelo qual nutria especial afeição. Talvez por isso, quando questionado sobre qual seu gênero favorito de composição, ele afirma: “Eu gosto mesmo é de escrever canção” (citado em Wernet, 2009, p. 430).

¹¹ *Mixa*: Regionalismo: Brasil. Uso: informal. 1. insignificante, apoucado, pequeno; 2. de má qualidade; de pouco ou nenhum valor; 3. diz-se de festa ou de qualquer divertimento sem animação. (Houaiss, 2009, p.1301).

Camargo Guarnieri: Formação em Contexto

Vários fatores contribuíram para a formação composicional de Guarnieri e para a autenticidade da sua escrita, desde o seu início de formação musical no interior de São Paulo. Filho de pais músicos, já na infância teve aulas de música, tendo composto aos onze anos sua primeira peça, publicada em 1920¹². Os biógrafos de Guarnieri consideram esse período de vivência interiorana essencial para a definição do seu estilo e linguagem, uma vez que o ambiente rural proporciona contato direto com as manifestações populares e folclóricas. O seu futuro professor de piano, Sá Pereira, conclui mais tarde ao analisar a fase inicial do compositor: “Foi com as valsinhas de Tietê que ele foi se impregnando de sentimento brasileiro, de forma tal que, quando mais tarde iniciou estudos sérios de composição, já se achava imunizado contra a influência de escolas estrangeiras”. (Silva, 2001, p. 22)

Em 1922, a família muda-se para a capital, São Paulo, a fim de que o jovem compositor, então com quinze anos, aperfeiçoasse seus estudos. Nessa época tinha aulas de piano com Ernani Braga e de flauta e violino com o pai, Miguel Guarnieri. Para ajudar no sustento da família, Guarnieri trabalhava como pianista em lojas de música, onde tinha contato com os mais variados repertórios do erudito ao popular, tocando preferencialmente peças de Bach, Chopin, Wolfgang Amadeus Mozart, Sergei Rachmaninoff e outros (Verhaalen, 2001, p. 21). Guarnieri também foi pianista de salão, de cinemas e teatros, cabarés; enfim, realizava uma rotina intensa de estudos e trabalhos para cumprir o propósito

¹² Mozart Camargo Guarnieri nasceu em 1907, na cidade de Tietê, no interior do estado de São Paulo e faleceu no ano de 1993 na capital paulista. Compositor brasileiro consagrado, iniciou a sua formação musical no interior de São Paulo e, a fim de aprimorar seus estudos com o propósito de seguir a carreira de músico, ainda adolescente mudou-se com a família para a capital paulista. Ele teve aulas de piano com Ernani Braga e Sá Pereira, aulas de composição com Lamberto Baldi e orientação estética com Mário de Andrade. Mais tarde, em 1937, com uma bolsa do governo brasileiro, segue para Paris, onde continua sua formação em composição com Charles Koechlin e regência com François Ruhlmann. Após o regresso ao Brasil, em 1939, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Guarnieri desenvolveu diversas atividades paralelas à composição e à regência, recebendo prêmios nacionais e internacionais pelas suas obras. Torna-se, ao longo dos anos, uma referência na área musical brasileira. Ele produziu obras para praticamente todos os gêneros instrumentais e vocais, nas quais predominam a estética nacionalista fruto de uma identidade própria na apropriação dos elementos da música brasileira.

de se tornar músico. Sem educação formal, haja vista não ter passado por uma instituição de ensino de música, o jovem Guarnieri adquiriu conhecimento principalmente de seus pais, de professores particulares com quem teve aulas, amparando-se, também, em seu autodidatismo. Sobretudo, verifica-se já em suas composições mais incipientes anteriores a 1928 o uso de contraponto¹³. Nesse sentido, Rodrigues afirma que:

No entanto, nas obras de difusão interdita há dois canons, um de 1926 e outro, provavelmente, de 1924, além de duas canções, Tristeza e Ave Maria, ambas de 1925, às quais Domenico Barbieri acrescentou o comentário de possuírem “contraponto elaborado”, indicando que o interesse de Guarnieri por essa técnica poderia ter sido anterior a seu contato com Lamberto Baldi, tendo surgido com suas primeiras tentativas de composição. (Rodrigues, 2015, p. 108)

Guarnieri, após três anos de aulas de piano com Ernani Braga, continua seus estudos com Sá Pereira, também pianista, educador musical e compositor. Entre os anos de 1926 a 1930, Guarnieri estuda composição com Lamberto Baldi e declara satisfação pelo ensino recebido, o qual julgava completo, integrado e livre na aplicação da harmonia, do contraponto, da fuga e da orquestração (Verhaalen, 2001, p. 22). Sobre Baldi, Sá Pereira afirma que:

Baldi soube submeter o aluno a uma severa disciplina de contraponto, sem todavia lhe tirar o espírito com o torniquete da idolatria estéril pelas coisas feitas, incitando ao contrário a procurar uma solução nova, um estilo pessoal, aproveitando e fortalecendo as tendências nacionalistas já tão pronunciadas no aluno. (Silva, 2001, p. 24)

Rodrigues complementa que:

É provável que a característica mais marcante e pessoal da linguagem musical do compositor, presente em toda a sua obra, seja o predomínio da textura polifônica. Sua origem costuma ser atribuída aos ensinamentos do maestro italiano Lamberto Baldi (1895-1979), professor de contraponto e composição de Guarnieri, que viveu cerca de cinco anos em São Paulo. (Rodrigues 2015, p. 108)

Conclui-se dessa fase inicial de Guarnieri, ou seja, até o ano de 1928, que sua formação pianística e composicional baseada no contraponto e na harmonia europeus, revestidos da música popular urbana brasileira, além da experiência de pianista de repertório

¹³ O próprio Guarnieri considerou a sua produção até 1928 interdita, estando agora arquivada no IEB e indisponível para publicação, somente podendo ser consultada para pesquisa. (Egg, 2010, p. 62). Sobre esse período, Elbert (2014, p. 9) também afirma que Guarnieri interditou as 81 obras compostas entre 1920 e 1928 para publicação e divulgação.

erudito e de salão, serviram de base para a composição das inúmeras canções de câmara ao longo de sua trajetória artística. Acresce que Guarnieri tinha dois irmãos poetas, Rossine e Alice Camargo Guarnieri, dos quais vários textos literários foram musicados nas suas canções.

Guarnieri segue, portanto, orientado por Baldi na técnica composicional e, a partir de 1928, em cultura geral e estética da arte, por Mário de Andrade¹⁴. A orientação de Baldi consistiu, sobretudo, na técnica do contraponto, na condução horizontal do pensamento musical, que era didaticamente conhecida por Guarnieri como o desenrolar de um carretel de linha: “Para escrever música você tem que se sentir como um carretel de linha. Você chega no fim, mas existe uma lógica dentro disso”. Ainda sobre o contraponto, Guarnieri complementa: “Para quê o contraponto na música brasileira? Senão fica resumida em dominante e tônica” (citado em Wernet, 2009, pp. 431 e 432). Dessa maneira, Egg (2010, p. 58) complementa que “o domínio da escrita contrapontística se mostraria primordial na construção da técnica composicional de Camargo Guarnieri”.

Guarnieri manteve, mesmo após o período de formação com Baldi, uma estreita relação de amizade e coleguismo com o mestre, atestada pela extensa correspondência trocada entre os dois ao longo dos anos. Nas cartas que tivemos a oportunidade de consultar, ele solicita a opinião de Baldi sobre suas composições, sobre seus futuros projetos e também relata os desafios e dificuldades de ensaios, estreias e concertos das suas obras. Como exemplo, citamos correspondência no ano de 1955, na qual Guarnieri desabafa com o amigo os problemas pessoais de doença e perdas em seu seio familiar, fatores que afetam a sua produção musical: “Não fosse a importância do Festival de Buenos Aires, juro que desistiria de bom grado” (Guarnieri, 1955, CG-CA02-0017). Em outra correspondência, datada do ano

¹⁴ Segundo Coli (2001, p. 29) a orientação estética de Mário de Andrade atendeu à “brasilidade instintiva” que as obras de Camargo Guarnieri já apresentavam antes mesmo do seu encontro com o mestre paulista. Neste sentido refinamos a contextualização da formação composicional de Guarnieri para os aspectos formais e estruturais da sua obra.

de 1971, ele comenta com Baldi: “Agora estou pensando em uma obra para orquestra de cordas e percussão. Chamar-se-á *Concerto Armorial*” (Guarnieri, 1971, CG-CA02-0084).

Paralelamente, na Europa, no início do século XX, a ênfase do contraponto na escrita musical pode ser entendida como um resultado da diminuição da importância da harmonia tonal. Nesse contexto, os variados tipos de tonalidade expandida existentes ordenam-se similarmente ao sistema da hierarquia tonal; contudo, a rede de relações harmônicas e intervalares é gerada em maior grau pelas notas individuais do que pelos acordes, caracterizando-se mais por um estilo polifônico e melódico do que homofônico. Dentre algumas das técnicas tendenciosas a promover o estilo contrapontístico, destaca-se a politonalidade e/ou polimodalidade (Sachs & Dahlhaus, 2001, p 568). Com o intuito de clarificar, nortear e transmitir o ensino de composição que fosse adequado às novas técnicas composicionais, compositores europeus da primeira metade do século XX dedicaram-se à criação de tratados de contraponto. Nesse contexto, citamos os estudos de Paul Hindemith (1937), Ernest Krenek (1940) e Humpfrey Searle (1954).

Notadamente, Guarnieri, em seus relatos, referiu ter estudado as obras de Hindemith, Krenek, Arnold Schoenberg e Alban Berg, especificamente entre os anos de 1932 a 1934, resultando tal aproximação em obras não tonais ou de tonalidade indeterminada (Verhalen, 2001, p. 28). Guarnieri tinha predileção pelas obras de Bach, Mozart e Igor Stravinsky, as quais ele estudou com afinco, especialmente o primeiro que ele declara ser o mestre dos mestres. Ele também admira e se considera influenciado por outros compositores tais como Charles Koechlin, Ernesto Nazareth, Aaron Copland, Henrique Oswald, Carlos Gomes, Paul Hindemith, Bela Bartok, Leonard Bernstein, Krzysztof Penderecki e Dimitri Shostakovitch (Wernet, 2009, p. 50-51).

Entretanto, ainda perseguindo a estética nacionalista iniciada por Mário de Andrade e procurando ampliar a sua coleta de material musical popular, Guarnieri viaja à Bahia, naquela

que foi a sua segunda viagem fora do seu estado natal. Sobre essa passagem na vida do compositor, Grossi aponta que:

Guarnieri deve a Mário de Andrade o conhecimento do folclore de várias regiões brasileiras. Em 1937, Mário, na condição de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, enviou Guarnieri, como representante do Departamento de Cultura ao II Congresso Afro-Brasileiro na Bahia, para a realização de importante pesquisa sobre folclore e cultura popular. Em jornais da época (Diário da Noite, São Paulo, 1937), Guarnieri afirma ter colhido “mais de duzentos temas musicais. (Grossi 2004, p. 35)

Em 1938, Guarnieri vai estudar em Paris, agraciado com uma bolsa do Conselho de Orientação Artística do Estado de São Paulo. Ele elege como seu professor Charles Koechlin (1867-1950), compositor e musicólogo francês. Dentre as obras publicadas por este mestre destacam-se *Précis des règles du contrepoint*, *Études sur l'écriture de la Fugue*, *Études sur le Choral d'École*, *Traité de l'harmonie*, às quais Guarnieri teve acesso na biblioteca particular de Mário de Andrade (Toni, 2007, p. 111). Orientado por Koechlin, Guarnieri praticava exercícios de contraponto e fuga sobre temas de Bach, Koechlin, César Franck e outros compositores franceses. Segundo Toni (2007), Guarnieri inicialmente não revelou ser compositor ao novo mestre, relatando apenas ter interesse em aprender as regras de harmonia e contraponto:

Começamos desde o comecinho, estudando intervalos, os acordes de 3 sons (as tríades), de 4 sons (tétrades), enfim tudo, tudo. Fiz isso porque sentia algumas dúvidas que no Brasil ninguém havia me ensinado. Depois de algum tempo ele me conheceu melhor daí tomamos outro rumo no estudo, mas eu já havia aproveitado tudo quanto desejava da grande sabedoria dele. (Guarnieri citado por Toni, 2007, p. 122)

Numa entrevista de 1987 para o *Caderno de Música* (Wernet, 2009, p. 377), Guarnieri afirma ter ficado sem compor durante o primeiro ano de estudos com Koechlin; no entanto, este o encorajou, dizendo que tudo se devia à mudança para outro país, tratando-se de uma fase de adaptação a ser superada e que ele iria produzir novamente. Então Guarnieri conta que, ainda em Paris, encantado com a poesia de Manuel Bandeira, compôs a canção *Azulão* enquanto estava no metrô. Nesses e em outros episódios relatados pelo próprio compositor, observa-se a sua facilidade e o seu entusiasmo pela produção de canções.

O período entre os anos de 1940 a 1950 é caracterizado pela dedicação de Guarnieri à composição de repertório sinfônico e também instrumental (Verhaalen, 2001, p. 42). No Brasil, assume o cargo de regente da Orquestra Municipal de São Paulo em 1945. Nesse período, recebe reconhecimento internacional pelo conjunto de sua obra, com premiações e homenagens diversas no Brasil e nos EUA, além de conceder entrevistas à imprensa e de participar em bancas de concursos de música; sobressai-se, portanto, como líder do meio musical brasileiro (Verhaalen, 2001, p. 45).

A música brasileira da primeira metade do século XX atravessou momentos estilísticos variados, dentre os quais o nacionalismo baseado em estruturas tonais e modais e as novas linguagens representadas pelo emprego do atonalismo e da técnica dodecafônica promovidos pelo Grupo Música Viva, mais precisamente na década de 1940. Entretanto, ao final desta década, o movimento começava a se diluir, e os principais compositores engajados, Santoro, Guerra-Peixe e Eunice Katunda, reavaliam o seu posicionamento estético em favor de uma maior aproximação com as raízes nacionais e o aproveitamento do material folclórico. Todavia, é válido ressaltar que o legado estético dodecafônico cultivado pelo Grupo Música Viva ofereceu uma gama de possibilidades aos compositores brasileiros “gerando estilos compositivos menos padronizados e mais autênticos” (Kater, 2001, p. 125). Sendo assim, o meio musical brasileiro assimila um novo posicionamento ideológico e uma ligação ao neoclassicismo europeu, motivando uma aproximação das massas populares (Neves, 1981, p. 119).

Seguidamente, em sua célebre e controvertida Carta Aberta, escrita em 1950, Guarnieri defende explicitamente o nacionalismo na produção musical brasileira (que eufemisticamente designará em outras ocasiões como “Movimento Nacional”), considerando inapropriada a técnica dodecafônica, pois, segundo ele, esta deturpa a essência cultural do país. A Carta Aberta foi divulgada na imprensa nacional, como, por exemplo, no jornal *O*

Estado de São Paulo, além de ter sido impressa e enviada a músicos e a instituições de música atuantes na época (Egg, 2006, p. 1).

Ainda no ano de 1950, Guarnieri institui a sua escola de composição, como consequência do discurso da Carta Aberta, valendo-se da estética nacionalista na instrução de compositores brasileiros, orientando-os a seguir na técnica do contraponto a duas, três e quatro vozes aplicada a diversos temas, inclusive às melodias folclóricas brasileiras. Juntamente ao contraponto, o maestro trabalhava as formas clássicas com seus alunos (motetes, fugas, invenções, sonatas) e as amoldava para um dobrado, uma valsa, uma toada, um embolado (Wernet, 2009, p. 49).

Na década de 1960, já passados dez anos da publicação da Carta Aberta, o compositor se mantém firme em suas convicções técnico-composicionais, mesmo passando por incertezas sobre a continuação do sucesso alcançado em sua carreira musical. Para ilustrar esse seu estado de espírito, citamos correspondência do ano de 1967¹⁵ a Maria Abreu, na qual Guarnieri narra sua viagem aos Estados Unidos e o triunfo de sua Sinfonia nº 4 em concerto lá realizado, acrescentando que o sucesso e o reconhecimento das suas obras em Washington e em Portland “fizeram reviver dentro de mim a fé, a confiança de que, afinal, nem tudo está perdido neste mundo de concretismos, serialismos, aleatorismos e outros ismos.” O compositor paulista termina dizendo que: “A minha linguagem musical tem se modificado, ou melhor, enriquecido de muitos outros elementos que fazem parte de uma evolução natural em minha obra” (Guarnieri, 1967, CG-CA01-0013). Ou seja, no entendimento dele, tratava-se os “ismos” de linguagens musicais passageiras e que não contribuía para o aperfeiçoamento composicional: em suma, não passavam de “modismos”.

De modo geral, Rodrigues (2015) delinea, sobre o legado guarnieriano, qualidades da linguagem musical do compositor, principalmente a de melodista, tendo como principal fonte

¹⁵ Filha do seu estimado amigo, o barítono Andino Abreu.

os temas da música popular urbana e folclórica, porém sem os citar explicitamente. Guarnieri é considerado compositor nacionalista pelos seus biógrafos, mas, como já foi referido anteriormente, ele teve alguns momentos de aproximação com o atonalismo durante a sua trajetória composicional, sem, no entanto, deixar de empregar os elementos rítmico-melódicos característicos da música brasileira alicerçados sobre o domínio contrapontístico. Guarnieri faleceu em São Paulo, em 1993, deixando em torno de seiscentas obras vocais e instrumentais, como missas, óperas, canções, piano solo, orquestrais, música de câmara.

Referencial Teórico

Um estudo preliminar das canções de Guarnieri dos anos 1950 a 1964 revela uma diversidade quanto ao emprego da textura homofônica e contrapontística na parte do piano, muitas vezes alternando os dois tipos de textura na mesma peça. Todavia, prevalece quantitativamente a textura contrapontística, sendo o contraponto fruto da linguagem guarnieriana, revestida pelas tendências estilísticas da música brasileira da primeira metade do século XX, já mencionadas no capítulo anterior. Se, por um lado, a textura musical é um dos aspectos visualmente mais perceptíveis a serem investigados, por outro, as categorias de análise propostas por Wallace Berry (1987, pp. 189-200) têm por objetivo retratar traços característicos e singulares da linguagem musical de um determinado compositor.

Berry (1987), ao mesmo tempo que amplia a aplicação do conceito de textura, esmiúça este elemento da estrutura musical diversificando as relações lineares da escrita contrapontística. O autor define textura como:

Texture is conceived as that element of musical structure shaped (determined, conditioned) by the voice or number of voices and other components projecting the musical materials in the sounding medium, and (when there are two or more components) by the interrelations and interactions among them. (Berry, 1987, p. 191)¹⁶

A técnica do contraponto consiste, simplificada, na habilidade em combinar linhas melódicas e está associada à construção musical da tradição erudita europeia (Piston 1970, p. 9). Ao falar em tradição, Gauldin (1995, p. 34) comenta que no Barroco tardio devem ser consideradas quatro características na interação entre as várias vozes da textura contrapontística: “1. o movimento melódico composto gerado pelas partes separadas; 2. a interação rítmica; 3. os registros das vozes; 4. a sonoridade vertical resultante (consonância vs. dissonância) e o sentido da progressão harmônica. Exemplifica os três tipos de

¹⁶ A textura é concebida como o elemento da estrutura musical moldado (determinado, condicionado) pela voz ou número de vozes e outros componentes que projetam os materiais musicais no meio sonoro, e (quando há dois ou mais componentes) pelas inter-relações e interações entre eles. (Berry, 1987, p. 191) *Tradução livre.*

movimentos melódicos no contraponto a duas vozes: 1. Movimento similar: vozes caminham na mesma direção; 2. Movimento contrário: movimento oposto entre as vozes; 3. Movimento oblíquo: uma parte sustenta ou repete o mesmo som, enquanto a outra se move para cima ou para baixo.

De acordo com Piston (1970) e Berry (1987), o estudo da qualidade da dependência e independência revela o afastamento ou aproximação da natureza contrapontística num dado repertório, embora o segundo autor aprofunde a análise dos componentes da textura atribuindo uma terminologia completa e diferenciada. A definição de Berry (1987, p. 192) para a textura contrapontística “denotes a condition of interlinear interaction involving intervallic content, direction, rhythm, and other qualities or parameters of diversification.”¹⁷ Ou seja, o autor amplia e flexibiliza o conceito de textura contrapontística, permitindo associar os eventos texturais a outros parâmetros musicais, como, por exemplo, a forma, e os elementos expressivos da partitura (sinais de articulação, de expressão e de dinâmica, etc.). Posteriormente, Deborah Stein e Robert Spillman (1996), no capítulo dedicado à textura, propõem modelos de estudos em que a articulação, tempo, dinâmica e retórica podem ter respaldo na estrutura textural de uma canção (*lied*).

O estudo da textura musical e as suas implicações estruturais no repertório da música erudita ocidental é considerado por vários autores (Levy, 1982; Dunsby, 1989; Stein & Spillman, 1996; Gentil-Nunes, 2009). Todavia, a justificativa para o emprego do modelo proposto por Berry (1987) assenta em dois motivos principais. Primeiramente, levanta dados numéricos que tornam palpáveis os resultados, permitindo comparar e discutir as diferenças texturais objetivamente. Em segundo lugar, o modelo se adapta ao repertório do século XX e se encaixa nas características texturais observadas nas canções (1950-1964) de Guarnieri, que

¹⁷ “...denota uma condição de interação interlinear envolvendo conteúdo intervalar, direção, ritmo, e outras qualidades ou parâmetros de diversificação.” (Berry, 1987, p. 192). *Tradução livre*.

mostram flexibilidade no tratamento rítmico-melódico, manifestando as tendências estilísticas contemporâneas trabalhadas pelo compositor.

Metodologia

O procedimento metodológico deste trabalho se baseia nas categorias para a análise da textura contrapontística que abrangem a progressão e recessão qualitativa e quantitativa da complexidade textural, formada pela combinação entre os componentes reais e sonoros. O aspecto qualitativo é definido pelos componentes reais, que são aqueles que apresentam diferenças entre si quanto ao desenho rítmico (heterorrítmico) e quanto ao conteúdo melódico (contradirecional). O aspecto quantitativo corresponde ao número de componentes sonoros, sendo indiferente se apresentam ou não discrepâncias rítmico-melódicas entre si (Berry, 1987, p. 188). Quanto mais componentes sonoros houver, mais densa é a textura musical; quanto mais componentes reais houver, maior a independência linear. Também adotamos a terminologia de Berry (1987, p. 194), que utiliza os prefixos homo (igual), hétero (diferente) e contra (contrário) para os parâmetros de diversificação tais como ritmo, direção e intervalos.

Nas Figuras 1 e 2 são exemplificados os componentes qualitativos e quantitativos. O número 1 (um) representa um componente (real) que se distingue dos demais pelo desenho rítmico; os números maiores que 1 (um) representam o número de linhas melódicas de desenho rítmico idêntico. Portanto, quando as linhas são representadas por $\frac{2}{2}$, significa que são quatro linhas ou vozes, com desenho rítmico igual duas a duas.

Figura 1 - Representação da progressão e recessão qualitativa e quantitativa

Ex. 2-1b. Qualitative and quantitative textural progression and qualitative recession in the Milhaud excerpt.

$$1 \quad \frac{1}{1} \quad \frac{1}{1} \quad \frac{1}{1} \quad \frac{2}{1} \quad \frac{2}{2} \quad \frac{4}{2}$$

Nota. Berry, 1987, p. 188.

Figura 2 – *A peine si le coeur vous a considérées* (n.º 3) (c. 1-7), da obra *Six Sonnets for mixed chorus* de Darius Milhaud

Ex. 2-1a. Milhaud, *Six Sonnets for mixed chorus*; No. 3, *A peine si le coeur vous a considérées, images et figures* (If the heart has scarcely considered you, images and impressions), on text of J. Cassou.

♩ = 92

A peine si le
A peine si le coeur vous a con - si - dé -
A peine si le coeur vous a con - si - dé - rées, vous
A

m.4
coeur vous a con - si - dé - rées, i - ma - ges et fi - gu - res
rées vous a con - si - dé - rées, i - ma - ges et fi - gu - res
a con - si - dé - rées, i - ma - ges et fi - gu - res
peine si le coeur vous a con - si - dé - rées, i - ma - ges et fi - gu - res

Nota. Berry, 1987, p. 187. Cada fórmula numérica da Figura 1 corresponde a um compasso da Figura 2.

Similarmente, Berry (1987, p. 287) aplica os conceitos texturais em uma canção de Luigi Dallapiccola (1904-1975), intitulada *In tausend Formen* (n.º 1) da obra *Goethe Lieder*, em vários níveis de detalhamento, e os resume no esquema da Figura 3. No modelo de análise da referida canção, a independência e a interdependência entre os componentes texturais são medidas a cada compasso.

de componentes homorrítmicos e hétero/homodirecionais (Figuras 6 e 7) e o número de densidade (somatório de todos os componentes sonoros) (Figuras 4, 5, 6 e 7).

Figura 4 - Independência quanto ao desenho rítmico.



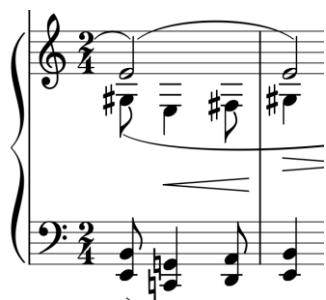
Nota. Independência gerada pelo desenho rítmico diferente entre as vozes (heterorrítmico); textura composta por três componentes reais e número de densidade igual a três. Excerto da canção *Ausência* (c. 1 e 2) de Camargo Guarnieri.

Figura 5 - Independência quanto ao desenho melódico.



Nota. Independência gerada pelo movimento melódico contradirecional; textura composta por três componentes reais e número de densidade igual a três. Excerto da canção *Ausência* (c. 9) de Camargo Guarnieri.

Figura 6 - Interdependência quanto ao desenho rítmico e melódico.



Nota. Interdependência gerada pelo mesmo desenho rítmico entre duas vozes (homorrítmico) e pelo movimento melódico paralelo (homodirecional); textura composta por dois componentes reais e número de densidade igual a quatro. Excerto da canção *Ausência* (c. 24 e 25) de Camargo Guarnieri.

Figura 7 - Interdependência quanto ao desenho rítmico e melódico.



Nota. Interdependência gerada pelo mesmo desenho rítmico entre duas vozes (homorrítmico) e desenho melódico heterodirecional (nota repetida em uma voz e na outra movimento ascendente ou descendente); textura composta por dois componentes reais e número de densidade igual a três. Elaboração própria.

Primeiramente, são marcados os instantes em cada peça, determinados pela unidade de tempo. Os instantes são pequenas etiquetas constituídas pelo número de compasso e de tempo separados por um ponto. Por exemplo, num primeiro compasso ternário de uma determinada obra, a representação de cada instante é: 1.1; 1.2; 1.3; no segundo compasso: 2.1; 2.2; 2.3, e assim por diante. No capítulo das análises das canções, os instantes são citados

com muita frequência, a fim de especificar a localização exata dos eventos texturais mencionados no texto.

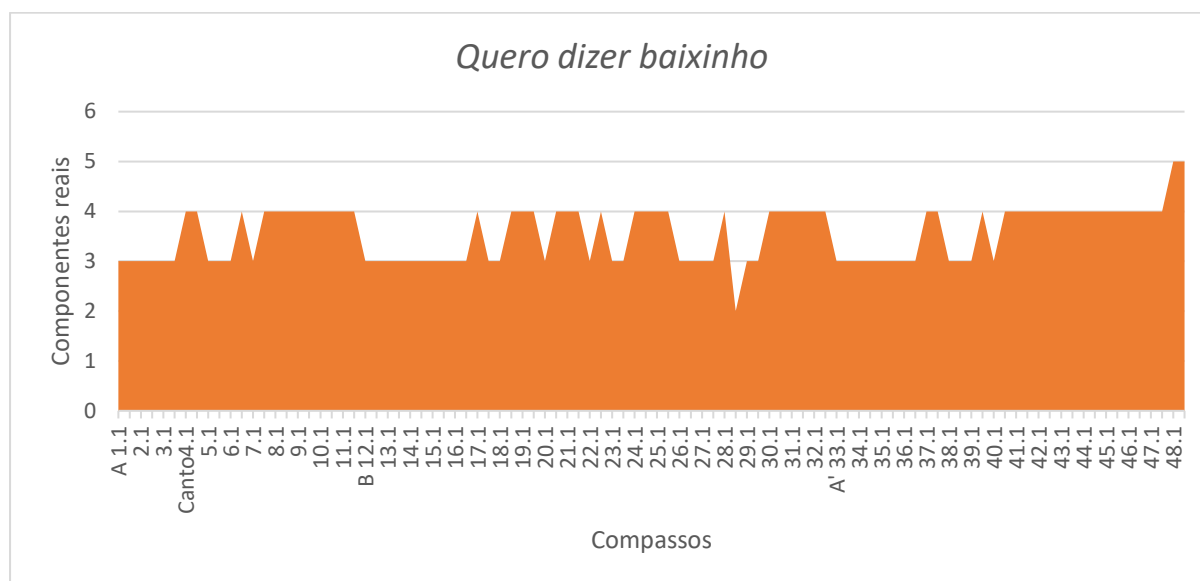
Em cada instante¹⁹ de cada peça, é anotado o número de componentes reais (heterorrítmico e/ou contradirecional) e sonoros (homorrítmico e/ou hétero/homodirecional). Os valores dos componentes reais e sonoros²⁰ de cada instante são digitados no programa Excel, em que são inseridos gráficos com dois eixos: o horizontal que contém os instantes²¹ de cada compasso e também faz a referência à estrutura formal, e o vertical que corresponde ao número de componentes.

A exibição dos dados em gráficos permite visualizar os eventos texturais que ocorrem ao longo da peça, facilitando assim a identificação dos trechos de máxima, mínima e equilibrada independência, interdependência e número de densidade, além da relação entre estas três categorias. De acordo com as categorias adotadas, dividimos a discussão analítica em dois subtópicos; o primeiro denominamos aspectos qualitativos e o segundo diversidade textural global. Em aspectos qualitativos discutimos sobre o grau de independência e a configuração do acompanhamento, de acordo com o gráfico dos componentes reais conforme o modelo representado na Figura 8.

¹⁹ Determinamos como instante cada unidade de tempo. Em algumas peças cada metade de unidade de tempo foi considerada um instante pela recorrência de eventos texturais relevantes.

²⁰ Que são identificados nas legendas dos gráficos como CR e CS, respectivamente.

²¹ Apesar de todos os instantes estarem presentes nos gráficos, nem sempre estão todos visíveis, pois depende do número de compassos que cada canção apresenta.

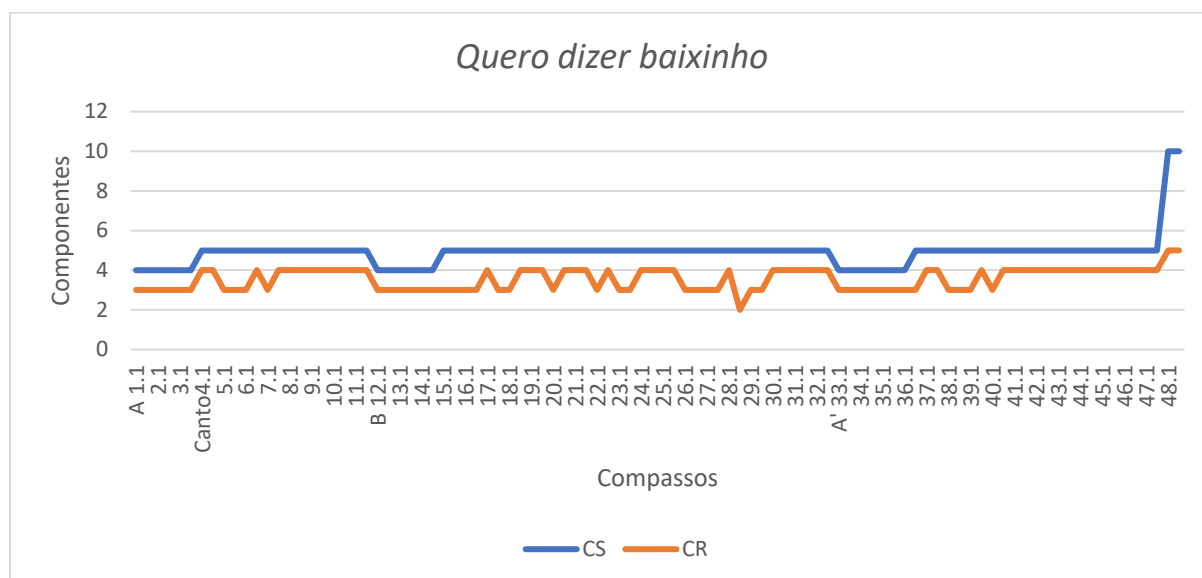
Figura 8 – Gráfico dos aspectos qualitativos

Nota. O título do gráfico é o nome da canção. No eixo vertical estão indicados o número de componentes reais que correspondem ao grau de independência. O eixo horizontal contém os instantes, representados pelo número de compasso e número de tempo e a estrutura formal.

Elaboração própria

No segundo subtópico, designado **Diversidade textural global**, discutimos a relação entre os aspectos qualitativos (independência) e quantitativos (interdependência e número de densidade) representados no gráfico da Figura 9, que contém os valores dos componentes reais e sonoros.

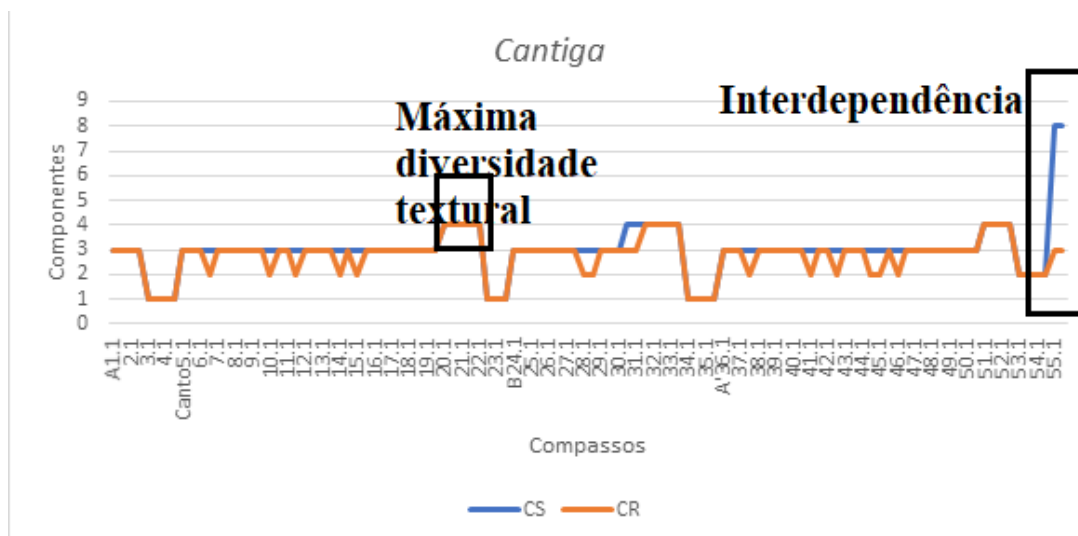
Figura 9 – Gráfico da diversidade textural global



Nota. No eixo vertical estão indicados o número de componentes texturais. A cor laranja corresponde aos componentes reais (independência) e a cor azul aos componentes sonoros (número de densidade). O eixo horizontal contém os instantes, representados pelo número de compasso e número de tempo e a estrutura formal. Elaboração própria.

Outro termo que criamos é a máxima diversidade textural, também este baseado na análise textural de Berry (1986, p. 188), que representa valor igual entre a independência e o número de densidade. Este valor é igual ou maior do que 4 (quatro), correspondente a três ou mais vozes distintas na parte do piano e a linha vocal (Figura 10).

Figura 10 – Representação no gráfico da máxima diversidade textual e da interdependência



Nota: No eixo vertical estão indicados o número de componentes texturais. A cor laranja corresponde aos componentes reais (independência), e a cor azul, aos componentes sonoros (número de densidade). O espaço vazio entre as linhas corresponde à interdependência. Quando as linhas se encontram em valor igual e acima de quatro componentes, trata-se da máxima diversidade textual. O eixo horizontal contém os instantes, representados pelo número de compasso e número de tempo e a estrutura formal. Elaboração própria.

Em cada subcapítulo de Análise das Canções, a estrutura formal, o texto e o centro tonal das canções estão exposto em tabelas, a fim de organizar e exemplificar a discussão analítica. Procuramos incluir o máximo de informação sobre o contexto histórico de cada peça, indicando o ano de estreia e da primeira gravação, a quem foi dedicada e por quem foi gravada, principais intérpretes e outros assuntos relevantes.

Análise das Canções

A análise textural de cada canção é precedida pela contextualização da peça, por informações relevantes sobre os principais intérpretes, pelas estreias e pelas primeiras gravações, indicando-se, por fim, os autores dos textos. No entanto, há algumas obras relativamente às quais não foi possível coligir informação relevante, o que justifica a diferença da extensão do contexto entre as canções apresentadas. Junto com tais dados, inclui-se uma tabela contendo a organização estrutural, simplificada, o texto e o centro tonal. A análise textural é dividida nestes dois tópicos: aspectos qualitativos e diversidade textural global, conforme já explicado na metodologia. No apêndice, consta uma tabela com o conjunto de canções examinadas neste trabalho em ordem crescente de data, abrangendo também a data de composição, o editor e o autor do texto.

Para Acordar teu Coração (1950-1952)

Este ciclo, com poesia de Suzanna de Campos (1907-1987), apresenta uma diferença entre datas de composição nos manuscritos do autor (Silva, 2001). Pimenta (2015), ao analisar esta obra, confirma o equívoco e sustenta que ela foi composta nos anos de 1950 a 1952. Apesar de o ciclo aparentar uma certa uniformidade na linguagem composicional, não se pode determinar com precisão as datas de composição da terceira e da sétima canções, e, tanto Silva quanto Pimenta suspeitam que Guarnieri tinha o desejo de manter a proximidade cronológica entre as oito peças que o compõe.

Segundo Pimenta (2015, pp. 67-69), este ciclo estreou-se em São Paulo, no ano de 1968, pela soprano Edmar Ferretti²², tendo o próprio compositor ao piano. Essa autora traz ainda uma contextualização bastante completa do ciclo ora analisado, indicando as edições e

²² Formou-se como professora de canto em 1958 pelo Conservatório Musical Heitor Villa-Lobos em São Paulo. Estudou por dois anos em Genebra no curso superior de canto e cena lírica. Em 1969, acompanhada por Guarnieri, gravou um LP das canções dele. Em 1970 assume o cargo de professora de canto na Universidade Federal de Goiás e, paralelamente à carreira docente, teve uma intensa carreira artística, apresentando-se principalmente em São Paulo (Marcondes, 1998, p. 290).

as gravações existentes. Aqui, é curioso observar a relação de contemporaneidade entre a composição de texto e música, uma vez que os poemas empregues fazem parte do livro intitulado *Acorda, coração*, publicado em 1950.

Mariz (2002, p. 129) descreve o carácter deste conjunto de oito canções como: “miniaturas delicadas que confirmam a reputação do autor como o verdadeiro cantor do amor no *lied* nacional.” Sobre a repercussão desta obra, o autor complementa que: “Esse ciclo tem tido bastante aceitação tanto no Brasil quanto no exterior, pois ouvi-o algumas vezes cantado na Argentina.” (Mariz, 2002, p. 130). Verhaalen (2001, p. 267) tece algumas considerações sobre as características composicionais do ciclo *Para acordar teu coração*: a continuidade do acompanhamento do piano, o predomínio do tonalismo acrescido de algumas incursões cromáticas, a escrita rítmica sincopada mas regular entre voz e piano e, quanto à forma, a autora sugere a divisão tripartida ABA.

Particularmente, sobre a escrita pianística desta obra, observamos a recorrência do emprego de uma mesma nota que faz parte de mais de uma voz, sendo a divisão dos componentes texturais atribuída conforme a direção da haste de cada nota.

Quero Dizer Baixinho (1951)

Esta canção está estruturada na forma ABA', o centro tonal é Ré e são empregues Ré mixolídio, acordes de sétimas, sextas e segundas sobrepostas (Tabela 2).

Tabela 2 - Organização estrutural da canção *Quero dizer baixinho*

Título	<i>Quero dizer baixinho</i>		
Centro tonal	Ré		
Seção	A	B	A'
Texto	c. 1-3 introdução piano c. 4-11 Quero dizer baixinho, Um dia ao teu ouvido, Todas estas canções de amor Que sei de cor... Que sei de cor...	c. 12-14 interlúdio piano c. 15-27 Só tu compreenderás Seu íntimo sentido... São preces musicais Que eu fiz devagarinho,	c. 33-36 interlúdio piano c. 37-48 Quero dizer baixinho, Um dia, ao teu ouvido, Todas estas canções de amor, Que sei de cor...

		Preces em que ao te ver, Ungida de carinho, c. 28-32 Pus o que na minha alma havia de melhor... De melhor...	Que sei de cor...
--	--	--	-------------------

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Esta primeira canção do ciclo apresenta basicamente três componentes reais na parte do piano. Dois deles são figurações em ostinato, a primeira é melódica em intervalos de segunda, e a segunda é harmônica composta por intervalos que variam de segundas a sétimas (Figura 11). Esta configuração alterna entre a primeira e a segunda voz, iniciando na mão esquerda e continuando na mão direita quando a linha vocal está presente. O terceiro componente é o baixo melódico que se desenvolve de modo ritmicamente independente da parte vocal, salvo em alguns contratempos dos últimos tempos de compasso.

Figura 11 - *Três componentes reais na parte do piano*

mf
com alegria
dim.

4 *p*
 Que-ro di-zer bai-xi-nho, Um di-a, ao teu ou-vi-do, To-das
 ['ke-ro ʒi 'zer ba:ɪ 'ʃi - ju ũ 'ʒi - e a:u te:u o:u 'vi - du 'to -dɛz]

P

Nota. c. 1-7. Editoração: Josani Keuncke Pimenta.

Os trechos mais longos de máxima independência linear ocorrem quando a linha do canto tem desenho rítmico diverso ao ostinato da mão direita, tal como se observa nos compassos 8 a 11 e 40 a 48 (Seção A e A') (Figura 12).

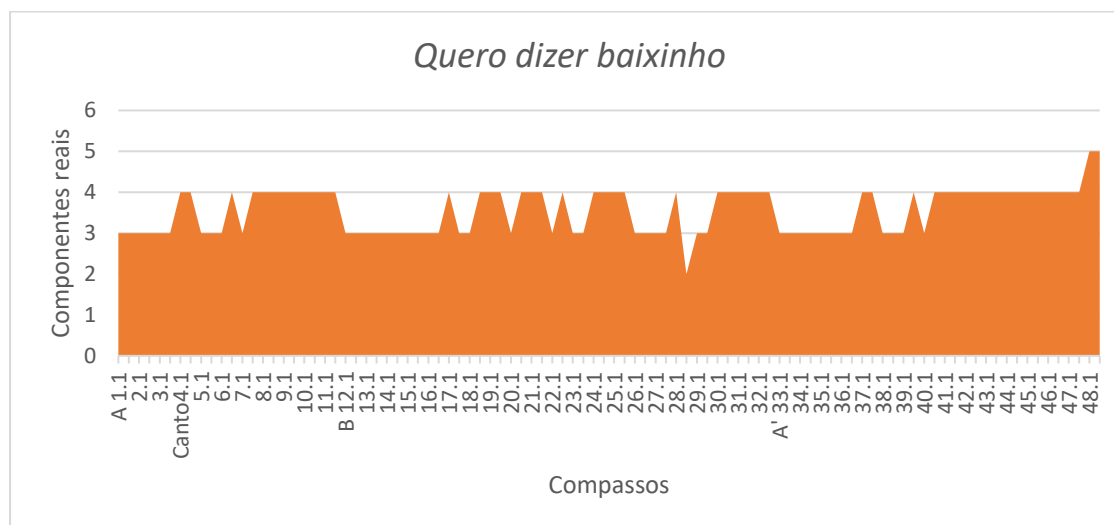
Figura 12 - Máxima independência linear

es - tas can - ções de a - mor, Que sei de cor... Que sei de
 ['es - tɛs kɛ 'sõ:iz dʒa 'mor ki se:i dʒi kɔr ki se:i dʒi]

Nota. c. 8-10. Editoração: Josani Keuncke Pimenta.

A seção B (c. 12-33) é o trecho de independência mais oscilante. O número de componentes reais desta peça varia muito de compasso a compasso e de tempo a tempo, como mostra o gráfico da Figura 13. O que se pode concluir desta canção é que prevalece uma heterorritmia entre três vozes: o ostinato na mão direita, o baixo da mão esquerda e a linha vocal.

Figura 13 – Gráfico da independência na canção *Quero dizer baixinho*



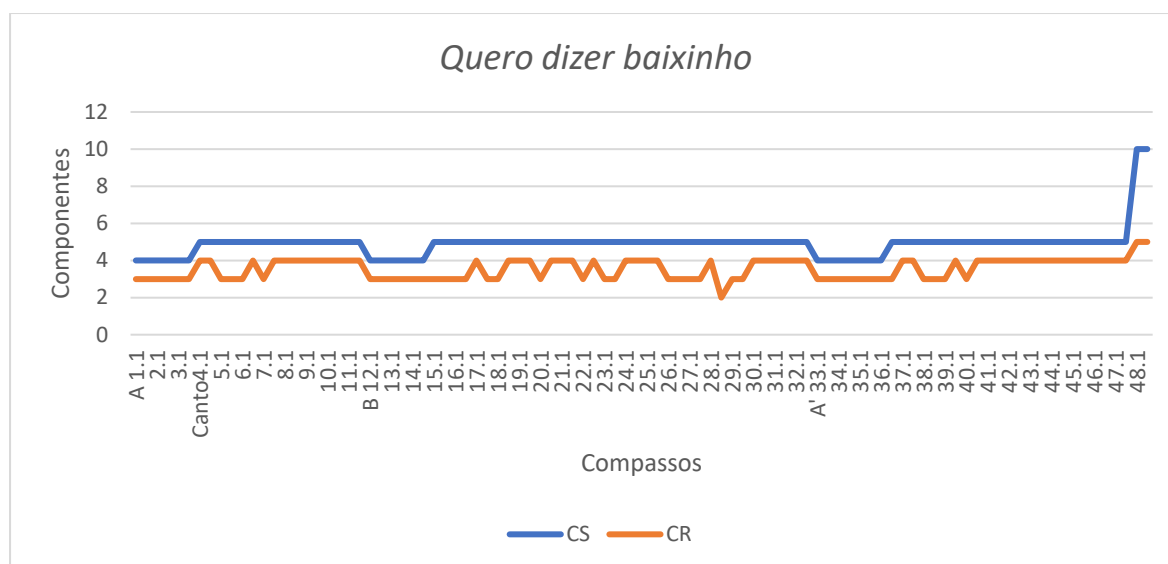
Nota. Na maior parte da peça, três componentes reais caracterizam a independência.

Elaboração própria.

Diversidade Textural Global

Esta canção apresenta um número de densidade estável, apresentando uma ligeira recessão textural nos trechos de piano solo e uma abrupta progressão quantitativa último compasso (Figura 14). A dinâmica predominante é *p*, com exceção dos trechos em *mf* de piano solo. Pode-se dizer que a estrutura textural acompanha o caráter da canção nas suas suaves ondulações de fraseado, mantendo um equilíbrio sonoro e expressivo no diálogo canto e piano de intensidade suave a moderada.

Figura 14 - Gráfico da diversidade textural na canção *Quero dizer baixinho*



Nota. Elaboração própria.

Pensei em Ti com Doçura (1950)

Esta canção, estruturada na forma ABA, tem a indicação de andamento *Calmo* e foi dedicada a Genny Tourel. Quanto à data de composição, adotamos aquela do catálogo de Silva (2001); no entanto, da edição que utilizamos consta 1951. O centro tonal é Réb maior (Tabela 3).

Tabela 3 - Organização estrutural da canção *Pensei em Ti com Doçura*

Título	<i>Pensei em ti com doçura</i>		
Centro tonal	Réb maior		
Seção	A	B	A'
Texto	1-2 introdução piano	18-30 Uma canção carinhosa, Canção	44-47 interlúdio piano

	3-17 Pensei em ti com doçura... Quis fazer-te uma canção, Em que florisse a ternura Que tenho no coração...	do meu sentimento, Que fosse como uma rosa, Porque tu és como o vento... 31-44 Uma canção luminosa, Feita da luz da alvorada Com maciez veludosa Da nuvem mais delicada	48-62 Pensei em ti com doçura... E escrevi esta canção: Beijo que a minha ternura Envia ao teu coração...
--	--	--	--

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Na parte do piano, tal como em *Quero dizer baixinho*, há um ostinato rítmico que se divide em duas vozes na mão direita e é acompanhado pela mão esquerda, que também executa duas e três vozes. Uma delas é composta por movimento melódico e a outra é harmônica; ambas evoluem em configurações distintas do desenho rítmico da mão direita (Figura 15).

Figura 15 - Parte do piano dividida em quatro e cinco camadas

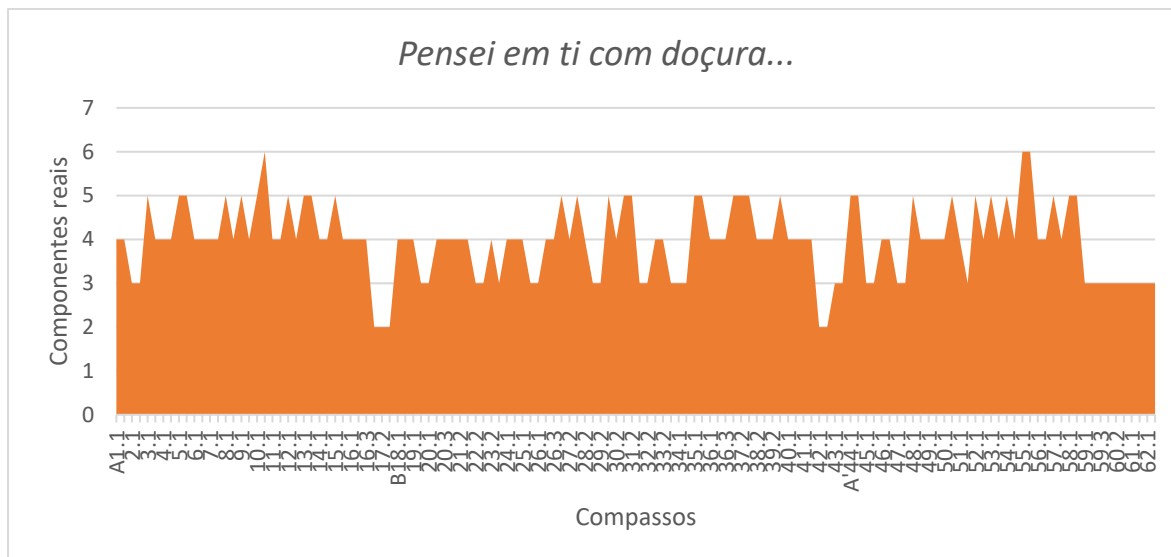
Pen-sei em ti com do-çu - ra... Quis fa-
[pê 'se:i ê:i tʃi kô:u do 'su - rɐ kis fa]

Nota. c. 1-6. Editoração: Josani Keuncke Pimenta.

No gráfico da Figura 16 observamos uma abrupta recessão nos últimos compassos (c. 17; 42) das seções A e B para dois componentes reais. O grau de independência é muito variável, partindo maioritariamente de três componentes reais. Os pontos de máxima

diversidade textural (c. 10 e 55) ocorrem em A e A' respectivamente, demarcando a proporcionalidade das seções.

Figura 16 – Gráfico da independência da canção *Pensei em ti com doçura*



Nota. Elaboração própria.

Em B, as recessões qualitativas ocorrem em grande parte nas sílabas tônicas de finais de frase em que há também uma desaceleração nas figuras rítmicas (Figura 17).

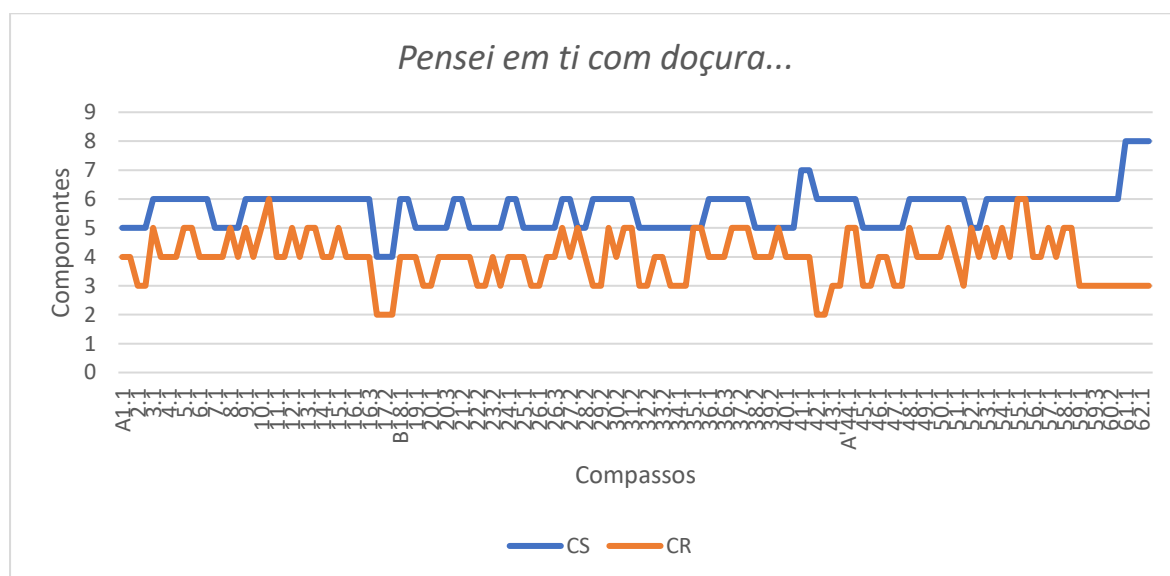
Figura 17 - Recessão qualitativa na palavra “alvorada”

Nota. c. 33-37. Editoração: Josani Keuncke Pimenta.

Diversidade Textural Global

No gráfico da Figura 18 os componentes sonoros variam entre quatro e oito, e os componentes reais entre dois e seis. Os finais da seção B (c. 42-43) e A' (c. 57-61) apresentam uma diferença numérica entre os componentes reais e sonoros de quatro a cinco, ou seja, apresentam os instantes de maior densidade e menor independência. Os últimos compassos da canção (c. 59-62), apesar de um *decrescendo* de dinâmica, apresentam o mais alto número de densidade da peça, constituído pelas notas longas com ligadura. A dinâmica varia entre *ppp* a *p*, sendo que, na linha do canto, o *pp* só aparece na seção A', que é mais interdependente do que A.

Figura 18 – Gráfico da diversidade textural na canção *Pensei em ti com doçura*



Nota. Elaboração própria.

Porque Estás Sempre Comigo

Esta canção apresenta divergências entre datas de composição nas fontes consultadas. Segundo Silva (2001), a data provável de composição é 1942, tal como consta no manuscrito de Olga Maria Schroeter; entretanto, o manuscrito pertencente ao AMA não está datado.

A peça está estruturada na forma ABA', em que a última seção é proporcionalmente mais curta que as demais. O interlúdio de piano solo, ainda que breve, interliga as seções. O centro tonal é Réb (Tabela 4).

Tabela 4 - Organização estrutural da canção *Porque estás sempre comigo*

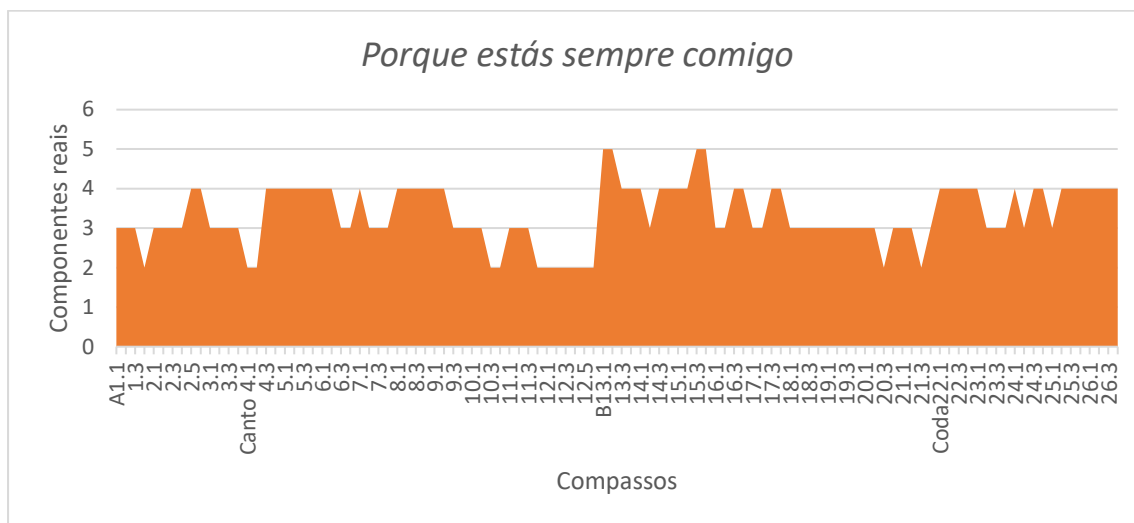
Título	<i>Porque estás sempre comigo</i>		
Centro tonal	Réb		
Seção	A	B	A'
Texto	1-3 introdução piano 4-9 Tu estás sempre comigo: Não só no meu pensamento, Como nos versos que digo. 10-12 interlúdio piano	13-18 Vejo-te a cada momento, Na saudade que bendigo, Na terra, no firmamento... 19-21 interlúdio piano	22-26 Porque estás sempre comigo!

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Esta canção apresenta um desenho rítmico semelhante ao da anterior, porém a melodia está na voz superior da mão direita e o preenchimento em colcheias está na voz intermediária. O gráfico da Figura 19 mostra que há recessão qualitativa na entrada do canto (c. 4), abrupta progressão qualitativa em B (c. 13.1) e nos instantes que antecedem a Coda (c. 21.3 e 21.4).

Figura 19 – Gráfico da independência na canção *Porque estás sempre comigo*



Nota. Elaboração própria.

Observa-se que em B há maior grau de independência (c.13-17) onde se localiza também a tessitura mais aguda na linha vocal (Fá3-Fáb4) (Figura 20).

Figura 20 - Maior independência e tessitura vocal mais aguda

13

Ve - jo te a ca - da mo - men - to, Na sau - da - de que ben -
 ['ve - ʒu - tʃja 'ka - de mo 'mẽ - tu na sa:u 'da - dʒi ki bẽ]

16

di - go, Na ter - ra, no fir - ma - men - to...
 [dʒi - gu na 'te - xe nu fir - mẽ 'mẽ - tu]

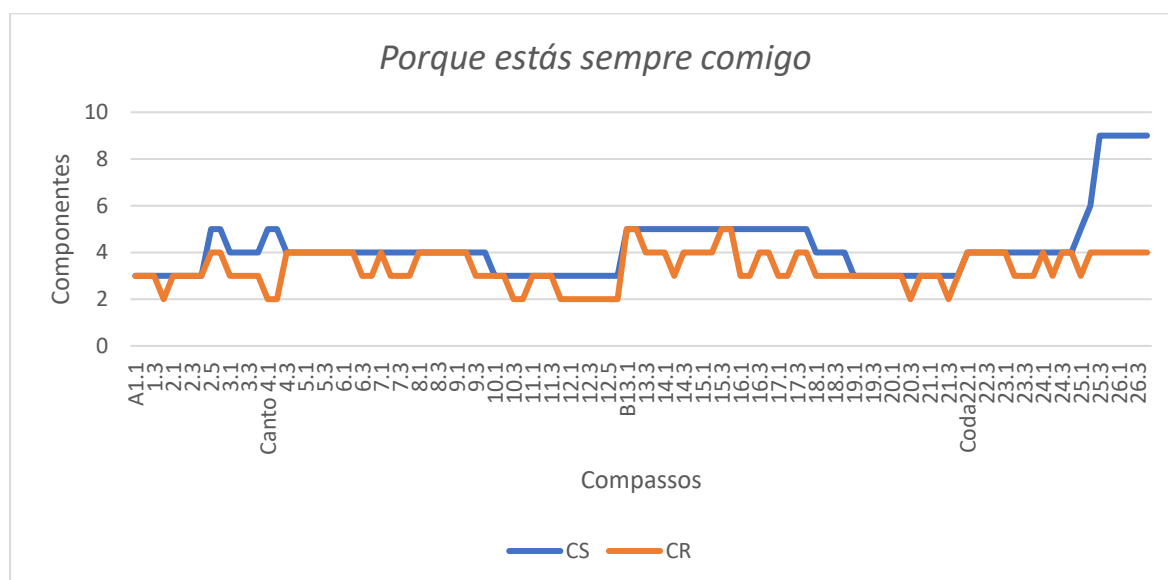
a tempo *ten.* *(col canto)* *rall.* *a tempo*

Nota. c. 13-18. Edição: Josani Keuncke Pimenta.

Diversidade Textural Global

Apesar de as linhas do canto e do piano apresentarem desenho rítmico distinto na maior parte dos instantes, o movimento em colcheias na voz inferior da mão direita contribui para a interdependência resultante de dois e três componentes quando há o mesmo desenho rítmico no baixo. A seção B apresenta maior número de densidade e de independência do que A, em razão das duas vozes e oitavas na mão esquerda (Figura 20). Observamos no gráfico da Figura 21 que há proximidade entre os níveis de densidade e de independência; contudo, uma abrupta progressão textural dos componentes sonoros, caracterizada por notas longas e ligadas, ocorre nos últimos compassos, sublinhando um diminuendo de intensidade.

Figura 21 – Gráfico da diversidade textural na canção *Porque estás sempre comigo*



Nota. Elaboração própria.

Eu Gosto de Você (1951)

Esta peça está estruturada na forma AB, apresentando uma introdução instrumental de cinco compassos, a qual se repete duas vezes (c. 10; c. 20) nos interlúdios de transição entre as seções A e B, e também entre B e a Coda (Tabela 5). A primeira repetição apresenta algumas mudanças como a transposição uma oitava acima (c. 10) e uma quarta acima no baixo (c. 12), mudança do movimento melódico (c. 12) e tercinas (c. 11). O centro tonal é Dó

menor e os principais pontos cadenciais são caracterizados pela resolução de dominante e tônica (c. 5; 12; 24), embora o cromatismo seja um recurso largamente explorado nesta peça.

Tabela 5 - Organização estrutural da canção *Eu gosto de você*

Título	<i>Eu gosto de você</i>		
Centro tonal	Dó menor		
Seção	A	B	A'
Texto	1-5 introdução piano 4-9 Tanto tempo esperei que você me fizesse A doce confissão, Que sempre quis ouvir, que sempre quis ouvir... 11-12 interlúdio piano	13-18 Vejo-te a cada momento, Na saudade que bendigo, Na terra, no firmamento... 22-23 interlúdio piano	24-25 Eu gosto de você...

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Esta canção compreende três a quatro componentes reais. Apesar de apresentar duas vozes na mão direita, uma nota representa, em muitos instantes, duas vozes pela indicação de haste, recurso já utilizado nas canções anteriores (Figura 22). Contudo, a melodia da mão direita é mais pronunciada e os motivos e semifrases são delineados pelas ligaduras de expressão, que determinam uma articulação própria para esta voz. Nas canções anteriores deste ciclo as ligaduras indicam motivos mais curtos que caracterizam pequenos agrupamentos em ostinato.

Figura 22 - Três vozes na parte do piano

7

zes-se A do-ce con-fis - são, que sem-pre quis ou- vir... que sem-pre quis ou-
 ['ze-si a 'do-si kô - fi 'sẽ:u ki 'sê - pri kiz o:u 'vir ki 'sê - pri kiz o:u]

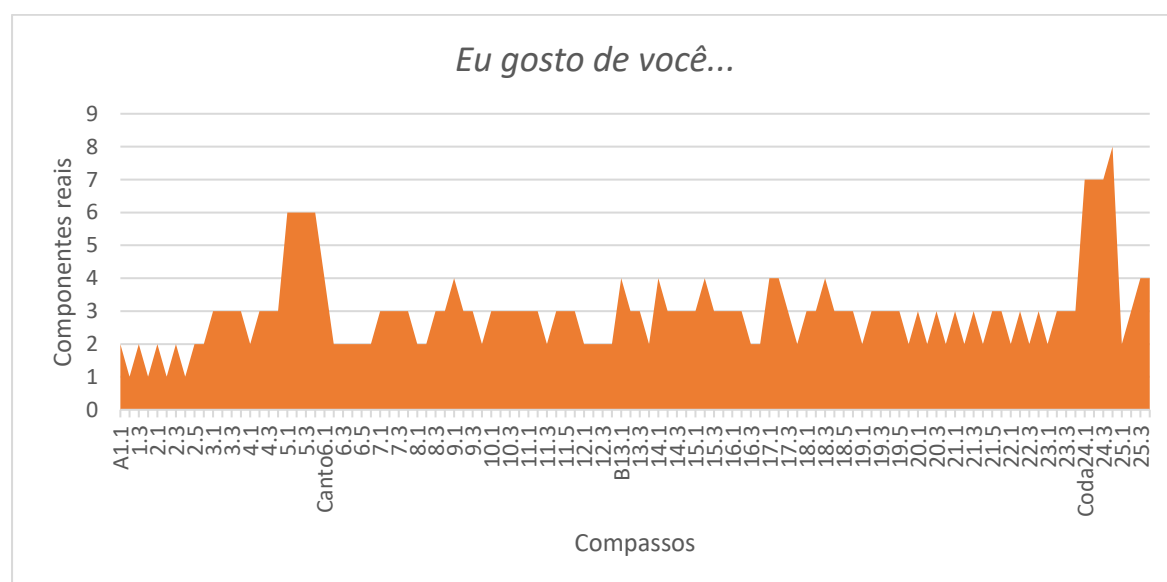
cresc.

4 2 3 1 5 4-4 2 1 1 1 5 1 5

Nota. c. 7-9. Editoração: Josani Keunecke Pimenta.

No gráfico da Figura 23, as regiões de máxima independência (c. 5; 24) representam o compasso que antecede a entrada do canto e o penúltimo compasso da canção; em ambos, o grau de independência é caracterizado pela figuração cordal e arpejada formada por notas ritmicamente distintas com ligaduras de tempo (Figura 24).

Figura 23 – Gráfico da independência na canção *Eu gosto de você...*



Nota. Elaboração própria.

Figura 24 - Figuração cordal e arpejada

23 *p (dolce)*

Eu gos-to de vo-cê...
[e:u 'gos-tu dʒi vo 'se]

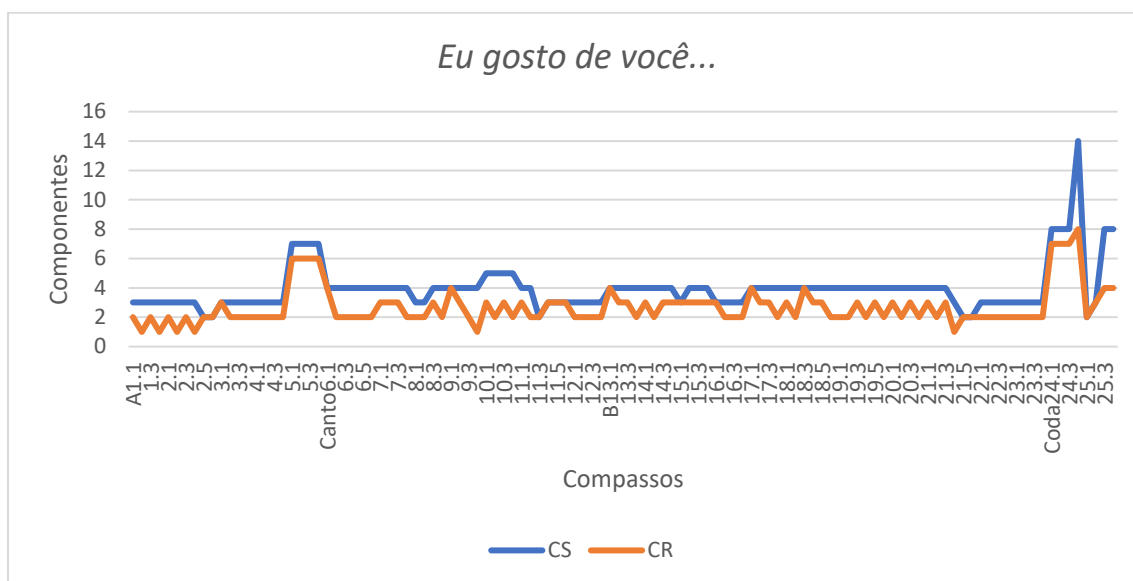
rall. *col canto* *pp* *ppp*

Nota. c. 23-25. Editoração: Josani Keuncke Pimenta.

Diversidade Textural Global

Nesta peça não há uma relação direta entre independência e densidade nas seções A e B; no entanto, observa-se uma abrupta progressão textural no compasso cinco, que antecede a entrada da linha vocal, e no penúltimo compasso (c. 24) (*Eu gosto de você*). Nestes dois momentos, a dinâmica tem indicação de *diminuendo* e *rallentando*.

De acordo com o gráfico da Figura 25, o número de densidade é, na maior parte dos instantes, maior do que o grau de independência. No entanto, é comum que a progressão quantitativa esteja acompanhada da progressão qualitativa, já que, dentre dez instantes de progressão quantitativa, somente em três deles não há progressão qualitativa. De um modo geral, concluímos que, nesta peça, quanto maior o número de densidade, maior a independência.

Figura 25 – Gráfico da diversidade textural na canção *Eu gosto de você...*

Nota. Elaboração própria.

Olhe-me Tão Somente (1951)

O centro tonal é Lá menor; contudo, verifica-se uma dualidade harmônica entre Lá e Ré, no final da canção. A seção A apresenta três breves momentos de piano solo, a introdução e dois interlúdios, estes últimos agregando elementos da introdução do piano e a linha melódica do canto com algumas variações (Tabela 6).

Tabela 6 - Organização estrutural da canção *Olhe-me tão somente*

Título	<i>Olhe-me tão somente</i>	
Centro tonal	Lá	
Seção	A	B
Texto	1-2 introdução piano 3-11 Olhe-me tão somente, e não me diga nada, Pois a frase menor seria demasiada. 11-12 interlúdio piano 13-18 O silêncio diz tudo aos que se olham assim... 19-21 interlúdio piano	22-24 Nos seus olhos, que são dois favos de meiguice, 25-29 Eu vejo todo amor que você nunca disse... 30-39 Esse amor que eu bem sei que você tem por mim.

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Na parte do piano, a voz superior apresenta um movimento perpétuo em semicolcheias que se une a uma voz intermediária figurando um ostinato; estas duas vozes diferem ritmicamente da linha vocal e do baixo quando há mais de três componentes reais. Esta mesma configuração alterna entre as mãos do pianista nos compassos de interlúdio do piano, e, somada à melodia “cantando” em *mf* na mão direita, resulta nos instantes de máxima independência na seção A (c. 10.2-11.2) (Figura 26).

Figura 26 - Máxima independência

9

ten. 3

ri - a de - ma - sia - da.
[ri: - v de - me 'zja - de]

col canto

mf (*cantando*) 3

m.e.

12

p 3

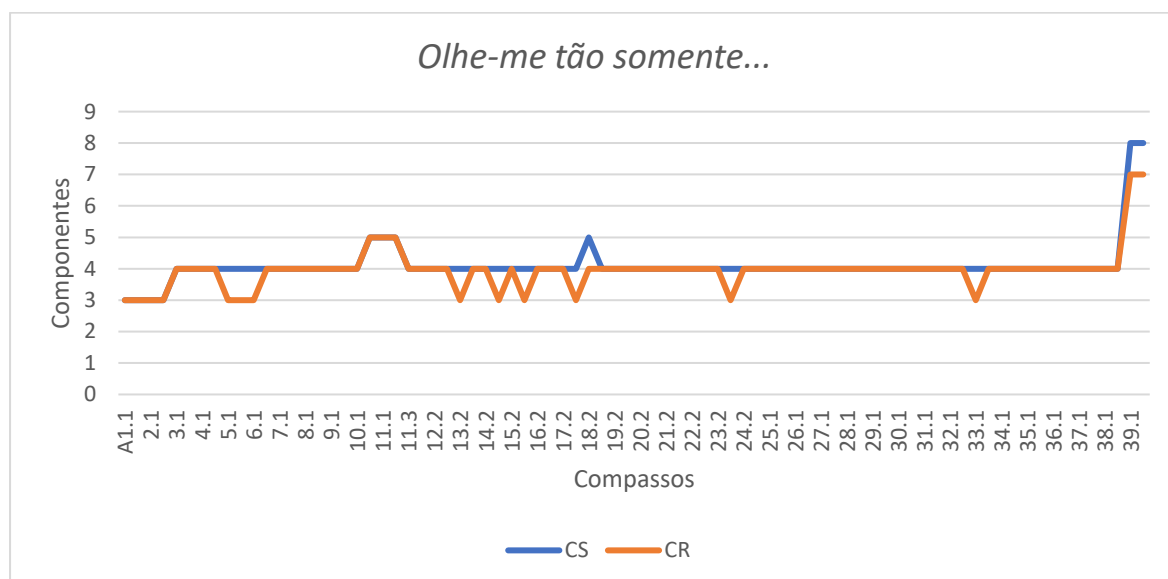
O si - lên - cio diz tu - do aos que se
[u si 'lê - sju dʒis 'tu - do au:s ki si]

Nota. c. 9-15. Editoração: Josani Keuncke Pimenta.

Diversidade Textural Global

A estrutura textural desta canção é distinta das anteriores do mesmo ciclo já analisadas, uma vez que o grau de independência e o número de densidade são muito próximos e coincidem em quase todos os instantes, como evidencia o gráfico da Figura 29. Isto também indica que, dos setenta e nove instantes totais da peça, apenas dez deles têm interdependência linear, ou seja, um alto grau de independência entre voz e instrumento. A progressão textural nos últimos compassos é caracterizada pelo *diminuendo* em *pp* e pelas sucessivas notas longas em ligaduras de tempos diferentes.

Figura 29 – Gráfico da diversidade textural na canção *Olhe-me tão somente*



Nota. Elaboração própria.

Às Vezes, Meu Amor... (1951)

A canção apresenta três partes distintas, de onde resulta a divisão nas seções A, B e C (Tabela 7). O centro tonal é Dó, embora a linha do canto se desenvolva também em Sol menor e Dó mixolídio, provocando uma dualidade tonal/modal. O tema da introdução se repete nos dois interlúdios do piano, ligando as seções A e B, e B e C.

Tabela 7 - Organização estrutural da canção *Às vezes, meu amor...*

Título	<i>Às vezes, meu amor...</i>		
Centro tonal	Dó		
Seção	A	B	C'
Texto	1-4 introdução piano 5-10 Às vezes, meu amor, quando sonho contigo E de repente acordo, Em minha boca sinto a delícia de um beijo... 10-12 interlúdio piano	13-18 E recordo, recordo... Vejo um mundo melhor... Nesse mundo te vejo... 19-20 interlúdio piano	22-28 Mas...há que tempo, meu amor, que não sonho contigo!..

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

A configuração da parte do piano divide-se em três e quatro vezes que se desenvolvem basicamente em movimento melódico. O ápice do grau de independência é identificado nos compassos finais da seção B (c. 18-19), onde a linha vocal finaliza o trecho em notas longas (Figura 30).

Figura 30 - Máxima independência

18

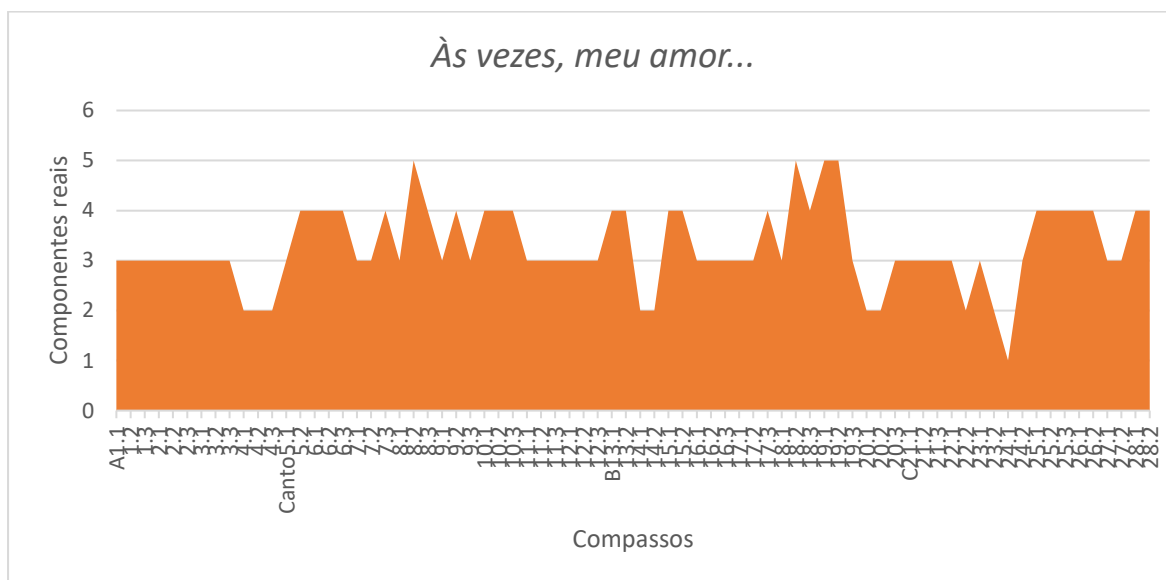
ve - jo...
[ve - ʒu]

rall.

Nota c. 18-20. Editoração: Josani Keuncke Pimenta.

O gráfico da Figura 31 mostra que a seção C apresenta uma recessão qualitativa (c. 24) culminando num instante homorrítmico; contudo, a independência é retomada nos compassos finais da peça, quando o canto apresenta notas longas e sustentadas.

Figura 31 – Gráfico da independência na canção *Às vezes, meu amor...*

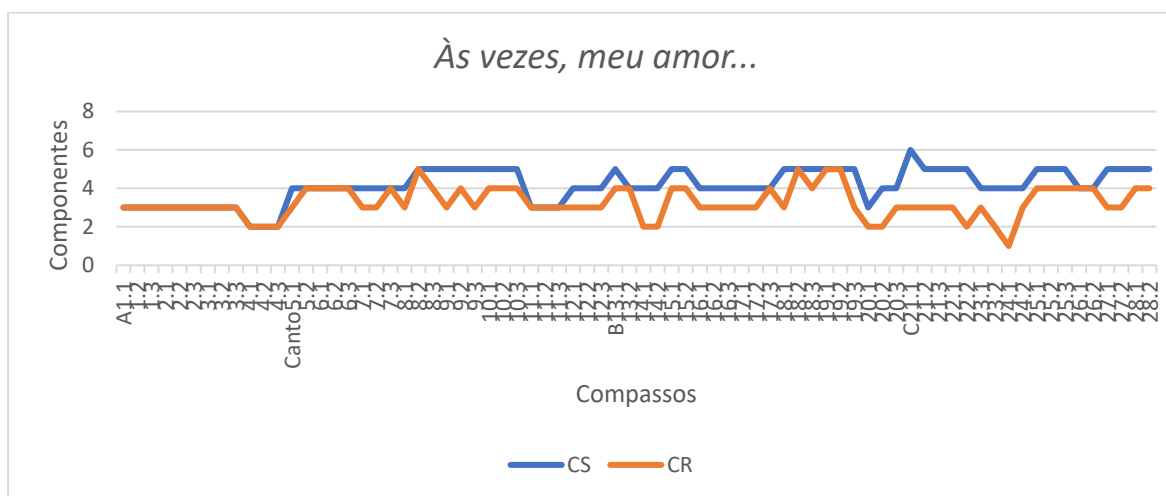


Nota. Elaboração própria.

Diversidade Textural Global

Nesta peça, as linhas dos níveis de densidade e independência estão próximas, constituindo alguns instantes de interdependência entre as vozes nas seções A e B (Figura 32).

Figura 32 – Gráfico da diversidade textural na canção *Às vezes, meu amor...*



Nota. Elaboração própria.

O trecho de maior interdependência e maior número de densidade é C (c. 21-24.1), valorizando o texto, “Mas...há que tempo, meu amor, ...” (Figura 33).

Figura 33 - *Maior interdependência e número de densidade*

21 *p* *rall.* *a tempo*

Mas... há que tem - po, meu a -
[mas a ki 'tē - pu me:u a]

23

mor, que não so - nho con -
[mor ki nẽ:u 'so - ju kō]

Nota. c. 21-24. Editoração: Josani Keuncke Pimenta.

Quero Afagar-te o Rosto Docemente...

No catálogo de Silva (2001, p. 519), esta canção está sem data, pois, segundo o autor, esta informação não se encontra no manuscrito do ciclo, no AMA²³. Contudo, o autor acredita que, de acordo com outras fontes, possa haver erros de data nos manuscritos, e que,

²³ Acervo Mozart de Araújo (depositado no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro). (Silva, 2001, p. 573). Vide explicação na introdução do ciclo, subcapítulo *Para Acordar teu Coração (1950-1952)*.

ao reunir as peças, o compositor tenha tido a intenção de conferir uma unidade cronológica ao ciclo.

O centro tonal desta peça estruturada em ABA é Lá menor; contudo, a politonalidade também é explorada por meio da combinação dos modos de Mi frígio, Dó mixolídio juntamente aos acordes de sétimas, segundas e quartas sobrepostas (Tabela 8).

Tabela 8 - Organização estrutural da canção *Quero afagar-te o rosto docemente...*

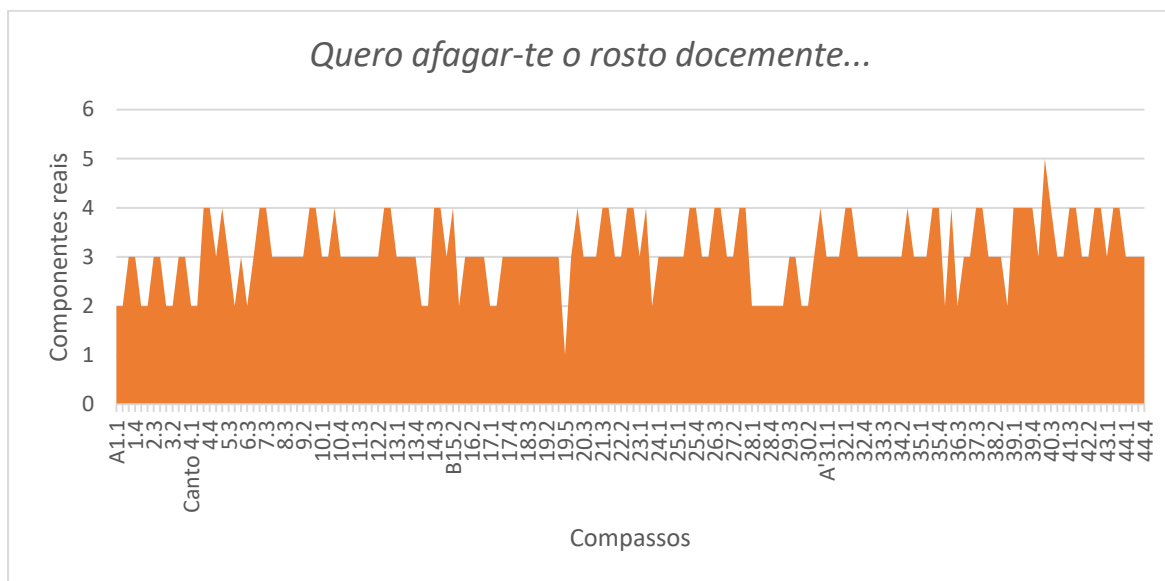
Título	<i>Quero afagar-te o rosto docemente...</i>		
Centro tonal	Lá menor		
Seção	A	B	A'
Texto	1-4 introdução piano 5-12 Quero afagar-te o rosto docemente, Para que apenas sintas a impressão Da ternura que guardo avaramente Em minha mão... 13-14 interlúdio piano	15-27 E quero, ao teu ouvido, carinhosa, Dizer uma canção que hoje te fiz: Hás de achá-la, talvez, maravilhosa, Embora só para me ver feliz. 27-30 interlúdio piano	31-44 Depois... eu ficarei na tua vida E no teu coração de sonhador, Como uma sombra leve e enternecida, Para melhor amar o teu amor.

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

A configuração rítmico-melódica desta peça demonstra a independência entre os componentes texturais, constatada nas três seções pela variação entre dois e três componentes reais, com ligeiro aumento na seção A' (Figura 34). As camadas no piano são compostas basicamente pelo baixo melódico, pelos acordes e melodia na voz superior da mão direita, sendo que esta última se caracteriza por motivos curtos.

Figura 34 – Gráfico da independência na canção *Quero afagar-te o rosto docemente...*



Nota. Elaboração própria.

O ponto de máxima diversidade textural (c. 40.2) ocorre no último Mi4, nota mais aguda da tessitura vocal (*Para melhor amar o teu amor*), com a indicação de *tenuto* e *rall.* para o final (Figura 35).

Figura 35 - Máxima diversidade textural

40 *ten.* *rall.* *dim.* *pp*

mar o teu a - mor.
[mar u te:u a 'mor]

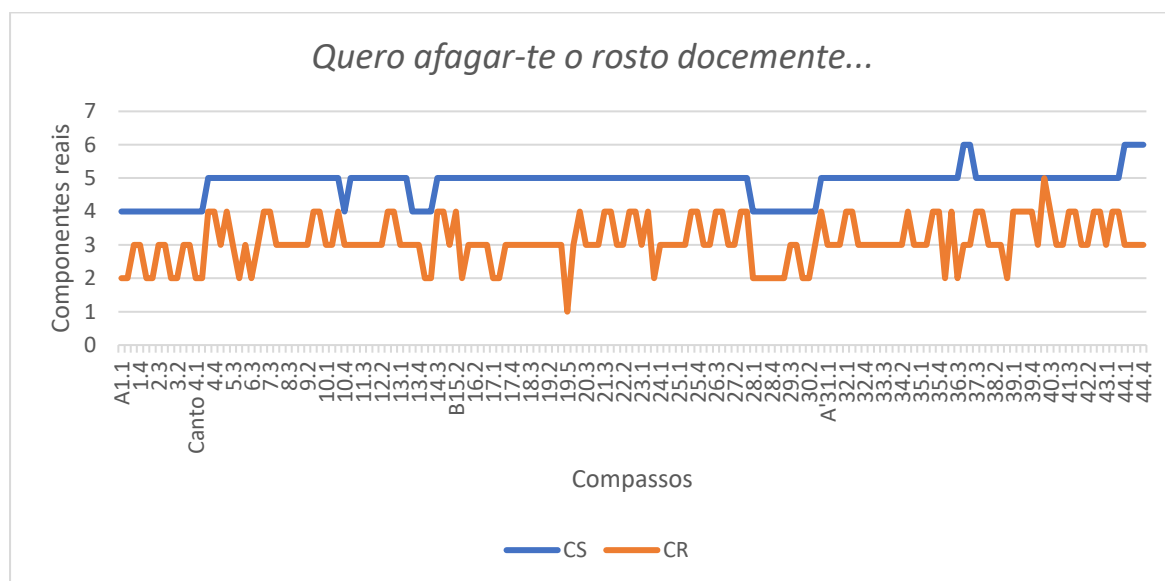
col canto *a tempo* *pp*

Nota. c. 40-44. Editoração: Josani Keuncke Pimenta.

Diversidade Textural Global

O número de densidade é equilibrado, predominando cinco componentes sonoros com variações esporádicas entre quatro e seis (Figura 36). As duas recessões quantitativas que antecedem B e A' indicam os trechos de interlúdio do piano. A interdependência é constantemente marcada pelos acordes da parte do piano. Os pontos de maior densidade ocorrem quando há indicação *pp* no piano.

Figura 36 – Gráfico da diversidade textural na canção *Quero afagar-te o rosto docemente...*



Nota. Elaboração própria.

Aceitei Tua Amizade (1951)

Esta peça, estruturada na forma ABA', apresenta interlúdios de piano solo entre as seções, tal como todas as canções que compõem esse ciclo (Tabela 9). Particularmente, nesta e nas canções de número três e quatro, a introdução e os interlúdios solo são ligeiramente mais rápidos do que os trechos de piano e canto.

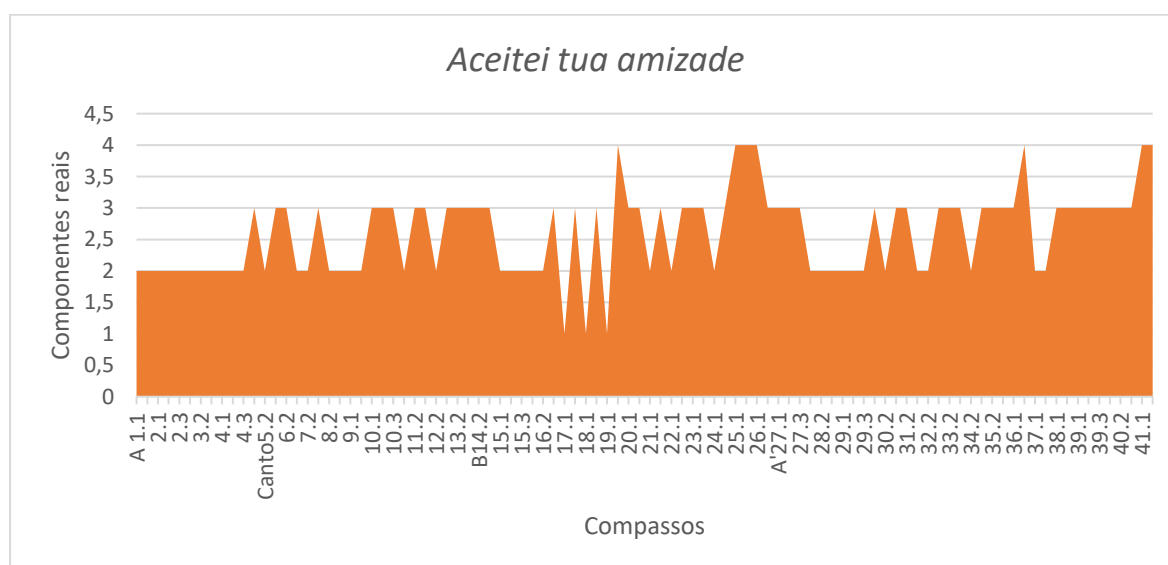
Tabela 9 - Organização estrutural da canção *Aceitei tua amizade*

Título	<i>Aceitei tua amizade</i>		
Centro tonal	Mib maior		
Seção	A	B	A'
Texto	1-4 Introdução piano 5-14 Aceitei tua amizade só pra não te perder, Pois tinha a felicidade de às vezes, te poder ver...	14-16 interlúdio piano 15- 27 E quero, ao teu ouvido, carinhosa, Dizer uma canção que hoje te fiz: Hás de achá-la, talvez, maravilhosa, Embora só para me ver feliz.	27-29 interlúdio piano 31-41 E agora, vivo embalada neste sonho encantador... Já não penso mais em nada... Apenas no teu amor! No teu amor!

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

As seções A e A' apresentam polirritmia na parte do piano entre as duas mãos (c. 5-11) resultando na independência que varia entre dois e três componentes. A seção B tem abruptas recessões e progressões resultantes da escrita coral do piano (c. 17-24) e de maior interdependência entre os componentes (Figura 37).

Figura 37 – Gráfico da independência na canção *Aceitei tua amizade*

Nota. Elaboração própria.

No trecho seguinte (c. 25-29), o padrão de acompanhamento repete a introdução do piano, aumentando o grau de independência (Figura 38).

Figura 38 - Máxima independência

23 *rall...* (♩=76)

deu - te no meu ca - ri - - - - - nho...
 [ˈde:u - tʃi nu me:u ka ˈri - - - - - nu]

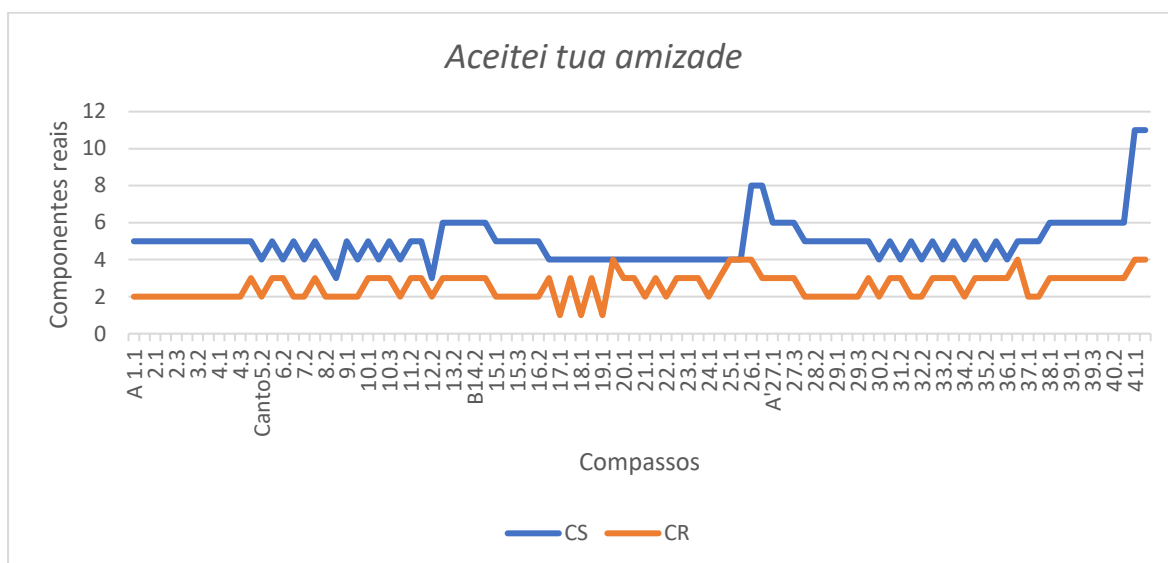
rall... *mf a tempo*

27

Nota. c. 23-28. Editoração: Josani Keuncke Pimenta.

Diversidade Textural Global

No gráfico da Figura 39 observamos que as seções têm dois padrões de composição textural, primeiramente um comportamento mais variável (c. 5-11; 30-36) e em seguida, antes do início da próxima seção, um aumento do número de densidade e subsequente recessão (c. 13-17; 27-29).

Figura 39 – Gráfico da diversidade textural na canção *Aceitei tua amizade*

Nota. Elaboração própria.

Estes dados refletem a passagem da escrita coral para a escrita polirrítmica no piano (Figura 40). A seção B apresenta menor densidade do que as demais, em virtude da escrita coral. No final da canção, o aumento de densidade é acompanhado da indicação *pp*.

Figura 40 - Configuração polirrítmica

Partitura musical para canto e piano. O canto começa no compasso 29 com o tempo de 63 batimentos por minuto. A música para piano apresenta uma configuração polirrítmica com ritmos de 6/8 e 2/4. Há indicações de "rall..." e "a tempo".

Letra e sílabas:

E a - go - ra, vi-vo em - ba - la - da nes - te
 [já 'go - re 'vi - vuê ba 'la - de 'nes - tji]

Nota. c. 29-31. Editoração: Josani Keuncke Pimenta.

Espera (1952)

Esta canção, com texto da poetisa Suzanna de Campos, não tem dedicatória. No catálogo de Silva (2001, p. 520), a data de composição é 1952, enquanto Pimenta (2015, p. 23) afirma que esta é a última canção de Guarnieri com poesia de Suzanna de Campos, composta por ele em 1982. *Espera* está organizada na forma binária AB e Coda, sendo harmonicamente baseada em Mi, e alternando os modos maior, menor e mixolídio (Tabela 10).

Tabela 10 - Organização estrutural da canção *Espera*

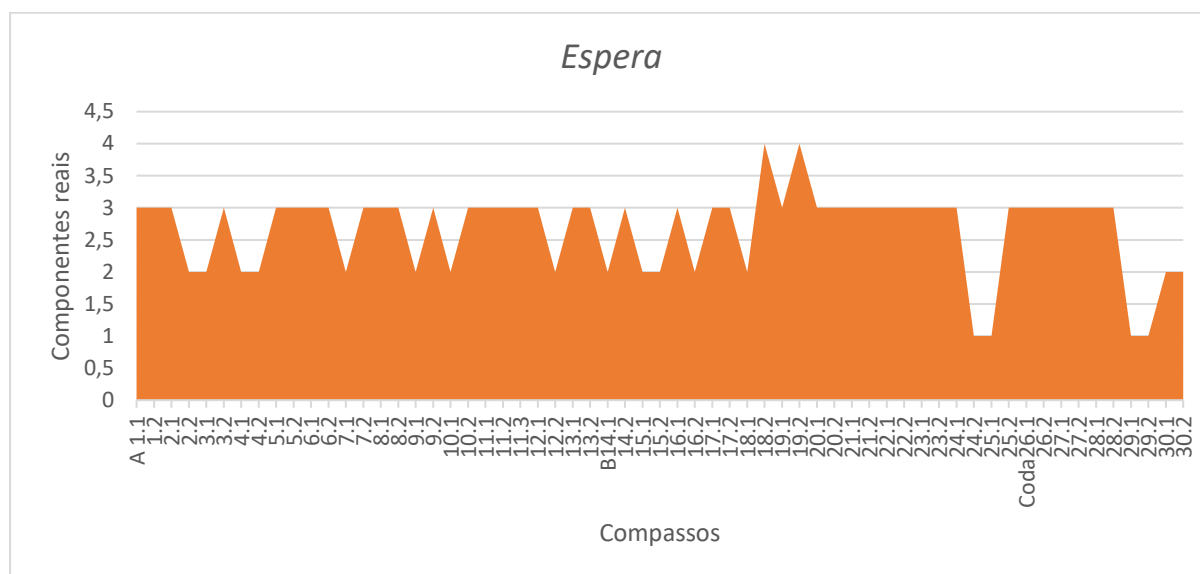
Título	<i>Espera</i>		
Centro tonal	Mi		
Seção	A	B	Coda
Texto	1-4 Introdução piano 5-13 Como este dia azul de primavera, cheio de sol dourando os roseirais em flor,	14-17 Assim meu coração teu coração espera, 18-25 Para saudar, contigo, uma outra primavera:	26-30 A primavera azul de nosso grande amor! Ah!

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Nesta peça as seções apresentam graus equivalentes de independência, que variam entre dois e três componentes (Figura 41). Na seção B, na segunda frase da linha vocal (c. 18-24) assim como na Coda (c. 26-28), a independência se mantém constante, sem recessões (Figura 42).

Figura 41 – Gráfico da independência na canção *Espera*



Nota. Elaboração própria.

Figura 42 - *Máxima independência*

A partitura musical mostra a voz e o piano. A voz canta: "pe - ra, Pa-ra sau-dar, con - ti - go, u - ma ou - tra pri - ma - [pe - re 'pa-re sa:u 'dar kō 'tʃi - gu 'u - me 'o:u - tre pri - ma]". A partitura para piano inclui notações de dedos (1, 2, 5) e acordes.

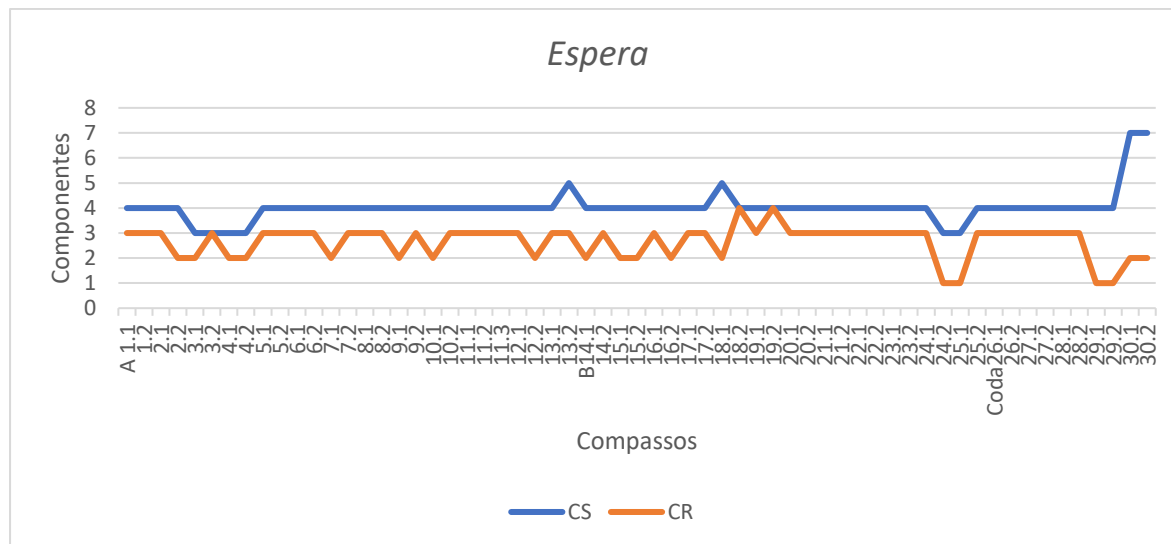
Nota. c. 17-20. Editoração: Josani Keunecke Pimenta.

Diversidade Textural Global

O número de densidade é estável, na maior parte dos instantes e, exceto os três instantes de máxima diversidade textural é sempre acima da independência (Figura 43). A

última progressão qualitativa no final da canção é formada por acordes com indicação de dinâmica *ppp*.

Figura 43 - Diversidade textural na canção *Espera*



Nota. Elaboração própria.

Não Fales, Por Favor... (1952)

Para compor esta canção, Guarnieri também utilizou poesia de Suzanna de Campos, tal como em todas aquelas para canto e piano do período entre 1950 e 1952. Foi estreada e gravada por Lia Salgado (1914-1980), prestigiada soprano carioca que atuou intensamente durante as décadas de 1950 e 1960 nos principais teatros do Brasil e também do exterior, ao lado de intérpretes e maestros representativos da época. Foi considerada por Guarnieri como uma das suas intérpretes favoritas. O currículo da cantora divulgado por Drumond (2013) apresenta a seguinte informação: “Foi a intérprete oficial das obras de Camargo Guarnieri, tendo cantado pela última vez em concerto no Palácio das Artes, regido pelo maestro e compositor, no ano de sua morte.”

Esta canção está estruturada na forma ABC e Coda; no entanto, observa-se uma flexibilidade formal em se tratando de quatro interlúdios curtos de aproximadamente um compasso entre as frases da linha vocal (Tabela 11).

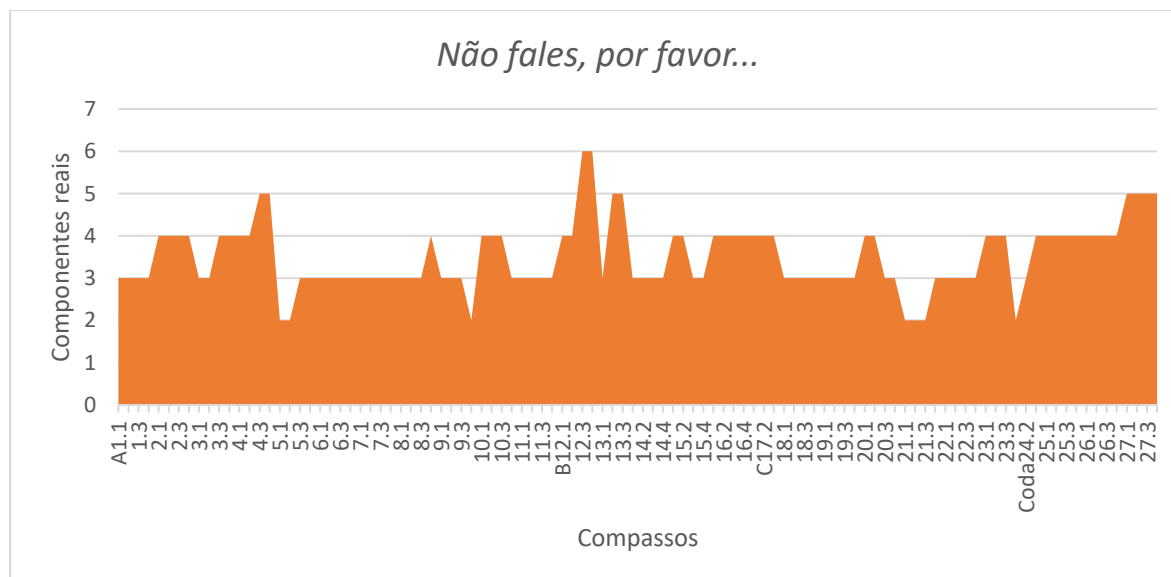
Tabela 11 - Organização estrutural da canção *Não fales, por favor...*

Título	<i>Não fales, por favor...</i>			
Centro tonal	Réb maior			
Seção	A	B	C	Coda
Texto	1-11 Não fales, por favor. Não posso ouvir-te agora Perdoa, meu amor...	12-16 Não fales, pois parece que alguém anda lá fora...	17-23 O silêncio é uma prece; Tua voz, um tremor... Minha alma não te esquece...	24-27 Não fales, por favor...

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

O gráfico da Figura 44 indica menor independência da seção C, onde a dinâmica tem a indicação *pp*, a mais suave dentre as demais seções, exceto no último compasso da canção.

Figura 44 – Independência na canção *Não fales, por favor...*

Nota. Elaboração própria.

Os instantes de máxima diversidade textural encontram-se na seção B (c. 13.2-13.3) (Figura 45); a Coda apresenta um grau de independência estável e com uma progressão

qualitativa no último compasso, quando a linha vocal apresenta nota longa e sustentada em diminuendo de intensidade.

Figura 45 - Máxima diversidade textural

12

fa - les, pois pa - re - ce Que al - guém an - da lá fo - ra...
 [fa - lis pois pa 're - si kja:u 'gẽ:ɪ 'ẽ - de la 'fɔ - rɐ]

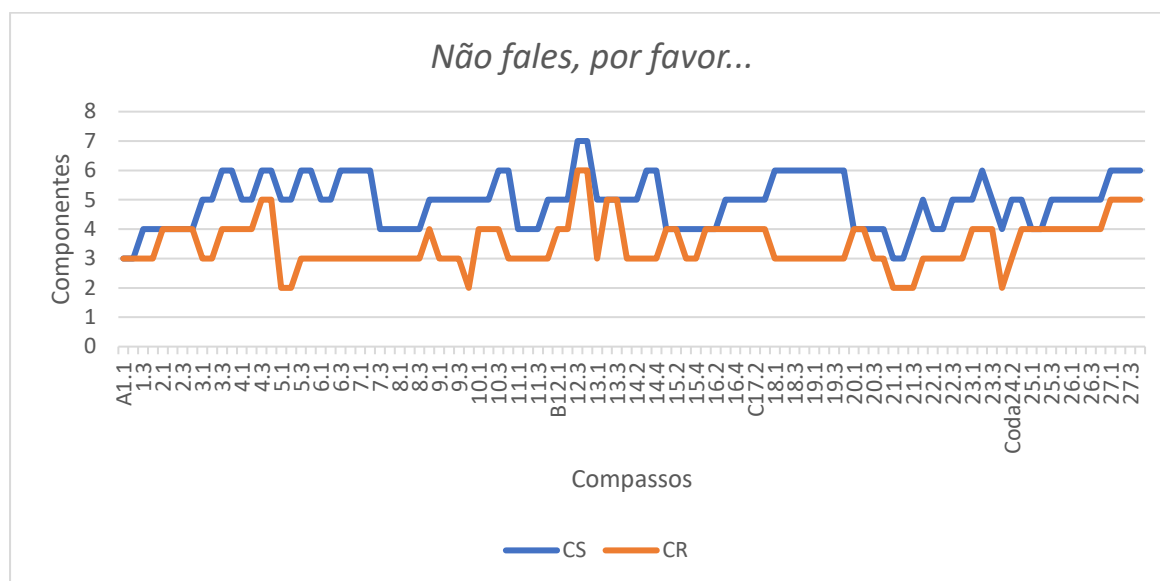
p

Nota. c. 12-14. Editoração: Josani Keuncke Pimenta.

Diversidade Textural Global

O número de densidade é inconstante, e na maior parte dos instantes está acima da independência. A interdependência é maior nas seções A e C, principalmente nesta última, que tem a indicação de dinâmica *pp*, quando as demais têm *p*. Interessa observamos que os quatro recuos de número de densidade iguais a quatro e três, tal como aponta o gráfico da Figura 46, correspondem aos instantes de interlúdio do piano (c. 8, 11, 15, 21).

Proporcionalmente, na parte central da canção (c. 12) verifica-se o grau máximo de densidade e de independência.

Figura 46 - Diversidade textural na canção *Não fales, por favor...*

Nota. Elaboração própria.

Cinco Poemas de Alice (1954)

Este conjunto de cinco canções foi composto por Guarnieri em 1954 com texto de Alice Camargo Guarnieri (1915), sua irmã, poetisa e bibliotecária paulista. Os versos empregados nas canções fazem parte do livro intitulado *Ternura*, publicado em 1947 pelos irmãos Mozart, Rossine e Beline, que decidiram fazer uma surpresa à Alice, esgotando-se a tiragem inicial de quinhentos exemplares. Segundo ela, através desse gesto, os irmãos a motivaram a iniciar a sua carreira de poetisa (Grossi, 2002). O ciclo de canções ora analisado foi publicado em 1959 pela editora Ricordi Americana e dedicado à Madalena Lébeis (1912-1984), cantora lírica paulista, intérprete de Villa-Lobos e de Guarnieri.²⁴ É curioso observar que Magdalena Lébeis foi professora de canto de Alice Camargo Guarnieri; portanto, o compositor, a poetisa

²⁴ Magdalena Lébeis, cantora lírica paulista, iniciou seus estudos musicais ao piano com Marieta Lion e depois prosseguiu para as aulas de canto com Vera Janacópulus em Paris (Bomfim & Martins, 2013, p. 64). Foi membro-intérprete da Academia Brasileira de Música; paralelamente à carreira artística também ministrou cursos e se dedicou a dar aulas de canto. Apresentou-se nos principais teatros do Brasil e, sob a batuta de renomados maestros como Camargo Guarnieri, Villa-Lobos e Eleazar de Carvalho, interpretou várias obras vocais de repertório brasileiro e estrangeiro (Marcondes, 1998, p. 434).

e a homenageada faziam parte de um mesmo círculo artístico (Bomfim & Martins, 2013, p. 202).

O ciclo foi estreado na Rádio MEC, do Rio de Janeiro, em 1963, por Olga Maria Schroeter.²⁵ Contém cinco peças intituladas: 1. *Pedido*, 2. *E agora...só me resta a minha voz*, 3. *Não posso mais esconder que te amo*, 4. *Recolhi no meu coração a tua voz....*, 5. *Promessa*. No catálogo de Silva (2001) e na edição utilizada neste trabalho, não há alteração na ordem das peças, sendo numeradas de um a cinco apenas no catálogo. Tal coleção constitui-se de curtos poemas musicados, sendo que cada canção tem indicação de andamento e caráter diferente uma da outra. Verhaalen traz as seguintes considerações:

Datados de 1954, os *Cinco Poemas de Alice* foram transcritos para canto e quarteto de cordas em 1963. A versão original foi publicada pela Ricordi Brasileira em 1962. Os cinco poemas são breves, mas Guarnieri os tratou com especial carinho e ternura. O ciclo se torna cada vez mais tenso dinamicamente, apesar de as canções se alternarem em caráter. Os poemas são da autoria de sua irmã, Alice. Essa coleção foi dedicada a Magdalena Lébeis. (Verhaalen, 2001, p. 265)

Os textos dos cinco poemas representam o sentimento e o humor expressos na voz do narrador em primeira pessoa, sem designação de gênero. Mesmo que uma peça transmita um caráter intimista, apaixonado ou saudosista, o tema central dos poemas é o amor e toda a entrega e ternura que gira em torno do ser que ama e que quer ser correspondido. Mariz faz um breve comentário sobre esse ciclo:

De minha especial preferência são os *Cinco Poemas de Alice* (1954). . . . todos dotados de notável poder de expressão e acompanhamento riquíssimo. De posse de todas as suas excepcionais qualidades de artista, ora completamente desabrochadas, Guarnieri estava atravessando uma fase muito feliz de produção, o clímax de sua carreira. (Mariz, 2002, p. 130)

Pedido (1954)

Esta canção está estruturada na forma AB (Tabela 12). O centro tonal é Fá; contudo, a linha vocal na seção A se elabora em Fá mixolídio em movimento descendente.

²⁵ Informações constantes no catálogo de Silva (2001, p. 520).

Tabela 12 - Organização estrutural da canção *Pedido*

Título	<i>Pedido</i>	
Centro tonal	Fá	
Seção	A	B
Texto	1-9 introdução piano 10-17 Livra-me da minha timidez, meu amor com paciência e carinho! 18-21 interlúdio piano	22-26 Eu preciso expandir o tesouro de ternura 27-39 que descobri em mim quando chegaste.

Nota. Elaboração própria

A introdução do piano é composta por nove compassos e harmonicamente apoiada sobre o pedal de Dó na mão esquerda (Figura 47). É um trecho a três vozes: a mais aguda é formada por terças, enquanto as outras duas são executadas pela mão esquerda, constituindo a voz-pedal e a voz intermediária em movimento descendente (esta última figura-se em ostinato nos três compassos que antecedem o canto).

Figura 47 - Introdução piano solo

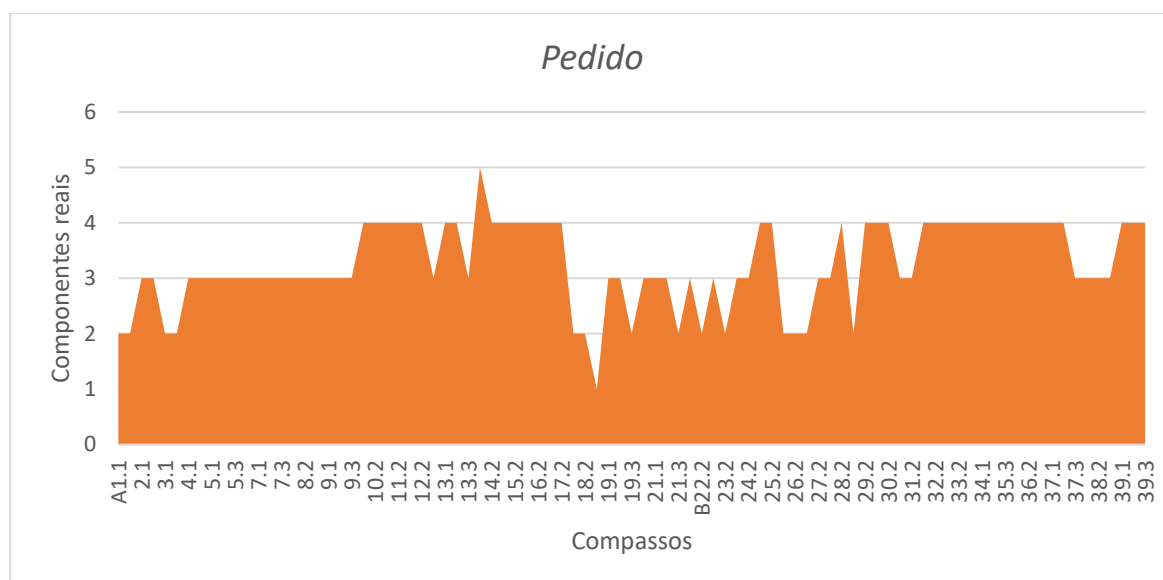
The musical score for the piano introduction of 'Pedido' is presented in two systems. The first system shows the piano introduction with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a melody of eighth notes, and the bass clef part has a descending eighth-note pattern. The second system shows the vocal entry with the lyrics 'Li-vra-me da mi-nha ti-mi-'. The piano accompaniment continues with the same descending eighth-note pattern in the bass clef. A red box highlights the first four measures of the piano accompaniment in the second system.

Nota. c. 1-11. Ricordi Americana.

Aspectos Qualitativos

O gráfico da Figura 48 mostra o grau de independência estável na introdução do piano e, a seguir, apesar de algumas variações, prevalecem quatro componentes reais entre canto e piano. O ponto de máxima independência (c. 14) é acentuado pelo *crescendo* e *decrescendo* na palavra *paciência* (Figura 49). Observamos que as recessões qualitativas (c. 12.3; 13.3; 14.2) ocorrem maioritariamente nos tempos finais dos compassos; melodicamente a seção A é heterodirecional.

Figura 48 – Gráfico da independência na canção *Pedido*



Nota. Elaboração própria.

Figura 49 - Máxima independência

Partitura musical para voz e piano. A voz canta: "dez, meu a - mor com pa - ciên - cia e ca - ri - - - - - nho!". A música está em 3/4 de compasso e apresenta uma mudança de ritmo para 2/4 no meio da frase.

Nota. c. 12-16. Ricordi Americana.

A seção B apresenta inicialmente menos independência, caracterizada pela relação homorrítmica entre canto e piano (c. 22-29). A partir do segundo compasso (29) da segunda frase do canto (*mim quando chegaste*) (Figura 50), a independência é aumentada pela reexposição da introdução no piano, enquanto o canto finaliza e sustenta um longo Fá.

Figura 50 - Progressão qualitativa no final da canção

The image shows a musical score for the final of a song. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line has lyrics: "bri em mim quan-do che-gas-te." Above the vocal line, there are tempo markings: "rall" and "a tempo". Below the piano accompaniment, there are performance instructions: "(col canto)" and "(a tempo)". The second system continues the piano accompaniment, ending with a dynamic marking "m".

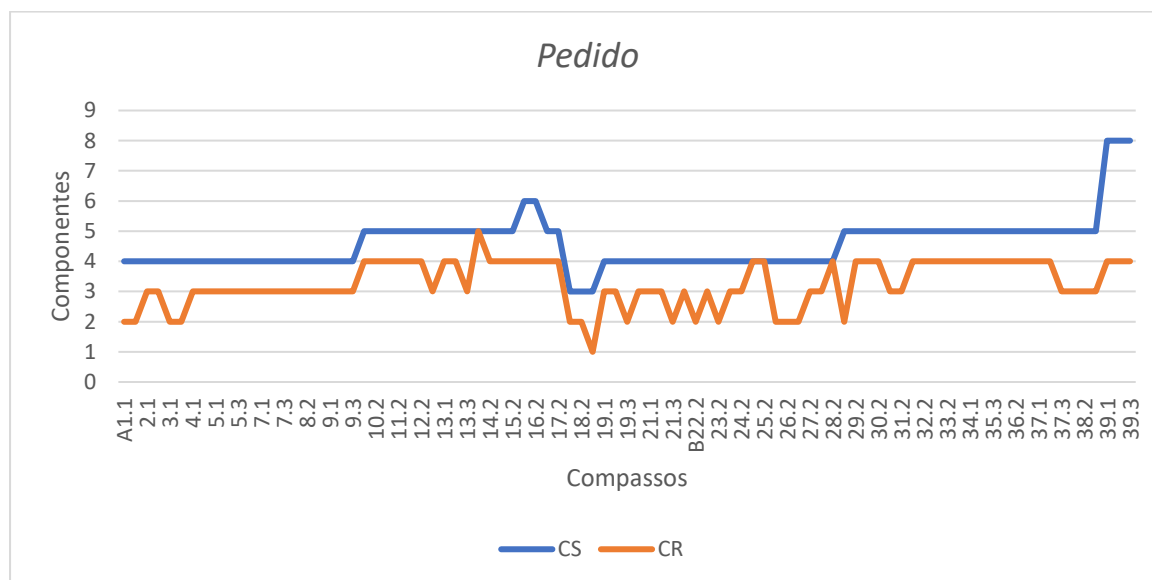
Nota. c. 28-39. Ricordi Americana.

Diversidade Textural Global

O número de densidade é quase sempre maior que o da independência, ocasionado pela homorritmia entre canto e piano e também pelas terças do acompanhamento, com exceção de alguns instantes em que os números de componentes são iguais (c. 14.1; 25.1; 25.2; 28.2); no ponto de máxima diversidade textural (c. 14.1), o piano se desdobra em quatro componentes reais, e, nos demais em três (Figura 51). Esta canção tem grau de densidade estável; a recessão textural mais acentuada indica o interlúdio do piano entre as seções (c.

18). Por seu turno, o início da recapitulação da introdução do piano (c. 29) apresenta o número de densidade e o grau de independência mais estável, enquanto a última progressão textural corresponde à sobreposição de acordes no piano, finalizando com a dinâmica *pp*.

Figura 51 - Diversidade textural na canção *Pedido*



Nota. Elaboração própria.

E Agora...Só Me Resta a Minha Voz (1954)

Esta canção está estruturada na forma AB e o centro tonal é Mi, conforme se verifica na Tabela 13. As frases da parte do piano se organizam em quatro compassos, enquanto as da linha vocal têm formatos variados e são estruturadas em quatro, cinco, seis compassos. Sob o ostinato baseado em Mi na mão direita, na mão esquerda alternam-se acordes de Fá, Ré maior, Dó maior e Si maior, acrescidos de quartas e sextas sobrepostas. O baixo apresenta, na maior parte da canção, movimento em graus conjuntos como por exemplo, na última frase da canção (c. 24-30).

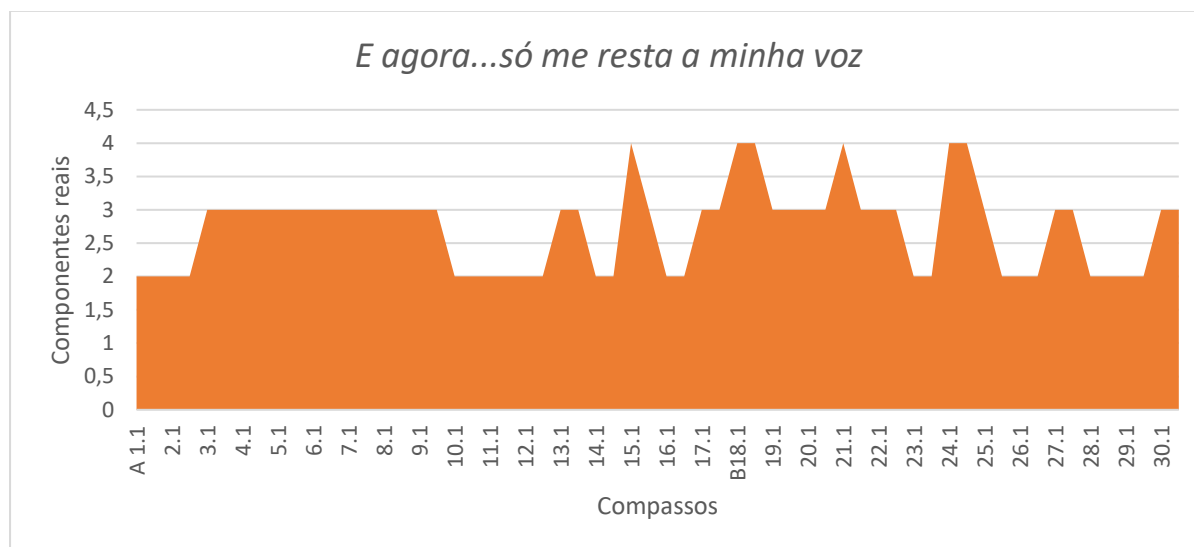
Tabela 13 - Organização estrutural da canção *E agora...só me resta a minha voz*

Título	<i>E agora...só me resta a minha voz</i>	
Centro tonal	Mi	
Seção	A	B
Texto	1-2 Introdução piano 3-7 Só me resta a minha voz... 8-12 faze por ouví-la! 13-17 Ela irá avisar-te do meu abrigo,	19-23 porque só tu, mesmo de muito longe, 24-30 sabes entender meu pensamento

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Na seção A, a independência é gerada pelo ostinato da mão direita, acompanhado pelas mínimas em movimento descendente na mão esquerda. A seção B apresenta mais variação no grau de independência; contudo, são identificadas, através do gráfico da Figura 52, três progressões que atingem quatro componentes reais, isto porque há acréscimo de duas a três vozes na mão esquerda que apresentam um novo componente melódico (c. 18-24) (Figura 53).

Figura 52 – Gráfico da independência na canção *E agora...só me resta a minha voz*

Nota. Elaboração própria.

Figura 53 - Progressão melódica

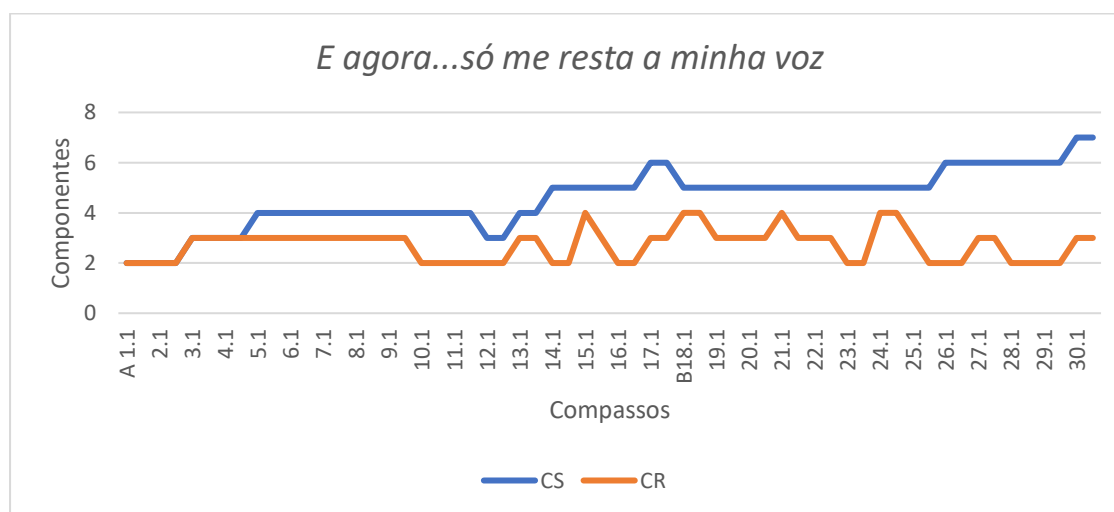
por - que só tu, mes - mo de mui - to
lon - - - ge, sa - bes en - ten - der meu pen - sa -

Nota. c. 18-25. Ricordi Americana.

Diversidade Textural Global

O número de densidade, a partir do compasso quatro, é sempre maior que o da independência (Figura 54), aumentando ainda mais a interdependência no final da peça, decorrente do acréscimo de acordes na mão esquerda (c. 26-30).

Figura 54 – Gráfico da diversidade textural na canção *E agora...só me resta a minha voz*



Nota. Elaboração própria.

A dinâmica da peça é *p* na linha vocal e *pp* no piano, os *crescendo* e *diminuendo* indicam a condução do fraseado vocal para as sílabas tônicas; contudo, nesta peça não há indicação de aumento de intensidade para a seção B, que é mais densa e mais independente linearmente. Nos três últimos compassos da Figura 55, há um *diminuendo* para *pp* no acorde final, acompanhado de *rall.*

Figura 55 - *Máximo número de densidade*

Nota. c. 26-30. Ricordi Americana.

Não Posso Mais Esconder Que Te Amo (1954)

Esta peça está escrita na forma ABA (Tabela 14), considerando-se o centro tonal em Lá menor pela cadência V – I na passagem dos compassos 7 e 8 e pelo acorde de Lá sem a terça e acrescido de segunda no final da peça. Assim como nas outras peças do ciclo, aqui são empregues os acordes do campo harmônico do respectivo centro tonal; contudo, a sequência cadencial tradicional nem sempre é representada pelo encadeamento dominante - tônica. As relações cadenciais são diluídas pelo cromatismo do baixo e pela relação intervalar entre as notas de um mesmo acorde.

Tabela 14 - *Organização estrutural da canção Não posso mais esconder que te amo*

Título	<i>Não posso mais esconder que te amo</i>		
Centro tonal	Lá menor		
Seção	A	B	A'
Texto	1-7 Introdução piano 8-15 Não posso mais esconder que	28-34 Sinto necessidade de cantar, para que saia de dentro de mim	50-53 Não posso mais esconder que te amo,

	te amo! A felicidade transparece nos meus olhos. 16-27 Tenho desejo de abraçar os prados, os rios, as árvores, o céu e as queridas estrelas...	35-43 esta ternura infinita e quasi dolorida! 43-49 interlúdio piano	54-60 nem posso mais guardar só no meu coração o meu segredo 61-66 Não posso mais...
--	---	---	---

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

A introdução do piano tem um caráter improvisatório, definido pelo movimento arpejado, pelas mudanças de compasso e pelas quiálteras. Neste trecho de oito compassos, representado na Figura 56, verifica-se a interdependência entre os componentes de formação cordal e uma nota que representa duas vozes.

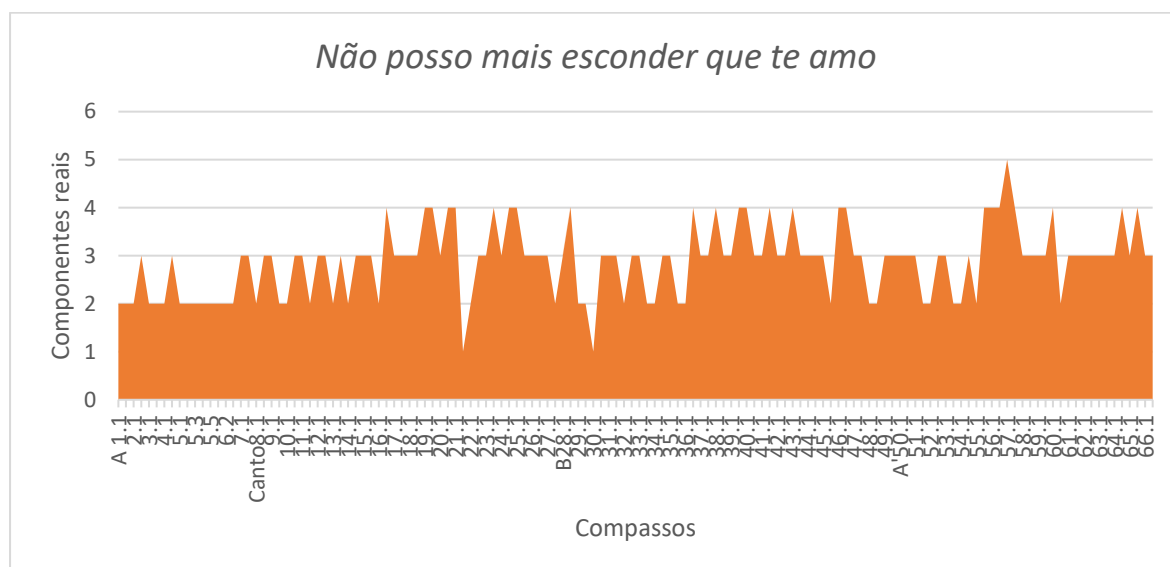
Figura 56 - Introdução piano solo

The image shows a musical score for a piano introduction. It consists of two systems. The first system is for the piano, with a vocal line above it. The piano part is marked 'Improvisando (♩ = 80)' and 'f'. It features arpeggiated chords and triplets. The vocal line is mostly silent, with a few notes at the end. The second system is for the piano, with a vocal line above it. The piano part is marked 'f' and 'rall.'. It features arpeggiated chords and a 'rall.' marking. The vocal line has a few notes at the end, including the word 'Não'.

Nota. c. 1-7. Ricordi Americana.

De acordo com o gráfico da Figura 57, prevalecem três componentes reais entre canto e piano, havendo apenas dois instantes de abrupta recessão e consequente máxima interdependência (c. 21.2; 30.1).

Figura 57 – Gráfico da independência na canção *Não posso mais esconder que te amo*



Nota. Elaboração própria.

Como mostra o gráfico da Figura 57 e a Figura 58, nesta canção, a independência é bastante variável, devido à textura homofônica na parte do piano, em que o baixo melódico é acompanhado pelos acordes na mão direita (c. 8-12).

Figura 58 - *Textura homofônica na parte do piano*

Com paixão (♩ = 60)

Nota. c. 8-11. Ricordi Americana.

Contudo, este padrão sofre intervenções de linhas melódicas acrescentadas na mão direita, indicando vários instantes em que há desdobramento em três vozes (c. 13-24), e mesmo uma mudança total na configuração rítmica-melódica (c. 25-27) para duas e três vozes em movimento linear contra e heterodirecional (Figura 59).

Figura 59 - Hetero e contradirecional

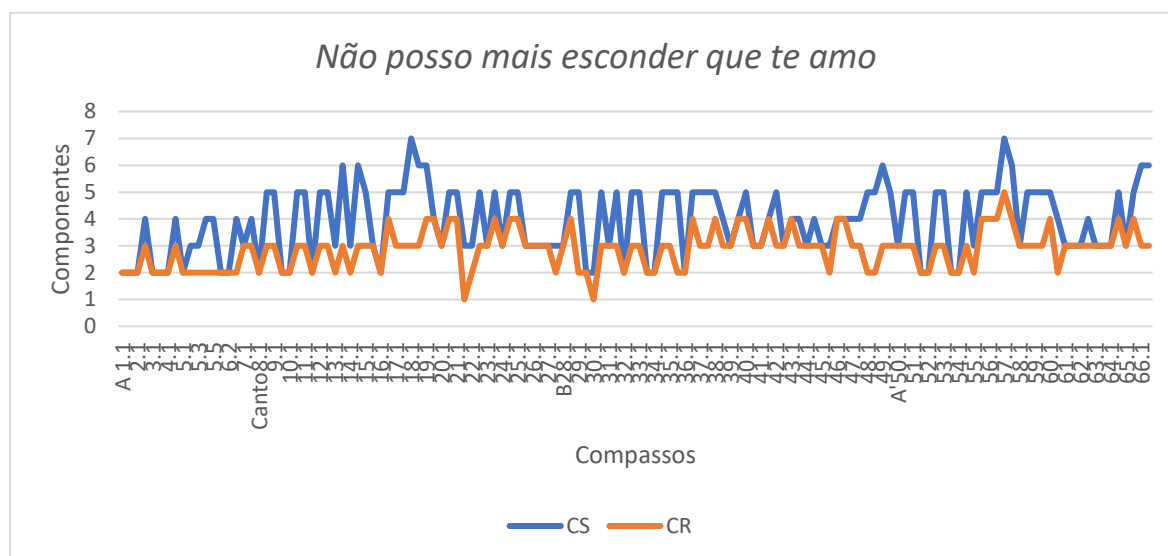
The image displays a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with the lyrics "ri - os, as ar - vo - res, o céu e as que - ri - das es - tre - - las..." and a piano accompaniment. The piano part includes a treble and bass clef with various chords and melodic lines. The second system continues the vocal line with the lyrics "Sin - to — ne - ces - si - da - de — de can - tar," and the piano accompaniment. In this second system, several red arrows are drawn on the piano part, pointing to specific rhythmic and melodic features, likely highlighting the hetero and contradirectional elements mentioned in the caption.

Nota. c. 20-30. Ricordi Americana.

Diversidade Textural Global

Nesta canção os componentes sonoros e reais sofrem várias progressões e recessões pela alternância entre as pausas e os acordes no piano. Portanto, o gráfico da Figura 60 representa a relação da interdependência apontada pela diferença, ou a distância, entre o número de componentes sonoros e reais. Observa-se que as seções A e A' têm número de densidade maior do que a seção B. Nas seções A e A' há a indicação de *f*; na seção B não há indicação, somente *crescendo* e *diminuendo*.

Figura 60 – Gráfico da diversidade textural na canção *Não posso mais esconder que te amo*



Nota. Elaboração própria.

O primeiro instante de maior número de densidade da peça ocorre na seção A, na palavra *abraçar* (c. 18.1), em movimento melódico ascendente culminando em Mi4, no canto e no piano. O segundo ocorre na seção A', na palavra *coração* (c. 57.1). Igualmente, nestes instantes, o piano tem *glissando* em acordes e *crescendo* de intensidade, mas é no segundo que o grau de independência é maior que o primeiro como mostra a Figura 61.

Figura 61 - Máximo número de densidade

Excerto musical da canção "Não posso mais esconder que te amo" mostrando os momentos de máxima densidade. O primeiro momento ocorre no compasso 14, na palavra "abraçar", e o segundo no compasso 56, na palavra "coração". Ambos os momentos são circunscritos por um círculo vermelho e rotulados como ND=7.

Nota. c. 14-17; c. 56-57. Ricordi Americana. ND significa número de densidade.

Recolhi no Meu Coração a Tua Voz... (1954)

A quarta canção do ciclo está estruturada na forma AB, sendo que a Coda apresenta repetição da introdução do piano e de elementos da seção A (Tabela 15). O centro tonal desta peça é Fá, tendo como principal recurso empregado a escala de Fá dórico, determinado pelas ocorrências de Lá bemol, Si bemol e Mi bemol.

Tabela 15 - Organização estrutural da canção *Recolhi no meu coração a tua voz...*

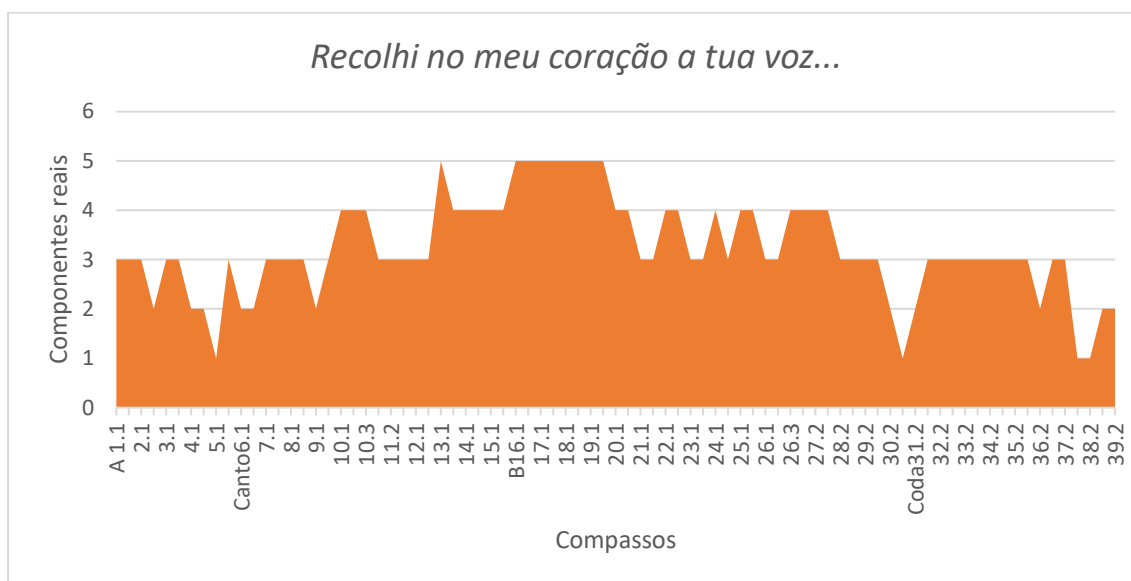
Título	<i>Recolhi no meu coração a tua voz...</i>		
Centro tonal	Fá		
Seção	A	B	A'
Texto	1-4 Introdução piano 5-8 Recolhi no meu coração a tua voz, 9-15 e fiz por não ouvir nenhum outro rumor dispersos pelo mundo!	16-24 Quis que a tua imagem fosse todas as imagens e afastei da minh'alma todas as memórias, 25-28 para diluir-me na luz da tua presença. 29-30 Interlúdio piano	31-39 Me despertaste do meu sono.

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Através do gráfico da Figura 62, fica evidente que a seção B apresenta maior grau de independência do que a seção A, pelo aumento de uma voz na parte do piano, culminando nos pontos de maior diversidade textural com cinco componentes (c.16-19) na primeira frase da linha vocal desta seção (Figura 63).

Figura 62 – Gráfico da independência na canção *Recolhi no meu coração a tua voz...*



Nota. Elaboração própria.

Figura 63 - Máxima diversidade textural

O trecho musical ilustra uma passagem com alta diversidade textural. A voz canta a frase: "tu - - a i - ma - gem fô - se - tô - das as i - ma - gens e a - fas - tei". O acompanhamento de piano apresenta uma complexa interação de vozes e movimentos rítmicos, caracterizada por múltiplas camadas de som e dinâmicas variadas.

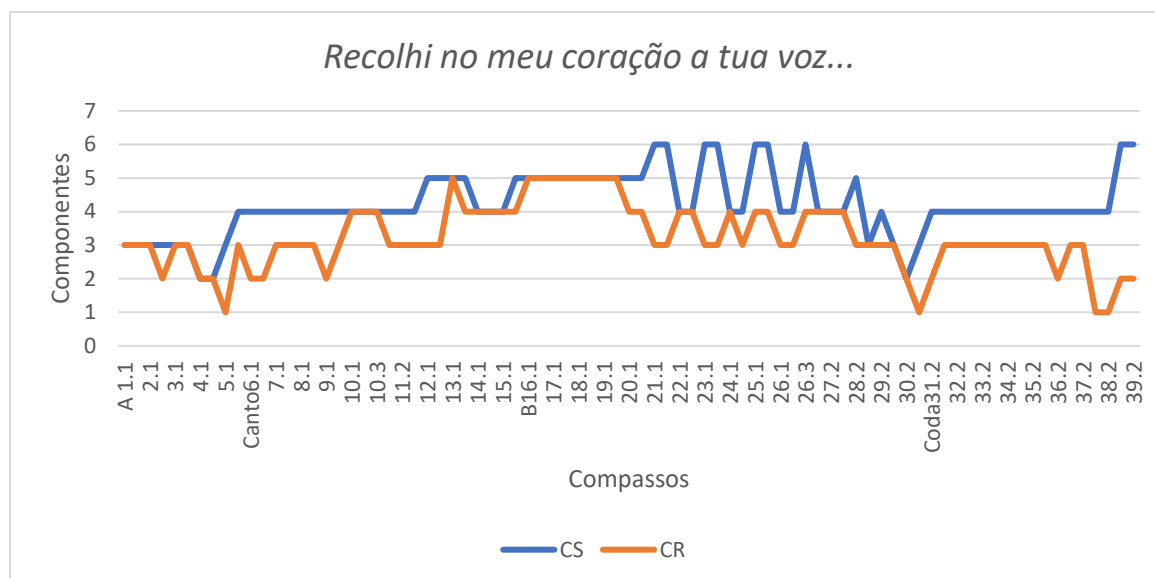
Nota. c. 16-19. Ricordi Americana. Cinco componentes reais.

Diversidade Textural Global

No gráfico da Figura 64, o número de densidade e o grau de independência tocam em alguns instantes (23 no total); porém, o primeiro é maior que o segundo, prevalecendo a interdependência entre os componentes na maior parte da peça, com maior concentração a partir da seção B. A seção B, portanto, apresenta maior número de densidade e maior

independência, bem como a tessitura vocal mais aguda (Fá3-Fá4) em relação à parte A e à Coda. Nos instantes de máxima densidade, predomina a dinâmica *ppp* (c. 21-25) (Figura 65).

Figura 64 - Diversidade textural na canção *Recolhi no meu coração a tua voz...*



Nota. Elaboração própria.

Figura 65 - Máximo número de densidade e dinâmica *ppp*

nh'al - ma tô - das as, me - mó - rias, pa - ra di - lu - ir - me

ppp

Nota. c. 21-25. Ricordi Americana.

Promessa (1954)

Há repetição dos acordes de Mi menor e de Ré maior, acentuando a ambiguidade harmônica sobre a atração dominante – tônica; ou seja, o centro tonal da peça pode ser Ré ou Sol. Interpreta-se o pedal em Ré como uma dominante para a resolução em Sol, no último

acorde; porém, o cromatismo constante e os acordes com sobreposições de segundas geram um afastamento da relação cadencial dominante – tônica. Na seção A, a linha vocal é baseada na escala de Si frígio, pela ocorrência do Fá# e do Dó natural. A partir do compasso 10 até ao final da peça, a referida linha vocal é baseada em Sol lídio, pela ocorrência do Dó# e do Fá natural. Como ilustra a Tabela 16, esta canção está estruturada na forma ternária, e, entre as seções A e B há um interlúdio de piano solo.

Tabela 16 – Organização estrutural da canção *Promessa*

Título	<i>Promessa</i>		
Centro tonal	Ré ou Sol		
Seção	A	B	A'
Texto	1-5 Introdução piano 6-9 Serei perfume para embriagar os teus sentidos. Serei sol para queimar a tua pele. 10-15 Serei brisa para acariciar o teu rosto. Serei luta para despertar teu coração.	16-18 interlúdio piano 19-25 E serei silêncio, e serei paz para acalmar os teus desejos, vencer contigo o teu sonho e transformar em realidade 26-31 teus ideais humanos.	32-35 E serei perfume...serei sol... serei brisa...serei luta... 36-40 serei amor e serei paz!

Nota. Elaboração própria.

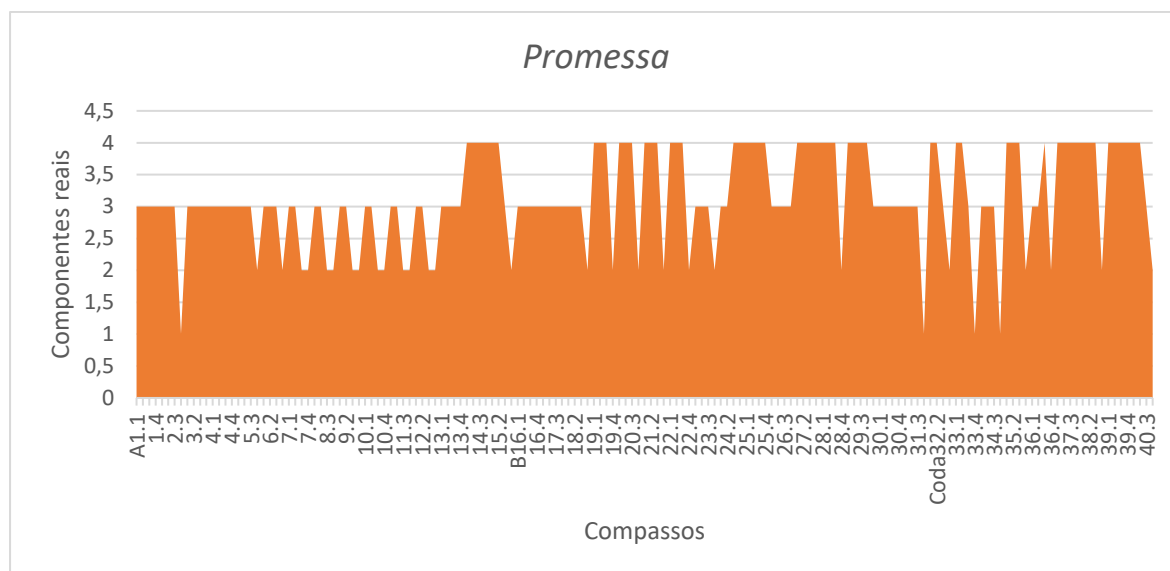
Nesta canção, excepcionalmente, os instantes foram indicados não pela unidade de tempo (semínima neste caso), mas sim pela subdivisão binária (colcheia), porque é comum a interdependência ocorrer na segunda metade do segundo tempo.

Aspectos Qualitativos

Nesta peça, a independência é muito variável, havendo quatro instantes de recessão para apenas um componente real (c. 2.3; 31.4; 33.4; 34.4) (Figura 66). Isto significa, ou traduz, que a configuração do acompanhamento apresenta um tratamento percussivo do piano, delimitado por motivos curtos e repetitivos. As camadas no piano dividem-se

basicamente em acordes percutados em *stacatto* na mão direita e movimento melódico na mão esquerda.

Figura 66 – Gráfico da independência na canção *Promessa*



Nota. Elaboração própria.

Na seção B, apesar de se manter o grau de variação da independência, os componentes reais são, na maior parte, maiores do que dois. O final da seção B também mantém a independência em quatro componentes por três compassos (c. 27-29), em que o canto finaliza em uma nota longa e o piano retoma a introdução (Figura 67).

Figura 67 - Quatro componentes reais

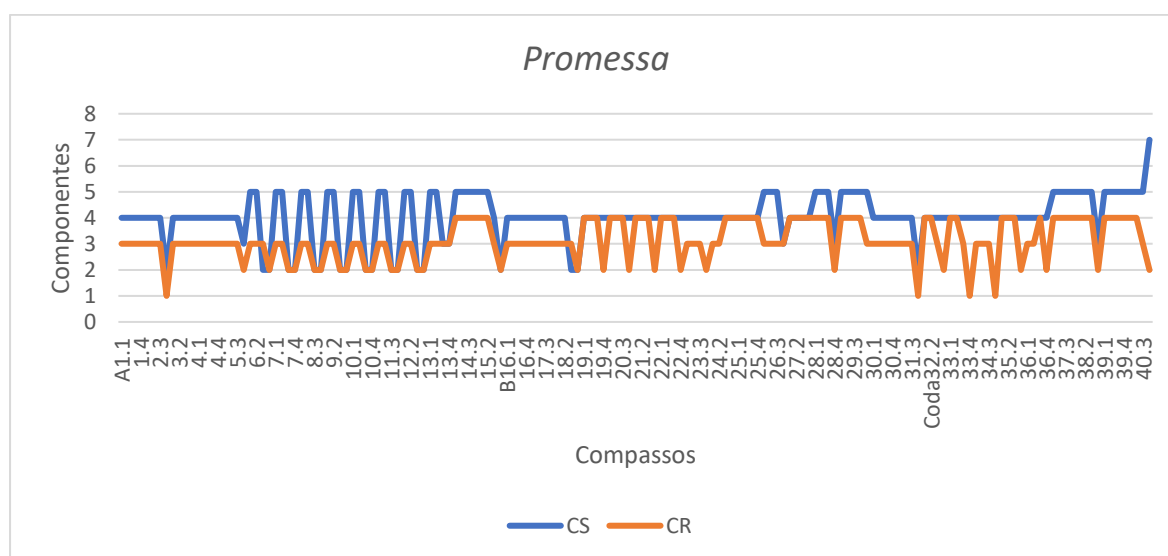
O trecho musical mostra a interação entre a voz e o piano. A voz canta a sílaba 'nos.' em uma longa nota. O piano mantém uma textura rítmica consistente com acordes percutados e uma linha melódica na mão esquerda.

Nota. c. 27-30. Ricordi Americana

Diversidade Textural Global

O número de densidade é maior na seção A, devido aos acordes do acompanhamento e à interdependência entre os componentes. Em seis pequenos trechos de máxima diversidade textural, a linha do canto articula-se em final de frase em nota longa, com ligadura e sustentada (c. 20, 21, 22, 24, 25, 33) (Figura 68).

Figura 68 – Gráfico da diversidade textural na canção *Promessa*



Nota. Elaboração própria.

Na seção B, o número de densidade é menos variável, havendo uma abrupta progressão quantitativa no final da canção, acompanhada da indicação *sff* representada na Figura 69.

Figura 69 - Progressão quantitativa

paz!

mf *sff*

Nota. c. 37-40. Ricordi Americana

Quatro Cantigas (1955-1956)

Este ciclo é formado por quatro canções intituladas *A cantiga da mutuca*, *Cantiga*, *Não sei...* e *Vamos dar a despedida*, compostas em anos diferentes, entre 1949 e 1956, tendo sido publicado em 1958 pela editora Ricordi Brasileira. O texto é extraído de versos do folclore recolhidos pelo intelectual pernambucano Silvio Romero (1851-1914)²⁶.

A configuração do acompanhamento deste ciclo é bastante diversa, sendo que a primeira e a última canções apresentam uma escrita pianística percussiva, explorando padrões rítmicos em ostinato. A terceira é dividida em camadas interdependentes entre si, formadas por oitavas e intervalos harmônicos. No entanto, a *Cantiga* apresenta um elevado grau de independência, sendo que a parte do piano se divide em duas e três vozes.

*A cantiga da Mutuca*²⁷(1949)

Esta canção estrófica apresenta um refrão bastante mais longo do que o da estrofe (A) (Tabela 17), em que cada início de frase do texto é apoiado numa nota em *fermata* e a linha do canto se desenvolve em movimento melódico descendente. A harmonia da peça é constituída pela sobreposição de elementos tonais e modais, principalmente Dó maior, Dó mixolídio, Sol e Mi dórico.

Tabela 17 - Organização estrutural da canção *A cantiga da mutuca*

Título	<i>A cantiga da mutuca</i>			
Centro tonal	Dó			
Seção	A	B	A	B
Texto	1-4 Introdução piano 5-8 Passarinho está cantando Para alívio de quem chora 9-13 Se cantas pra consolar-me	14-17 Eu agora vou cantar a cantiga da mutuca 18-21 Toda moça baixa e gorda cai na minha arapuca...	5-8 Ninguém deixe amores velhos Pelos novos que hão de vir; 9-13 Que os novos logo se acabam	14-17 Eu agora vou cantar a cantiga da mutuca 18-21 Toda moça baixa e gorda cai na minha arapuca...

²⁶ Foi membro da Academia Brasileira de Letras e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Crítico, historiador e folclorista, escreveu mais de noventa obras sobre os mais variados assuntos, entre os quais se incluem contos, cantos e poesias populares (Marcondes, 1998, pp. 689-690).

²⁷ Inseto de picada dolorosa (Houaiss, 2009, p. 1336).

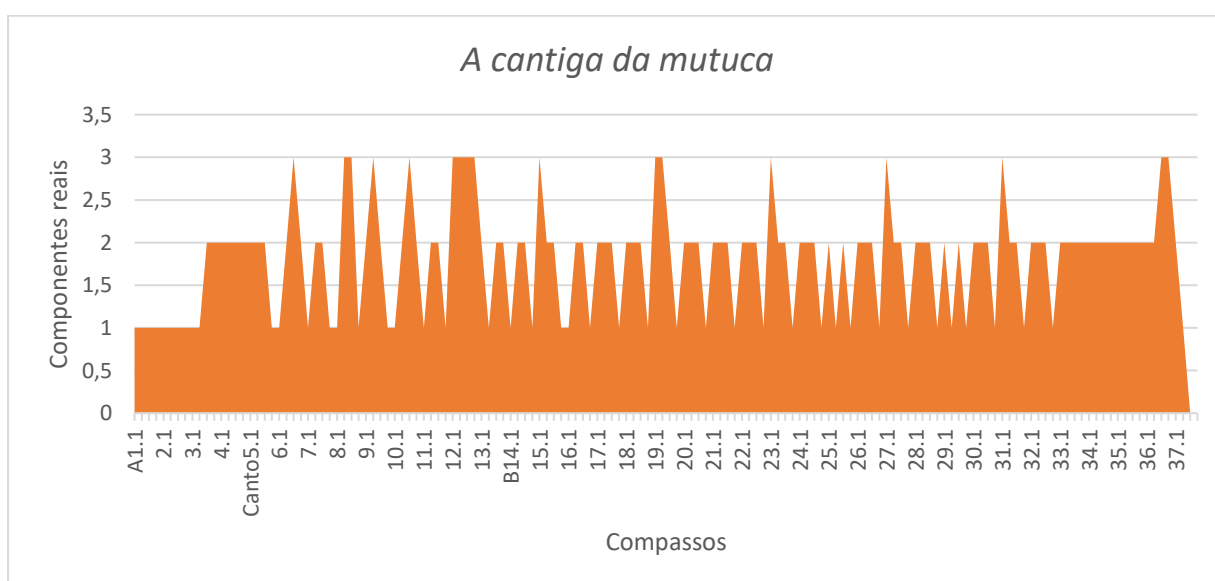
	Passarinho vai-te embora.	22-25 Eu bem sei de quem tu gostas e prá ela vou cantar 26-29 A cantiga de quem chora eu guardei pra te mostrar 30-37 Amizade sendo pouca não faz mal que vá s'embora. Ah!	E os velhos vêm a servir.	22-25 Eu bem sei de quem tu gostas e prá ela vou cantar 26-29 A cantiga de quem chora eu guardei pra te mostrar 30-37 Amizade sendo pouca não faz mal que vá s'embora. Ah!
--	---------------------------	---	---------------------------	---

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

A parte do piano constitui-se de três vozes que formam um agrupamento em ostinato. As recorrentes recessões qualitativas indicadas no gráfico da Figura 70 representam a homorritmia entre as mãos do pianista no contratempo do segundo tempo e no primeiro tempo do compasso. Esta peça, devido à escrita percussiva do piano, apresenta um baixo grau de independência, variando entre um e três componentes reais.

Figura 70 – Gráfico da independência na canção *A cantiga da mutuca*



Nota. Elaboração própria.

Diversidade Textural Global

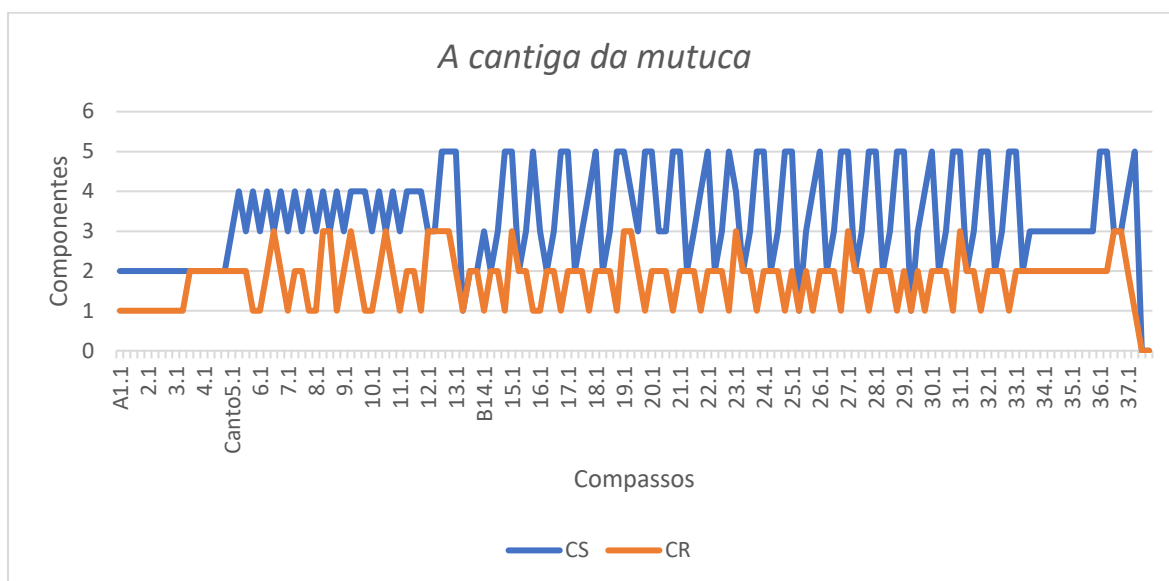
A breve introdução do piano é em uníssono e homorrítmica. As seções A e B apresentam um padrão em ostinato dividido em três camadas, sendo a voz superior em *staccato*, a voz intermediária articulada entre as duas mãos *legato* e em graus conjuntos, e o baixo em intervalos harmônicos e acordes que marcam o tempo e contratempo (Figura 71).

Figura 71 - Escrita pianística percussiva em três camadas

The image shows a musical score for piano and voice. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in Portuguese. The piano part is characterized by a complex, percussive texture with three distinct layers of sound, as described in the text. The first system of music includes the following lyrics: "ri - nho es - tá can - tan - do Pa - ra a - li - vio de quem dei - xe a - mo - ros ve - lhos Pe - los no - vos que não de". The second system includes: "cho - ra Se can - tas pra con - so - lar - me Pas - sa - vir; Que os no - vos lu - gu se a - ca - bam E os".

Nota. c. 5-10. Ricordi Americana

A interdependência é maior na seção B, caracterizada pelo número maior de densidade dos acordes (Figura 72). Os instantes de máxima diversidade textural são apenas quatro, localizados nos tempos fracos (c. 6.3, 8.3, 10.3, 36.3).

Figura 72 – Gráfico da diversidade textural na canção *A cantiga da mutuca*

Nota. Elaboração própria.

Cantiga (1955)

Na *Cantiga*, “a melodia suavemente sincopada usa o modo mixolídio” (Verhaalen, 2001, p. 263-264). A harmonia está baseada em Réb maior, embora uma dúvida sobre a precisão da tonalidade seja criada pelo Sol natural na introdução do piano, que evoca o modo dórico, e pelo Solb no canto, que pertence à escala de Ré bemol mixolídio. O conteúdo harmônico da peça mescla os padrões tonal e modal, bem como o cromatismo. A constituição melódica das vozes na parte do piano é arpejada e em graus conjuntos, enquanto o baixo apresenta movimento ascendente e descendente cromático e em graus conjuntos, caracterizando a natureza heterodirecional da melodia. A Tabela 18 ilustra a estrutura formal ternária da canção, indicando que, proporcionalmente, a seção B é menor do que A e A’.

Tabela 18 - Organização estrutural da canção *Cantiga*

Título	<i>Cantiga</i>		
Centro tonal	Réb		
Seção	A	B	A’
Texto	1-4. Introdução piano 5-13. Dentro do meu peito tenho	24-27. A outra, mais infeliz, bateu azas, foi embora.	36-44. Dentro do meu peito tenho duas pombas jurity: dentro do meu peito

	duas pombas jurity: dentro do meu peito tenho duas pombas juryty: 14-23. uma morreu de saudades de tanto chorar por ti, de tanto chorar por ti.	28-35. E lá no campo, perdida, ainda hoje canta e chora!	tenho duas pombas juryty: 45-49. Uma morreu de saudades de tanto chorar por ti. 50-56. De tanto chorar por ti.
--	---	---	--

Nota. Elaboração própria.

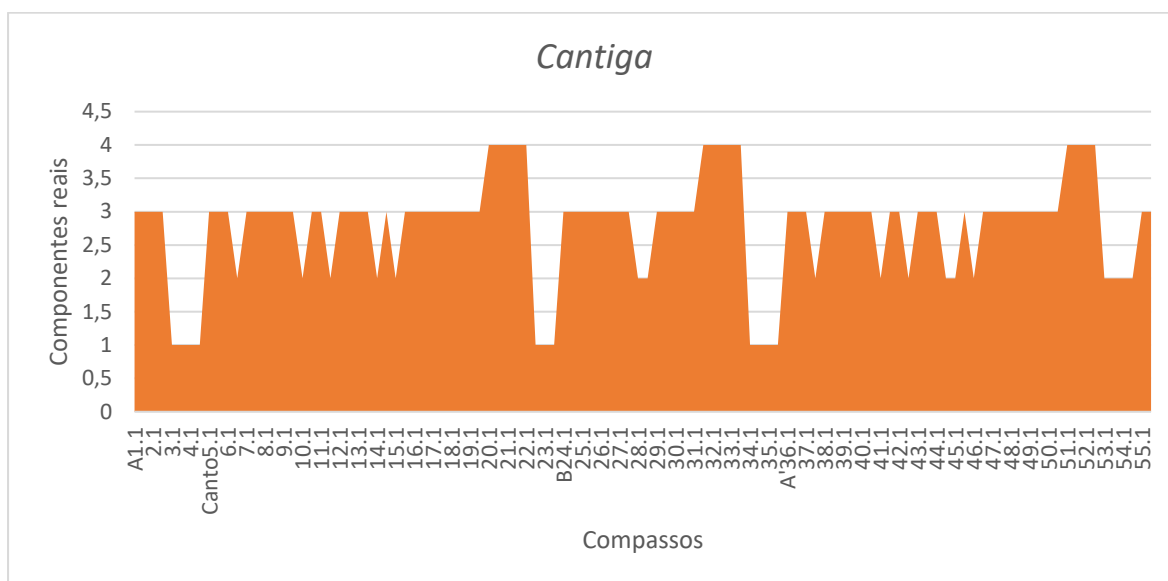
Aspectos Qualitativos

A introdução do piano apresenta três vozes, finalizando com uma recessão qualitativa para a entrada do canto (4), acompanhada de um *decrecendo* de intensidade (Figura 73).

Figura 73 - Recessão textural no compasso 3

Nota. c. 1-3. Ricordi Americana

O grau de independência da canção é oscilante, variando entre dois e três componentes reais. Dos oito pontos de recessão apontados pelo gráfico da Figura 74, dois correspondem à monofonia do piano e, dos seis restantes, apenas um é homodirecional (c. 14.1), os demais são de natureza hétero e contradirecional. A seção B tem onze compassos a menos do que a seção A, e, no entanto, apresenta as mesmas características de variação do nível de independência. Dos cinco pontos de recessão, apenas um deles é homodirecional, constatando-se que, quando há interdependência, a direção melódica é contra ou heterodirecional.

Figura 74 – Gráfico da independência na canção *Cantiga*

Nota. Elaboração própria.

Na entrada do canto (c. 5), a linha da mão direita inicia em intervalo de quinta descendente seguida de sexta ascendente e graus conjuntos; quando o tema se repete na voz cantada, a mão direita do pianista desenvolve uma progressão nos intervalos de quintas e sextas num desenho linear, arpejado e sinuoso (c. 9-10) (Figura 75). A articulação também é aplicada independentemente entre as linhas, alternando o uso do *legato*, *staccato* e *tenuto*. Na linha melódica da mão direita há a indicação de longas ligaduras de expressão, delimitando a condução expressiva das frases e contrapondo-se às indicações da mão esquerda que determinam os motivos; em ambas as mãos, os *tenuti* estão localizados em algumas das síncopes para frisar uma voz (c. 11).

Figura 75 - Três componentes reais

Den-tro de meu pei - to te - nho — du - as pom - bas ju - ri -

ty: — den-tro de meu pei - to te - - nho — du - as

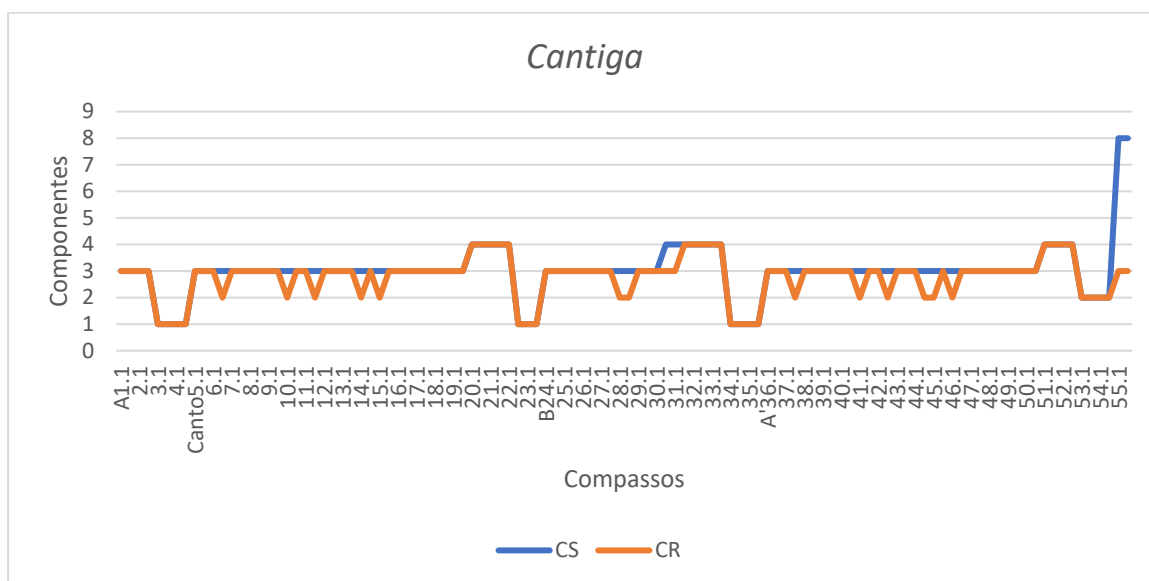
pom - bas ju - ri - ty: — u - ma mor - reu de sau -

Nota. c. 4-14. Ricordi Americana

Diversidade Textural Global

Conforme o gráfico da Figura 76, os compassos 3, 22 e 34 apresentam uma recessão quantitativa e qualitativa resultante de um compasso monofônico na parte do piano que antecede a entrada do canto; portanto, os pontos de mínima diversidade textural estão associados à forma da canção. Outro aspecto singular desta canção é que, no gráfico, a linha dos componentes reais e a linha dos componentes sonoros têm alturas iguais ou muito próximas, caracterizando um contraponto quase *bachiano*, a duas vozes, no acompanhamento do piano.

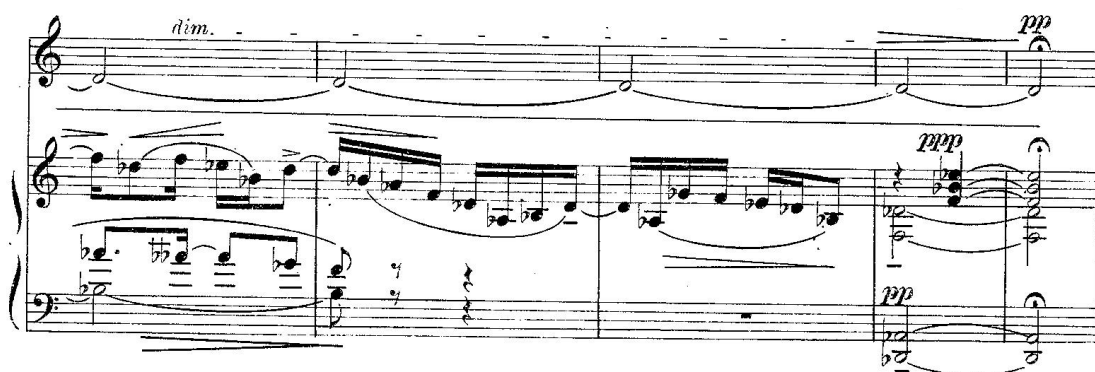
Figura 76 – Gráfico da diversidade textural na canção *Cantiga*



Nota. Elaboração própria.

O gráfico da Figura 76 mostra que, na *Cantiga*, o número de densidade é relativamente estável, com exceção dos compassos finais apresentados na Figura 77, em que há uma abrupta progressão de 2 para 8 componentes sonoras, representando a sobreposição dos acordes no piano.

Figura 77 - *Recessão e progressão textural nos compassos finais*



Nota. c. 52-56. Ricordi Americana.

Não Sei... (1956)

Esta canção, de caráter *Triste e vagaroso*, é elaborada harmonicamente sobre o centro tonal de Mi, explorando quintas, quartas e décimas sobrepostas, estando estruturada na forma ternária, como mostra a Tabela 19.

Tabela 19 - Organização estrutural da canção *Não sei...*

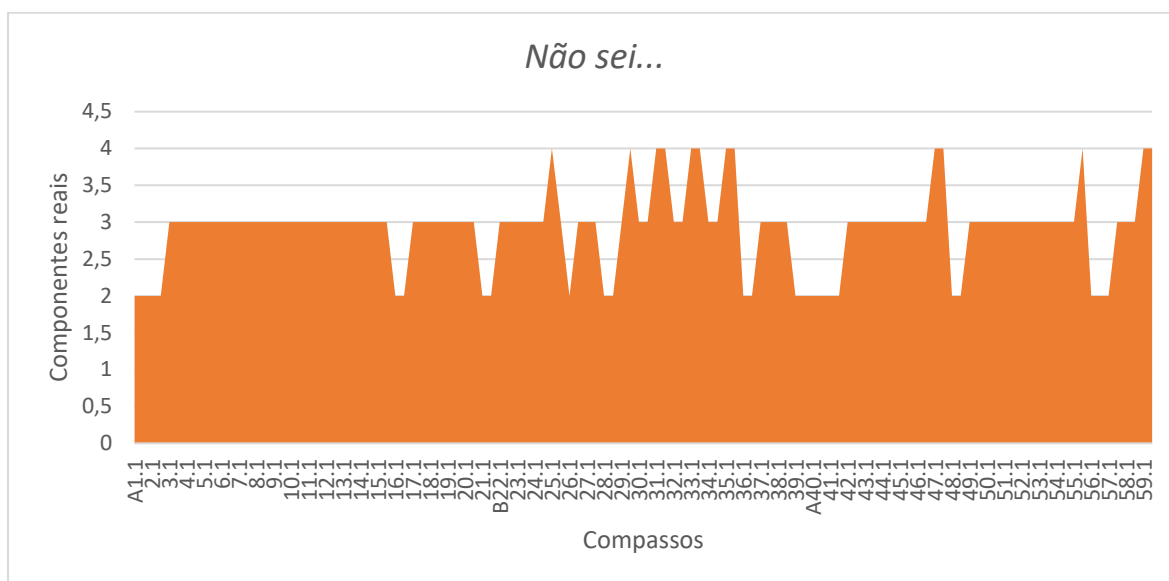
Título	<i>Não sei...</i>		
Centro tonal	Mi		
Seção	A	B	A'
Texto	1-10 Esta noite não fui fora, não fui a parte nenhuma, 11-20 até as estrelas do céu servem de testemunha.	21-29 As penas do meu martírio mais cruéis não podem ser, 30-39 ter olhos para chorar e não ter olhos pra te ver.	40-49 Não sei se ria, ou se chore, não sei que faça de mim: 50-59 eu cantando dobro penas, chorando penas sem fim.

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

A escrita da parte do piano constitui-se de um padrão rítmico formado por três camadas, que é independente em relação à linha vocal. Os picos de máxima independência ocorrem a partir da seção B, quando há heterorritmia entre as camadas da escrita pianística e vocal (Figura 78).

Figura 78 – Gráfico da independência na canção *Não sei...*

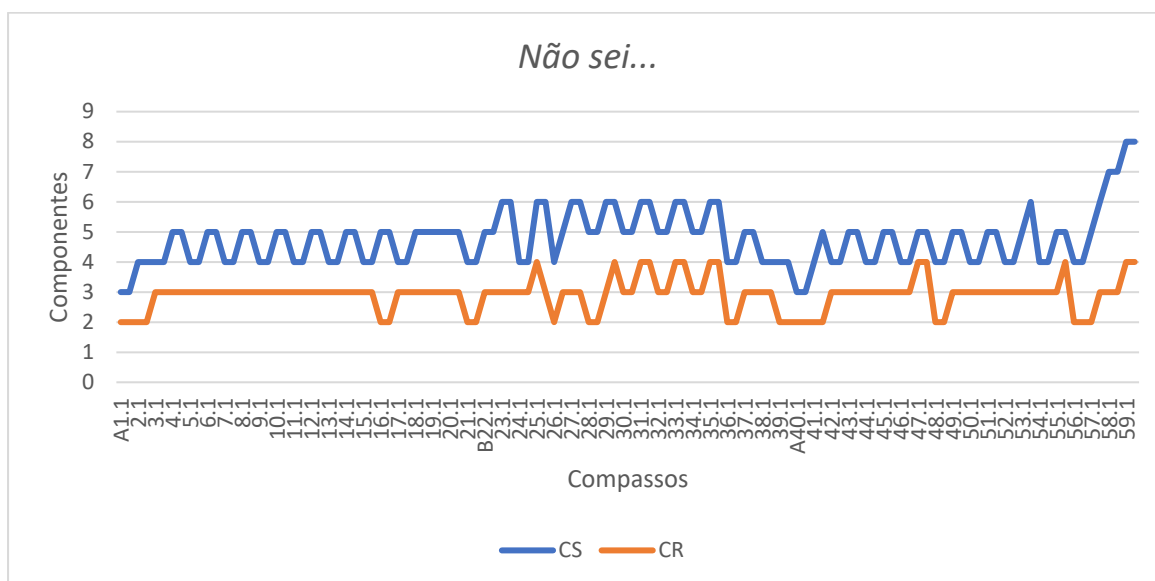


Nota. Elaboração própria.

Diversidade Textural Global

Primeiramente, observamos no gráfico da Figura 79 que a interdependência é constante nesta peça, pois as linhas dos componentes sonoros e reais nunca se encontram. Nesta canção, a parte do piano se desenvolve em um padrão rítmico dividido em camadas (baixo, vozes intermediária e superior) que sofre variações na seção B; estas resultam em diferenças qualitativas entre as seções, uma vez que a seção B apresenta maior número de densidade e maior grau de independência do que A.

Figura 79 – Gráfico da diversidade textural na canção *Não sei...*



Nota. Elaboração própria.

A primeira frase de B tem o único *f* da peça, bem como a tessitura mais aguda (Mi3 - Mi4), embora a segunda frase (c. 30-39) (Figura 80) dessa mesma parte regresse a *p* e à tessitura média (Dó3 - Si3), semelhante à da parte A. O último compasso da canção inclui progressão quantitativa e qualitativa, com a indicação de dinâmica *ppp*.

Figura 80 - Recessão quantitativa e qualitativa nos compassos finais da seção B

A partitura musical apresenta duas frases da seção B. A primeira frase, com o texto "o - lhos pa - ra eho - rar e não ter", é acompanhada pelo piano com uma dinâmica *p*. A segunda frase, com o texto "o - lhos pra te ver.", também é acompanhada pelo piano com uma dinâmica *p*. Um retângulo vermelho na partitura do piano destaca os compassos finais da segunda frase, onde ocorre a recessão quantitativa e qualitativa mencionada no texto.

Nota. c. 30-39. Ricordi Americana.

Vamos Dar a Despedida (1956)

Esta canção estrófica²⁸ tem caráter alegre e indicação de andamento rápido, contrastando com as duas anteriores, de andamento mais lento e calmo. O centro tonal é Mi e a linha do canto se desenvolve em Mi mixolídio (Tabela 20).

Tabela 20 - Organização estrutural da canção *Vamos dar a despedida*

Título	<i>Vamos dar a despedida</i>		
Centro tonal	Mi		
Seção	A	B	Coda
Texto	1-8 Introdução piano 9-17 Alecrim na beira d'água pode estar quarenta dias Um amor longe do outro não pode estar nem um dia	18-26 Se eu correndo não te apanho devagar te apanharei Se eu te apanho nos meus braços em que estado te porei?	27-34 Pra laçar seu passarinho, traz o seu laço na mão. Oi!

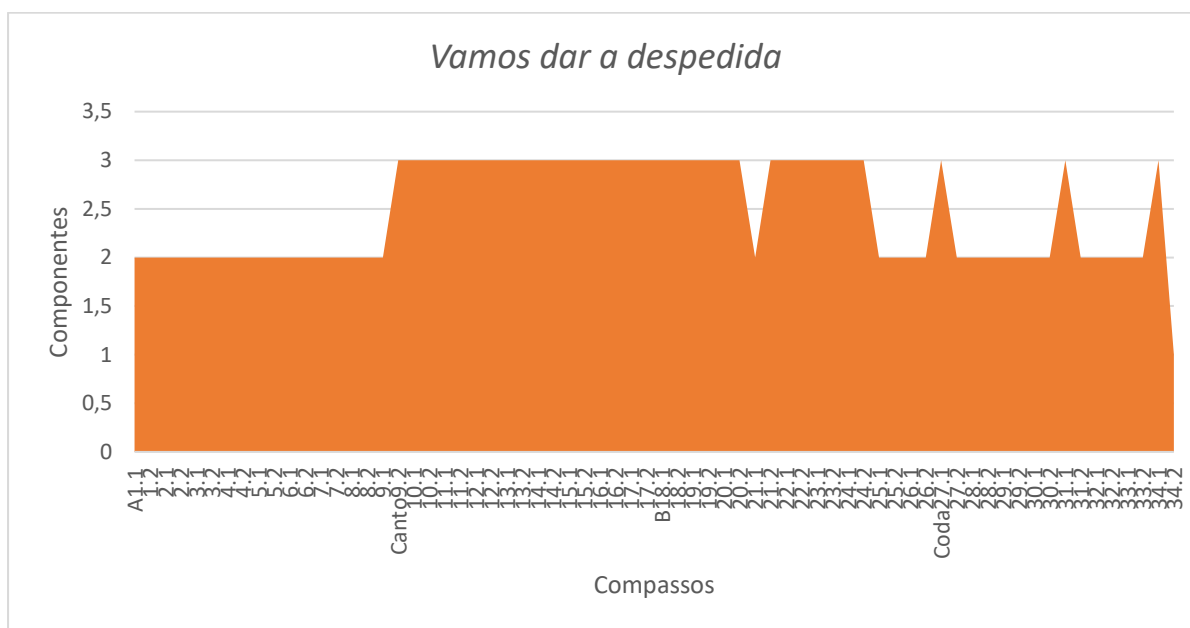
Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Assim como na peça *Não sei...*, esta canção apresenta um padrão de acompanhamento baseado em ostinato, constituído por duas camadas: a primeira realizada no baixo e a segunda por mãos alternadas. A linha vocal se desenvolve independentemente da parte do piano, como se observa na entrada do canto no compasso 9 no gráfico da Figura 81.

²⁸ Neste trabalho não são analisadas as repetições, somente as primeiras estrofes quando há mais de uma.

Figura 81 – Gráfico da independência na canção *Vamos dar a despedida*

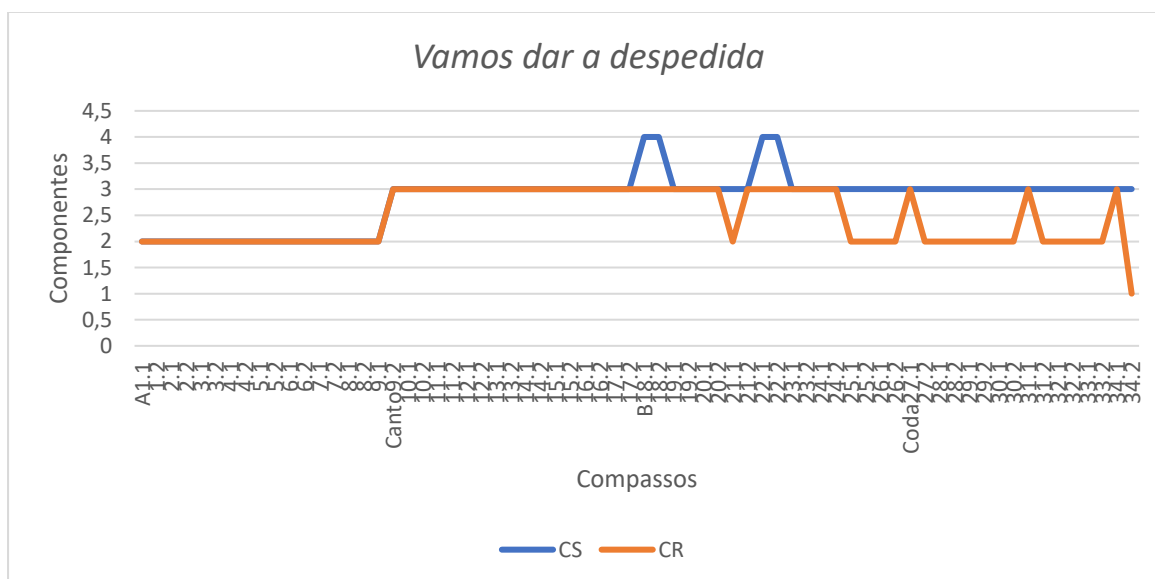


Nota. Elaboração própria.

Diversidade Textural Global

Na seção A, a figuração em ostinato e a linha vocal resultam em números iguais de independência e densidade nos compassos 9 a 17 (Figura 82 e 83).

Figura 82 – Gráfico da diversidade textural na canção *Vamos dar a despedida*



Nota. Elaboração própria.

Figura 83 - Configuração do acompanhamento na seção A

A - le - erim na bei - ra
Te-nho um len - ço de três
Va - mós dar a des - pe -

Nota. c. 6-10. Ricordi Americana

A seção B apresenta o mesmo padrão rítmico com algumas variações e aumento do número de densidade em alguns instantes, que correspondem ao início de cada frase. Na coda, a interdependência enfatiza o texto nas colcheias do canto e do piano. O final da canção é homorrítmico, num *stacatto* de colcheias em *ff* (Figura 84).

Figura 84 - Interdependência na Coda

nho, traz o seu 'la - ço na mão. Ôi!

Nota. c. 31-34. Ricordi Americana

Duas Canções de Celso Brant (1955)

Meus Pecados e *Como o Coração da noite* compõem o pequeno ciclo intitulado *Duas canções de Celso Brant*, compostas em 1955. Verhaalen (2001, p. 268) comenta que este díptico apresenta características de escrita semelhantes entre si, no sentido de apresentarem

maior independência entre o canto e o acompanhamento. A autora destaca que as duas canções “anunciam o início de uma nova fase, identificada pelo acompanhamento pianístico mais sofisticado”. Mariz (2002, p. 132) faz um breve comentário sobre estas duas canções e destaca as diferenças de caráter entre elas, caracterizando a primeira como “melancólica e íntima”, e a segunda como “arreatada e emotiva”.

Meus Pecados (1955)

Nesta canção estrófica com dois versos²⁹ (Tabela 21), o centro tonal é Mi menor e a parte do piano é formada por três componentes: o baixo em oitavas, a linha intermediária sinuosa em graus conjuntos e a voz superior em intervalos harmônicos, marcando um ostinato (subdividida em colcheias agrupadas =3 + 3 + 2). A introdução do piano e a coda apresentam um contorno melódico na voz superior em torno da nota Mi.

Tabela 21 - Organização estrutural da canção *Meus pecados*

Título	<i>Meus pecados</i>	
Centro tonal	Mi	
Seção	A	Coda
Texto	1-4. Introdução piano 5-8. Eu rasgarei o meu peito pra veres o coração 9-12. São muitos os meus pecados mas não quero o teu perdão. (5-8) Em tudo o que fiz na vida pus alma, ou emoção (9-12) Se tirares os meus pecados levarás meu coração.	13-15 levarás meu coração.

Nota. Elaboração própria.

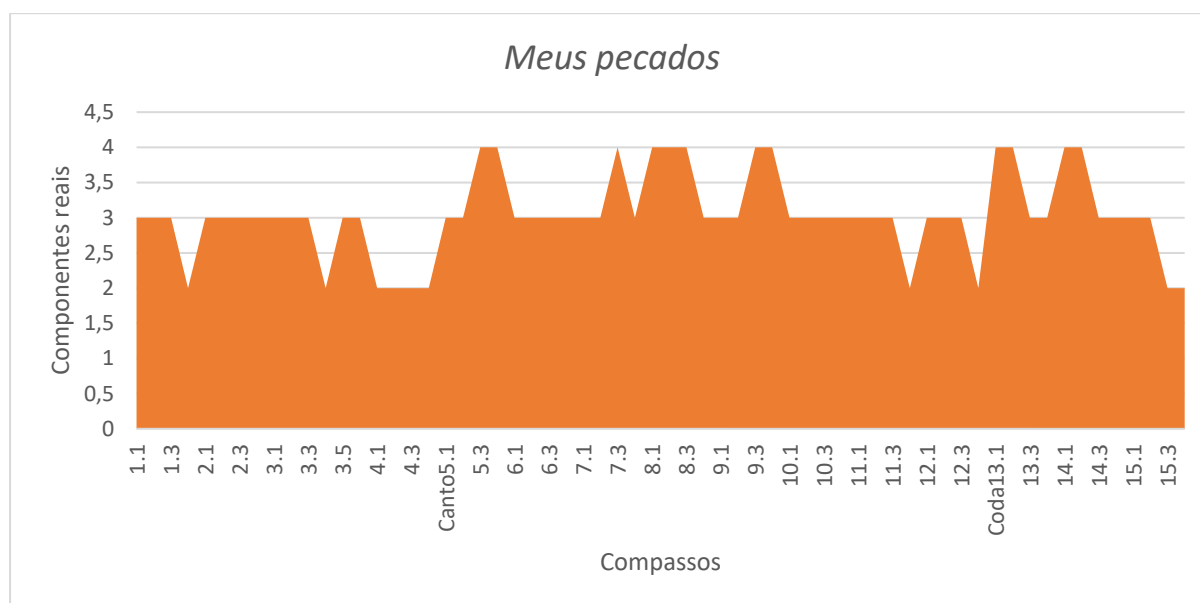
Aspectos Qualitativos

Nesta canção, Verhaalen (2001) aponta a independência do acompanhamento, referindo-se talvez à linha da voz intermediária do piano, que se constitui de um contracanto,

²⁹ Foi analisada somente a linha vocal da primeira letra.

ou à escrita pianística como um todo, que apresenta independência entre seus componentes, mas o fato é que ocorre interdependência em relação à linha vocal em vários instantes, principalmente nos primeiros tempos. Por esta razão, somente em alguns compassos há o aumento da independência para quatro componentes reais (c. 5, 8, 9, 13, 14) (Figura 85).

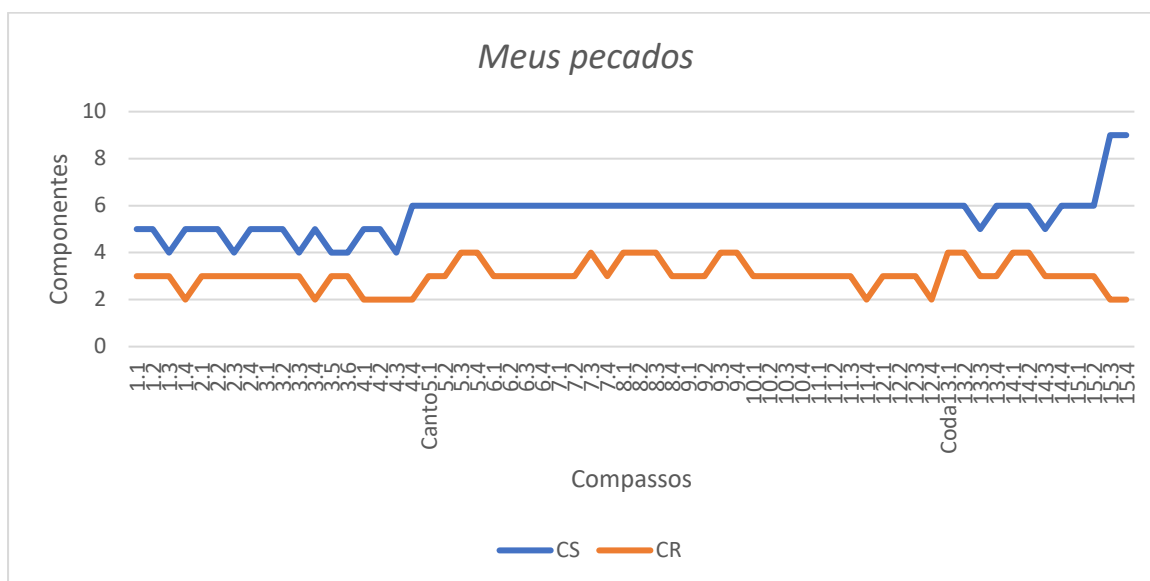
Figura 85 – Gráfico da independência na canção *Meus pecados*



Nota. Elaboração própria.

Diversidade Textural Global

De acordo com o gráfico da Figura 86, percebemos a predominância da interdependência entre os componentes, principalmente entre a voz superior do piano e o canto.

Figura 86 - Diversidade textural na canção *Meus pecados*

Nota. Elaboração própria.

Os trechos de variação do número de densidade correspondem à introdução do piano e à Coda, em que a configuração do acompanhamento é diferente porque a voz superior é melódica e a inferior em colcheias alterna intervalos melódicos e harmônicos.

Esta peça evolui progressivamente para o número máximo de densidade no último compasso, formado pelo acréscimo de acordes na parte do piano, acompanhado pela indicação de dinâmica *ff* (Figura 87). O ostinato rítmico da parte do piano e a intensidade da dinâmica *f* em *Meus pecados* conferem um caráter obstinado ao acompanhamento, que evidencia a linha apaixonada do canto, caracterizada pelos saltos de oitava ascendente, quartas descendentes e graus conjuntos.

Figura 87 - Máximo número de densidade no último compasso

Nota. c. 8-15. Ricordi Brasileira.

Como o Coração da Noite (1956)

A segunda canção deste pequeno ciclo está estruturada na forma AB e o centro tonal é Mi menor; o conteúdo harmônico privilegia o cromatismo, finalizando a peça em cadência de IV-I (Tabela 22).

Tabela 22 - Organização estrutural da canção *Como o coração da noite*

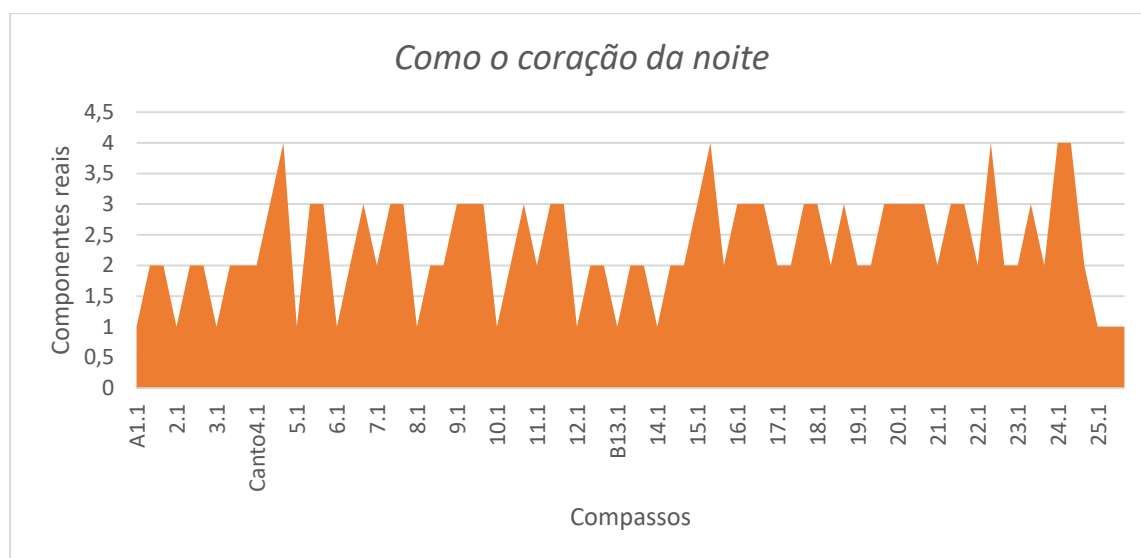
Título	<i>Como o coração da noite</i>	
Centro tonal	Mi	
Seção	A	B
Texto	1-3. Introdução piano 4-7 Teu rosto é suave e pálido como a alma da madrugada; 8-11 Teu beijo é doce e ligeiro como a briza matinal;	12-14 interlúdio piano 15-18 Teu amor é claro como aurora e alegre como o dia; 19-25 Tua saudade é pesada e triste como o coração da noite.

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

A textura na parte do piano divide-se em dois a três componentes reais, com ocorrências ocasionais de uma terceira e quarta linhas intermediárias, quando há progressão qualitativa (c. 3-4; 13-15; 22; 24) (Figura 88).

Figura 88 – Gráfico da independência na canção *Como o coração da noite*

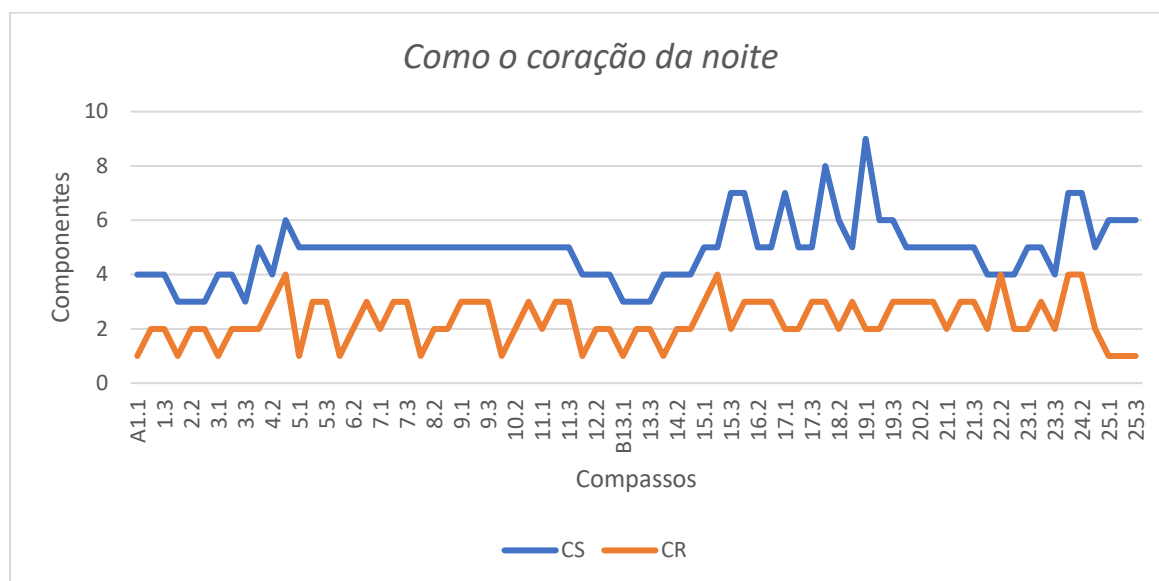


Nota. Elaboração própria.

Diversidade Textural Global

O gráfico da Figura 89 mostra que a seção B apresenta maior número de densidade e maior grau de independência em relação à seção A. Os instantes de maior interdependência ocorrem quando canto e piano são homorrítmicos (c. 15-19, 25). A progressão quantitativa aumenta em concordância com a intensidade da dinâmica, tal como no instante de número máximo de densidade da peça (*Tua saudade*) (c. 19) (Figura 90), onde se registra dinâmica *f* e também a nota mais aguda da tessitura vocal (Fá4).

Figura 89 – Gráfico da diversidade textural na canção *Como o coração da noite*



Nota. Elaboração própria.

Figura 90 - Máximo número de densidade

da - de é pe - sa - da e tris -

- te co - mo co - ra - ção da noi - te.

F

p (triste)

PP

Nota. c. 19-25. Ricordi Brasileira. Máximo número de densidade no compasso 19.

Isto...É Você (1955)

Esta canção estrófica, com poesia de Suzanna de Campos, está estruturada na forma AA'Coda conforme mostra a Tabela 23³⁰

Tabela 23 - Organização estrutural da canção *Isto...é você*

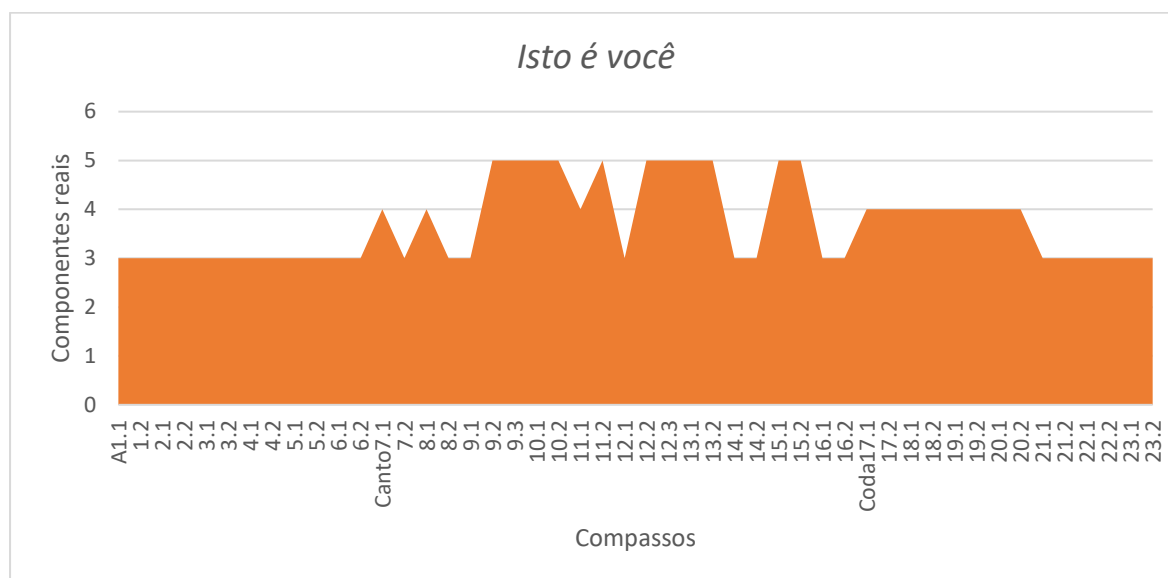
Título	<i>Isto...é você</i>		
Centro tonal	Réb maior		
Seção	A	A'	Coda
Texto	1-6 Introdução piano 7-10 Tudo que envolve a minha fantasia, as lágrimas que choro e ninguém vê, 11-16 A saudade que aumenta dia dia, Isto é você! Isto é você!	1-6 interlúdio piano 7-10 Tudo que é sonho, êxtase, alegria, tudo quanto a minha alma ingênua crê, 11-16 Trazendo à vida um pouco de poesia, Isto é você! Isto é você!	17-23 nota sustentada na linha vocal e piano.

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

A independência está concentrada em maior grau a partir da segunda frase do canto, quando a parte do piano muda de movimento paralelo em terças nas vozes intermediárias (c.1-6) (Figura 91 e 92) para movimento heterodirecional (c. 9-16), constituindo, assim, quatro vozes distintas.

³⁰ A repetição não foi analisada.

Figura 91 – Gráfico da independência na canção *Isto...é você*

Nota. Elaboração própria.

Figura 92 - Linhas intermediárias homodirecionais na parte do piano

O exemplo musical mostra a parte do piano da canção "Isto...é você". O exemplo é em 4/8 e começa com um piano (p). O exemplo mostra as linhas intermediárias homodirecionais na parte do piano, com o canto e o piano tocando em conjunto.

Nota. c. 1-3. Edição Josani Keunecke Pimenta

Particularmente, nesta canção estrófica, encontramos uma relação entre as palavras da poesia e a independência, materializada nos instantes de progressão qualitativa que ocorrem nas sílabas tônicas das palavras *lágrimas*, *saudade*, *umenta* e *você*, nos primeiros tempos dos compassos, como mostram o gráfico da Figura 91 e o exemplo musical da Figura 93 (c. 9; 11; 12 e 14).

Figura 93 - Progressão qualitativa nas sílabas tônicas

9

lá - gri-mas que cho - ro e nin-guém vê, A sau-
 ['la - gri-mes ki 'ʃo - ru i nĩ 'gê:i ve a sa:u]

Tu - do quan-to a mi - nha al - ma in-gê - nua crê, Tra -
 ['tu - du 'kwê-twa 'mi - ja:ú - meĩ 'ze - nwe kre tra]

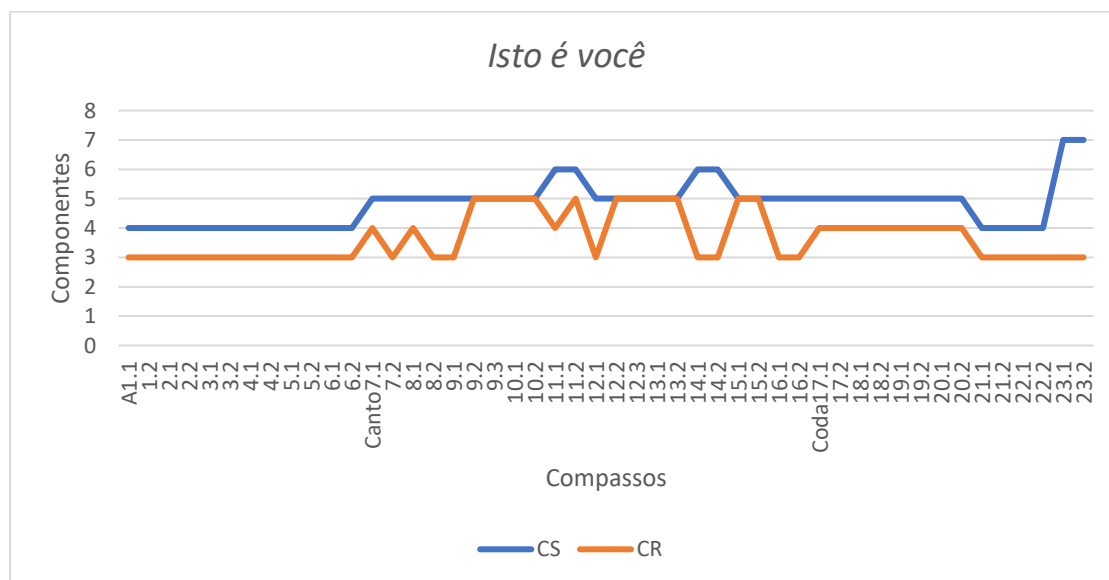
(col canto)

Nota. c. 9-10. Edição Josani Keunecke Pimenta.

Diversidade Textural Global

Nesta canção, o número de densidade está acima da independência, excetuando-se alguns instantes de máxima diversidade textural (c. 9.2-10.2; 11.2; 12.2-13.2; 15.2) (Figura 94). O grau mais alto de interdependência é identificado nos compassos 14 e 23, que correspondem respectivamente a um final de frase e ao final da canção.

Figura 94 – Gráfico da diversidade textural na canção *Isto...é você*



Nota. Elaboração própria.

Duas Canções (1955-1956)

Este pequeno ciclo, com letra de Sylvio Cavalcanti de Oliveira (1920-?), poeta pernambucano, tem a primeira peça dedicada a Maria de Lourdes Cruz Lopes. A segunda peça foi dedicada a Vasco Mariz e por ele estreada em 1956. *Castigo* e *Agora* foram gravadas, com o selo Sinter, por Lia Salgado e Vasco Mariz, com o compositor ao piano, (Silva, 2001, p. 521). Segundo Verhaalen (2001, p. 268):

As *Duas Canções* de 1956 utilizam versos de Silvio Cavalcanti de Oliveira e também revelam uma crescente evolução no acompanhamento pianístico. O tratamento melódico dos textos é bastante diferente de muitas das canções dessa época. Nessas duas peças, Guarnieri repete frases melódicas com maior frequência, quase como se fossem pequenas antífonas. Isso dá às peças uma qualidade reflexiva, em lugar da expansividade característica de muitas de suas canções. (Verhaalen, 2001, p. 268)

Castigo (1956)

Esta canção está organizada na forma binária (Tabela 24); a seção B é baseada em A, apresentando, em algumas frases, semelhança de desenho rítmico-melódico.

Tabela 24 - Organização estrutural da canção *Castigo*

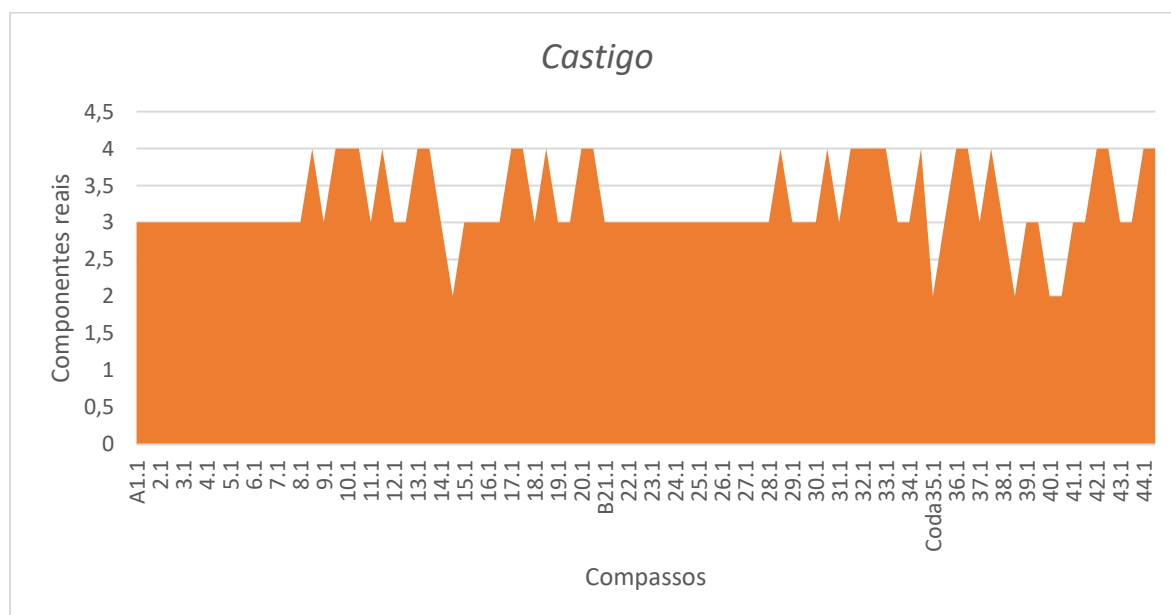
Título	<i>Castigo</i>		
Centro tonal	Fá maior		
Seção	A	B	Coda
Texto	1-2 Introdução piano 3-17 Para ver-te feliz, se necessário fôr cedo à tua vontade te renunciando à posse, suportarei desgostos, sofrerei desenganos, sacrificando mesmo este meu grande amor, 18-20 mas... te verei feliz!...	21-22 interlúdio piano 23-34 Triste, resignado não maldirei a vida nem irei ao suicídio, mas me imporei a mim a pena de viver sozinho, doravante, E silenciosamente, pensando sempre,	35-44 sempre, irremediavelmente, em tua desejável e doce companhia

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

De acordo com o gráfico da Figura 95, na seção A, o trecho de maior independência (c. 8-13) ocorre a partir da segunda frase da linha vocal, em tessitura aguda (Fá3-Mi4); neste trecho, é comum uma progressão qualitativa no tempo fraco do compasso. Outros instantes de máxima independência (c. 20.1, 20.2) ocorrem no final da linha vocal na seção A. Na seção B, há menos instantes de progressão qualitativa do que em A; o trecho mais longo e de maior grau de independência (c. 31.2-33.1) localiza-se do final da seção, com a indicação *pp* (Figura 96).

Figura 95 – Gráfico da independência na canção *Castigo*



Nota. Elaboração própria.

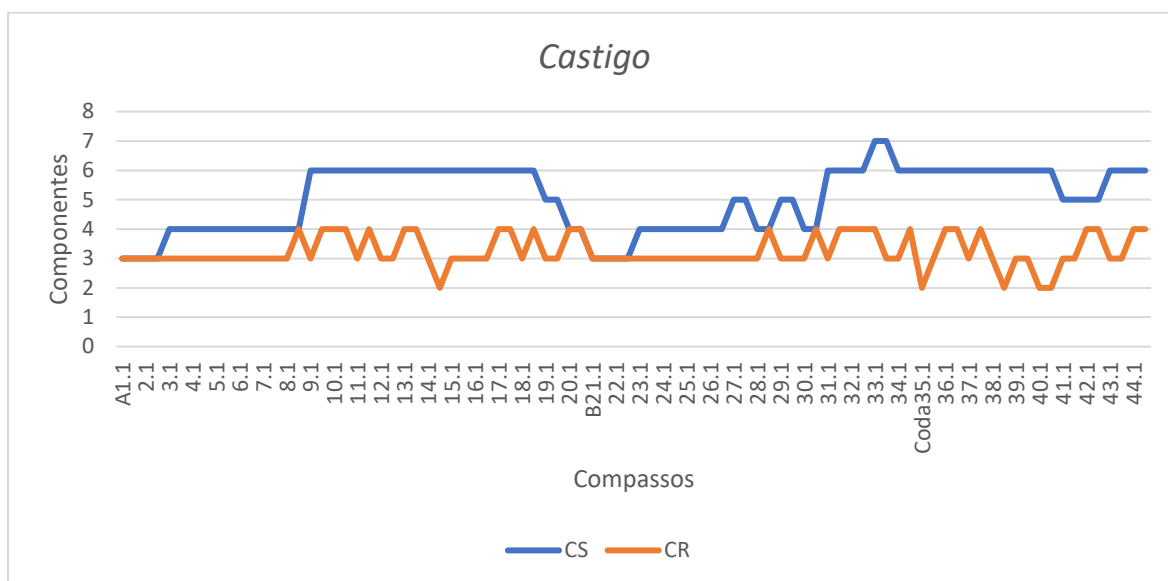
Figura 96 - Independência nos compassos finais da seção B

The musical score consists of two systems. The first system (measures 29-32) features a vocal line and piano accompaniment. A red box highlights measures 30-32, where the vocal line has a *pp* dynamic marking. The piano accompaniment includes a triplet in measure 30. The second system (measures 33-36) continues the vocal line with a *mf* dynamic marking and includes another triplet in measure 33. The piano accompaniment also features a *mf* dynamic marking in measure 34.

Nota. c. 29-36. Ricordi Brasileira.

Diversidade Textural Global

O número de densidade é variável, apresentando inicialmente uma progressão que se estabiliza em seis componentes sonoros (c. 9-18) e, no final da seção, evolui para uma recessão até ao início da seção B (c. 18.2-20.2). Apesar de a seção B ser menos densa que A, a progressão quantitativa alcança seu número máximo de densidade (c. 33) no final da seção, com a indicação *pp* (*E silenciosamente, pensando sempre*) (Figura 97). O final da canção apresenta uma pequena progressão quantitativa e qualitativa, com a indicação *rall* e *pp*. Portanto, a parte A e a coda têm maior grau de interdependência e de densidade do que B.

Figura 97 – Gráfico da diversidade textural na canção *Castigo*

Nota. Elaboração própria.

Agora (1955)

Esta peça organiza-se em duas seções (Tabela 25); contudo, a seção A se mostra proporcionalmente maior do que B, visto que todas as frases que a compõem são interligadas por breves interlúdios do piano.

Tabela 25 - Organização estrutural da canção *Agora*

Título	<i>Agora</i>	
Centro tonal	Lá	
Seção	A	B
Texto	1-7 Introdução piano 8-13 Agora preciso cumprir minha vontade mas não devo; 14-15 interlúdio piano 16-20 Agora preciso fazer tudo o que quero mas não posso; 21-22 interlúdio piano 23-27 Agora preciso viver tudo o que penso mas não deixam; 27-28 interlúdio piano	30-35 Agora preciso dizer tudo o que sinto mas nem ouvem; 36-39 E contento-me em pensar, pensar... 40-49 E a sublinhar os meus imperecíveis desejos!...

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

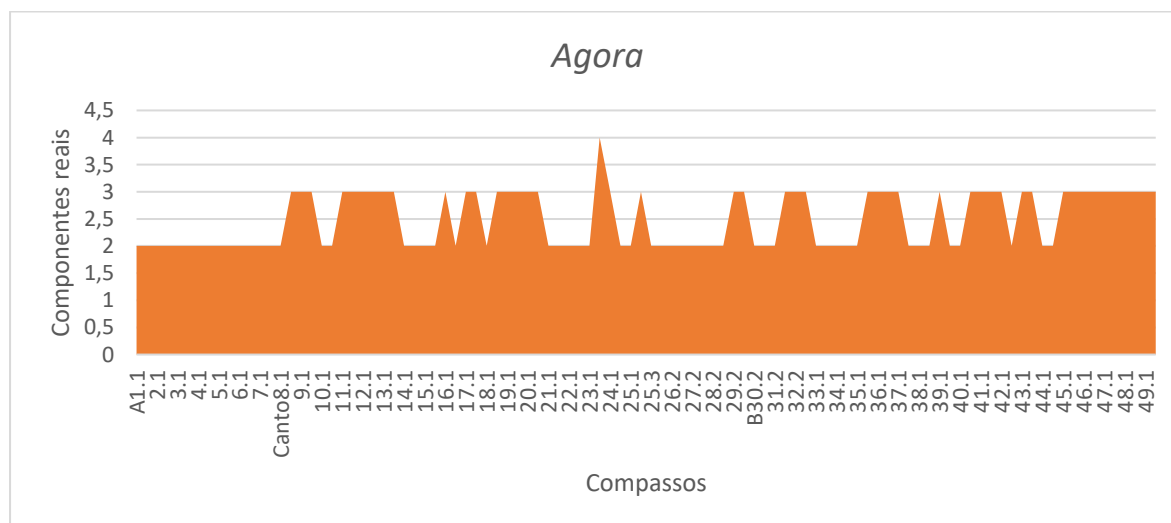
O piano apresenta três vozes, sendo que duas (a melodia da mão direita e a voz superior da mão esquerda) têm o mesmo padrão rítmico e se desenvolvem em intervalos de décimas paralelas (Figura 98).

Figura 98 – *Piano a três vozes*

Nota. c. 9-12. Ricordi Brasileira.

A máxima independência de três componentes não é constante ao longo da peça; os trechos mais longos contêm três (c. 11-13) e cinco compassos (c. 45-49), correspondentes a um final de frase e ao final de canção, em que o canto apresenta nota sustentada com ligadura (Figura 99 e 100).

Figura 99 – *Gráfico da independência na canção Agora*



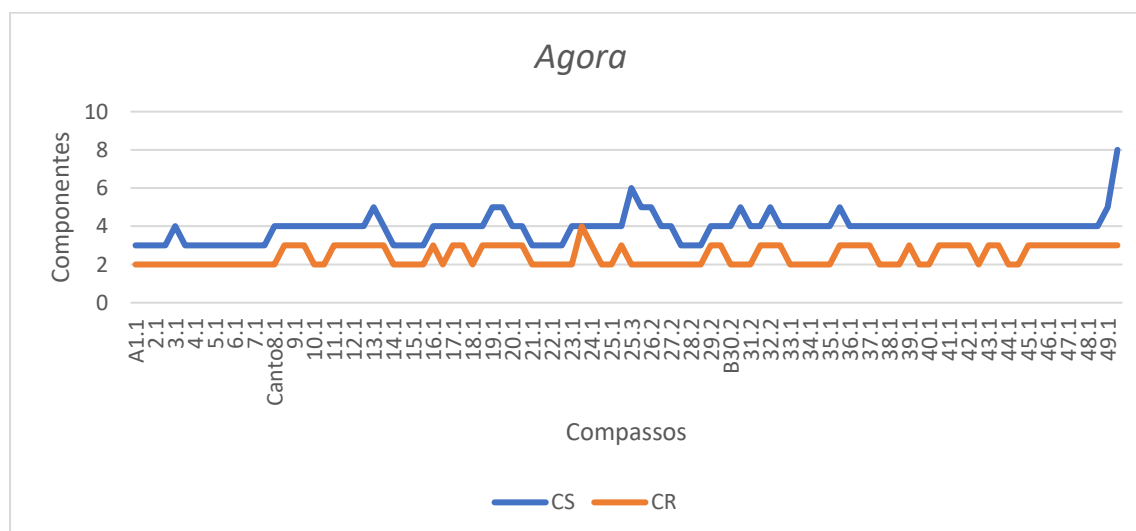
Nota. Elaboração própria.

Figura 100 - Máxima independência

Nota. c. 46-49. Ricordi Brasileira.

Diversidade Textural Global

Esta peça, particularmente, apresenta uma persistente interdependência entre os componentes, resultante do movimento melódico homodirecional e heterodirecional, mas também homorrítmico. Os ápices da interdependência e do número de densidade são localizados em dois instantes (c. 25.3 e 49.2), que correspondem aos últimos compassos das seções A e B. O ponto de máxima diversidade textural é pontual, localizando-se na última frase da seção A da linha vocal (c. 23.2). O número de densidade é mais estável em B, exceto no que respeita à abrupta progressão quantitativa no final da canção (Figura 101).

Figura 101 – Gráfico da diversidade textural na canção Agora

Nota. Elaboração própria.

Adoração (1956)

Esta canção, com versos de Suzanna Campos, foi dedicada à soprano gaúcha Olga Maria Schroeter (1929-2014), que, segundo Mariz (2002, p. 273), foi considerada uma das melhores cantoras de música de câmara de seu tempo. Ela interpretou várias primeiras audições de obras vocais tanto de Guarnieri quanto de Claudio Santoro, auxiliando, sobretudo, seu marido Mozart de Araújo na elaboração de um livro sobre Modinhas.

Adoração é organizada na forma binária e harmonicamente baseada em Fá lídio (Tabela 26). É uma canção curta, composta por vinte e um compassos, sem interlúdios de piano solo entre as seções.

Tabela 26 - Organização estrutural da canção *Adoração*

Título	<i>Adoração</i>		
Centro tonal	Fá		
Seção	A	B	Coda
Texto	1-5 Quem me dera sentir, de novo, teu olhar 6-9 E ter a minha mão presa na tua mão!	10-12 Na doçura sem fim de te ver, de te amar, 13-18 Eu ficaria assim como em frente a um altar.	19-21 Na minha adoração...

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Esta canção apresenta uma configuração de acompanhamento semelhante à canção *Agora*, em que as vozes apresentam movimento melódico homodirecional e configuração homorrítmica. A seção A denota maior independência do que B e Coda, em que os pontos de máxima diversidade textural localizam-se nas notas sustentadas do canto (4.1; 5.2-3; 9.1) (Figura 102).

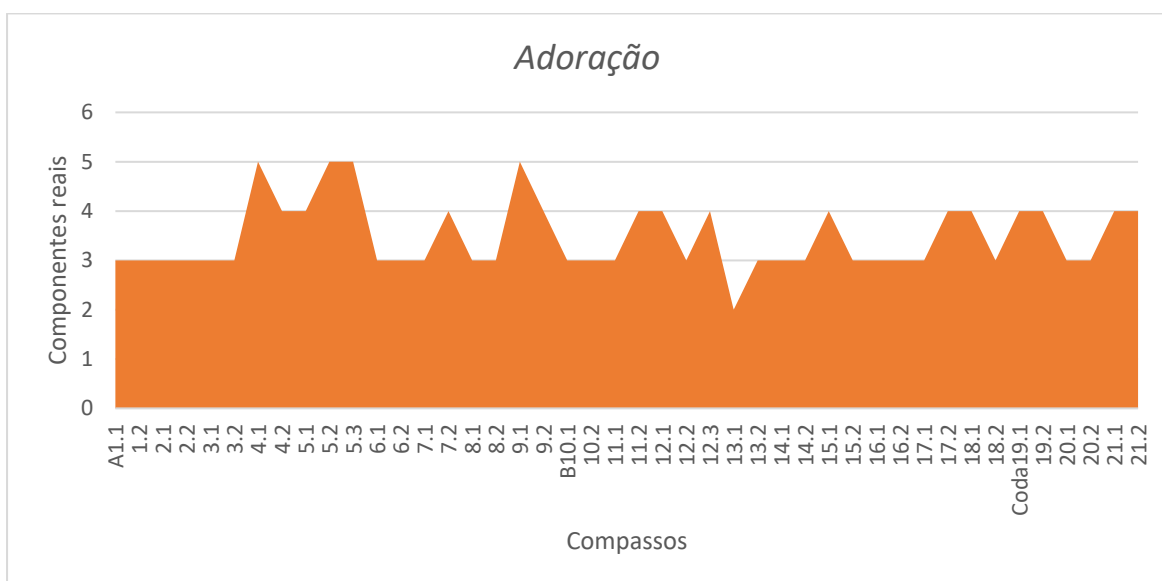
Figura 102 - Máxima diversidade textural

5

lhar E ter a mi-nha mão pre-sa na tu - a mão!...
 'lar i ter a 'mi-nje mē:u 'pre-zê na 'tu - e mē:u

Nota. c. 5-8. Josani Keuncke Pimenta

Na recessão qualitativa no compasso 13, a tessitura do piano é a mais aguda e de maior amplitude da peça. Nos primeiros compassos das seções B e Coda, são igualmente identificadas uma recessão e uma progressão qualitativa, respectivamente (Figura 103).

Figura 103 – Gráfico da independência na canção *Adoração*

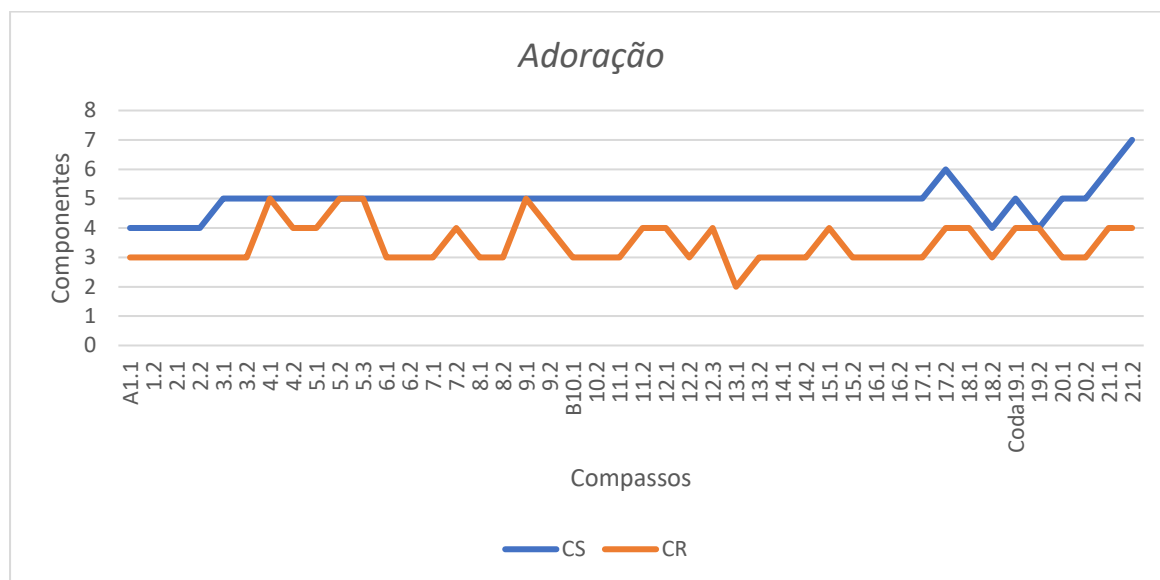
Nota. Elaboração própria.

Diversidade Textural Global

O gráfico da Figura 104 mostra que o número de densidade sofre poucas variações, com exceção da Coda, onde há uma progressão quantitativa acompanhada de diminuendo de

dinâmica e *pp*. Salvo em alguns instantes, a interdependência é constante ao longo da peça, sendo resultante da configuração das vozes quando esta é homorrítmica, homodirecional e heterodirecional.

Figura 104 – Gráfico da diversidade textural na canção *Adoração*



Nota. Elaboração própria.

A Vida às Vezes...(1957)

Esta peça curta, de carácter *Tristonho*, apresenta uma introdução de cinco compassos, sem interlúdios entre as seções. O centro tonal é Ré, e a linha do canto elabora-se em Ré lídio (Tabela 27).

Tabela 27 - Organização estrutural da canção *A vida às vezes...*

Título	<i>A vida às vezes...</i>	
Centro tonal	Lá	
Seção	A	B
Texto	1-5 Introdução piano 6-12 A vida às vezes é triste, Pelas tristezas que tem...	13-22 Mas nela muito mais triste, É ter saudades de alguém.

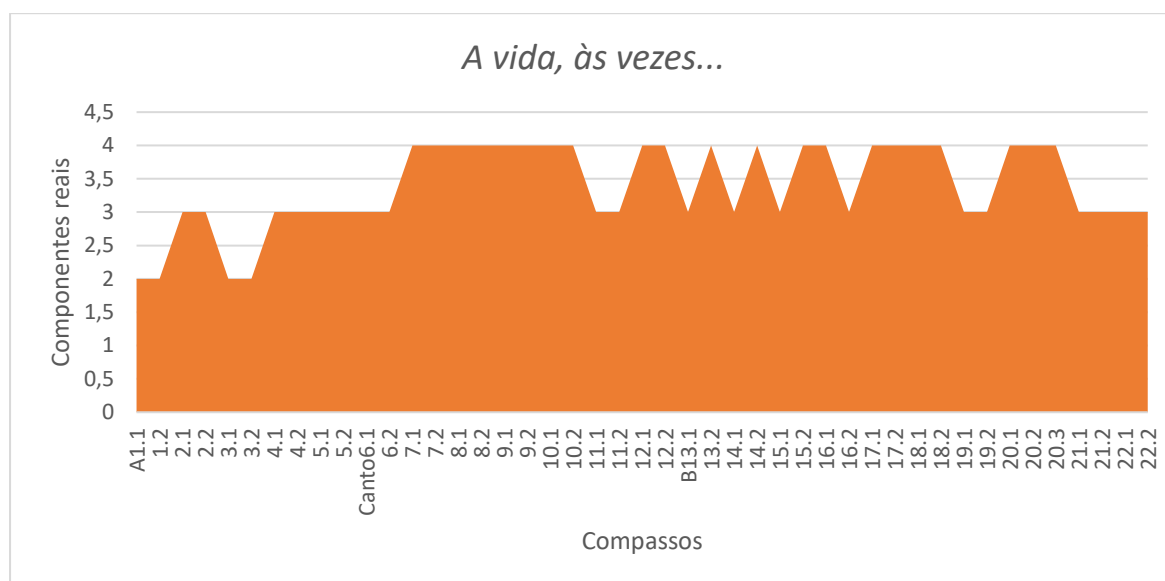
Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

A independência é variável e compõe-se maioritariamente por três e quatro componentes, uma vez que a parte do piano se divide em três camadas. O baixo apresenta

uma configuração rítmica sincopada que varia sobre os elementos da introdução; a voz intermediária é formada por mínimas e a superior é melódica. No início da seção B, há uma recessão qualitativa. Proporcionalmente ao número de instantes, a seção A tem grau de independência mais estável do que B (Figura 105 e 106).

Figura 105 – Gráfico da independência na canção *A vida às vezes...*



Nota. Elaboração própria.

Figura 106 - Configuração da escrita pianística

A partitura mostra a interação entre a voz e o piano. A voz canta a melodia principal, com sílabas como 'A vi-da, às ve-zes é tris - te, Pe-las tris - te - zas que'. O piano acompanha com uma linha melódica e harmônica complexa, utilizando acordes e movimentos rítmicos que sustentam a melodia vocal. Há uma trípla no final da frase vocal.

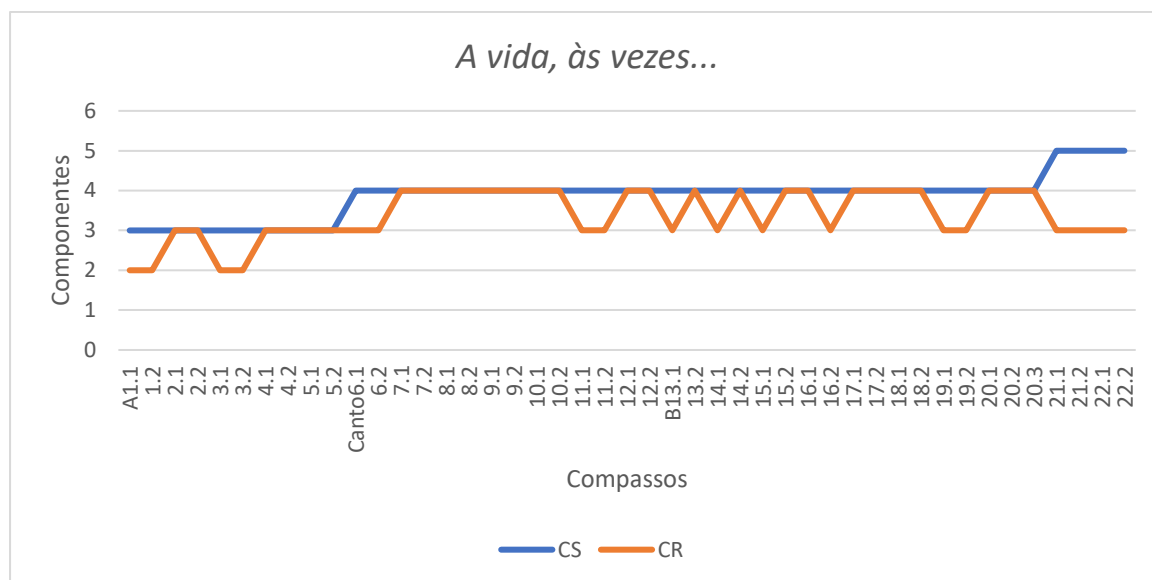
Nota. c. 6-10. Edição Josani Keuncke Pimenta

Diversidade Textural Global

O número de densidade é estável, e, na maior parte da canção, se iguala à independência. A interdependência mais acentuada ocorre nos compassos finais, sendo

ocasionada pela progressão quantitativa e recessão qualitativa com indicação de *pp* (Figura 107).

Figura 107 – Gráfico da diversidade textural *A vida às vezes...*



Nota. Elaboração própria.

Dois Cantigas de Amor (1957)

Este díptico tem letra do poeta e escritor Rossine Camargo Guarnieri, irmão do compositor. A primeira canção foi dedicada a Cleusa Pennafort (mezzo-soprano), e a segunda, a Socorrito Villegas (1923-2011)³¹.

Não sei porque... (1957)

Esta canção inicia com uma longa introdução do piano (c. 1-10); entre A e B não há interlúdio, apenas entre B e a Coda (Tabela 28). Neste último, a voz superior do piano repete a melodia da primeira frase da linha vocal de B (c. 19-22), enquanto no poslúdio é repetida a introdução.

³¹ María del Socorro Villegas Morales foi uma soprano uruguaia que teve carreira internacional e trabalhou juntamente com Villa-Lobos, Aaron Copland, Eduardo Ginastera e Carlos Guastavino. Produziu um estudo sobre o funcionamento do sistema respiratório de cantores, registrando em Madrid, no ano de 1987, o seu trabalho intitulado "O golpe voluntário do diafragma" (Ramos, 2011).

Tabela 28 - Organização estrutural da canção *Não sei porque...*

Título	<i>Não sei porque...</i>		
Centro tonal	Mi		
Seção	A	B	Coda
Texto	1-10 Introdução piano 11-18 Não sei porque motivo amanheci cantando uma canção de amor inventada da hora	19-26 si tenho no meu peito um'alma soluçando e trago em minhas mãos um coração que chora. 27-30 interlúdio piano	31-37 E trago em minhas mãos um coração que chora. 38-40 poslúdio piano

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

A parte do piano configura-se em baixo melódico e duas vozes na mão direita compostas por motivos melódicos alternados com intervalos harmônicos (Figura 108).

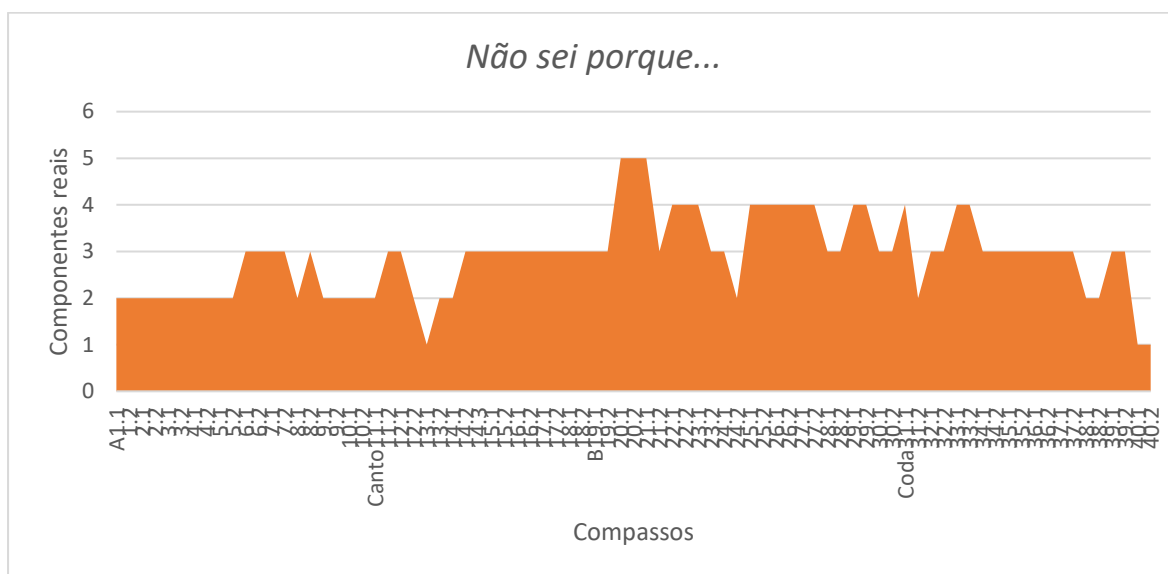
Figura 108 - Configuração da escrita pianística

Tristonho (♩ = 92)

Nota. c. 1-6. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

A seção B contém o maior grau de independência, entre três e cinco componentes; apesar de não haver indicação de dinâmica, o texto deste trecho revela o sofrimento do *eu-lírico* (*alma soluçando; coração que chora*) (Figura 109).

Figura 109 – Gráfico da independência na canção *Não sei porque...*

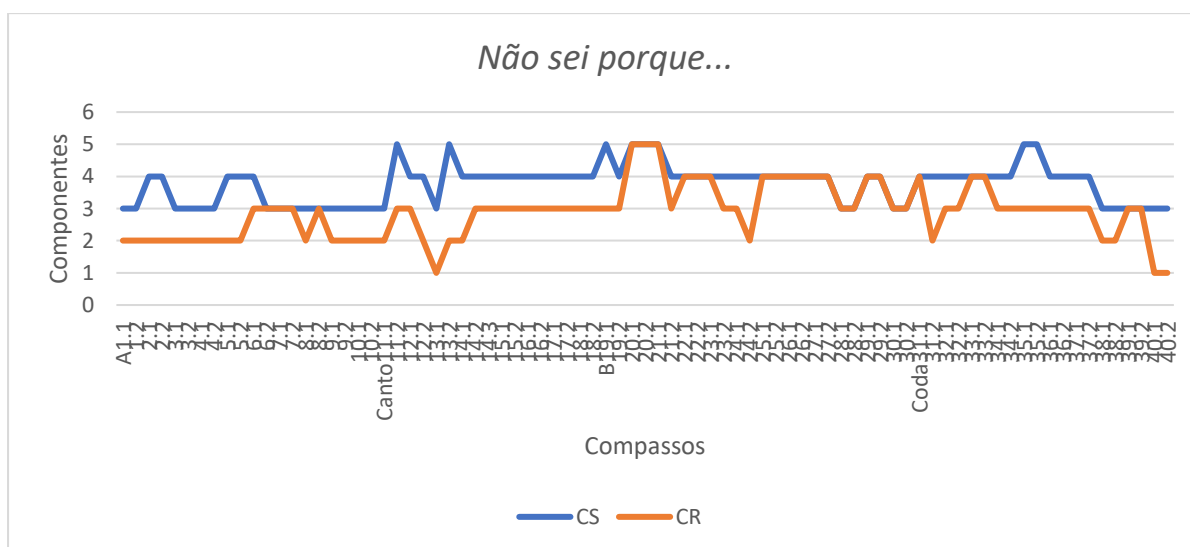


Nota. Elaboração própria.

Diversidade Textural Global

O gráfico da Figura 110 mostra que a seção A e a Coda apresentam maior interdependência entre os componentes caracterizados pelo movimento homodirecional e pelo desenho homorrítmico. O número de densidade é variável, havendo abrupta progressão nos instantes (c. 11.2 e 13.2) de tempos fracos do compasso binário, o que não se constitui como um padrão na peça. No último compasso da Coda, há uma recessão qualitativa.

Figura 110 – Gráfico da diversidade textural na canção *Não sei porque...*



Nota. Elaboração própria.

A seção B apresenta três instantes de máxima diversidade textural na palavra *peito*, constituídos por quatro linhas independentes na parte do piano e o canto (c. 20.1-21.1) (Figura 111).

Figura 111 - *Máxima diversidade textural*

Nota. c. 18-21. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Se Eu Pudesse... (1957)

Canção em estruturada em uma única seção, é dividida em quatro frases sem interlúdio de piano solo (Tabela 29). A poesia é de Rossine Camargo Guarnieri, irmão do compositor, e dedicada à Socorrito Villegas (vide *Duas Cantigas de Amor*).

Tabela 29 - *Organização estrutural da canção Se eu pudesse...*

Título	<i>Se eu pudesse...</i>
Centro tonal	Dó menor
Seção	A
Texto	1-8 Se eu pudesse fazer com que a vida escutasse um pedido final, 9-15 de quem muito sofreu, pediria a chorar, 16-26 de joelhos como em prece que nenhum malefício a vida me poupasse, 27-34 em pagamento da ventura que te desse...

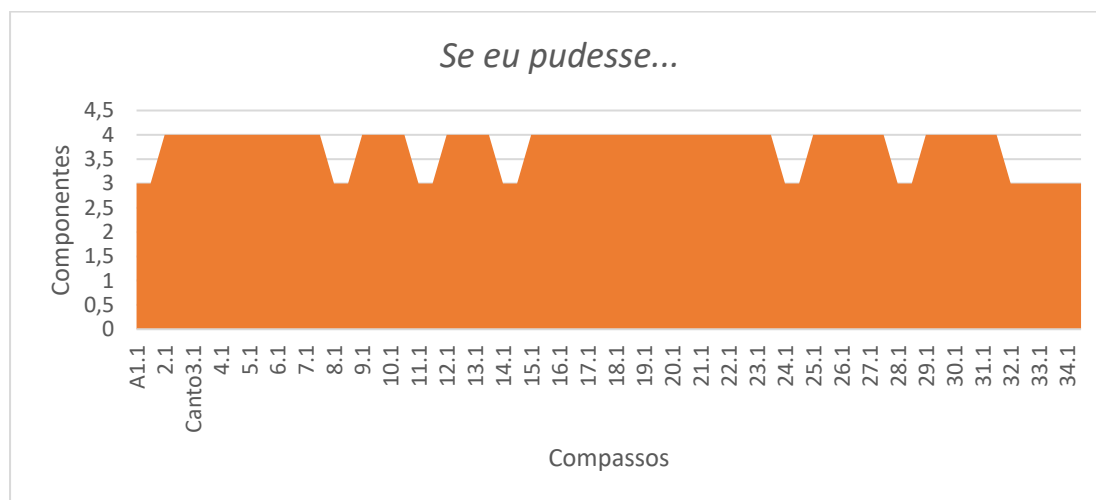
Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Dos seis instantes de recessão qualitativa (c. 8, 14, 24, 32, 33, 35), somente um deles ocorre numa semínima pontuada na linha vocal, todos os demais ocorrem na nota longa do canto (mínima) e em finais de frase (Figura 112). Nesta peça, o emprego profuso das

quiálteras na linha do canto colabora para a constante independência, que varia entre três e quatro componentes. A voz intermediária da mão direita apresenta inicialmente um padrão rítmico de dois compassos, que sofre variações sobre o mesmo desenho rítmico a partir da segunda frase.

Figura 112 – Gráfico da independência na canção *Se eu pudesse...*



Nota. Elaboração própria.

A voz superior da mão direita executa a mesma nota sincopada (Sol3) ao longo da peça. Apesar da independência entre os componentes, particularmente, nesta peça, a parte do piano não apresenta sequências melódicas que dialoguem com a linha vocal, mas sim, figurações em ostinato acompanhadas por oitavas na mão esquerda (Figura 113).

Figura 113 - Configuração da escrita pianística e da linha vocal

The image displays two systems of musical notation for voice (V.) and piano (Pno.).

System 1 (Measures 6-10):

- Vocal Line (V.):** Measures 6-10. The lyrics are: "tas-se um pe - di - do fi - nal, de quem mui - to so -". The melody features several triplet markings (indicated by a '3' in a bracket) and is connected by a long slur.
- Piano Accompaniment (Pno.):** Measures 6-10. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes with chords. The left hand provides harmonic support with chords. Performance markings include "a tempo" and "rall" (rallentando).

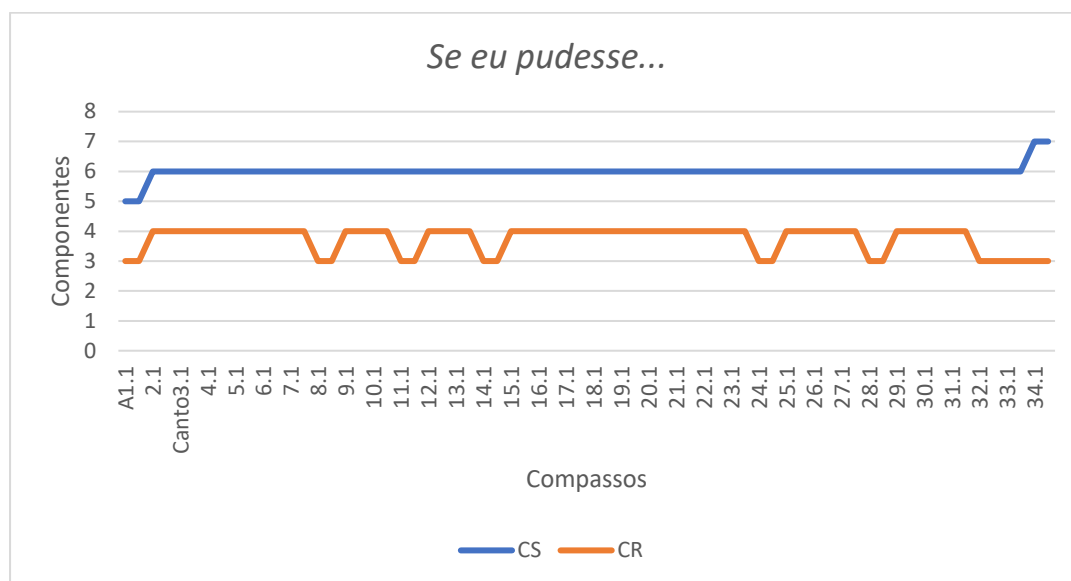
System 2 (Measures 11-15):

- Vocal Line (V.):** Measures 11-15. The lyrics are: "freu, pe - di - ri - a a cho - rar, de". The melody continues with triplet markings and a slur.
- Piano Accompaniment (Pno.):** Measures 11-15. The accompaniment continues with similar rhythmic and harmonic patterns, marked "a tempo".

Nota. c. 6-15. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Diversidade Textural Global

A interdependência é constante ao longo da peça, visto que não há máxima diversidade como mostra o gráfico da Figura 114. O número de densidade estável de seis componentes sonoras representa o acompanhamento, que evolui em oitavas e terças harmônicas. O último compasso apresenta uma leve progressão quantitativa, acompanhada da dinâmica *ppp*.

Figura 114 - Diversidade textural na canção *Se eu pudesse...*

Nota. Elaboração própria.

És Mais Bela (1957)

Ao comentar sobre a sua relação com Guarnieri, Edmar Ferretti (1936-), soprano paulista e intérprete de várias obras do compositor, destaca que, enquanto preparava *És mais bela* junto do compositor ao piano, seu entusiasmo foi tal que ele lhe dedicou a canção no mesmo instante (Ferretti citado em Pimenta, 2015, p. 380). Esta canção está estruturada na forma binária e apresenta uma breve introdução do piano (Tabela 30).

Tabela 30 - Organização estrutural da canção *És mais bela*

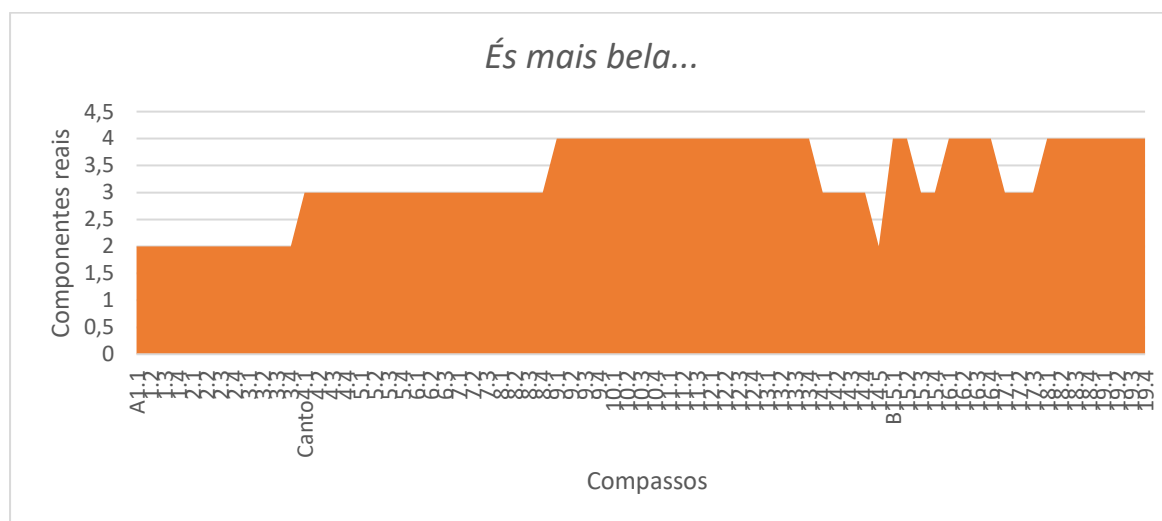
Título	<i>És mais bela</i>	
Centro tonal	Ré maior	
Seção	A	B
Texto	1-3 Introdução piano 4-7 És mais bela aurora que a rosa. 8-14 A rosa fenece aurora sempre recomeça	15-19 Há clarões de amanhecer aurora nos teus cabelos.

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Os componentes reais variam entre três e quatro (Figura 115); na parte do piano, são constituídos pelo baixo melódico, pelos intervalos harmônicos na mão direita e, a partir da segunda frase de A, pelo acréscimo de voz superior na mão direita. A partir desta configuração, a textura progride qualitativamente e se mantém num grau de independência estável (9-13), onde a linha vocal tem a tessitura mais aguda da peça (Si³-Fá⁴) e canta *A rosa fenece* (Figura 116 e 117). Na passagem para a seção B, há uma recessão de quatro para dois componentes; nos dois últimos compassos, a independência torna a se estabilizar.

Figura 115 – Gráfico da independência na canção *És mais bela*



Nota. Elaboração própria.

Figura 116 - Progressão qualitativa

A transcrição musical mostra a progressão qualitativa da canção. A voz (V.) canta a frase 'A ro-sa fe-ne-ce au-'. O piano (Pno.) acompanha com uma linha melódica na mão direita e uma linha harmônica na mão esquerda. A música está em 4/4 e começa no compasso 8.

Nota. c. 8-10. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Figura 117 - Independência estável

11

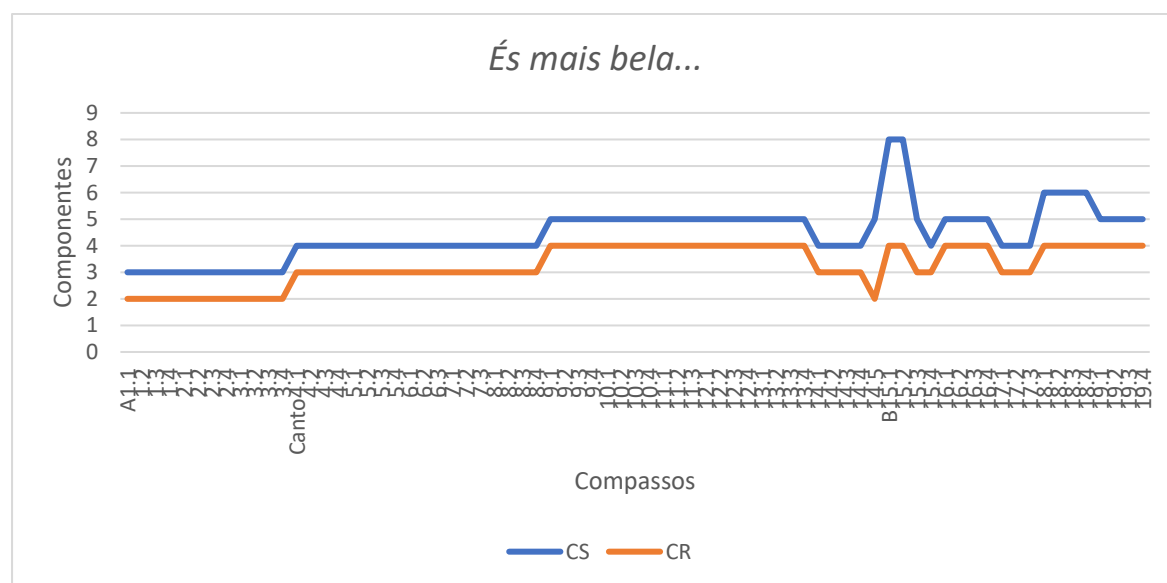
V. ro - ra sem-pre re-co - me - ça

Pno.

Nota. c. 8-13. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito. Textura composta por quatro componentes reais.

Diversidade Textural Global

Observa-se que há interdependência constante entre os componentes, fruto da utilização de intervalos harmônicos na mão direita. A seção A apresenta estabilidade no número de componentes, ocorrendo duas progressões qualitativas e quantitativas em inícios de frase da linha do canto (Figura 118).

Figura 118 – Gráfico da diversidade textural na canção *És mais bela*

Nota. Elaboração própria.

A seção B inicia com uma progressão quantitativa e qualitativa abrupta, atingindo o número máximo de densidade igual a oito (c. 15) (Figura 119), constituído por acorde arpejado de sete sons, que também coincide com o ponto culminante da peça. A indicação de dinâmica deste trecho é *f*. Portanto, nesta peça, o número de densidade e a independência apresentam maior variação e dinâmica mais intensa na seção B.

Figura 119 - Número máximo de densidade

The image shows a musical score for the song 'Teus Olhos Verdes'. It consists of a vocal line (V.) and a piano accompaniment (pno.). The vocal line starts at measure 14 with the lyrics 'Há cla - rões de a - ma-nhe - cer au -'. The piano accompaniment features a 'rall' marking and a 'f' dynamic. A red box highlights a specific measure (measure 15) where the density is ND=8. The score includes dynamics like *f* and *pp*, and tempo markings like *rall* and *a tempo*.

Nota. c. 14-16. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

***Teus Olhos Verdes* (1957)**

Esta canção isolada foi dedicada a Lia Salgado e por ela gravada com o compositor ao piano pelo selo Chantecler (Silva, 2001, p. 521). É organizada na forma binária, apresentando duas estrofes com *ritornello* e coda com a indicação de andamento *Dengoso* (Tabela 31).

Tabela 31 - Organização estrutural da canção *Teus olhos verdes*

Título	<i>Teus olhos verdes</i>		
Centro tonal	Ré maior		
Seção	A	B	Coda
Texto	1-4 Introdução piano 5-8 Teus olhos verdes que são castanhos 9-16 Mas que são verdes porque és brinquedo de colorir	17-28 Me dizem tudo (não dizem nada) mas dizem tudo porque adivinho no teu jeitinho de me negar 17-28 Dão sempre tudo (não me dão nada) mas me dão	29-31 Teus olhos verdes

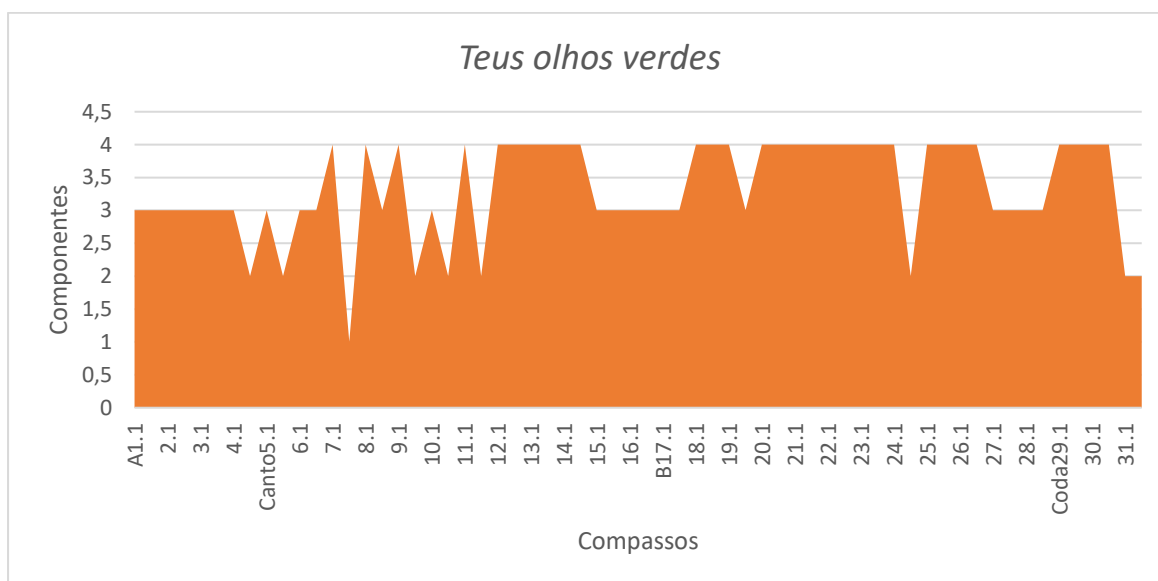
	5-8 Teus olhos grandes que são pequenos 9-16 mas que são grandes porque eu me perco no teu olhar	tudo porque adivinho no teu jeitinho de me negar	
--	---	--	--

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

O gráfico da Figura 120 aponta uma variação intensa nos componentes reais na seção A; os instantes de progressão qualitativa ocorrem, maioritariamente, nos primeiros tempos do compasso, sendo ocasionados pela configuração em colcheias do ostinato da mão direita.

Figura 120 – Gráfico da independência na canção *Teus olhos verdes*



Nota. Elaboração própria.

As recessões qualitativas na seção A representam o movimento melódico homodirecional e a configuração homorrítmica localizados nos tempos fracos do compasso binário (Figura 121).

Figura 121 - Recessões qualitativas

(com graça)
p
 5
 V.
 Teus o-lhos ver - des que são cas - ta - nhos mas que são
 Teus o-lhos gran - des que são pe - que - nos mas que são

Pno.
 (a tempo)

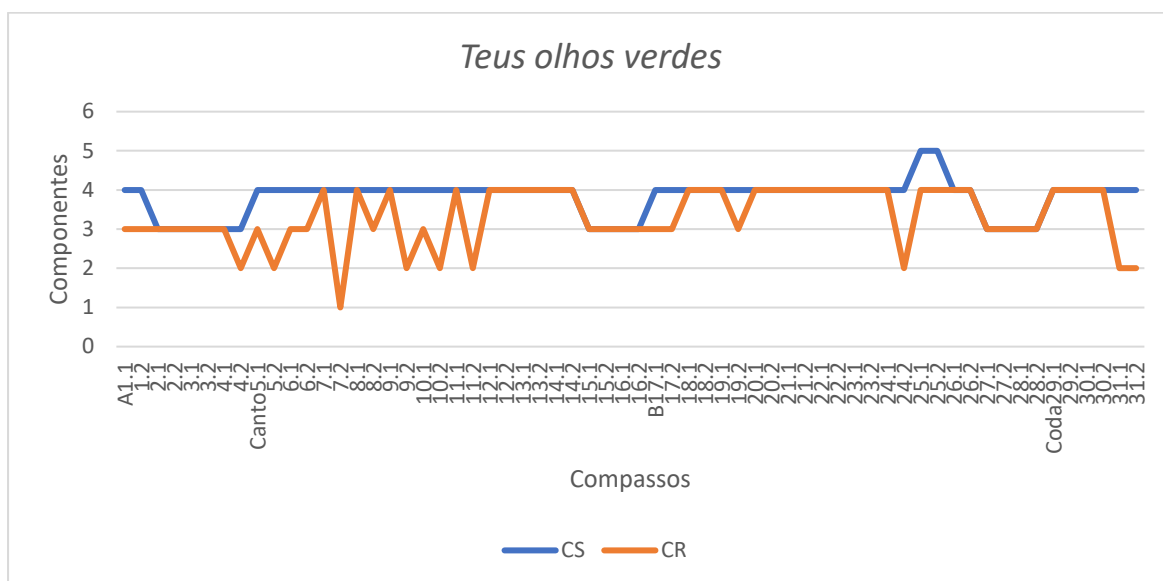
10
 V.
 ver - des por - que és brin - que - do de co - lo - rir
 gran - des por - que eu me per - co no teu o - lhar

Pno.

Nota. c. 5-11. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Diversidade Textural Global

Nesta peça, o número de densidade é estável e, na maior parte dos instantes da seção B, apresenta os mesmos valores de independência, resultando daí vários pontos de máxima diversidade textural (Figura 122).

Figura 122 – Gráfico da diversidade textural na canção *Teus olhos verdes*

Nota. Elaboração própria.

Ondas de um Mar Crescente (1957)

A indicação de andamento *Preludiando* caracteriza o movimento fluido de arpejos e graus conjuntos na introdução do piano e na linha melódica do baixo. A letra é do poeta e jornalista pernambucano Antonio Rangel Bandeira (1917-1988), e exalta a sensualidade do corpo feminino. A peça está organizada na forma ternária com *ritornello* e duas estrofes nas seções A e B (Tabela 32).

Tabela 32 - Organização estrutural da canção *Ondas de um mar crescente*

Título	<i>Ondas de um mar crescente</i>		
Centro tonal	Mi		
Seção	A	B	A'
Texto	1-9 Introdução piano 10-15 Ondas de um mar crescente afloram em horizontes de veludo. 16-20 interlúdio piano 10-15 Teus lábios, fonte inesgotável,	20-25 Incendiado, teu corpo se amolda à forma que o modela. 26-34 interlúdio piano 20-25 Como rosas, teus seios despertam em líquida atmosfera.	35-42 Tuas mãos em desvario tocam a chama que teu corpo ascende.

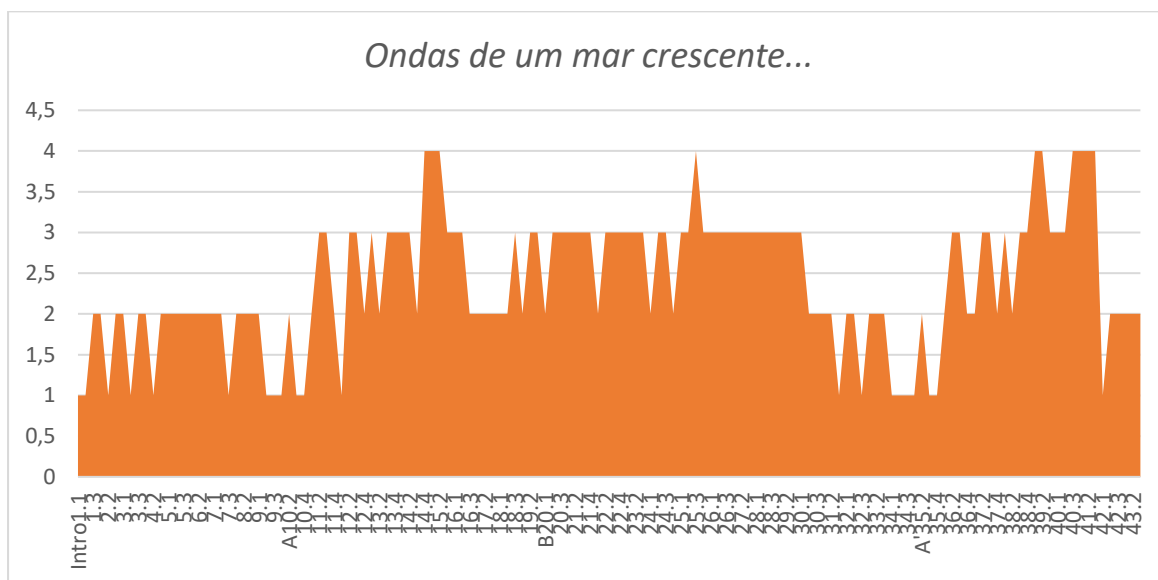
	fecham-se em círculo de fogo. 16-20 interlúdio piano	26-34 interlúdio piano	
--	---	------------------------	--

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

A variação do grau de independência ocorre em consequência dos acordes e pausas na mão direita do piano. Às notas longas da linha vocal em finais de seção (c. 14.4, 15.1, 25.3, 25.4, 39.1, 39.2, 40.3, 41) correspondem os instantes de maior independência (Figura 123).

Figura 123 – Gráfico da independência na canção *Ondas de um mar crescente*



Nota. Elaboração própria.

Figura 124 - Máxima independência e recessão qualitativa nos compassos finais

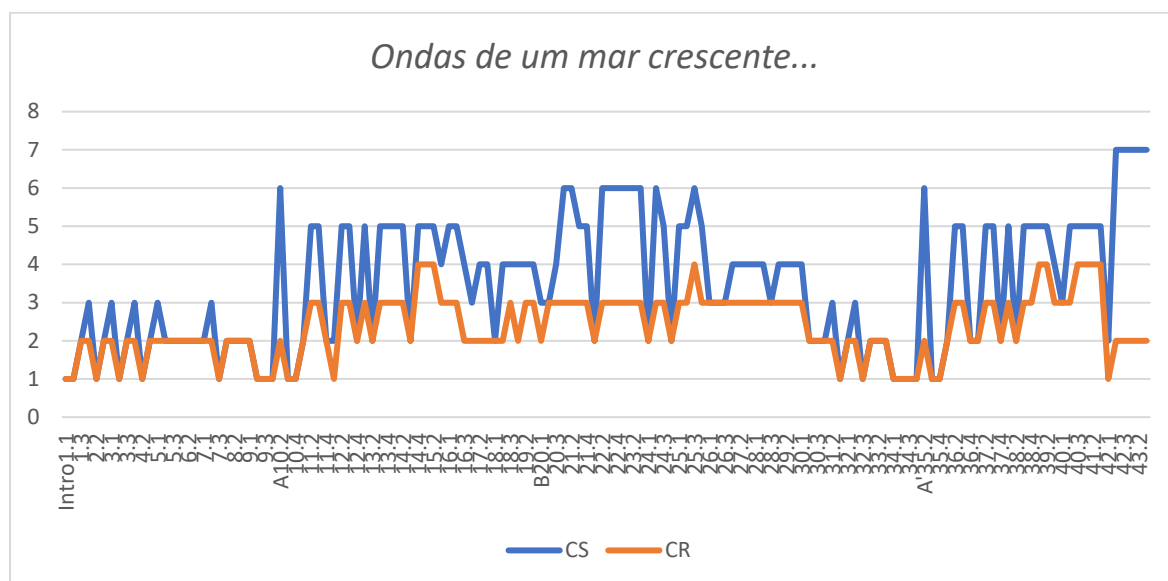
The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (V.) is in the upper staff, starting at measure 39. It features a long note 'cen - de.' with a fermata. The piano part (Pno.) is in the lower staff, starting at measure 39. It features a complex texture with arpeggiated chords and a dynamic marking 'f'. The piano part includes a 'a tempo' marking and a fermata at the end of the phrase.

Nota. c. 39-43. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Diversidade Textural Global

O mapa textural desta canção demonstra sucessivas e simultâneas recessões e progressões quantitativas e qualitativas; sobretudo, no interlúdio (c. 16-19), quando as linhas dos CR e CS têm direções opostas, a interdependência é gerada pelos acordes do piano sobrepostos a duas vozes homorrítmicas (Figura 125). Em todos os inícios de seções, há abrupta progressão quantitativa ocasionada pelos acordes arpejados no piano (Figura 126). A seção B apresenta maior grau de independência e de densidade que A, já que são empregues, na maior parte, acordes de quatro sons e, enquanto a nota longa do canto finaliza a seção, o interlúdio do piano repete a introdução (c. 26-30). A coda apresenta progressão qualitativa determinada por três camadas no piano, o baixo melódico e arpejado, intervalos harmônicos e voz superior na mão direita.

Figura 125 – Gráfico da diversidade textural na canção *Ondas de um mar crescente*



Nota. Elaboração própria.

Figura 126 - Configuração da escrita pianística e da linha vocal

7 Calmo (♩ = 60)

V. On - das de um
Te - us

Pno.

11

V. mar cres - cen - te a - flo - ram em ho - ri -
lá - bios, fon - te i nes - go - tá - vel, fe - cham - se em

Pno.

Nota. c. 7-12. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Não Adianta Dizer Nada...(1957)

Esta canção apresenta texto da célebre poetisa brasileira Cecília Meireles. É curioso que, sendo ela uma figura importante na literatura brasileira, Guarnieri tenha musicado apenas dois poemas seus, *Não adianta dizer nada* e *Ó flor do meu coração*. Por outro lado, vários compositores brasileiros empregaram textos dela nas suas canções, tais como: Carlos Alberto Assis (1965-), Ronaldo Miranda (1948-), Osvaldo Lacerda (1927-2011), Antonio Ribeiro³² (1971-), Oscar Lorenzo Fernandes (1897-1948), Ernst Mahle (1929-), dentre outros. Talvez encontremos uma explicação numa palestra proferida por Vasco Mariz e divulgada no *site* da Academia Brasileira de Música:

Remexendo correspondência antiga, encontrei uma carta de 25/11/1959, da grande poetisa Cecília Meireles, na qual ela me dizia: “Uma coisa que eu não compreendo é por que os músicos sempre dão preferência a letras literariamente fracas? Os poemas escolhidos nunca são os melhores. É como se os compositores tivessem sensibilidade musical, mas não sensibilidade literária. Ou ainda têm medo do grande poema. Villa-Lobos disse-me um dia que a música não tinha nada a ver com a letra. A palavra era só para apoiar a voz. Engraçadíssimas aquelas teorias dele...”. Em verdade, os compositores temem os grandes poemas e raramente os enfrentaram. E quando o fizeram, por vezes cometeram barbaridades: Villa-Lobos suprimiu o princípio e o fim do poema *Canção do Crepúsculo Caricioso*, de Ribeiro Couto, substituindo-os pelas partículas “náná-ná” e “lá-lá-lá” e mudando o título do poema para *Canção do Carreiro*, o que provocou justo protesto do poeta. Lorenzo Fernández cortou quase a metade do poema *Essa Nega Fulô*, de Jorge de Lima, ao compor sua canção. É verdade que uma coisa é você musicar um poema de Manuel Bandeira, outra muito diferente é enfrentar um texto de João Cabral de Melo Neto, por exemplo. Cantá-los é igualmente muito diferente e certamente muito mais difícil. (Mariz, p.4)

O próprio Guarnieri, ao se corresponder com Lamberto Baldi em 1964, conta que:

Estou no momento com um problema sério. Recebi a encomenda do Carlos Lacerda para escrever uma cantata, a fim de comemorar o quarto centenário do Rio de Janeiro. Acontece que o texto foi escrito por uma grande poetisa, Cecília Meireles, que não tem a menor ideia de como escrever texto para música. O que ela escreve é extenso demais.....O trabalho mais duro está sendo o de cortar o poema que a Cecília Meireles escreveu. (Guarnieri, 1964, CG-CA02-0050)

Portanto, concluímos que Guarnieri preferia textos mais simples e diretos, que “casassem” melhor com o seu estilo de escrita musical, tal como foi o caso de Villa-Lobos

³² Último aluno de Camargo Guarnieri.

acima descrito, em que ele suprime partes do poema e o molda de acordo com a sua composição musical.

A dedicatória e a gravação cabem a Jarbas Braga (1934-1994), barítono paulistano, que foi aluno de Magdalena Lébeis e, posteriormente, em 1961, ingressou na École Normale de Musique, em Paris (Marcondes, 1998, p. 112). Desenvolveu carreira internacional, realizando vários concertos na Europa e nos Estados Unidos, além de receber prêmios, como, por exemplo, o de 1964 como o melhor cantor de música erudita pela Associação dos Críticos de Arte de São Paulo. (Folha de São Paulo, 1994). Foi um dos mais prestigiados intérpretes de Guarnieri.

Não adianta dizer nada... é estruturada na forma ABA', não apresenta armadura de clave e o centro tonal é Lá; contudo, a linha do canto se desenvolve em Mi frígio e a seção B modula para Mi (Tabela 33).

Tabela 33 - Organização estrutural da canção *Não adianta dizer nada...*

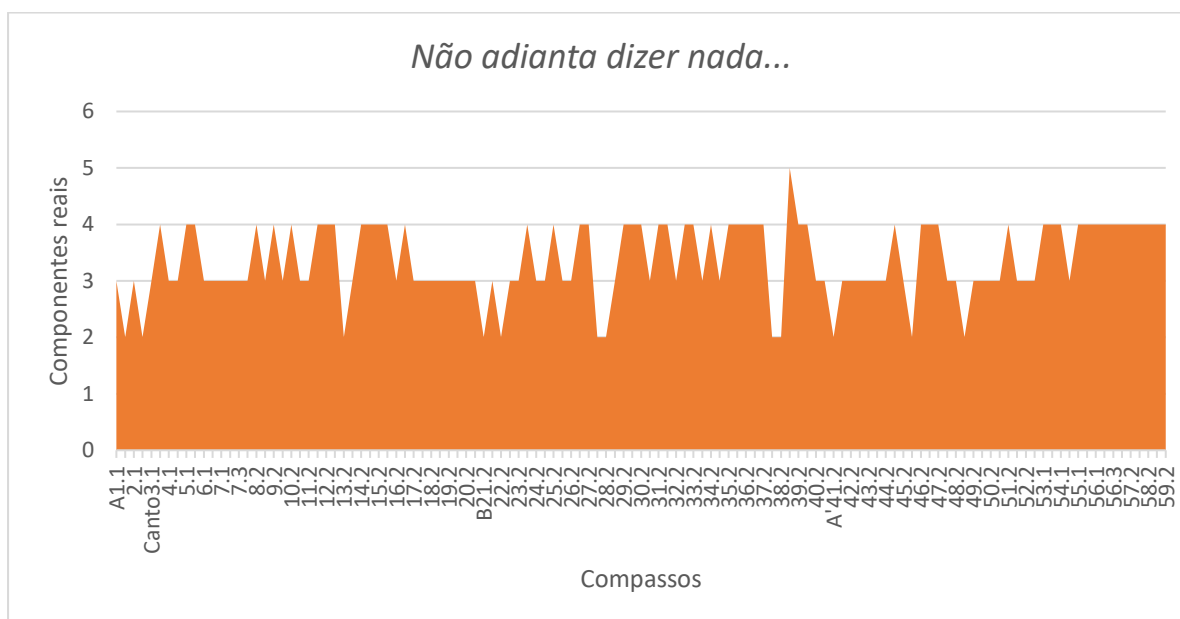
Título	<i>Não adianta dizer nada...</i>		
Centro tonal	Lá		
Seção	A	B	A'
Texto	1-2 introdução piano 3-7 Não adianta dizer nada, sabiá, por que não nos entendemos. 8-13 Mas essa melancolia da tua queixosa toada, sabiá, bate no meu coração 14-17 Como batem n'água os remos que nunca mais voltarão. 18-20 interlúdio piano	21-22 interlúdio piano 23-28 O que dizes quando cantas, sabiá, tão bem se ajusta ao que eu penso, que mais prefiro escutar-te. 29- 31 Minhas tristezas são tantas, sabiá, que já não sei quantas são 32-40 Como é duro, negro, extenso, o campo da ingratidão.	41-42 interlúdio piano 43-48 Não sinto mais no meu peito, sabiá, força para aquele verso com que outrora me explicava: 49-52 E por isso me deleito sabiá, quando te ouço... 53-59 Entenderão os ouvidos do universo nossa comum solidão?

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

O gráfico da Figura 127 mostra que é constante a independência entre as vozes representada pela variação entre dois e cinco componentes reais, já que a escrita pianística se divide basicamente em três vozes: a voz superior da mão direita é marcada pelas síncopes acentuadas, acompanhadas pela voz intermediária que se compõe de intervalos de segundas e terças; o baixo é melódico e se desenvolve em graus conjuntos, cromáticos e também em movimento arpejado. Na seção B, exclusivamente, é empregue polirritmia entre canto e piano, que contribuem para a progressão qualitativa em alguns instantes (25.2, 27.1). Em todas as seções a independência é variável; a seção B apresenta duas recessões qualitativas acentuadas, que correspondem ao final da primeira frase e à última sílaba desta seção (28 e 38), bem como uma terceira entre B e A' (39-40).

Figura 127 – Gráfico da independência na canção *Não adianta dizer nada...*



Nota. Elaboração própria.

Sobre os recursos expressivos, de um modo geral, as ligaduras de expressão na linha do canto delimitam o contorno do fraseado, sendo certas notas acentuadas por *tenuto* e acento, principalmente nos tempos fracos e síncopes. Em contrapartida, as articulações no

acompanhamento, tal como o *legato*, delineiam pequenos agrupamentos de notas, ou seja, enquanto o canto apresenta uma frase em *legato*, o piano dialoga em caráter motivico (Figura 128).

Figura 128 - Configuração da escrita pianística e da linha vocal

V. ⁸

Mas es-sa me-lan-co - li - a da tu-a quei-xo - sa to - a - da, sa-biá, ba -

Pno.

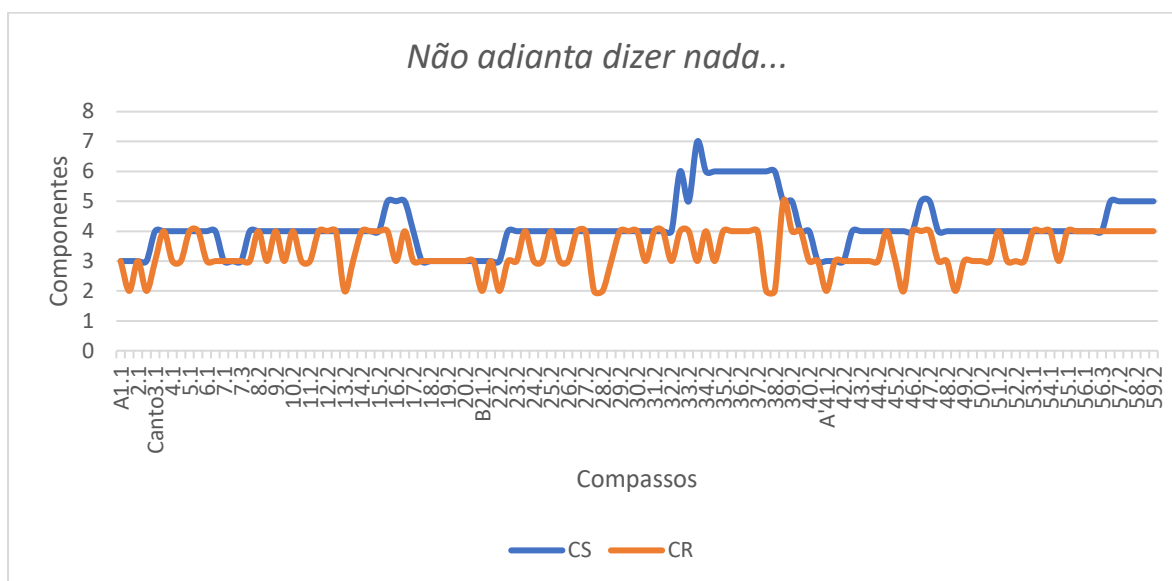
mf

Nota. c. 8-11. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Diversidade Textural Global

De acordo com o gráfico da Figura 129, observa-se que a independência se iguala em vários instantes aos níveis de número de densidade, e que o ponto de máxima diversidade (c. 39) ocorre no final da seção B. Já a interdependência, representada no gráfico pelos pontos de afastamento entre estes dois componentes, ocorre em final de frase na linha do canto (c. 6; 16), no ponto culminante da peça (c. 33), em início de frase (c. 49) e na coda (c. 57-59).

Figura 129 – Gráfico da diversidade textural na canção *Não adianta dizer nada...*



Nota. Elaboração própria.

Para exemplificar a interdependência da canção, a Figura 130 demonstra que, em vários instantes, a configuração entre canto e piano é homorrítmica, homo e héterodirecional.

Figura 130 - Figurações homorrítmicas, homo e héterodirecionais

A transcrição musical mostra a interação entre a voz e o piano. O trecho é dividido em duas partes. A primeira parte, com o tempo de 2/2, mostra a voz cantando "Mas es - sa me - lan - co - li - a da tu - a quei - xo - sa to -" e o piano acompanhando. A segunda parte, com o tempo de 2/4 e a dinâmica *mf*, mostra a voz cantando "a - da, sa biá, ba - te no meu co ra ção" e o piano acompanhando. Redações em caixas vermelhas destacam as figuras homorrítmicas e heterodirecionais entre a voz e o piano.

Nota. c. 8-14. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Nesta canção, o número de densidade tem um aumento considerável na seção B (33-38) (*Como é duro, negro, extenso, o campo da ingratidão*), em que o piano apresenta quatro a cinco componentes sonoros, densificando a textura pelo acréscimo de oitavas na mão esquerda. A dinâmica é *f* e os acentos e *tenuti* salientam o aumento de intensidade no trecho. Entende-se que o ponto culminante da peça se encontra nestes compassos, especificamente nas palavras *duro* e *negro*; portanto, a progressão quantitativa e a dinâmica são recursos empregues para salientar este trecho mais dramático da canção (Figura 131).

Figura 131 - Progressão qualitativa e quantitativa

The image displays a musical score for voice (V.) and piano (Pno.) across measures 33 to 39. The vocal line is in a single staff, and the piano accompaniment is in two staves. The lyrics are: "du - ro, ne - gro, ex - ten - so, o cam - po da in-gra-ti - dão." The piano part features a complex texture with multiple components, including octaves in the left hand. Dynamics include forte (f) and accents. Performance markings include "rall" and "a tempo".

Nota. c. 33-39. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

A recessão quantitativa que ocorre em seguida (39-42) representa o final da seção B e o início de A', reduzindo-se ao interlúdio do piano a três vozes. Após a entrada do canto em

A', a densidade textural permanece estática na maior parte do trecho; a dinâmica empregue é *p*, verificando-se um *diminuendo* para *ppp* nos compassos finais (43-59).

Duas Canções de Susana de Campos (1958)

Este pequeno ciclo foi gravado por Magdalena Lébeis (vide *Cinco Poemas de Alice*) e pelo pianista alemão radicado no Brasil Fritz Jank³³ (1910-1970), com o selo RGE (Silva, 2001, p, 521).

Penso em Você (1958)

Esta canção, ao contrário da maior parte das analisadas neste trabalho, não apresenta introdução no piano; de resto, há apenas um interlúdio muito breve de piano solo, composto por um compasso, que separa as seções A e B (Tabela 34).

Tabela 34 - Organização estrutural da canção *Penso em você*

Título	<i>Penso em você</i>		
Centro tonal	Ré		
Seção	A	B	A'
Texto	1-5 Penso em você todo o dia com enlevo e doçura. 6-11 Não tenho mais alegria longe da sua ternura...	12-17 Penso em você com saudade. Esteja eu onde for, 18-25 Vejo sempre a claridade que vinha do seu amor...	26-30 Penso em você, com tristeza, e em tudo que já foi meu... 31-37 Porque você, com certeza, nem sabe que me esqueceu...

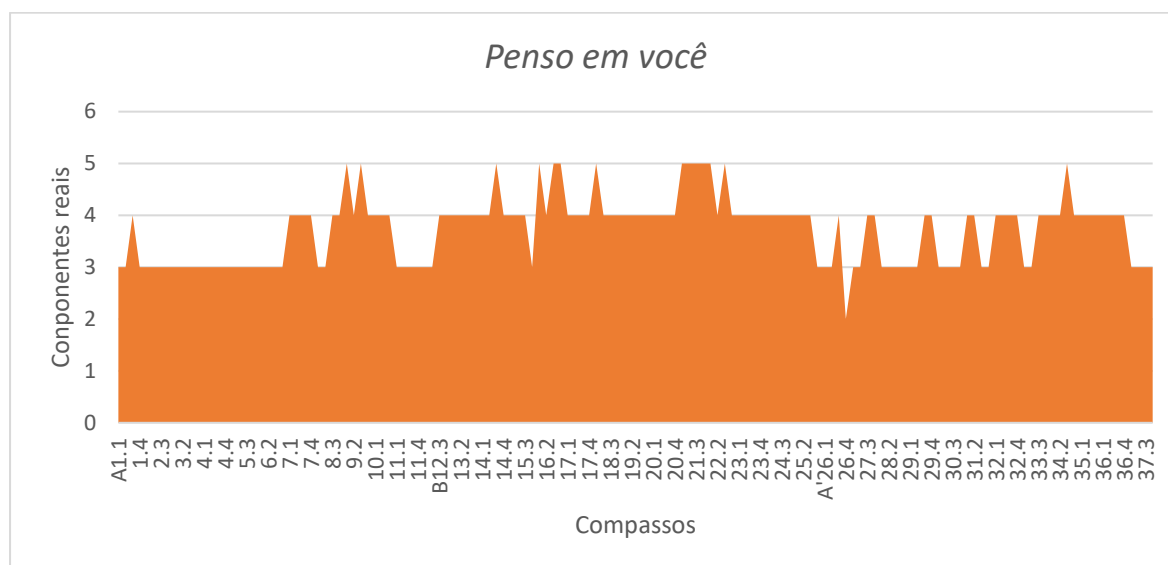
Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

O piano apresenta três e quatro vozes, variando estas entre a configuração melódica e harmônica; nesta última, predominam os intervalos de terças, quartas, quintas e sextas. De acordo com o gráfico da Figura 132, a seção B tem grau de independência maior dos que as demais seções. Há apenas quatro instantes de máxima diversidade textural que são compostos por cinco componentes reais, e todos eles ocorrem em finais de frase (c. 9.3, 29.3 e 4, 34.3).

³³ Pianista alemão radicado em São Paulo desde 1934. Foi o primeiro a executar, em São Paulo, as 32 Sonatas de Ludwig van Beethoven (Marcondes, 1998, p. 393).

Figura 132 – Gráfico da independência na canção *Penso em você*

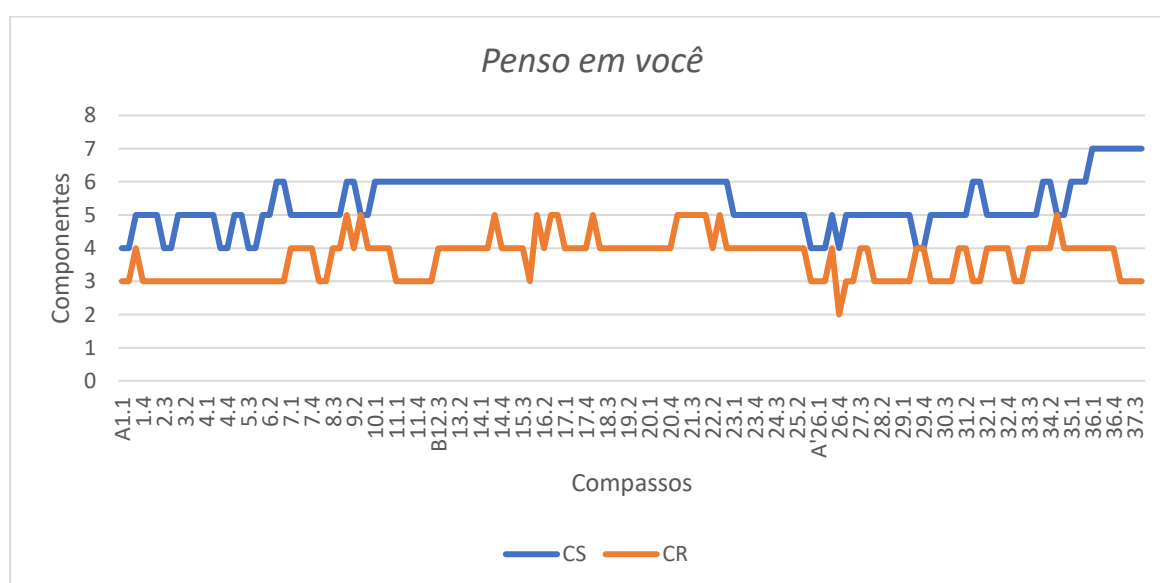


Nota. Elaboração própria.

Diversidade Textural Global

De acordo com o gráfico da Figura 133, a interdependência evolui em toda a peça, sendo representada principalmente pelos intervalos harmônicos no piano, predominantemente por terças na seção B e por acordes nas duas mãos no último compasso.

Figura 133 – Gráfico da diversidade textural na canção *Penso em você*



Nota. Elaboração própria.

Figura 134 - Interdependência no acompanhamento

11 *f*

Pen - - so em vo-cê com sau-
[pê - - su ê:i vo'se kô sa:u]

Nota. c. 11-13. Editoração Josani Keuncke Pimenta

O número de densidade se mantém fixo entre a passagem da seção A até três compassos antes do final de B (10-22) (Figura 134), tendo este trecho a indicação de dinâmica *f*. Na recessão qualitativa e quantitativa do final da seção B, há um diminuendo culminando em *pp* (25). A tessitura na linha vocal também é empregue diferenciadamente entre as seções. Em A e A', a região média é mais restrita (Dó3-Sib3), enquanto que, na seção B, a tessitura é ampliada para médio e agudo (Mi3-Fá4).

Beijaste os Meus Cabelos (1958)

Esta canção está organizada na forma ternária e apresenta breves interlúdios de piano solo entre as seções (Tabela 35). A tonalidade de Ré menor, mesclada pelo cromatismo, intensifica o caráter melancólico. A indicação de andamento e caráter é *Ponteando*, como mostra a configuração do baixo em movimento arpejado e graus conjuntos.

Tabela 35 - Organização estrutural da canção *Beijaste os meus cabelos*

Título	<i>Beijaste os meus cabelos</i>		
Centro tonal	Ré		
Seção	A	B	A'
Texto	1-2 Introdução piano	10-14 Minha alma triste, nesse instante breve,	17-20 Beijaste os meus cabelos tão de leve

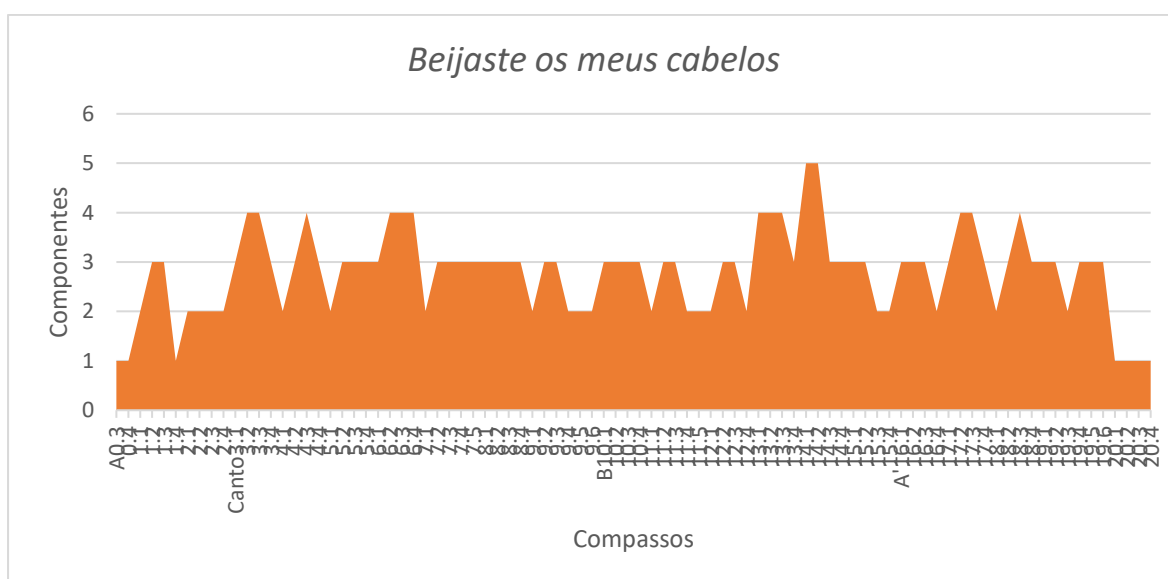
	3-8 Beijaste os meus cabelos tão de leve, E me deste a impressão do teu amor numa doçura que ninguém descreve... 9 interlúdio piano	Sentiu-se coroada de esplendor! 15-16 interlúdio piano	E sou feliz lembrando o teu amor!
--	---	---	-----------------------------------

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

A textura do piano se desenvolve basicamente em três vozes, variando constantemente entre dois e três componentes reais, sendo que, em alguns instantes, o grau de independência aumenta para quatro e cinco (Figura 135). A configuração rítmico-melódica do acompanhamento apresenta intervalos harmônicos sobrepostos às linhas melódicas do baixo e das vozes superior e intermediária da mão direita. Nota-se que, à entrada do canto, no início da canção, a independência aumenta, como também sucede nos finais de frases e semifrases (c. 4.3; 6.2; 18.3), e em final de seção (c. 13.3).

Figura 135 – Gráfico da independência na canção *Beijaste os meus cabelos*



Nota. Elaboração própria.

Os instantes de máxima independência, com cinco componentes reais (c. 14.1; 14.2), correspondem ao último compasso da linha vocal da seção B (Figura 136).

Figura 136 - Máxima independência

12

rall.

bre - ve, Sen-tiu - se co-ro - a - da de es - plen - dor!
 ['bre - vi sê 'ʃi:u - si ko-ro 'a - de ɔ̃is - plê 'dor]

rall.

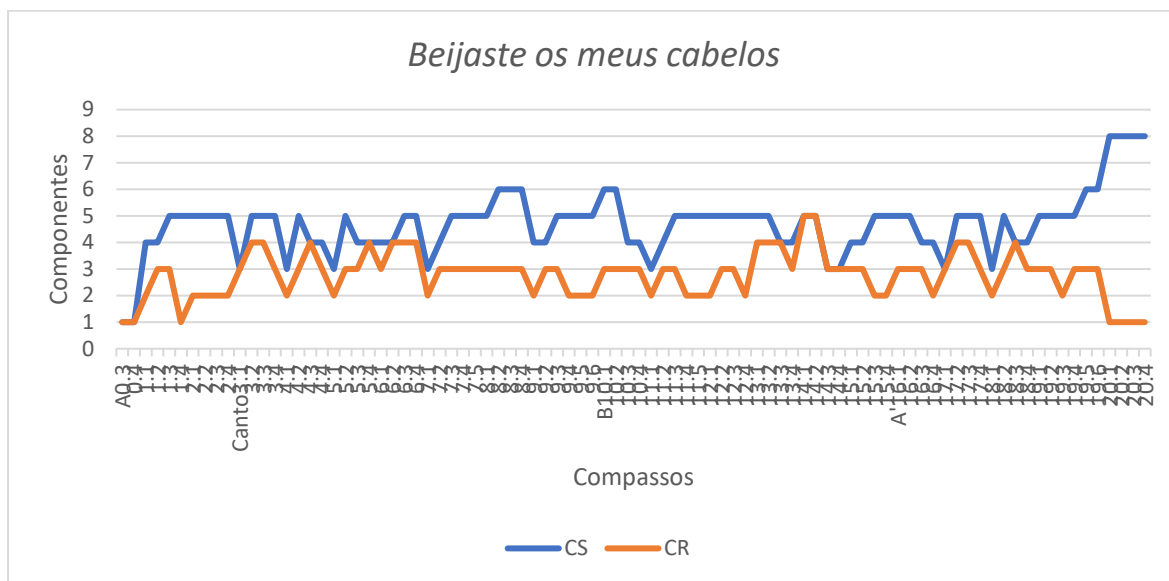
Editoração: Josani Keunecke Pimenta

Nota. c. 12-14. Editoração Josani Keunecke Pimenta

Diversidade Textural Global

A interdependência ocorre ao longo da peça, apresentando maior incidência na introdução do piano, na segunda frase da seção A e nos três últimos compassos, o que resulta da escrita cordal e homorrítmica do piano. O número de densidade é bastante variável, sendo apenas nove os instantes em que este índice tem o mesmo número de componentes reais. Entre A e B há progressão qualitativa e quantitativa; entre B e A' verifica-se apenas progressão qualitativa (Figura 137). No final da canção há progressão quantitativa nos três últimos compassos, acompanhada de aumento de intensidade culminando em *f* (Figura 138).

Figura 137 - Diversidade textural na canção *Beijaste os meus cabelos*



Nota. Elaboração própria.

Figura 138 - Progressão quantitativa

18

le - ve... E sou fe - liz lem - bran-do_o teu a - - mor!
 ['le - vi i so:u fe 'liz lē 'brē - dū te:u a 'mor]

(m.e.)

f

Nota. c. 18-20. Editoração Josani Keunecke Pimenta

Duas Canções de Sylvia Celeste de Campos (1958)

Estas duas canções foram estreadas por Marisa Landi e Oscar Colacelli, soprano e pianista argentinos, em 1959, na sala Ricordi, em Buenos Aires (Silva, 2001, p. 521). A autora do texto era sobrinha de Suzanna de Campos e, em seu depoimento, conta que

Guarnieri tinha uma estreita relação com a sua família, principalmente com o seu pai, sendo este aluno, amigo e colega do compositor. Ela complementa dizendo que Guarnieri gostava muito dos seus versos e que também o poema sinfônico *Seca* tem texto da sua autoria.

Olha, é uma coisa indescritível, porque eu ouço falar muito do Guarnieri, aliás ele foi colega do meu pai. Meu pai foi compositor, o Luciano. E o Guarnieri estava sempre conosco em casa e gostava dos meus poemas tanto que ele musicou. Ele tem um poema sinfônico que é a “Seca”, que fui eu que fiz os versos. Então, é uma sensação maravilhosa porque a música dele combina muitíssimo com aquilo que eu escrevi. (Pimenta, 2015, p. 374)

Ausência (1958)

Ausência está estruturada na forma AB e apresenta o centro tonal em Mi, composto pela escala de Mi mixolídio (Ré natural) e Mi maior (Tabela 36).

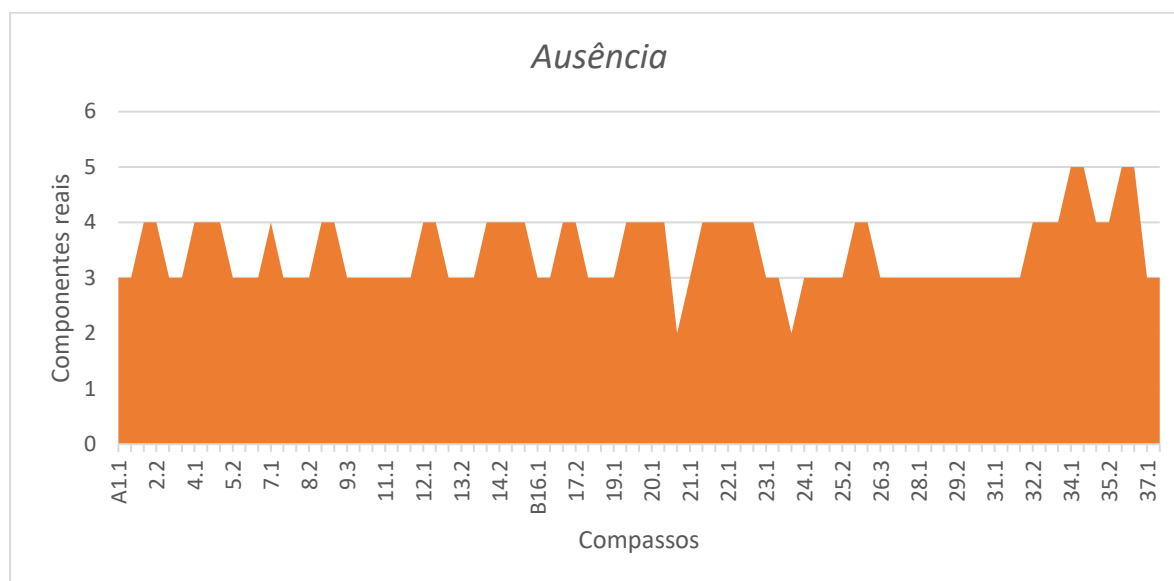
Tabela 36 - Organização estrutural da canção *Ausência*

Título	<i>Ausência</i>	
Centro tonal	Mi	
Seção	A	B
Texto	1-4 Introdução piano 5-9 Eu peço tanto a Deus que, por um segundo, 10-15 me permita entrever seu rosto antes do adeus.	16-18. Interlúdio piano 19-22. E deixa para trás, no vazio desta existência, 23-26. A vida em minha boca por seu beijo, 27-37. A morte em minha alma por sua ausência.

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

O piano desenvolve-se basicamente a três e quatro vozes linearmente configuradas. Os dois instantes de mínima independência (20.3 e 23.3) ocorrem no último tempo do compasso ternário. Os pontos de máxima diversidade textural (34; 36) correspondem à última sílaba do canto, sustentada por uma nota longa de quatro compassos (Figuras 139 e 140).

Figura 139 – Gráfico da independência na canção *Ausência*

Nota. Elaboração própria.

Figura 140 - Máxima diversidade textural

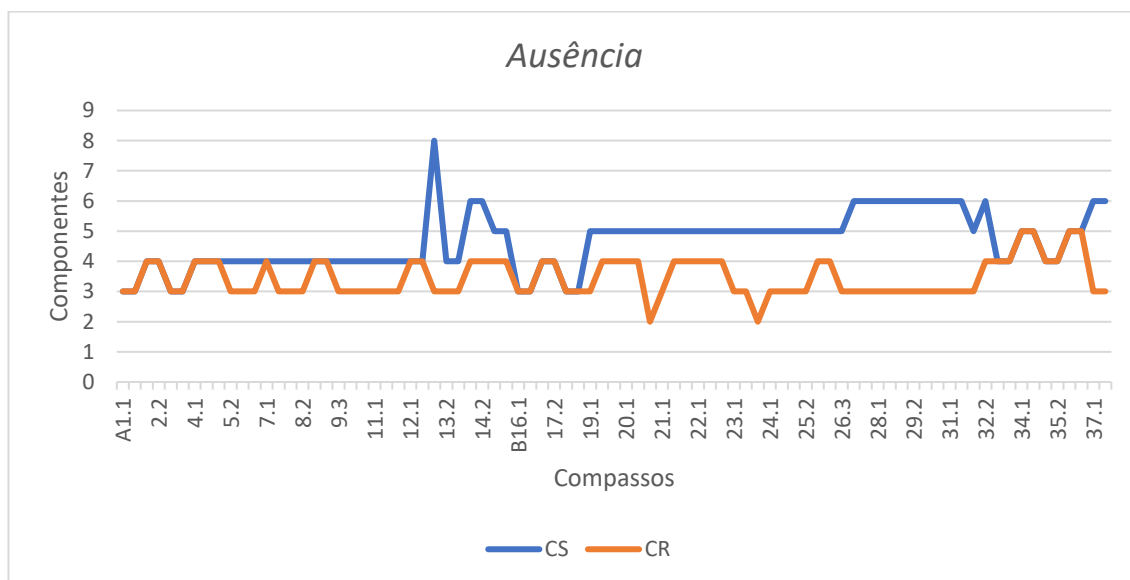
Nota. c. 34-37. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Diversidade Textural Global

No gráfico da Figura 141, é nítida a distinta evolução do número de densidade entre as seções. Em A, os componentes reais e sonoros têm o mesmo grau na introdução do piano, e o número de densidade é fixo até uma abrupta progressão quantitativa (c. 13.1) que coincide com a última palavra da linha do canto (*adeus*) desta seção. Este pico de densidade é

caracterizado pelo movimento arpejado no piano, onde se inicia uma imitação melódica de um motivo em tercina na voz superior, que depois percorre as demais vozes intermediárias (Figura c. 142).

Figura 141 – Gráfico da diversidade textural na canção *Ausência*



Nota. Elaboração própria.

Figura 142 - Progressão quantitativa

A transcrição musical mostra a voz superior (V.) e o piano (Pno.) em compassos 11 a 13. A voz superior canta "ros - to an - tes do_a - de". O piano acompanha com arpejos e ternas. Há uma mudança de compasso de 3/4 para 2/4 e depois para 3/4. Um aceno de "M.E." (Melodia Encerrada) aparece no final do trecho.

Nota. c. 11-13. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Na seção B, após um trecho de densidade estável (19-26), há uma recessão qualitativa e progressão quantitativa (27-31), ocasionando aumento da interdependência entre os componentes. Este mesmo trecho, além da interdependência constante, tem a indicação de dinâmica *f* e ocorre numa tessitura média e grave para voz (Sol#3-Mi3) e piano (Sol3-Fá0), transparecendo assim a dramaticidade do texto em *a morte em minha alma* (Figura 143). O final da canção apresenta progressão quantitativa, recessão qualitativa e dinâmica *pp*.

Figura 143 - Interdependência na parte do piano

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (V.) is in treble clef and has the lyrics: "bo - ca por seu bei - jo, a mor - te em mi -". The piano part (Pno.) is in grand staff. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *pp*. The music features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Nota. c. 24-28. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Eu Digo a Meu Próprio Coração (1958)

Canção escrita na forma binária, com uma introdução de quatro compassos e indicação de andamento *Ponteando*, assim como em *Beijaste os meus cabelos* (Tabela 37). Na seção A predomina harmonicamente a tonalidade de Mi maior, diluída pelo constante cromatismo. O acorde final de lá tem segunda, sétima e sexta sobrepostas.

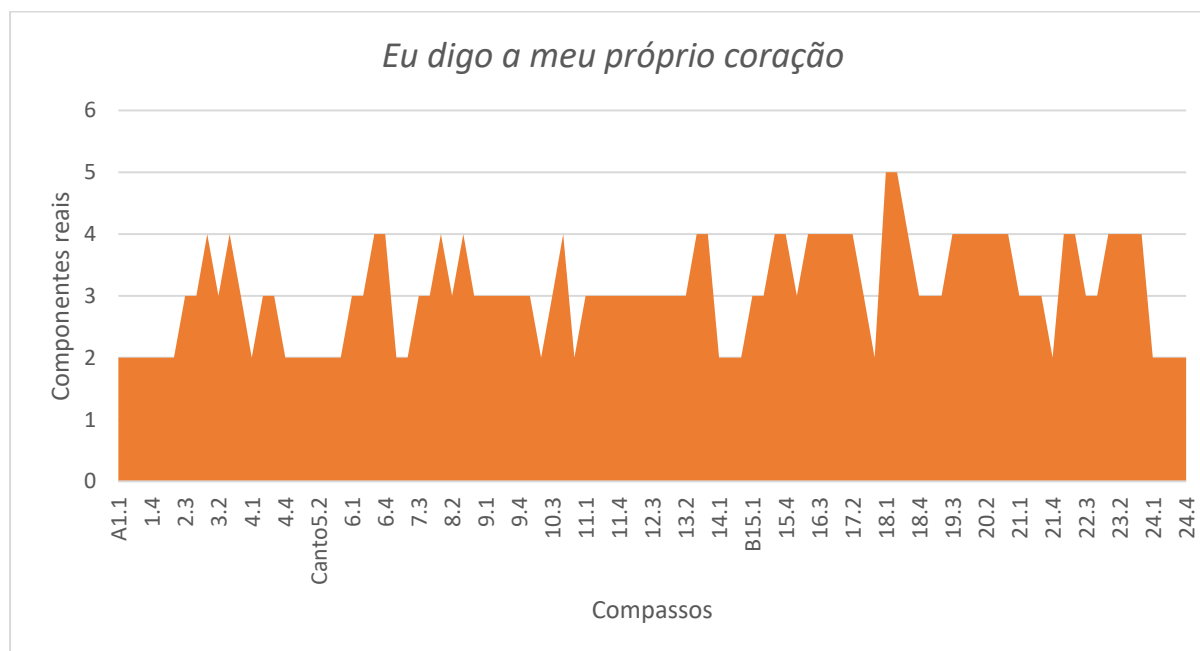
Tabela 37 - Organização estrutural da canção *Eu digo a meu próprio coração*

Título	<i>Eu digo a meu próprio coração</i>	
Centro tonal	Lá	
Seção	A	B
Texto	1-4. Introdução piano solo 5-9 Eu digo a meu próprio coração: não chores quando ele partir, não maldigas tua sorte. 10-14 Ele, algum dia, há de tornar... há de tornar...	15-19 Pois, nesta vida, a morte, entre todas as desditas, é o único transporte que nos leva 20-24 E, nunca mais, nos traz de volta, nos traz de volta.

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

De acordo com o gráfico da Figura 144, percebe-se que, apesar do grau de independência variar entre dois e cinco componentes sonoros, a seção B, proporcionalmente, apresenta maior independência do que A. O ponto de máxima diversidade textural (c. 18) tem a indicação *f*, conforme mostra a Figura 145.

Figura 144 – Independência na canção *Eu digo a meu próprio coração*

Nota. Elaboração própria.

Figura 145 - Máxima diversidade textural

15 *p*

V. Pois, nes - ta vi - da, a mor - te, en - tre to - da as des -

Pno. *p*
a tempo

17 *f*

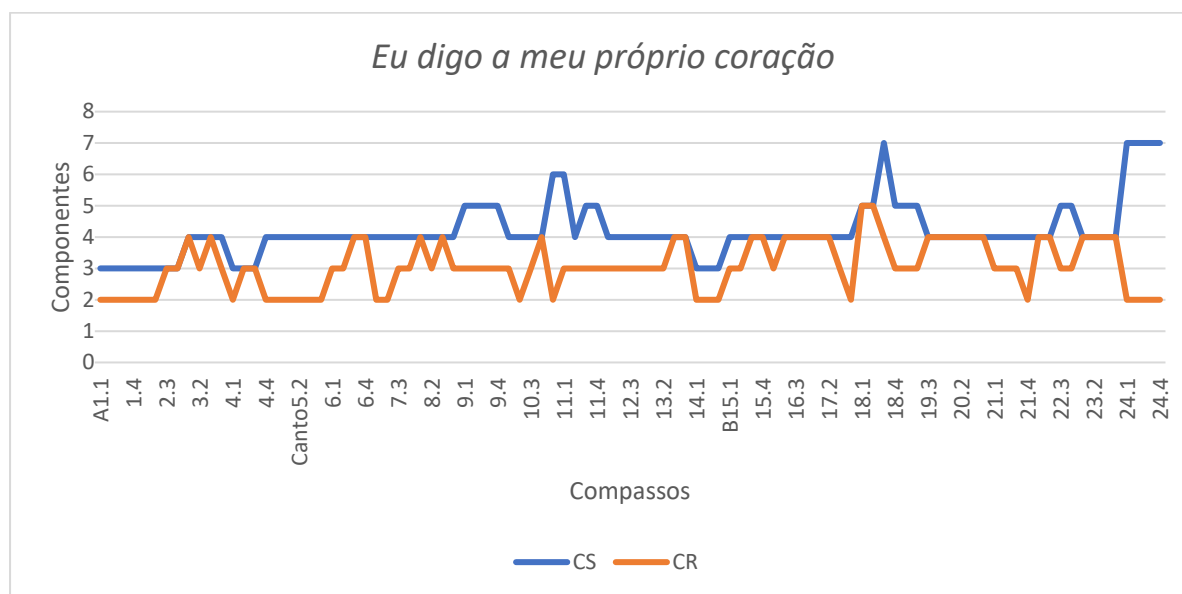
V. di - tas, é o ú - ni - co trans - por - te que nos

Pno.

Nota. c. 15-19. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Diversidade Textural Global

Conforme o gráfico da Figura 146, há três momentos de abrupta progressão quantitativa, que também correspondem a um aumento do grau de interdependência entre os componentes. O primeiro ocorre no final da seção A (c. 10.5), nas palavras *Há de tornar...* (Figura 147); o segundo, na segunda frase da seção B (c. 18.3), que é ponto culminante de dinâmica *f* e que conduz para a nota mais aguda da tessitura vocal da canção (c. 19); e, o terceiro, no final da canção, acompanhado da dinâmica *pp* (c. 24). A interdependência é constante entre as linhas, excetuando-se alguns pontos (introdução do piano, sete instantes na seção A e dezanove na seção B), em que os dois componentes têm números iguais.

Figura 146 – Gráfico da diversidade textural na canção *Eu digo a meu próprio coração*

Nota. Elaboração própria.

Figura 147 - Máxima interdependência

Partitura musical para Violino (V.) e Piano (Pno.) da canção "Eu digo a meu próprio coração". A música está em 3/4 de compasso. O violino toca a melodia principal, com acordes e ritmos variados. O piano acompanha com uma linha de baixo e acordes. Há indicações de "rall" e "p" (piano) no violino, e "rall" e "a tempo" no piano. Há também indicações de tríplas (3) em ambas as partes.

Nota. c. 10-12. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Nada de Mágoas (1959)

Esta pequena canção organizada em uma única seção apresenta apenas dezasseis compassos (Tabela 38). O texto é de autor anônimo, e, de acordo com Guilherme de

Almeida³⁴ (1980), trata-se de uma poesia intitulada *Esconderijo*, provavelmente escrita pelas gueixas do Yoshiwara.

Tabela 38 - Organização estrutural da canção *Nada de mágoas*

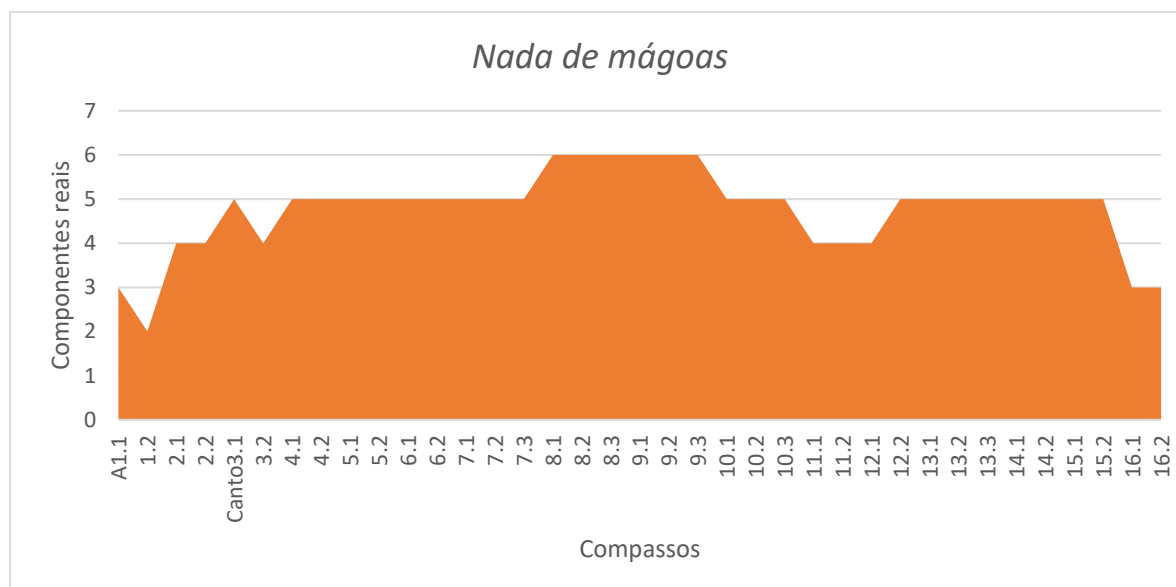
Título	<i>Nada de mágoas</i>
Centro tonal	Ré
Seção	A
Texto	1-2 Introdução piano 3-5 Nada de mágoas, nem de queixumes! 6-9 Escondo-me na minha felicidade como os vagalumes que, 10-16 quando querem se ocultar buscam a claridade de um raio de luar.

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Em *Nada de mágoas...* verifica-se um alto grau de independência acima de quatro componentes reais, exceto no primeiro e no último compassos (Figura 148). O piano se estrutura em quatro vozes, que evoluem a partir de padrões rítmicos combinados primeiramente em uma voz, com colcheias e semicolcheias, e outra voz, com notas longas e ligadas.

Figura 148 – Gráfico da independência na canção *Nada de mágoas*



Nota. Elaboração própria.

³⁴ Poeta brasileiro de Haicais.

O platô da máxima diversidade textural encontra-se exatamente no meio da peça (c. 8-9) (Figura 149), na palavra *vagalumes*.

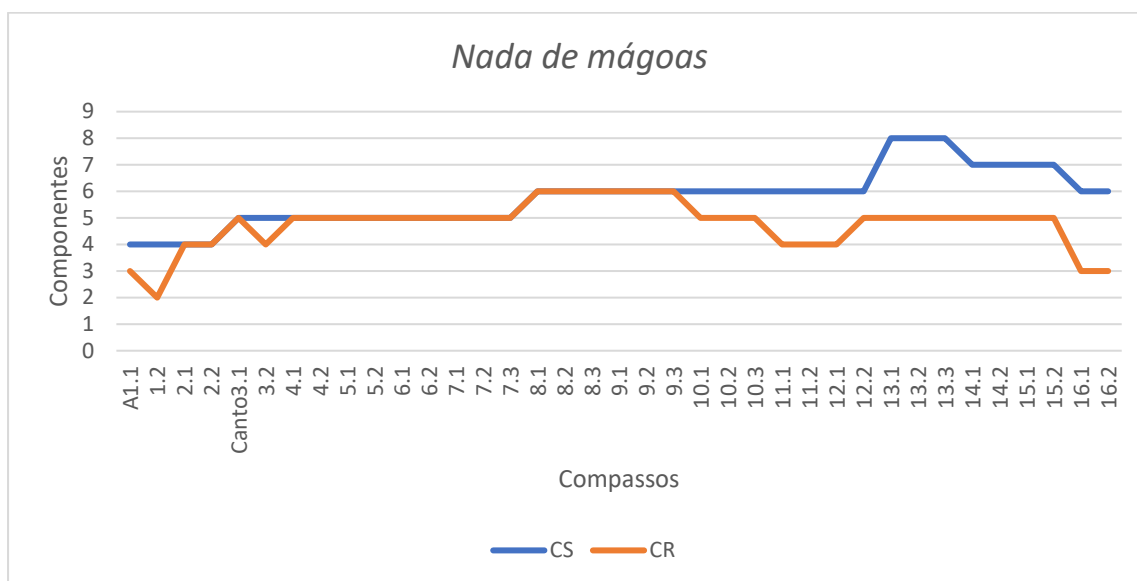
Figura 149 - Máxima diversidade textural

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 6 and ends at measure 8. The second system starts at measure 9 and ends at measure 12. The vocal line is written in a single treble clef staff, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Nota. c. 6-12. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Diversidade Textural Global

Na seção A, o número de densidade e a independência apresentam o mesmo grau (c. 4-9) na maior parte dos instantes, excetuando-se a introdução do piano (c. 1; 2) e o início da entrada do canto (c. 3.2). Entretanto, nos últimos compassos, a interdependência ganha maior amplitude (c. 10-16). À medida que o número de densidade aumenta, a tessitura no piano também se expande para a região grave (R_{é1}). O final da canção apresenta recessão qualitativa e quantitativa (Figura 150).

Figura 150 - Diversidade textural na canção *Nada de mágoas*

Nota. Elaboração própria.

Onde Andará...(1959)

Esta canção em andamento moderado (*Andante*), composta em 1959 com letra do poeta paulistano Paulo Bonfim (1926-2019), foi dedicada a Jarbas Braga. É estruturada na forma AB, com o centro tonal em Ré, modulando para Mi na seção B (Tabela 39). Não há armadura de clave e os eventos cadenciais são diluídos pelo cromatismo do baixo, assim como pela alternância entre modos maior e menor. Lenice Prioli (1929-2016)³⁵, meio-soprano brasileira, gravou *Onde andará...* em 1980; absorvida pela dramaticidade e as emoções que a canção lhe provoca, afirma: “Eu tinha outras coisas que eu podia fazer mas eu tinha que gravar essa, essa que toca muito o meu coração” (Prioli citado em Pimenta, 2015, p. 373).

³⁵ Lenice Prioli foi aluna de Magdalena Lébeis. Foi solista, camerista e regente de coros, tendo atuado principalmente em São Paulo. Interpretou e divulgou a música vocal brasileira tanto barroca como moderna através de gravações e concertos. Cantou com várias orquestras brasileiras sob a batuta de renomados maestros, como Eleazar de Carvalho, Isaac Karabitchevsky, Kurt Masur e Gustav Meyer, entre outros (Marcondes, 1998, p. 645).

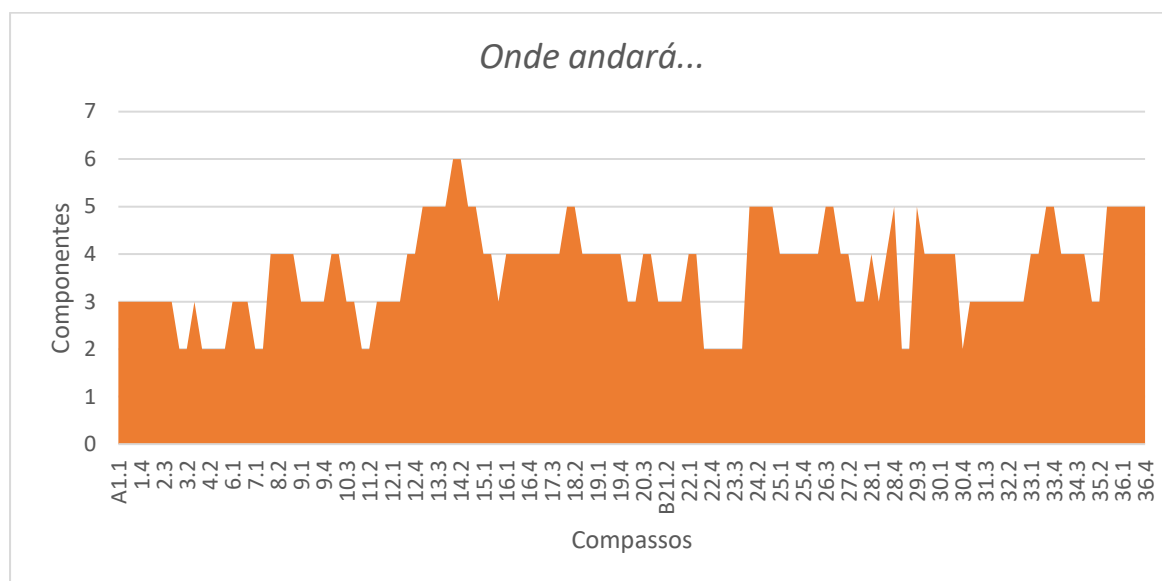
Tabela 39 - Organização estrutural da canção *Onde andar...*

Título	<i>Onde andar...</i>	
Centro tonal	Ré	
Seção	A	B
Texto	1-7 Introdução piano 8-15 Onde andar minha amada Neste crepúsculo triste Nestas noites sem luar? 16-19 Ó! Árvores, desfolhadas, falai-me de meu amor! 2ª estrofe 2-7 Introdução piano 8-15 Onde andar minha amada Nestas manhãs cor de cinza, Nestas auroras sem cor? 16-20 Ó! Folhas soltas dos ramos, falai-me de meu amor	21-23 interlúdio piano 24-36 Ó árvores desfolhadas, Ó folhas soltas dos ramos peregrina ventania, Dai-me notícias de alguém, Falai-me de meu amor!

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Nos sete compassos introdutórios da parte do piano, há duas vozes na mão direita e uma terceira em oitavas na mão esquerda, alternando dois a três componentes reais. Neste trecho (c. 1-7), há uma relação entre fórmulas de compasso e progressão qualitativa: os valores qualitativos são maiores nos compassos ternário e quaternário, enquanto nos compassos binários se encontram apenas dois componentes reais. O gráfico da Figura 151 mostra que prevalece a independência, caracterizada maioritariamente pela alternância entre três e quatro componentes reais.

Figura 151 – *Independência na canção Onde andar...*

Nota. Elaboração própria.

No início da seção A, uma célula rítmica é recorrente na clave de sol do piano nos primeiros compassos em progressão melódica imitativa e ascendente (Figura 152); contudo, a partir do compasso 11, as vozes se desenvolvem em diferentes padrões rítmicos, desdobrando-se em duas e três na mão direita.

Figura 152 - *Célula rítmica recorrente*

Nota. Elaboração própria.

Na palavra *triste* (c. 11) há uma recessão qualitativa, e, na sequência (c. 12), ocorre uma progressão qualitativa gradual que conduz para a segunda frase do canto (c. 16-19), caracterizada por um grau de independência maior e mais estável que a primeira. O instante de máxima diversidade textural ocorre quando o canto tem nota longa e a parte do piano se estrutura em quatro e cinco vozes (c. 13 e 14) (Figura 153).

Figura 153 - Máxima diversidade textural

The image displays a musical score for voice (V.) and piano (Pno.) across two systems. The first system covers measures 11 to 15. The vocal line has lyrics: "tris - te nes - tas noi - tes sem lu - ar? cin - za, nes - tas au - ro - ras sem cor?". The piano accompaniment is highly textured, with multiple voices and complex rhythmic patterns. A red box highlights the vocal line and piano accompaniment from measure 11 to the end of measure 15. The second system covers measures 14 to 15. The vocal line has the lyric "Ó!". The piano accompaniment includes a *mf* dynamic marking and a *rall.* marking. A red box highlights the piano accompaniment from measure 14 to the end of measure 15.

Nota. c. 11-15. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

A dinâmica na primeira frase de A é *f* e na segunda *mf*, sendo a tessitura do canto mais extensa na primeira (intervalo de uma oitava) do que na segunda (intervalo de sexta). Deste modo conclui-se que, na seção A, quanto maior a independência, menor a extensão da tessitura vocal e menor a intensidade da dinâmica.

A seção B é baseada na segunda parte de A; assim, o desenho rítmico-melódico e o caráter do acompanhamento são muito parecidos com os da segunda parte da seção A. Há uma recessão nos compassos que antecedem a entrada do canto e indicação de diminuendo do *f sonoro* para *p* (21-23) (Figura 154). Aquando da entrada do canto, o piano passa de dois para quatro componentes reais (24).

Figura 154 - Progressão qualitativa na entrada do canto

21 *p*
V. *ó*
Pno. *sonoro* *p*

24 *ár - vo res des fo - lha - das, ó*

Nota. c. 21-25. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Após uma progressão qualitativa (c. 28) conduzida pela indicação de aumento de intensidade, verifica-se uma abrupta recessão (c. 29) caracterizada pela interação homorrítmica entre acorde do piano e linha do canto (mínimas) e acentuada pela dinâmica *f*, (*Dai-me notícias de alguém, falai-me de meu amor*) (Figura 155).

Figura 155 - Recessão qualitativa em dinâmica *f*

28 *f*
V. *gri - na ven - ta - ni - a, dai - me no tí - cias de al -*
Pno. *cresc* *p.*

Nota. c. 28-29. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Os compassos finais da seção B repetem a configuração rítmica da introdução do piano, fixando-se em três componentes reais (c. 31-32); nos últimos quatro compassos da canção, a progressão qualitativa é elaborada através da sobreposição de vozes e de ligaduras de tempo em instantes diferentes, o que resulta num diminuendo natural de intensidade, marcado pela fermata e sustentado pelo pedal (Figura 156).

Figura 156 - *Progressão qualitativa nos compassos finais*

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part (V.) is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins at measure 33 with a forte (f) dynamic. The lyrics 'mor!' and 'm.e.' are written below the notes. The piano part (Pno.) consists of two staves (treble and bass clefs). It features a complex texture with overlapping lines and ligatures. Red annotations 'CR=3' and 'CR=5' are placed below the piano part in the final measures.

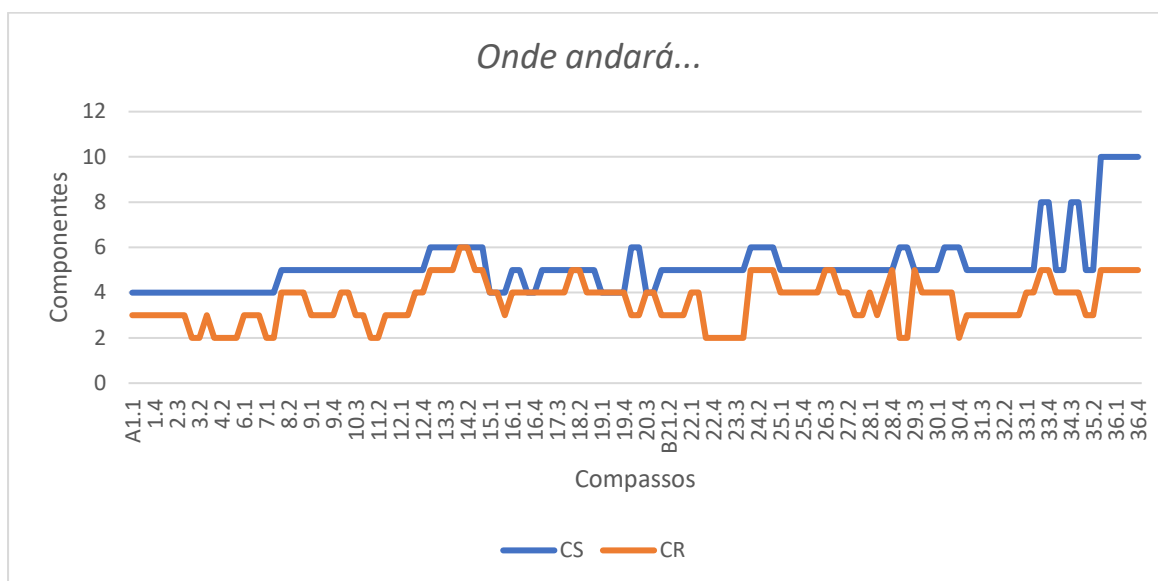
Nota. c. 33-36. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Apesar de a seção B se basear na segunda parte de A, a tessitura do canto situa-se um semitom mais acima. A articulação é outro recurso empregue de maneira independente entre as vozes, através de elementos como: acentuação nos tempos fracos, ligaduras de expressão que indicam a articulação das vozes do piano, caracterizando e diferenciando a intenção dos respectivos contornos melódicos (c. 13-15) (Figura 154). Há, portanto, abundante emprego de ligaduras, acentos e *tenuti* no acompanhamento.

Diversidade Textural Global

O número de densidade é inicialmente estável, verificando-se depois uma progressão (c. 13-14); na seção B, as progressões mais acentuadas sucedem nos últimos compassos da peça, sendo resultantes dos acordes nos terceiros tempos executados pela mão esquerda em movimento cruzado com a mão direita e acentuados pela indicação de *tenuto* e de dinâmica *f* (Figura 157).

Figura 157 – Gráfico da diversidade textural na canção *Onde andar...*



Nota. Elaboração própria.

O gráfico da Figura 157 ilustra a relação entre a densidade e a independência, evidenciando que, na primeira parte de A, há maior interdependência entre os componentes texturais, ao passo que, na segunda parte, há maior independência. Já a seção B apresenta três momentos de aumento da interdependência, sendo eles: o primeiro (c. 22) correspondente à entrada do canto; o segundo, à nota mais aguda da linha vocal, acompanhada da indicação *f*; e, o terceiro, ao final da canção. Verifica-se, de modo geral, que quanto maior é a densidade, maior a independência, mas tal relação não é constante, pois há vários pontos em que estas duas propriedades texturais têm direções contrárias no gráfico correspondente. Sobretudo, os componentes reais variam mais que os sonoros, caracterizando uma peça de densidade mais estável do que a independência, sendo esta última variada, mas persistente.

Canção Ingênua (1959)

Esta canção foi composta em 1959 com texto de Waldisa Russio, cunhada de Guarnieri.³⁶ Dedicada a Ângela Barra³⁷, foi estreada em 1968 por Edmar Ferretti e Guarnieri ao piano em Campinas, São Paulo. No catálogo de Silva, constam duas gravações desta canção; a primeira por Edmar Ferretti e o autor ao piano, pela Rádio MEC, a segunda por Ângela Barra e Heloísa Barra Jardim (*CD Paulus*), em 1996 (Silva, 2001, p. 522).

Como já mencionado anteriormente, Ferretti foi uma das principais intérpretes de Guarnieri (Mariz, 2002, p. 260). A cantora relata que teve aulas recorrentes por mais de duas décadas com o compositor no preparo de suas obras. Deste trabalho, resultaram inúmeros concertos no Brasil e no exterior, além de gravações da obra vocal (Pimenta, 2015, pp. 378-381).

Esta canção estrutura-se na forma ABA e apresenta, basicamente, três camadas na parte do piano, formadas pelo baixo cromático e melódico, por acordes e por uma linha melódica na voz superior da mão direita, tal como Verhaalen (2001, p. 269) descreve: "...é do tipo modinha, em tonalidade menor, com linhas contrapontísticas cromáticas que lhe conferem um caráter nostálgico. A pequena coda se torna mais cromática". A Tabela 40 mostra que o texto da seção A' é invertido em relação ao texto de A; portanto, a frase com que se inicia A é a mesma com que termina A'.

Tabela 40 - Organização estrutural da *Canção ingênua*

Título	<i>Canção ingênua</i>		
Centro tonal	Ré		
Seção	A	B	A'
Texto	1 Introdução piano 2-5. Gosto tanto de você, mas ninguém sabe, nem você.	14-17. E, se ainda vivo, é só por esse amor sem motivo, 18-21. Por essa afeição infinita	25-29. Meu coração não se cansa Desse amor sem motivo, esse amor

³⁶ Esposa de Rossine Camargo Guarnieri (Bomfim & Martins, 2013, p. 47).

³⁷ Doutora em Música - Performance em Canto pela Indiana University, EUA. É professora de Canto na EMAC-UFG.

	6-9. Meu coração não se cansa Desse amor sem motivo e sem esperança, 10-13 que é meu encanto, meu riso, meu canto e minha oração.	apertada no meu coração. 22-24. Interlúdio piano	que é perfume, tristeza, 30-32. É canto é pranto ternura e paixão 33-38. Gosto tanto de você Mas ninguém sabe, nem você!
--	---	---	---

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Esta canção inicia com uma breve introdução de um compasso: a voz superior da mão direita constitui-se em salto de sétima, graus conjuntos, salto de terça, quinta e movimento cromático acompanhada pela voz intermediária em intervalos harmônicos, enquanto o baixo apresenta oitavas. Esta configuração repete-se no interlúdio do piano e em quase toda a peça, salvo em alguns instantes em que a mão direita executa somente acordes, como ocorre na seção A. A primeira frase desta seção (2-5) é constituída por três componentes de desenho rítmico-melódico distinto: o baixo melódico, os acordes da mão direita e a linha vocal. Esta última é formada por notas repetidas, terças e graus conjuntos, acompanhada pelo baixo que apresenta movimento descendente cromático, caracterizando-se a relação entre estas duas linhas melódicas como contraintervalar e heterodirecional. A partir da segunda frase de A (c. 6-13), há uma linha melódica na voz superior do piano, intercalada com acordes; tal combinação é por vezes homorrítmica entre as mãos e entre piano e canto (Figuras 158 e 159).

Figura 158 - Configuração da escrita pianística e da linha vocal

Íntimo

Canto

Piano

dizendo

p

Gos - to tan - to de vo -

f

rall.

p

col canto

p

cê Mas nin - guém sa - be, nem vo - cê. Meu co - ra - ção não se

3

can - sa des - seg - mor sem mo - ti - vo e sem s - pe - ran - ça, que é meu en - can - to, meu

7

Nota. c. 1-10. Goldberg Edições Musicais.

Figura 159 - Adição da voz superior na parte do piano

mf

mf

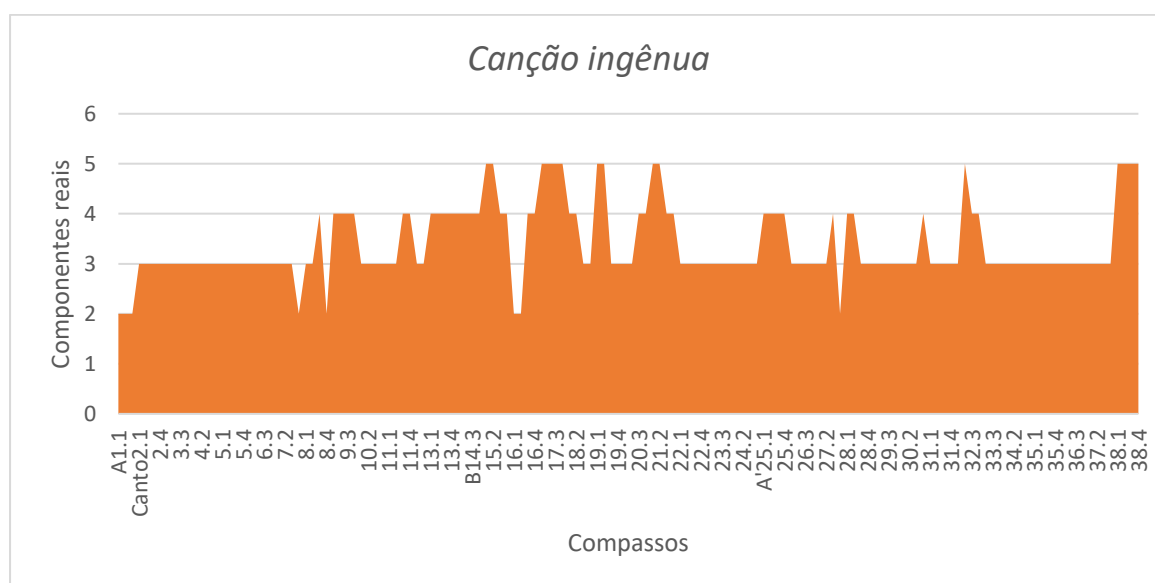
ri - so, meu can - to e mi - nha - ra - ção e, seg - in - da

11

Nota. c. 11-13 . Goldberg Edições Musicais.

De um modo geral, a *Canção Ingênua* não apresenta um número fixo de vozes na parte do piano. No entanto, a seção B (c. 14-24) tem quatro componentes reais na parte do piano e é o trecho de maior independência linear da peça; também é a única seção com a indicação de *mf* para todo o trecho, reaparecendo o *p* somente no início da seção A' (Figura 160).

Figura 160 – Gráfico da independência na *Canção ingênua*



Nota. Elaboração própria.

Os recursos melódicos são elaborados, consubstanciando-se por exemplo na apresentação de um motivo em uma voz e a sua imitação nas demais, em movimento progressivo ascendente ou descendente, em que a gradação de intensidade acompanha o desenho melódico (Figura 161).

Figura 161 - Imitação e progressão melódicas

The image displays two systems of musical notation. The first system, measures 21-25, includes a vocal line starting with the syllable 'cão.' and a piano accompaniment. The piano part features a 'cresc.' marking and arpeggiated figures in the bass line, with some notes marked with fingerings (4, 5, 3, 4, 5). The second system, measures 24-25, shows the vocal line with the lyrics 'Meu co - ra - ção não se' and piano accompaniment. The piano part continues with arpeggiated figures and includes a 'p' dynamic marking.

Nota. c. 21-25. Goldberg Edições Musicais.

Na seção A' (c. 25-32), a escrita do piano alterna entre dois e três componentes reais; a linha melódica do baixo inicia em movimento ascendente no arpejo de Ré maior com sétima (c. 25), e se desenvolve em movimento descendente por graus conjuntos. Nos compassos finais (c. 33-38), a linha do canto é caracterizada por notas repetidas, graus conjuntos e saltos de terças, dialogando com o baixo em movimento descendente; também são empregues ornamentos (Figura 162).

Figura 162 - Configuração da escrita pianística e da linha vocal

The image shows two systems of musical notation. The first system features a vocal line in treble clef with lyrics "nu - ra e pai - xão. Gos - to tan - to de vo -" and a piano accompaniment in grand staff. The piano part includes a *pp* dynamic marking. The second system continues the vocal line with lyrics "cê, mas nin - guém sa - be, nem vo - cê!" and piano accompaniment, featuring *rall.* and *a tempo* markings. The piano part ends with a fermata and a final chord.

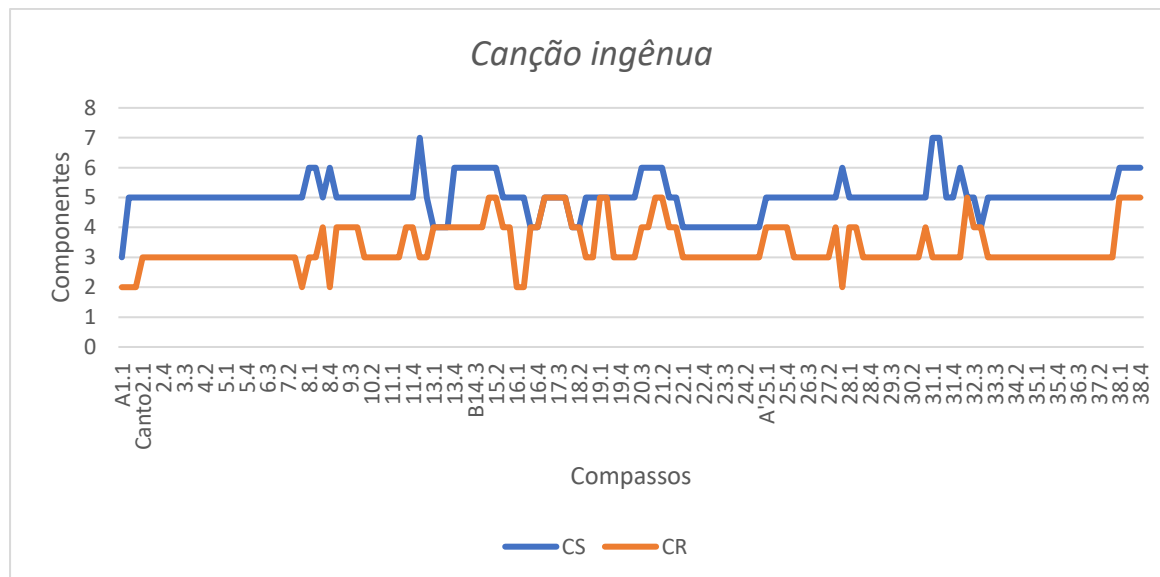
Nota. c. 32-38. Goldberg Edições Musicais.

Diversidade Textural Global

Como mostra o gráfico da Figura 163, o número de densidade é variável entre três e sete componentes sonoros, sendo que, na seção A, ele é maior e mais estável do que nas demais seções. O primeiro pico de progressão quantitativa, com sete componentes sonoros (12.1), ocorre concomitantemente a um *crescendo* de dinâmica (*mf*), na palavra *canto*; a seguir, a recessão acompanha o *diminuendo* para o tempo fraco do compasso. O segundo pico de progressão quantitativa ocorre em A', no mesmo trecho repetido; porém, se mantém a dinâmica *p*. Os instantes de máxima diversidade textural (c. 17, 19.1-2, 32.3) ocorrem maioritariamente nos finais de frase da linha do canto. Nesta canção, verifica-se que a composição textural está relacionada com a estrutura formal: nas seções A e A', a textura é menos densa e há maior interdependência, enquanto, na seção B, o grau de independência é maior e acompanhado pela dinâmica mais forte. A progressão quantitativa e qualitativa no

final da canção, acompanhada pelo *decrecendo* de dinâmica, decorre do acréscimo da segunda voz do baixo e das notas com ligaduras de tempo em instantes diferentes.

Figura 163 – Gráfico da diversidade textural na *Canção ingênua*



Nota. Elaboração própria.

O Amor de Agora (1959)

Canção composta em 1959 com poesia de Dante Milano, foi estreada e dedicada a Olga Maria Schroeter (Silva, 2001, p. 522) e consta somente em manuscrito, não tendo sido editada. Das seis canções compostas durante o ano de 1959, Mariz exalta *O amor de agora*, caracterizando-a como “um romântico *lied*” e “uma modinha meio desesperada” que, segundo ele são palavras do próprio autor (Mariz, 2002, p. 133). A canção estrutura-se na forma AB, sem repetição, conforme mostra a Tabela 41.

Tabela 41 - Organização estrutural da canção *O amor de agora*

Título	<i>O amor de agora</i>	
Centro tonal	Sol menor	
Seção	A	B
Texto	<p>1-3. Piano solo</p> <p>4-7. O amor de agora é o mesmo amor de outrora em que concentro o espírito abstraído,</p> <p>8-13. um sentimento que não tem sentido, uma parte de mim que se evapora, ardor que alimenta e me devora,</p> <p>14-23. e este pressentimento indefinido que me causa a impressão de andar perdido em busca de outrem pela vida afora.</p>	<p>24-29. Assim percorro uma existência incerta como quem sonha noutra mundo acordo e em sua treva um ser de luz desperta.</p> <p>30-33. E sinto como o céu visto do inferno, na vida que contendo mas transborda,</p> <p>34-39. qualquer coisa de agora mas de eterno.</p>

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

A parte do piano divide-se em três a quatro vozes, duas delas formadas por contornos lineares e a terceira por intervalos harmônicos, em sua maior parte. O baixo é melódico e dialoga em direções opostas com a linha do canto, sendo caracterizado pelo cromatismo e pelo movimento ascendente e descendente composto por graus conjuntos e saltos. A mão direita executa duas vozes: a intermediária, de efeito percussivo, é composta por intervalos harmônicos, enquanto a superior é melódica (c. 12-15) (Figura 164).

Figura 164 - Configuração da escrita pianística e da linha vocal

10

V. u-ma par-te de mim que se_e-va-po-ra, ar-dor que_a-li-men-ta_e me de-

Pno.

13

V. vo-ra, e es-te pres-sen-ti-men-to_in-de-fi-ni-do que me

Pno.

Nota. c. 10-15. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

A textura contrapontística a quatro vozes desta canção também se caracteriza pela imitação de motivos (c. 33-34) (Figura 165).

Figura 165 - Imitação de motivos

Voz

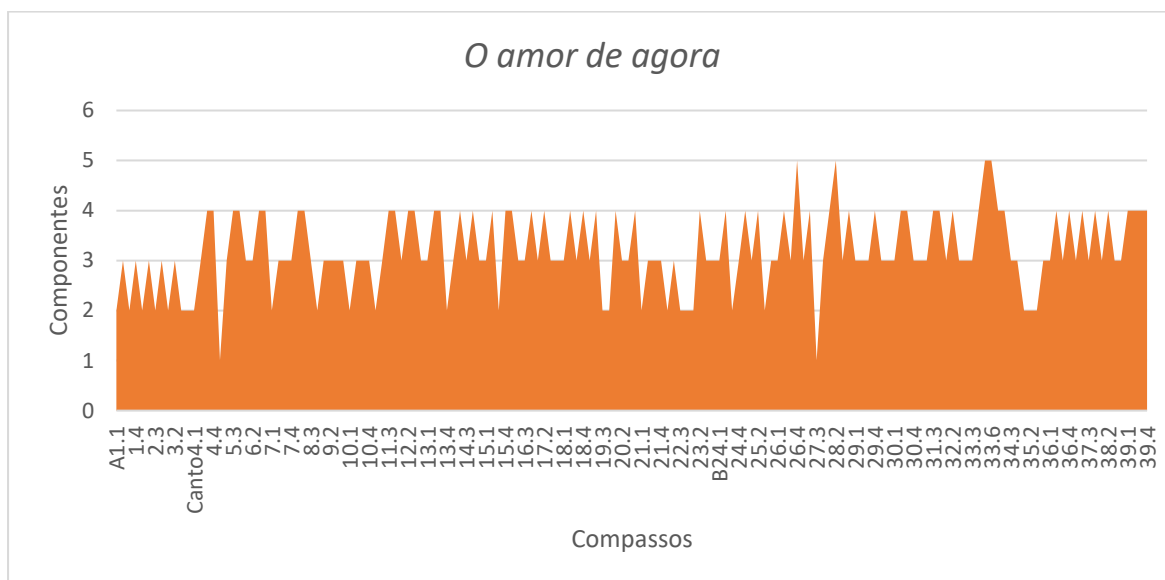
te-nho mas trans-bor-da, qual-quer coi-sa de_a-go-ra

Piano

Nota. c. 33-34. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

A configuração rítmica e melódica descrita acima resulta no gráfico da Figura 166, em que a independência é muito variável, sendo que em B é ligeiramente mais acentuada (c. 28-34).

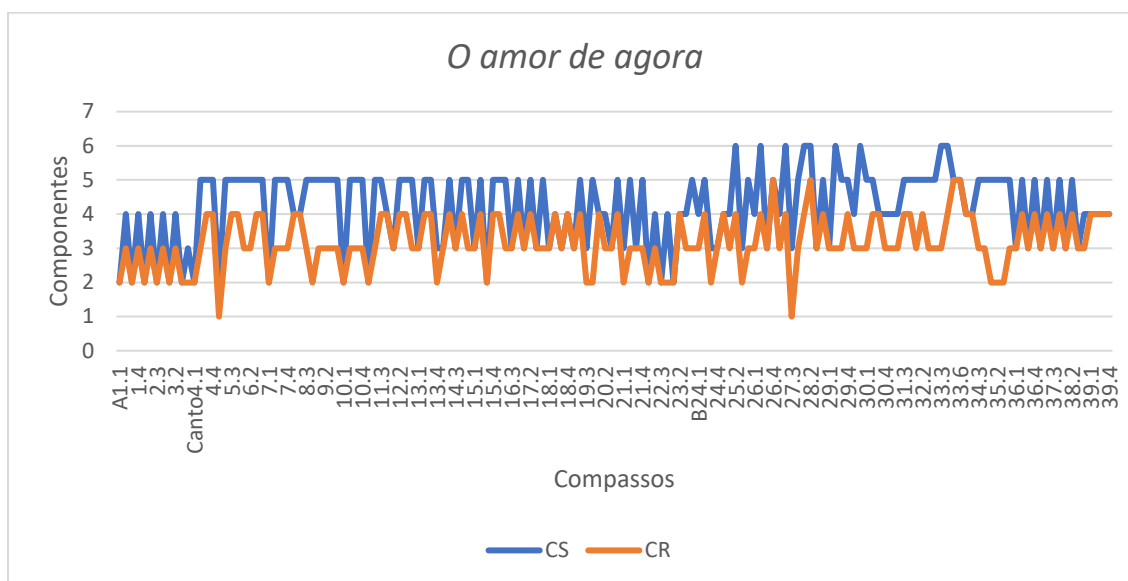
Figura 166 – Gráfico da independência na canção *O amor de agora*



Nota. Elaboração própria.

Diversidade Textural Global

A seção B apresenta maior número de densidade, assim como maior independência. Nos instantes de maior grau de interdependência (c. 35), a linha vocal tem a nota mais aguda (Mib4) e é homorrítmica em relação à mão direita do piano, contrastando com o baixo melódico em semicolcheias (Figura 167).

Figura 167 – Gráfico da diversidade textural na canção *O amor de agora*

Nota. Elaboração própria.

Eu Sinto Dentro do Peito (1961)

Assim como em *Canção Ingênua*, *Eu sinto dentro do peito* apresenta poesia de Waldisa Russio e foi gravada pela Rádio MEC por Edmar Ferretti e o compositor ao piano. Verhaalen traça alguns comentários sobre as canções com texto de Waldisa Russio, caracterizando-as, em 1961, como uma “peça viva, alegre e mais tonal. As dissonâncias têm o propósito de colorir o acompanhamento bastante rítmico e parecem emitir pequenas explosões sonoras em seu fluxo brincalhão” (Verhaalen, 2001, p. 269). Formalmente está organizada em três seções (Tabela 42); o centro tonal é Lá maior, embora sejam recorrentes acordes invertidos na mão esquerda do pianista, sobrepostos às segundas e às sétimas da voz superior executada pela mão direita.

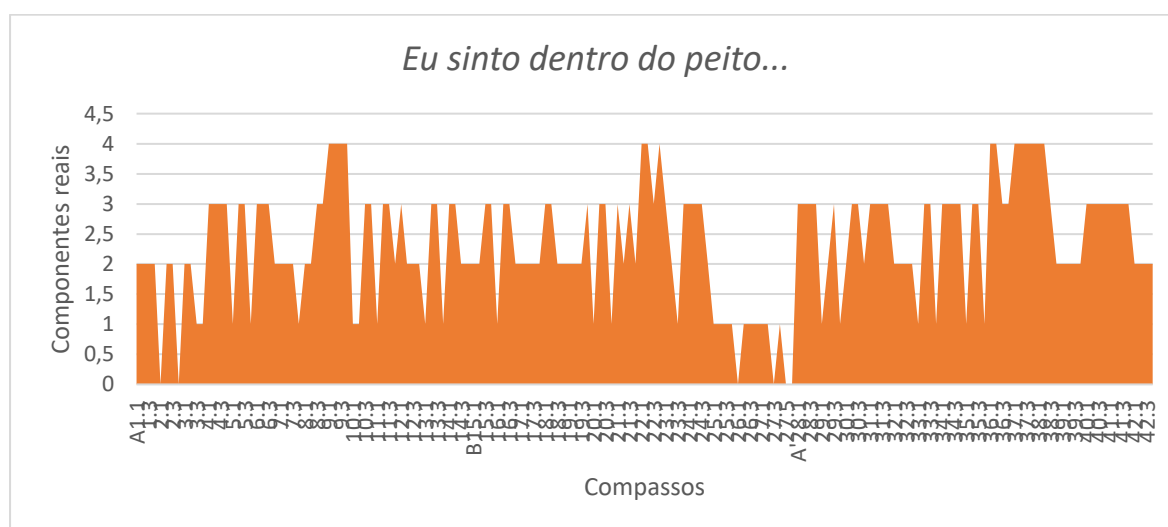
Tabela 42 - Organização estrutural da canção *Eu sinto dentro do peito*

Título	<i>Eu sinto dentro do peito</i>		
Centro tonal	Lá maior		
Seção	A	B	A'
Texto	1-3 introdução piano 4-7 Eu sinto dentro do peito, o coração de um jeito tão sem jeito, 8-14 Assim, contrafeito, numa vontade doida de cantar, de rir de dançar...	15-24 Como se o coração pudesse saltar dentro do peito num movimento de sonho, de poesia, de risos de alegria. 25-27 Interlúdio piano	28-33 Eu sinto dentro do peito o coração de um jeito tão sem jeito, tão grande de emoção tão tenso, 34-42 que eu penso não ter outro jeito a não ser rasgar o peito, nesta vontade doida de cantar!

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Nesta peça, a independência é muito inconstante, devido à configuração do acompanhamento, que apresenta acordes, pausas e linhas melódicas curtas na mão direita. Na última frase do canto (c. 36-42), há uma maior constância da independência, que varia entre dois e quatro componentes reais (Figura 168 e 169).

Figura 168 – Gráfico da independência na canção *Eu sinto dentro do peito*

Nota. Elaboração própria.

Figura 169 - Aumento da independência

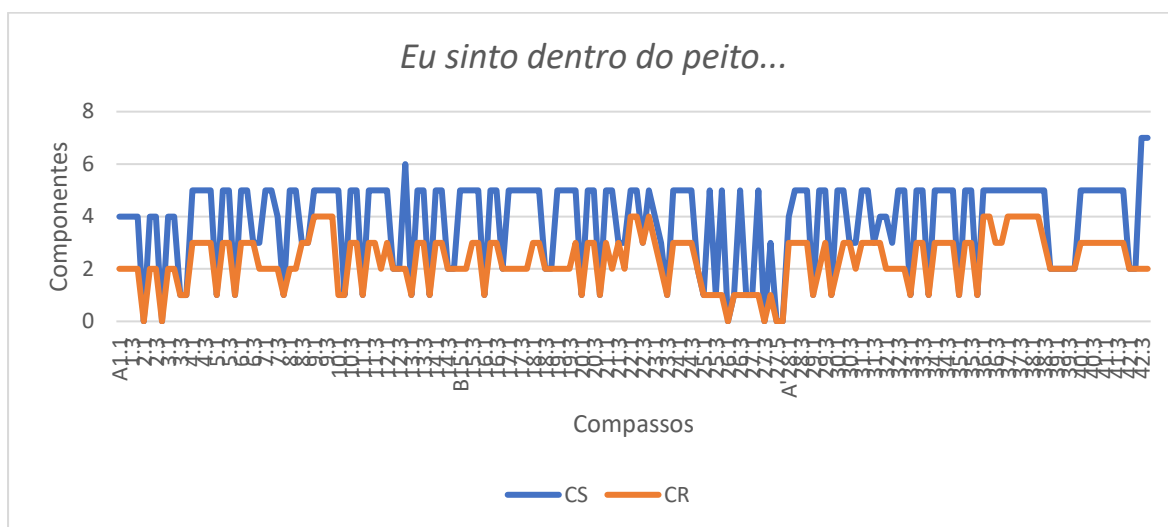
The image displays a musical score for a vocal and piano piece. It is divided into two systems. The first system covers measures 37 to 40, and the second system covers measures 40 to 42. The vocal line (V.) is written in a treble clef, and the piano accompaniment (Pno.) is in a grand staff. The lyrics are: "pei - to, nes - ta von - ta - de doi - da de can - tar!". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A red annotation "CR=4" is located below the piano part in the first system. The second system begins with a forte (*f*) dynamic marking and ends with a fortissimo (*ff*) marking.

Nota. c. 37-42. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Diversidade Textural Global

Há interdependência em toda a peça, exceto durante as pausas da parte do piano, em que persiste apenas a linha do canto (um componente sonoro e um real) (Figura 170). No final da canção há uma abrupta progressão quantitativa e dinâmica *ff*. Verifica-se apenas um instante homorrítmico entre voz e piano; os restantes quatro ocorrem entre as duas mãos. Concluimos que, nesta peça, há uma relação entre tessitura e textura, pois verifica-se maior interdependência entre os componentes e a tessitura é média-aguda tanto na parte do piano (Lá2-Lá5) como na do canto (Mi3-Lá4).

Figura 170 – Gráfico da diversidade textural na canção *Eu sinto dentro do peito*



Nota. Elaboração própria.

Toada (1964)

Após três anos sem produzir canções para canto e piano, Guarnieri compõe, em 1964, apenas duas, isoladamente intituladas *Toada* e *Ó flor do meu coração*. A primeira tem letra de Dora Vasconcelos (1910-1973), poetisa e diplomata brasileira, que ficou conhecida pelo texto de *Canção do Amor*, de Heitor Villa-Lobos, que faz parte da suite *A Floresta do Amazonas*. *Toada* é uma longa canção composta por sessenta e dois compassos, organizada na forma ternária (Tabela 43).

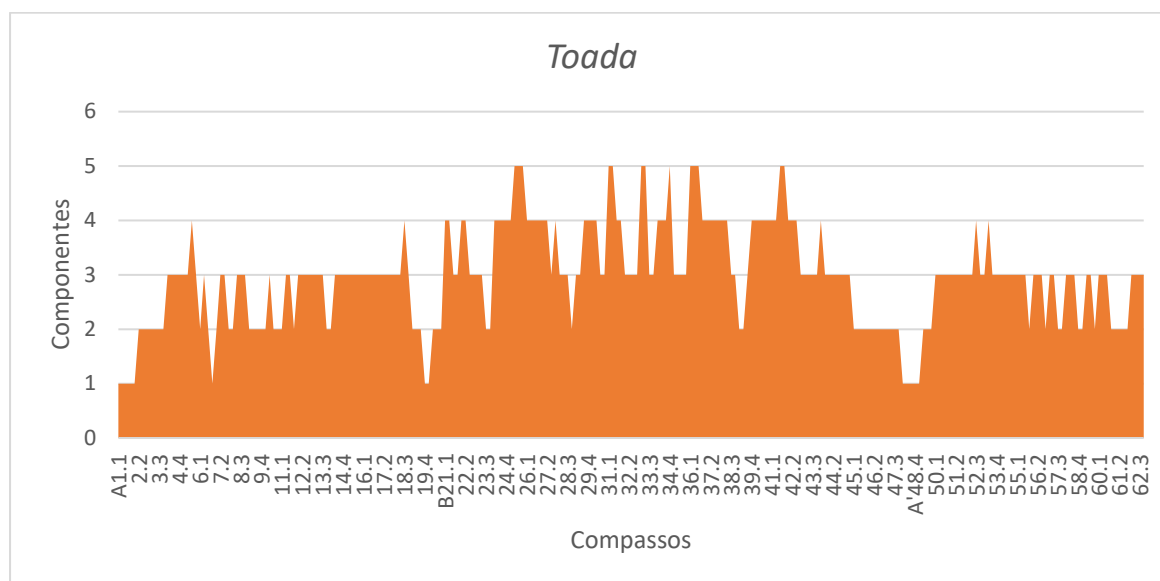
Tabela 43 - Organização estrutural da canção *Toada*

Título	<i>Toada</i>		
Centro tonal	Lá		
Seção	A	B	A'
Texto	1-5 introdução piano 6-9 Se eu amei sem ser amada oh maninha 10-13 se eu chorei sem ser charada oh maninha 14-19 a culpa é minha 2ª estrofe 6-9 Se eu esperei sem ser esperada oh maninha 10-13 Se eu encontrei sem ser achada oh maninha 14-19 A culpa é minha	20-23 interlúdio piano 24-30 Se eu tivesse sido amada e em sorrisos encontrada oh maninha 31-38 A vida teria acertado por primeira vez A vida acerta ao contrário 39-42 e chega sempre atrasada oh maninha 43-47 Eu bem sabia Eu bem sabia	48-52 interlúdio piano 53-62 Se eu esperei sem ser esperada é culpa minha A culpa é minha.

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

A escrita pianística desta canção tem configuração distinta entre as seções; a seção A, após a entrada do canto, apresenta um acompanhamento com duas vozes nos registros extremos superior e inferior, nas mãos direita e esquerda, e uma intermediária, composta por terças executadas por mãos alternadas (Figuras 171 e 172).

Figura 171 – Gráfico da independência na canção *Toada*

Nota. Elaboração própria.

Figura 172 - Escrita pianística seção A

Partitura musical para voz e piano da seção A. A voz canta: "mei sem ser a - ma-da oh ma - ni-nha se eu cho - rei sem ser cha - rei sem ser es-pe - ra-da oh ma - ni-nha se eu en - con - trei sem ser a -". O piano acompanha com acordes e movimentos melódicos.

Nota. c. 7-11. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

A seção B apresenta entre três e quatro vozes na parte do piano, sendo que a voz superior da mão direita tem linhas melódicas mais longas, enquanto as demais evoluem em oitavas, terças e sextas, e apresentam motivos melódicos mais curtos em relação à primeira (Figuras 171 e 173).

Figura 173 - Aumento da independência seção B

23

Meno mosso ($\text{♩} = 60$)

V. *mf* *f*

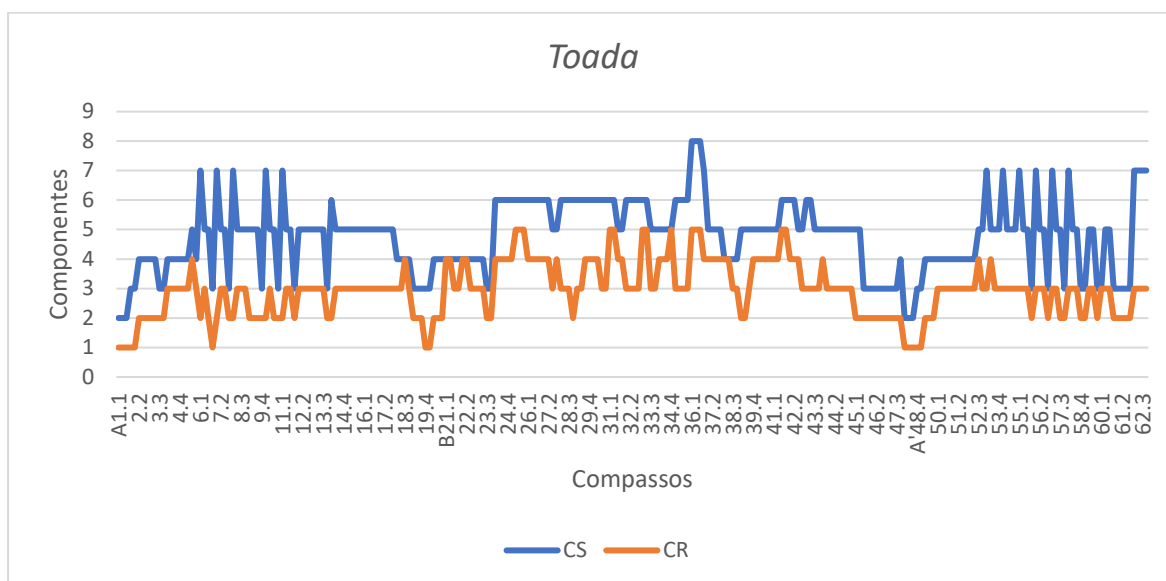
Se, eu ti - ves - se si - do, a ma - da

Pno. *rall* *p*

Nota. c. 23-26. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Diversidade Textural Global

Esta peça apresenta interdependência constante, podendo ser identificados treze instantes homorrítmicos, todos eles contidos nas seções A e A'. Somente em oito instantes não se verifica interdependência entre os componentes, e, destes, somente um corresponde ao ponto de máxima diversidade textural (c. 34.4). Nesta canção, a tessitura e a interdependência estão relacionadas, pois a parte do piano é escrita em duas claves de Sol, portanto, na região médio aguda. Na Seção B, o número de densidade é menos variável e maior do que A, assim como há maior independência acompanhada das indicações de dinâmica *f* e *mf*. O máximo número de densidade ocorre a meio da seção B (c. 36.1 e 2), enfatizando a segunda repetição da frase anterior (*a vida acerta ao contrário*) (Figura 174).

Figura 174 – Gráfico da diversidade textural na canção *Toada*

Nota. Elaboração própria.

Ó Flor do Meu Coração (1964)

Esta canção curta, de apenas vinte compassos, apresenta poesia de Cecília Meireles (vide *Não adianta dizer nada*); é escrita em uma única seção. Apresenta centro tonal em Fá, embora haja tonalidades sobrepostas, como Fá maior e Dó lídio, na introdução do piano (Tabela 44).

Tabela 44 – Organização estrutural da canção *Ó flor do meu coração*

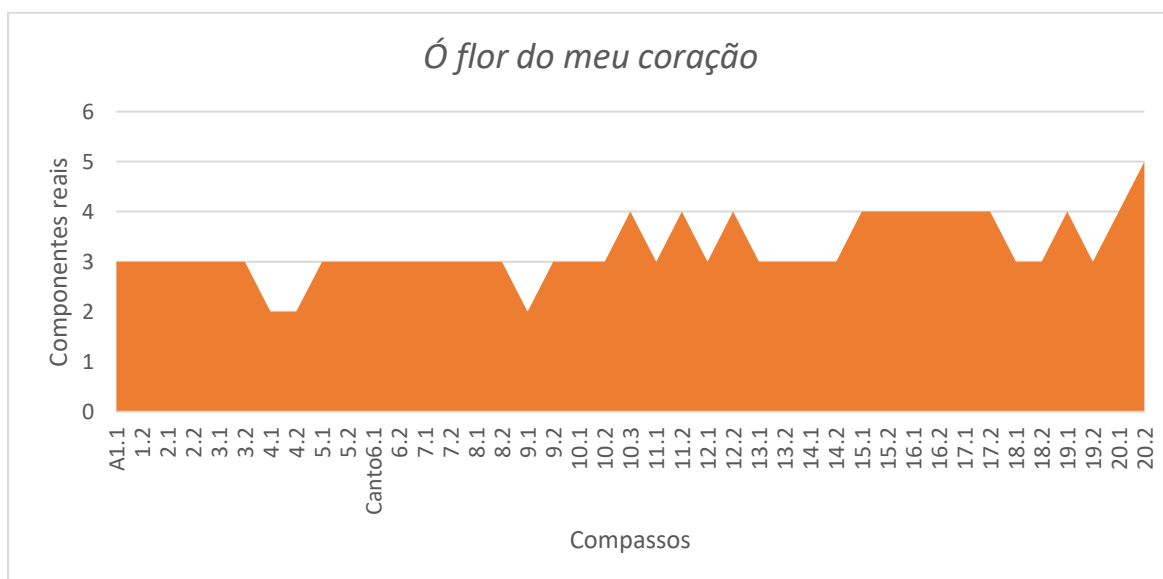
Título	<i>Ó flor do meu coração</i>
Centro tonal	Fá maior
Seção	A
Texto	1-5 Introdução piano 6-11 Ó flor do meu coração com todo o frio do inverno com todo o ardor do verão, 12-20 conserva seu brilho eterno, ó flor do meu coração

Nota. Elaboração própria.

Aspectos Qualitativos

Esta canção, conforme apresenta o gráfico da Figura 175, progride qualitativamente do início ao final. A parte do piano desenvolve-se a três vozes na introdução, sendo que, na entrada no canto, a voz intermediária da mão esquerda e a mão direita são homorrítmicas (Figura 176) e, quando há notas longas no canto, a voz superior do piano retoma a linha melódica já apresentada na introdução. A partir do final da primeira frase (c. 11-20), o grau de independência se mantém mais alto, entre três e quatro componentes, resultado da polirritmia entre canto e piano (Figura 177).

Figura 175 – Gráfico da independência na canção *Ó flor do meu coração*



Nota. Elaboração própria.

Figura 176 – Homorrítmica entre as duas mãos

7
V. *ção com to-do_o frio do in - ver-no com*

Pno.

Nota. c. 7-9. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

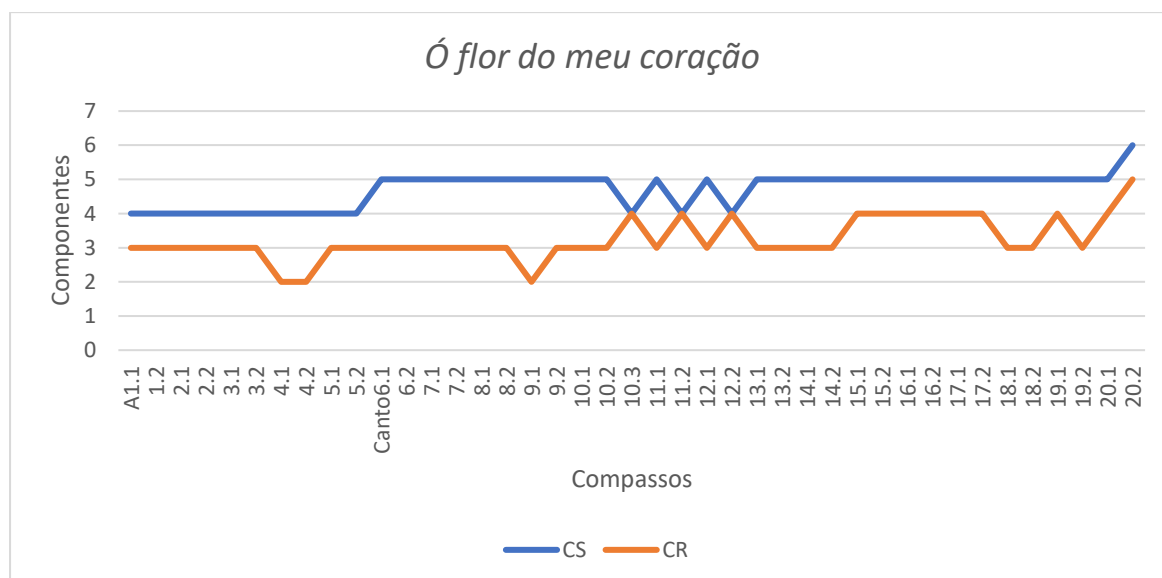
Figura 177 – Aumento da independência

12
V. con - ser - va seu bri - lho e - ter - no,
no. CR=3 CR=4

Nota. c. 12-15. Transcrição musical nossa e baseada no manuscrito.

Diversidade Textural Global

A interdependência é constante entre os componentes, excetuando-se os instantes do final da primeira frase nos tempos fracos, que constituem os três pontos de máxima diversidade textural (c. 10.3, 11.2, 12.2). Há progressão quantitativa e qualitativa no final da peça (Figura 178). Esta canção não apresenta indicação de dinâmica nem de tempo, somente de caráter (*Íntimo*).

Figura 178 – Gráfico da diversidade textural na canção *Ó flor do meu coração*

Nota. Elaboração própria.

Discussão dos Resultados

Este capítulo discute e compara quantitativamente as características do tratamento textural identificadas através da aplicação das categorias analíticas no conjunto de quarenta e três canções. Primeiramente, são expostos os resultados relativos à diversidade textural, quais sejam a independência, interdependência e número de densidade. Posteriormente, demonstra-se como estas categorias de análise se relacionam significativamente com outros parâmetros musicais a saber: a forma, a dinâmica e a tessitura³⁸.

Aspectos Qualitativos e Quantitativos

Máxima Diversidade Textural

A máxima diversidade textural, que representa valor igual entre a independência e o número de densidade (CR=4 e CS=4), foi identificada em grande parte do grupo de canções, relacionando-se principalmente com a estrutura formal, no que concerne aos finais de seção e aos finais de frase. Assim, constatamos que, nos finais de frase em que o canto tem notas sustentadas, a parte do piano se desenvolve de forma mais independente, resultando num aumento do número de componentes reais de valor igual ao número de densidade do trecho. Isso significa que o compositor tende a valorizar a trama textural da parte do piano quando a linha do canto tem notas sustentadas. A máxima diversidade textural foi pontual em trinta e uma canções; contudo, *A vida, às vezes* apresentou essa característica em mais de 50% dos instantes, revelando, assim, um equilíbrio entre o número de densidade e o grau de independência, bem como uma persistência na manutenção de três vozes no piano, mesmo numa configuração mais motívica do que longas curvas melódicas, como é o caso da *Cantiga*.

³⁸ “Termo usado para descrever a parte de uma extensão vocal (ou instrumental) em que se desenrola predominantemente uma peça musical. A tessitura de uma peça diz respeito à parte da extensão mais utilizada, e não aos seus pontos extremos.” (Sadie, 1994, p. 942).

No conjunto de canções elencado na Tabela 45, a ausência da máxima diversidade textural em quase um terço das obras investigadas revela uma constante interdependência entre os componentes e um grau de independência menor que as demais. Por outro lado, o emprego da máxima diversidade textural é aplicado minoritariamente, como mostra a Tabela 45, em início de seção.

Tabela 45 – Ocorrência da máxima diversidade textural

Final de frase	<i>A vida, às vezes...</i> <i>Aceitei tua amizade</i> <i>Adoração</i> <i>Às vezes, meu amor...</i> <i>Ausência</i> <i>Beijaste os meus cabelos</i> <i>Canção Ingênua</i> <i>Cantiga</i> <i>Castigo</i> <i>Como o coração da noite</i> <i>Isto... é você!</i> <i>Não adianta dizer nada</i> <i>O amor de agora</i> <i>Olhe-me tão somente</i> <i>Onde andará</i> <i>Pensei em ti com doçura</i> <i>Penso em você</i> <i>Promessa</i> <i>Recolhi no meu coração a tua voz...</i> <i>Teus olhos verdes</i> <i>Nada de mágoas</i>
Início e meio de frase	<i>Agora</i> <i>A vida, às vezes...</i> <i>Canção Ingênua</i> <i>Espera</i> <i>Eu gosto de você...</i> <i>Não fales, por favor</i> <i>Não sei porque...</i> <i>Pedido</i> <i>Pensei em ti com doçura</i> <i>Porque estás sempre comigo</i> <i>Quero afagar-te o rosto docemente...</i> <i>Teus olhos verdes</i> <i>Toada</i>
Início de seção	<i>Recolhi no meu coração a tua voz...</i> (seção B primeira frase)
Sem máxima diversidade	<i>A cantiga da mutuca</i> <i>E agora... só me resta a minha voz</i>

	<i>És mais bela...</i> <i>Eu sinto dentro do peito...</i> <i>Meus pecados</i> <i>Não posso mais esconder que te amo</i> <i>Não sei...</i> <i>Ó flor do meu coração</i> <i>Ondas de um mar crescente</i> <i>Quero dizer baixinho</i> <i>Se eu pudesse...</i> <i>Vamos dar a despedida</i>
--	---

Nota. Elaboração própria.

Dos resultados obtidos a partir da aplicação da máxima diversidade textural, interpretamos que ela ocorreu em aproximadamente dois terços do repertório analisado, sendo mais uma evidência da elaboração linear entre as vozes, em que a atividade textural contrapontística culmina em determinados instantes e/ou trechos sem aumento do número de densidade. A forma foi o principal parâmetro musical que teve relação com a ocorrência da máxima diversidade textural.

Independência, Interdependência e Número de Densidade

Concluimos que todas as canções apresentam independência e interdependência entre os componentes texturais. Entretanto, peças que pertencem a um mesmo ciclo podem apresentar distintas estruturas texturais entre si. Citamos, como exemplo, o ciclo *Quatro Cantigas*: a primeira peça apresenta um efeito percussivo, gerando maior interdependência pelos acordes e intervalos harmônicos; na segunda, a independência constante é desenhada pela linearidade melódica; a terceira caracteriza-se pela interdependência entre os componentes através de intervalos harmônicos; e a última é constituída por um ostinato rítmico na mão direita do pianista, apoiado pelo baixo, determinante para uma estrutura textural de baixo número de densidade.

O ciclo *Para acordar teu coração*, de um modo geral, configura uma estrutura textural equilibrada, com brandas progressões e recessões quantitativas e qualitativas,

resultando numa escrita pianística mais introspectiva, melódica (linear) e sutilmente discrepante entre as canções que o compõem. Como exemplo da aplicação da independência no ciclo acima referido, refira-se a peça número cinco, intitulada *Olhe-me tão somente*, que mostra, particularmente, um alto grau de independência: dos setenta e nove instantes, somente dez são interdependentes.

No entanto, a independência é constante em todo o repertório analisado, sendo que, na maior parte das peças, apenas alguns instantes são formados por componentes interdependentes ou homorrítmico entre si, conforme a Tabela 46. Pontualmente, em canções de escrita percussiva no piano, a independência é menos acentuada (*A cantiga da mutuca*, *Toada*) e o número de instantes homorrítmico ultrapassa uma dezena.

Tabela 46 – *Quantidade de instantes homorrítmicos*

Canção	Número de instantes homorrítmicos (CR=1 e CS= ou >2)
<i>A cantiga da mutuca</i>	42
<i>Aceitei tua amizade</i>	3
<i>Às vezes, meu amor</i>	1
<i>Beijaste os meus cabelos</i>	4
<i>Como o coração da noite</i>	13
<i>Espera</i>	2
<i>Eu gosto de você</i>	4
<i>Eu sinto dentro do peito</i>	5
<i>Não posso dizer que te amo</i>	2
<i>Não sei porque</i>	3
<i>Ondas de um mar crescente</i>	2
<i>Pedido</i>	1
<i>Promessa</i>	4
<i>Quero afagar-te o rosto docemente</i>	1
<i>Recolhi no meu coração a tua voz</i>	4
<i>Teus olhos verdes</i>	1
<i>Toada</i>	13
<i>Vamos dar a despedida</i>	1
<i>O amor de agora</i>	2

Nota. Elaboração própria.

O número de densidade foi variável em todas as peças e, na maior parte delas, manteve-se quase sempre acima e próximo do grau de independência. A canção *Se eu*

pudesse foi a que apresentou maior estabilidade nessa categoria, com apenas dois compassos de variação. Os ciclos dos anos de 1954 a 1956, *Cinco poemas de Alice*, *Duas Canções de Celso Brant* e *Duas canções de Silvio de Oliveira*, têm um peso maior no número de densidade, se comparados com os restantes ciclos do conjunto analisado. Ou seja, a independência e a densidade tiveram um equilibrado peso neste gênero no início e no final da segunda fase composicional de Guarnieri. E, mesmo havendo interdependência entre as camadas do piano, a linha vocal se articula independentemente, principalmente quanto ao conteúdo rítmico, sem ter em conta a data da composição.

Podemos concluir que o emprego das três categorias – independência, interdependência e número de densidade – caracteriza, em geral, um equilíbrio no número de componentes reais e sonoros, resultando num tecido musical equilibrado e pontualmente marcado pela abrupta progressão e recessão textural aliada ao conteúdo formal.

Textura e Parâmetros Musicais

Textura e Forma

Uma das características composicionais significativas de Camargo Guarnieri é a proporcionalidade da forma musical, e, nas canções, identificamos uma forte referência entre a estrutura textural e a forma. Como exemplo, citamos as discrepâncias da formação textural entre as seções em praticamente todo o conjunto de canções investigado. De fato, como recurso composicional, o compositor acentuou as diferenças entre as seções, não somente pelo conteúdo rítmico-melódico, mas também pela textura, empregando mais ou menos independência, interdependência ou número de densidade entre elas. Para o intérprete, a discrepância da estrutura textural entre as seções sugere parâmetros para decisões interpretativas, uma vez que Guarnieri coloca poucas indicações de dinâmica nas partituras.

As canções são compostas em diversas formas, como AB, ou ABA, estrófica, ou ABC, mas apenas três delas apresentam uma única seção. A primeira, intitulada *Ó flor do*

meu coração, caracteriza-se por uma maior independência a partir da primeira frase. A segunda, *Meus pecados*, apresenta introdução e Coda com número de densidade variável, e a estrofe da linha do canto tem densidade estável. A terceira, *Se eu pudesse*, apresenta recessão qualitativa nos finais de frase da linha vocal. Portanto, mesmo nessas canções breves, há combinações diferenciadas da estrutura textural para evidenciar os inícios e finais de frase.

A Tabela 47 demonstra as várias combinações entre as características texturais observadas entre as seções.

Tabela 47 - Diferenças texturais entre as seções

Características texturais entre seções	Seção	Canção
Maior densidade e interdependência	B C B A A e Coda	<i>A cantiga da mutuca</i> <i>Às vezes, meu amor...</i> <i>Ausência</i> <i>Canção Ingênua</i> <i>Castigo</i>
Independência mais estável	A	<i>A vida, às vezes...</i>
Menor densidade	B B B	<i>Aceitei tua amizade</i> <i>Eu gosto de você</i> <i>Não posso mais esconder que te amo</i>
Maior densidade	B A' B	<i>Não adianta dizer nada</i> <i>Quero afagar-te o rosto docemente...</i> <i>Vamos dar a despedida</i>
Menor interdependência	B	<i>Beijaste os meus cabelos</i>
Maior interdependência	C B	<i>Não fales, por favor</i> <i>Quero afagar-te o rosto docemente...</i>
Maior densidade e independência	B B B B B B B	<i>Como o coração da noite</i> <i>E agora... só me resta a minha voz</i> <i>Não sei...</i> <i>O amor de agora</i> <i>Porque estás sempre comigo</i> <i>Recolhi no meu coração a tua voz...</i> <i>Toada</i>
Maior independência	B A' B B A B B	<i>Eu digo a meu próprio coração</i> <i>Eu sinto dentro do peito</i> <i>Não fales, por favor</i> <i>Não sei porque...</i> <i>Pensei em ti com doçura</i> <i>Penso em você</i> <i>Teus olhos verdes</i>
Maior independência e menor densidade	A B	<i>Onde andará...</i> <i>Promessa</i>
Menor independência	B	<i>Quero dizer baixinho</i>

Nota. Elaboração própria.

A progressão e recessão textural, exibidas na Tabela 48, representam um recurso amplamente explorado para demarcar e valorizar os inícios e finais de seções, identificadas em trinta e oito canções. Portanto, esse tipo de elaboração textural garante uma diversidade timbrística entre as seções, ocasionando contrastes que podem ser explorados na interpretação. A progressão qualitativa e quantitativa foi a mais utilizada para valorizar os inícios de seções.

Tabela 48 - *Emprego da progressão e recessão textural entre as seções*

Progressão e recessão textural	Início de Seção (primeiro compasso)	Final de seção (último compasso)	Canção
Progressão qualitativa e quantitativa	A' B Coda B Entrada Canto B Coda A, B e A' B A' B B e Coda B e A' B B	B A B e A'	<i>Às vezes, meu amor...</i> <i>Beijaste os meus cabelos</i> <i>Canção Ingênua</i> <i>Cantiga</i> <i>És mais bela...</i> <i>Espera</i> <i>Eu digo a meu próprio coração</i> <i>Isto... é você!</i> <i>Não sei...</i> <i>Não sei porque...</i> <i>Ondas de um mar crescente</i> <i>Pensei em ti com doçura</i> <i>Penso em você</i> <i>Porque estás sempre comigo</i> <i>Promessa</i> <i>Quero afagar-te o rosto docemente...</i> <i>Teus olhos verdes</i> <i>Toada</i>
Progressão quantitativa	Coda C B Entrada Canto	A	<i>Adoração</i> <i>Às vezes, meu amor...</i> <i>Canção ingênua</i> <i>Onde andar</i>

	Coda B		<i>Porque estás sempre comigo Recolhi no meu coração a tua voz... Vamos dar a despedida</i>
Progressão qualitativa	B Coda B B B A B B Coda	A'	<i>Canção Ingênua E agora... só me resta a minha voz Isto... é você! Não fales, por favor Não posso esconder que te amo Pedido Pensei em ti com doçura Penso em você Recolhi no meu coração a tua voz... Vamos dar a despedida</i>
Recessão qualitativa e quantitativa	B B B Coda B e A' A	A, B A	<i>A cantiga da mutuca Ausência Cantiga Castigo Espera Não fales, por favor Quero dizer baixinho Toada</i>
Recessão qualitativa	B A B Entrada Canto Coda	A	<i>Adoração A vida, às vezes... Não sei... Onde andarás Porque estás sempre comigo Recolhi no meu coração a tua voz...</i>
Recessão quantitativa	A' A' B	A	<i>Agora Não adianta dizer nada Não posso esconder que te amo O amor de agora</i>

Nota. Elaboração própria.

Particularmente, os finais das canções, aqui determinados pelos dois últimos compassos, apresentaram maioritariamente progressão quantitativa, como mostra em detalhe

a Tabela 49. Em trinta e seis canções, a progressão quantitativa está presente nos dois compassos finais, provocando um aumento do número de densidade, reforçado pela escrita cordal e arpejada, bem como por notas sustentadas com sucessivas ligaduras de tempo. Depreende-se que a recessão quantitativa é rara no conjunto analisado neste trabalho, identificada somente em duas canções, quais sejam, *És mais bela...* e *Nada de mágoas....* pelo decréscimo de uma voz no piano.

Tabela 49 - Progressão quantitativa nos compassos finais

Canção	Variação dos componentes sonoros
<i>A cantiga da mutuca</i>	4-5
<i>Aceitei tua amizade</i>	6-11
<i>Adoração</i>	5-8
<i>Agora</i>	5-8
<i>A vida, às vezes...</i>	4-5
<i>Às vezes, meu amor...</i>	4-5
<i>Ausência</i>	5-6
<i>Beijaste os meus cabelos</i>	6-8
<i>Canção Ingênua</i>	5-6
<i>Cantiga</i>	5-8
<i>E agora... só me resta a minha voz</i>	6-7
<i>Espera</i>	4-7
<i>Eu digo a meu próprio coração</i>	4-7
<i>Eu gosto de você</i>	8-13
<i>Eu sinto dentro do peito</i>	5-7
<i>Isto é você</i>	4-7
<i>Meus pecados</i>	6-9
<i>Não adianta dizer nada</i>	4-5
<i>Não posso esconder que te amo</i>	5-6
<i>Não fales, por favor</i>	5-6
<i>Não sei...</i>	4-8
<i>O amor de agora</i>	3-4
<i>Ó flor do meu coração</i>	5-6
<i>Ondas de um mar crescente</i>	2-7
<i>Olhe-me tão somente</i>	4-8
<i>Onde andarás...</i>	5-10
<i>Pedido</i>	5-8
<i>Pensei em ti com doçura</i>	6-8
<i>Penso em você</i>	6-7
<i>Porque estás sempre comigo</i>	4-9
<i>Promessa</i>	5-7
<i>Quero afagar-te o rosto docemente...</i>	5-6
<i>Quero dizer baixinho</i>	5-10
<i>Recolhi no meu coração a tua voz...</i>	4-6

<i>Se eu pudesse</i>	6-7
<i>Toada</i>	3-7

Nota. Progressão quantitativa de um a cinco componentes sonoros nos dois compassos finais da canção. Elaboração própria.

Por outro lado, a progressão e recessão qualitativa, nos dois compassos finais das canções, como mostra a Tabela 50, ocorrem em aproximadamente metade do conjunto, tendo a independência menos variação do que o número de densidade.

Tabela 50 - Progressão e recessão qualitativa nos dois últimos compassos

Progressão qualitativa final da peça	<i>Pedido</i> 3-4 <i>E agora... só me resta a minha voz</i> 2-3 <i>Recolhi no meu coração a tua voz...</i> 1-2 <i>Olhe-me tão somente:</i> 4-7 <i>Às vezes, meu amor...</i> 3-4 <i>Espera</i> 1-2 <i>Onde andar...</i> 3-5 <i>O amor de agora</i> 3-4 <i>Ó flor do meu coração</i> 4-5 <i>Toada</i> 2-3
Recessão qualitativa final da peça	<i>Ausência</i> 5-3 <i>Aceitei tua amizade</i> 3-4 <i>Beijaste os meus cabelos</i> 3-1 <i>Eu digo a meu próprio coração</i> 4-2 <i>Quero afagar-te o rosto docemente...</i> 4-3 <i>Penso em você</i> 4-3 <i>Não posso esconder que te amo</i> 4-3 <i>Nada de mágoas...</i> 5-3 <i>Promessa</i> 3-2 <i>Meus pecados</i> 3-2 <i>Como o coração da noite</i> 4-1 <i>Eu gosto de você...</i> 7-4
Recessão qualitativa final da peça (sem variar número de densidade)	<i>Vamos dar a despedida</i> <i>Teus olhos verdes</i> <i>Não sei porque...</i> <i>A vida, às vezes...</i> 4-3 <i>Como o coração da noite</i> 7-6

Nota. Elaboração própria.

Textura e Dinâmica

O emprego da dinâmica como recurso para acentuar os eventos texturais foi amplamente utilizado. A principal relação encontrada foi o número de máxima densidade,

acompanhado da indicação de dinâmica *pp*, *f* e *ff*, tal como detalhado na Tabela 51.

Particularmente, as obras *Canção Ingênua* e *Às vezes, meu amor...*, em razão da intensidade predominantemente suave de sua escrita, não apresentaram a relação de máxima densidade e máxima intensidade de dinâmica.

Tabela 51 - Textura e dinâmica

Máxima densidade e dinâmica <i>pp</i>	<i>Aceitei tua amizade</i> <i>Adoração</i> <i>Agora</i> <i>A vida, às vezes...</i> <i>Cantiga</i> <i>Castigo</i> <i>E agora... só me resta a minha voz</i> <i>Espera</i> <i>Eu digo a meu próprio coração</i> <i>Eu gosto de você...</i> <i>Isto é você</i> <i>Não fales por favor</i> <i>Não sei</i> <i>Olhe-me tão somente</i> <i>Pedido</i> <i>Quero afagar-te o rosto docemente...:</i> <i>Recolhi no meu coração a tua voz...</i> <i>Se eu pudesse</i>
Máxima densidade e dinâmica <i>f</i> , <i>ff</i> , <i>sff</i>	<i>Promessa</i> <i>Onde andará...</i> <i>Não posso esconder que te amo</i> <i>Não adianta dizer nada</i> <i>Meus pecados</i> <i>Eu sinto dentro do peito</i> <i>És mais bela...</i> <i>Beijaste os meus cabelos</i> <i>Não adianta dizer nada</i>
Máxima densidade e dinâmica <i>mf</i> e <i>pp</i>	<i>Canção Ingênua</i> (c.12 e c. 31) <i>Às vezes, meu amor...</i>
Máxima diversidade textural e dinâmica <i>f</i> .	<i>Eu digo a meu próprio coração</i>

Nota. Elaboração própria.

O número máximo de densidade é usualmente acompanhado pela indicação de máxima ou mínima intensidade de dinâmica da peça correspondente. De um modo geral, nos finais das peças, são empregues figurações cordais, havendo um aumento de densidade e *diminuendo* de intensidade até a indicação *pp*. No entanto, a independência, a interdependência e a máxima diversidade textural tiveram a relação com a dinâmica numa proporção bastante inferior, conforme demonstram pontualmente estas três ocorrências: a primeira na canção *Ausência*, em que todo o trecho de maior interdependência da peça (c. 27-31) foi valorizado pelo *f*; a segunda nas seções B das canções *Toada* e *Não sei*, de maior densidade e maior independência, cuja indicação de dinâmica é *f*; a terceira e última na canção *Eu digo a meu próprio coração*, em que o instante de máxima diversidade textural (c. 18) tem a indicação *f*. Ou seja, o emprego das intensidades extremas de dinâmica, *ff*, *f* e *pp*, estão estreitamente relacionadas com o aumento do número de densidade, portanto, com o aspecto quantitativo da estrutura textural, tendo o aspecto qualitativo (independência e máxima diversidade textural) ocorrido em raras ocasiões.

Textura e Tessitura

De um modo geral, quanto à tessitura instrumental do conjunto de canções analisado, é comum o emprego do registro médio e grave do piano, e os instantes de exploração da região aguda são reservados principalmente aos acordes finais das obras. Entretanto, a parte do piano escrita nas duas claves de sol, e conseqüentemente de tessitura média e aguda, foi texturalmente caracterizada como interdependente em quatro canções, nomeadamente: *Adoração* (Ré2-Fá5), *Agora* (Mi2-Mi5), *Eu sinto dentro do peito* (Lá2-Lá5) e *Toada* (seção A) (Ré2-Ré5). Todas elas apresentam alto grau de interdependência, com raros pontos de máxima diversidade textural, estabelecendo-se uma estreita relação entre a utilização do espaço médio e agudo do piano e o emprego da interdependência entre os componentes texturais.

A Tabela 52 mostra detalhadamente que, em algumas canções, há relação entre textura, tessitura e forma. Sendo assim, nas peças que apresentam a tessitura vocal mais aguda na seção B há também o aumento do número de densidade, independência e interdependência. Observamos outra particularidade nos últimos sete compassos da canção *Nada de Mágoas*: quando há maior amplitude do registro do piano, também há maior número de densidade.

Tabela 52 - Tessitura vocal e textural

Tessitura instrumental mais aguda e maior densidade e interdependência	<i>A cantiga da mutuca - Seção B</i> <i>Vamos dar a despedida - Seção B</i>
Tessitura instrumental mais aguda e maior independência	<i>Canção Ingênua - Seção B</i> <i>És mais bela... (c. 9-13)</i>
Tessitura instrumental mais aguda, maior densidade e independência	<i>Não sei... (c. 22-29)</i>
Tessitura vocal mais aguda, maior independência e densidade	<i>Penso em você - Seção B</i> <i>Porque estás sempre comigo - Seção B</i>
Tessitura vocal mais aguda de todo o conjunto de obras deste trabalho e interdependência constante	<i>Se eu pudesse</i>
Tessitura instrumental mais extensa e maior densidade	<i>Nada de mágoas – (c. 10-16)</i>

Nota. Elaboração própria.

A tessitura da linha vocal revelou ter uma relação com a dinâmica e com características texturais em apenas algumas peças, como mostra a Tabela 53, especificadamente nos instantes da nota mais aguda do canto.

Tabela 53 - Tessitura na linha vocal e textura

Nota mais aguda canto=dinâmica f =máximo número de densidade	<i>Agora</i> <i>Como o coração da noite</i>
Nota mais aguda canto=dinâmica f = recessão qualitativa	<i>Onde andaré...</i> <i>O amor de agora</i>
Nota mais aguda canto=máxima independência	<i>A vida, às vezes...</i>
Nota mais aguda canto=escrita homorrítmica	<i>Não posso mais dizer que te amo</i>

Nota. Elaboração própria.

Dessa forma, concluímos que a relação entre a tessitura e a estrutura textural caracterizou pontualmente algumas peças do conjunto, sendo a sua ocorrência proporcionalmente inferior, se comparada com a dos outros parâmetros (forma e dinâmica). Isso mostra que a tessitura mais aguda da linha vocal não é necessariamente valorizada pela progressão e recessão textural, mas sim acentuada no discurso musical pelo texto, harmonia ou outros elementos musicais, os quais não são objeto deste estudo.

Portanto, a relação entre textura e tessitura não constitui um padrão tão expressivo e constante quanto aquele verificado nos binômios textura e forma e textura e dinâmica, mas apresenta várias micro relações que conferem mais liberdade e espontaneidade ao seu tratamento.³⁹

³⁹ O quadro completo da extensão vocal e instrumental consta dos apêndices.

Conclusão

A representatividade de Camargo Guarnieri e a conseqüente abundância de literatura sobre a sua vida e obra foram, de certa maneira, um desafio para este estudo. No entanto, o nosso interesse por um repertório em particular e o nosso trabalho de leitura e de mapeamento do material existente nos permitiu afunilar o objeto de investigação e aprofundar a ideia já compartilhada por outros autores do “elaborado acompanhamento do piano” nas canções de Guarnieri.

Num primeiro momento, definimos o repertório a ser analisado a partir da literatura especializada em Guarnieri e também da nossa prática como pianista correpetidora. Realmente, a partir de 1950, o acompanhamento das canções adquire um *status* de diálogo com o canto estabelecido pela linearidade melódica das camadas da escrita pianística. São raros os instantes, no conjunto de peças estudado, em que o piano dobra a linha vocal. Um exemplo do emprego da textura mista neste repertório são as figurações cordais empregues, alternando-se com a escrita linear na mesma peça. Percebe-se a constante linearidade na linguagem musical, indicada pela divisão em vozes distintas na parte do piano, ocorrendo a flexibilidade no tratamento da estrutura textural quando há inserção e interrupção das vozes na parte do piano de uma mesma obra, atributo de várias linguagens musicais características do século XX.

A aplicação das três categorias de Berry - independência, interdependência e número de densidade - delinearão precisamente as características do tratamento textural. Assim, podemos concluir que a constância da independência e a ocorrência da máxima diversidade textural no repertório investigado confirmam nossa hipótese de que o piano não é um simples acompanhador, mas participa ativamente do diálogo camerístico com o canto. Raramente foram identificados instantes homorrítmicos e homo ou heterodirecionais, resultando em um único componente real entre as duas partes. A independência é elevada a todas as

combinações possíveis entre as partes, mesmo quando há um padrão rítmico-melódico no acompanhamento. A interdependência também configura a estrutura textural, porém se caracteriza por aproximar o número de densidade do grau de independência, relativizando o que aparentemente seria uma textura homofônica de voz e acompanhamento, e comprovando o tratamento linear da escrita pianística. Há, pontualmente, instantes de máxima interdependência, os quais se reservam para os compassos finais das canções e para instantes de clímax das peças, sendo, por sua vez, mais precisamente conectados aos parâmetros musicais. Quanto às datas das canções, verificamos que aquelas compostas no início e no final da segunda fase apresentam um equilíbrio maior entre a independência e o número de densidade, e aquelas compostas entre os anos de 1954 a 1956 são caracterizadas por um número de densidade mais alto e por menor grau de independência.

Ao detalhar a relação entre textura e parâmetros musicais, verificamos, resumidamente, isto: a forma está conectada com o emprego dos aspectos qualitativos e quantitativos; a dinâmica, com o emprego dos aspectos quantitativos; e a tessitura, com o emprego dos dois aspectos, embora numa menor proporção que as outras duas.

Podemos afirmar que, da relação identificada entre textura e parâmetros musicais, a forma é a que mais está interligada com a complexidade textural no conjunto estudado. São abundantes os eventos texturais nas passagens entre as seções e nos compassos finais, observando-se uma estrutura textural variada para criar contraste entre seções distintas. Como exemplo, temos que a passagem entre as seções é, geralmente, demarcada por progressão e/ou recessão textural, e os compassos finais de canção são, principalmente, compostos por aumento do número de densidade, caracterizado pela figuração cordal e/ou arpejada. As seções distintas de uma mesma peça apresentam usualmente contrastes entre si na presença de mais ou menos independência, interdependência e número de densidade.

A dinâmica também teve uma estreita e numerosa relação com a textura, sendo mais recorrente o aspecto quantitativo determinado pelo número de densidade. Constatamos que, aquando da ocorrência do número de densidade máxima, este foi, em geral, valorizado pela dinâmica mais suave e/ou mais forte da peça, ou seja, pelas indicações extremas de intensidade: principalmente o *pp* seguido do *f* e *ff*.

A tessitura da parte do piano, em geral, abrange a região média e grave do instrumento, apresentando usualmente alguns momentos de ampliação para um registro mais agudo nos acordes finais das canções. Sendo menos ocorrente do que aquela entre forma e dinâmica, a relação entre tessitura e textura foi identificada em algumas peças do conjunto. Há, entretanto, uma interdependência maior e mais constante em quatro das cinco peças do conjunto, com a parte do piano escrita nas duas claves de sol, portanto, na região média e aguda do instrumento. Assim, estabelecemos a relação de que quanto mais aguda a tessitura, maior a interdependência. Em determinados trechos de algumas canções, a tessitura mais aguda da linha vocal ocorreu junto com mudanças do tratamento textural, havendo um aumento da independência, interdependência e número de densidade quando o canto tinha notas mais agudas. Assim, concluímos que a relação entre textura e tessitura foi pontual e menos ocorrente que a forma e dinâmica, revelando mais flexibilidade no seu tratamento.

Mesmo constatando ocorrências das características do tratamento textural, não consideramos que estas sejam engessadas ou padronizadas, configurando uma linguagem musical previsível. Tais ocorrências revelam um estilo próprio do compositor para o gênero estudado. De fato, cada canção apresenta uma escrita muito peculiar e diversificada, prevalecendo, no entanto, a escrita pianística linear e em camadas.

A trama textural entre canto e piano revela um certo antagonismo na sua formação, pois os pontos em comum, conectados por figurações rítmica-melódicas semelhantes, se desprendem facilmente e percorrem seus próprios caminhos para que o diálogo prossiga

livremente. A linguagem musical de Guarnieri e o nacionalismo expresso na “Carta Aberta” também se revelaram antagônicos na sua aplicação nas canções dos anos de 1950 a 1964, uma vez que não há emprego de melodias folclóricas, apesar da rítmica sincopada, das inflexões melódicas próprias do material urbano e rural brasileiro e do uso de texto exclusivamente em português nacional, cuja temática valoriza amiúde o “amor”. Talvez essas características tenham a ver com “o percurso natural” que ele defendia quanto ao desenvolvimento dos seus trabalhos, uma vez que ele era polêmico nas suas concepções pedagógico-musicais de enfrentamento ao dodecafonismo e de opiniões pré-concebidas quanto aos “ismos” da sua contemporaneidade.

Embora este trabalho não verse sobre análise e performance, reconhecemos, de acordo com nossa experiência de trabalho com cantores, uma certa dificuldade na leitura e na execução das canções, relativamente à escrita vocal independente do piano, aos intervalos dissonantes, à imprevisibilidade da linha melódica do canto, à dificuldade da leitura musical e às longas frases em *legato*. Dadas essas considerações, é relevante pensarmos o repertório a partir da visão do pianista e das particularidades da relação entre a escrita pianística e a linha vocal, evidenciando, através da análise textural, os pontos em comum entre as partes e aqueles em que predomina a independência, os quais exigem uma maior atenção dos intérpretes e a busca de ferramentas que auxiliem no entrosamento entre as partes.

Este trabalho evidenciou as principais características do contraponto guarnieriano nas canções, demonstrando que tal linguagem eleva voz e instrumento em igual nível de elaboração e de importância. Da mesma forma, procuramos contribuir para o estudo da canção de câmara, em especial para o conjunto de canções de Guarnieri, que constitui uma fonte de estudos a ser amplamente explorada, uma vez que, dentre a variedade de gêneros constantes no seu catálogo de obras, é um dos mais profícuos e presentes em todas as suas fases composicionais.

Como fruto do trabalho produzido no âmbito desta tese, temos a intenção de publicar as canções aqui transcritas literalmente, em formato de uma edição crítica, a fim de divulgar e facilitar o acesso a esse repertório que atualmente está em manuscritos. Como propostas para futuros trabalhos, entendemos que a edição brasileira de repertório de música de câmara tanto vocal como instrumental carece de revisões, pois grande parte dele está em estado de abandono e há muitas edições antigas que já não estão mais no mercado, sendo, portanto, de acesso muito restrito.

No que concerne aos vários períodos estilísticos e variações estéticas dentro de um mesmo espaço de tempo, o gênero canção no repertório de música brasileira tem muito ainda a ser explorado pela pesquisa acadêmica, como é o caso da década de 1940, período em que conviveram nacionalistas e vanguardistas. Critérios sobre a interpretação da canção para canto e piano brasileira podem ser elaborados a partir de uma análise de gravações, exemplificadamente, comparando intérpretes de diferentes décadas, bem como podem envolver a dicção, a condução melódica e acentuação rítmica. O embate nacionalista de Guarnieri ainda repercute na produção do gênero e pode ser explorada em outras formas de análise e em repertórios do século XXI, aplicando-se, igualmente, ao repertório camerístico instrumental. O estudo e a interpretação da canção brasileira, com texto em língua portuguesa, também podem colaborar para a promoção do intercâmbio cultural entre países lusófonos.

Quanto aos resultados esperados, acreditamos que o estudo da linguagem composicional da canção de câmara e de como a escrita pianística é desenvolvida neste gênero possa complementar a lacuna observada no conjunto de trabalhos sobre a canção guarnieriana. Sendo assim, pretendemos contribuir para a reflexão, interpretação e valorização das canções de Camargo Guarnieri, oportunizando ao meio musical acadêmico o

resgate de um repertório assaz importante e o conhecimento do que ainda está apenas manuscrito, colaborando, sobretudo, para o estudo do repertório da música de câmara.

Referências Bibliográficas

- Almada, C. de L. (2008). O dodecafonismo peculiar de Cláudio Santoro: Análise do ciclo de canções *A Menina Boba*. *Opus*, 14 (1), 7-24.
- Almeida, G. (1980). *Haikai, poesia de estação*. Revista Brasileira de Haikai - Kakinnet. <https://www.kakinnet.com/caqui/gaen.htm#top>. Consultado a 07 de 03 de 2022.
- Alvarenga, H. C. (2000). Ousadia e convenção no *Segundo Concerto para Violino e Orquestra* de Camargo Guarnieri. *Série ESTUDOS 5*. Org. Cristina Capparelli Gerling. Porto Alegre, 183-256.
- Andrade, M. (1972). *Aspectos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Andrade, M. (1972). *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A.
- Assis, C. A. (2007). *Coesão e proporções nos Improvisos para piano de Camargo Guarnieri*. Dissertação de Mestrado em Música, Área de Concentração – Execução musical. Salvador: Universidade Federal da Bahia.
- Barbieri, D. (1992). Um poema e duas canções. *Estudos Avançados* 6 (16), 185-193.
- Berry, W. (1987). *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications Inc.
- Castro, M. C. de. (2007). *O original evidente em Frutuoso Vianna: as canções*. Tese de Doutorado em Musicologia. Campinas: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo.
- Coli, J. (2001). O “nacional” e o “popular”. In: F. Silva (Org.), *O Tempo e a Música*. São Paulo: Funarte, 25-31.
- Drumond, J. N. (2013). *Academia Feminina Mineira de Letras – Afemil*. <https://sites.google.com/site/acadfemininamineiradeletras/memorial-patronas/liasalgado>. Consultado a 23 de 02 de 2022.

- Dunsby, J. (1989). Considerations of Texture. *Journal of the American Musicological Society* 1 (70), 46-57.
- Egg, A. C. (2006). A Carta Aberta de Camargo Guarnieri. *Revista Científica/FAP*, 1, 1-12.
- Egg, A. C. (2010). *Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945*. Tese de Doutorado em História Social. São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo.
- Egg, A. C. (2018). *A formação de um compositor sinfônico: Camargo Guarnieri entre o modernismo, o americanismo e a boa vizinhança*. São Paulo: Alameda Casa Editorial.
- Elbert, H. (2014). As canções brasileiras de Camargo Guarnieri. *European Review of Artistic Studies*, 5 (3), 1-27.
- Felipe, D. de A. (2005). Cantata “Caso do Vestido”: a questão do Nacionalismo em Camargo Guarnieri. *ANPUH – XXIII Simpósio Nacional de História*, 1-7.
- Fialkow, N. (1995). *The Ponteiros of Camargo Guarnieri*. Tese de Doutorado em Música. Baltimore: The Peabody Institute - Johns Hopkins University.
- Gauldin, R. (1995). *A practical approach to Eighteenth-Century Counterpoint*. Illinois: Waveland Press, Inc.
- Gentil Nunes, P. (2009). *Análise participacional: uma mediação entre composição musical e a teoria das partições*. Tese de Doutorado em Música. Rio de Janeiro: Centro de Letras e artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Gerling, C. M. P. C (2004). Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina n ° 3. Rio de Janeiro: *Debates* (UNIRIO) (7), 99-110. Disponível em - <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/viewFile/4036/3597>
- Gonçalves, M. M. (2004). *Poemas da Negra* de Camargo Guarnieri sob o ponto de vista do ensaio sobre a música brasileira de Mário de Andrade. *Música Hodie*, 4 (2), 107.

- Grossi, A. S. (2002). *O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 Improvisos para piano*. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- Grossi, A. S. (2004). O idiomático de Camargo Guarnieri nas obras para piano. *Opus - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - Anppom*, 10, 29-36.
- Heitor, L. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.
- Hindemith, P. (1937). *The Craft of Music Composition*. New York: Associated Music Publishers Inc, vol 1 e 2.
- Houaiss, A.; Villar, M. de S. (2009). *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Índice acústico franco-belga. (2021). *Wikipedia*. Consultado a 19 de 01 de 2022.
https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dndice_ac%C3%B4stico_franco-belga.
- Instituto de Estudos Brasileiros. <https://www.ieb.usp.br/>. Consultado a 27 de 09 de 2022.
- Jander, O. (2001). Tessitura. In: S. Sadie (Ed.), *The New Grove*. (2º ed.). New York: Macmillan Publishers Ltd, (25), 315-316.
- Kater, C. (2001). *Música viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora.
- Krenek, E. (1940). *Studies in Counterpoint*. New York: G. Schirmer Inc.
- Levy, J. M. (1982). Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music. *Journal of the American Musicological Society* 3 (35), 482-531.
- Lobo, F. R. (2010). *As Canções de Amor de Mozart Camargo Guarnieri e de Claudio Santoro: uma interpretação formada pelos contextos estéticos originais*. Dissertação

- de Mestrado em Música – Canto. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte - Universidade de Aveiro.
- Luft, C. P. (1997). *Dicionário prático de regência nominal*. São Paulo: Editora Ática 2ªed.
- Luft, C. P. (2008). *Dicionário prático de regência verbal*. São Paulo: Editora Ática 8ª ed.
- Luft, C. P. (2010). *ABC da língua culta*. São Paulo: Editora Globo S.A.
- Marcondes, M. A. (org) (1998). *Enciclopédia da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica* (2ª edição, revista e atualizada). São Paulo: Art Editora.
- Mariz, V. (2002). *A Canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- Mariz, V. (2005). *História da Música no Brasil* (6ª edição ampliada e atualizada). Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A.
- Milazzo, E. (2004). *Afastamentos composicionais no Choro Torturado de Camargo Guarnieri*. Dissertação de Mestrado em Música, Área de Concentração – Práticas Interpretativas/Piano. Porto Alegre: Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Moraes, M. J. D. C. (1994). *A pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Departamento de Música da Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo.
- Moreno, C. (2010). *Guia prático do português correto: pontuação* (4). Porto Alegre: L&PM Pocket.
- Morre barítono Jarbas Braga aos 59 anos. (1994). *Folha de São Paulo*.
<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/7/23/brasil/47.html> Consultado a 03 de 03 de 2022.
- Neves, J. M. (1981). *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- Nonno, J. I. (2012). *De Petrópolis a Pasárgada o cancionero de Guerra-Peixe: contextualização, processo criativo e análise*. Tese de Doutorado em Música, Área de

- Concentração – Práticas Interpretativas. Campinas: Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas.
- Pádua, M. P. (2009). *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. Tese de Doutorado em Letras/Estudos Literários, Área de Concentração – Literatura Comparada. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Picchi, A. G. (2010). *As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. Tese de Doutorado em Música, Área de concentração – Práticas Interpretativas. Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- Pimenta, J. K. (2015). *As canções de Camargo Guarnieri e Suzanna de Campos: um estudo para a interpretação*. Tese de Doutorado em Música, Área de concentração – Canto. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.
- Piston, W. (1970). *Counterpoint*. Londres: Victor Gollancz Ltd.
- Ramos, A. O. (2011). Socorrito Villegas, soprano inolvidable, maestra de cantantes, foniatra, musicoterapeuta. *Crônicas Migrantes*.
<http://armandolveira.blogspot.com/2011/10/socorrito-villegas-soprano-maestra-de.html>. Consultado a 03 de 03 de 2022.
- Rodrigues, L. (2015). As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri. *Revista Brasileira de Música*, 28 (1), 107-140.
- Sachs, K. J., Dahlhaus, C. (2001). Counterpoint. In: S. Sadie (Ed.), *The New Grove*. (2° ed.). New York: Macmillan Publishers Ltd, (6), 551-571.
- Sachs, K. J., Dahlhaus, C. (2001). Counterpoint. In: S. Sadie (Ed.), *The New Grove*. (2° ed.). New York: Macmillan Publishers Ltd, (6), 551-571.

- Sadie, S. (Ed.). (2001). Texture. In: *The New Grove*. (2º ed.). New York: Macmillan Publishers Ltd, (25), 323.
- Santos, J. V. (2006). Treze Canções de Amor de Camargo Guarnieri: uma abordagem histórica, analítica e interpretativa. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, 13, 72-84.
- Searle, H. (1978). *El Contrapunto del Siglo XX*. Havana: Editorial Arte y Literatura.
- Senna Neto, C. N. de. (2007). *Textura musical: forma e metáfora*. Dissertação de Doutorado em Música. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Silva, F. (2001). *O Tempo e a Música*. São Paulo: Funarte.
- Souza, R. C. de. (2010) Nepomuceno e a gênese da canção de câmara (1ª parte). *Música em Perspectiva*, 3, (1), 33-53.
- Stein, D.; Spillman, R. (1996). *Poetry into song: Performance and Analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press.
- Tomaz, M. M. (2016). *O ciclo Quatro Cantigas de Camargo Guarnieri: uma análise interpretativa*. Dissertação de Mestrado em Música. Castelo Branco: Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.
- Toni, F. C. (2007). Mon chère élève: Charles Koechlin, professor de Camargo Guarnieri. *Revista do IEB*, 45, 107-122.
- Verhaalen, M. (V. S. Guarnieri, Trad.) (2001). *Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*. São Paulo: Editora da USP.
- Vieira, A. L. (2018). *A presença da modinha no universo musical de Camargo Guarnieri*. Dissertação de Mestrado em Música – Área de concentração: Música em Contexto. Brasília: Departamento de Música – Universidade de Brasília.

Wernet, K. (2009). *Camargo Guarnieri: Memórias e Reflexões sobre a música no Brasil*.

Dissertação de Mestrado em Musicologia. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Departamento de Música – Universidade de São Paulo.

Wolff, M. S. (2005). Elementos não-europeus na brasilidade musical de Mário de Andrade e Camargo Guarnieri. *ANPPOM – Décimo Quinto Congresso*, 484-491.

Sadie, S. (Ed.) (1994). Tessitura. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 942.

Cartas

Andrade, M. (1934). *Camargo Guarnieri*. [Carta]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-CP01-0290. São Paulo.

Guarnieri, M. C. (1955). *Meu caro Lamberto*. [Carta]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-CA02-0017. São Paulo.

Guarnieri, M. C. (1957). *Norma*. [Carta]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-CA02-0275. São Paulo.

Guarnieri, M. C. (1964). *Meu caríssimo Lamberto*. [Carta]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-CA02-0050. São Paulo.

Guarnieri, M. C. (1967). *Prezada Dona Lia*. [Carta]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-CA07-0044. São Paulo.

Guarnieri, M. C. (1967). *Querida Maria*. [Carta]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-CA01-0013. São Paulo.

Guarnieri, M. C. (1971). *Meu querido amigo Lamberto*. [Carta]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-CA02-0084. São Paulo.

Partituras

- Guarnieri, M. C. (1957). *Duas canções de amor (1. Não sei porque...)*. [Partitura-Manuscrito não publicado]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-139CAMAv. São Paulo.
- Guarnieri, M. C. (1957). *Duas canções de amor (2. Se eu pudesse...)*. [Partitura-Manuscrito não publicado]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-136CAMAv. São Paulo.
- Guarnieri, M. C. (1957). *Duas Canções de Celso Brant (1. Meus pecados)*. [Partitura]. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- Guarnieri, M. C. (1957). *Duas Canções de Celso Brant (2. Como o coração da noite)*. [Partitura]. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- Guarnieri, M. C. (1957). *Duas Canções de Sylvio C. de Oliveira (1. Castigo)*. [Partitura]. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- Guarnieri, M. C. (1957). *Duas Canções de Sylvio C. de Oliveira (2. Agora)*. [Partitura]. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- Guarnieri, M. C. (1957). *És mais bela....* [Partitura-Manuscrito não publicado]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-137CAMAv. São Paulo.
- Guarnieri, M. C. (1957). *Não adianta dizer nada*. [Partitura-Manuscrito não publicado]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-141CAMAv. São Paulo.
- Guarnieri, M. C. (1957). *Ondas de uma mar crescente*. [Partitura-Manuscrito não publicado]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-142CAMAI. São Paulo.
- Guarnieri, M. C. (1957). *Teus olhos verdes*. [Partitura-Manuscrito não publicado]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-140CAMAv. São Paulo.

- Guarnieri, M. C. (1958). *Duas canções de Sylvia Celeste de Campos (1. Ausência)*. [Partitura-Manuscrito não publicado]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-150CAMAv. São Paulo.
- Guarnieri, M. C. (1958). *Duas canções de Sylvia Celeste de Campos (2. Eu digo a meu próprio coração)*. [Partitura-Manuscrito não publicado]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-151CAMAv. São Paulo.
- Guarnieri, M. C. (1958). *Quatro Cantigas (1. A cantiga da mutuca)*. [Partitura]. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Guarnieri, M. C. (1958). *Quatro Cantigas (2. Cantiga)*. [Partitura]. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Guarnieri, M. C. (1958). *Quatro Cantigas (3. Não sei....)*. [Partitura]. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Guarnieri, M. C. (1958). *Quatro Cantigas (4. Vamos dar a despedida)*. [Partitura]. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Guarnieri, M. C. (1959). *Cinco Poemas de Alice (1. Pedido)*. [Partitura]. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1959.
- Guarnieri, M. C. (1959). *Cinco Poemas de Alice (2. E agora só me resta a minha voz)*. [Partitura]. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1959.
- Guarnieri, M. C. (1959). *Cinco Poemas de Alice (3. Não posso mais esconder que te amo)*. [Partitura]. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Guarnieri, M. C. (1959). *Cinco Poemas de Alice (4. Recolhi no meu coração a tua voz)*. [Partitura]. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Guarnieri, M. C. (1959). *Cinco Poemas de Alice (5. Promessa)*. [Partitura]. Buenos Aires: Ricordi Americana.

- Guarnieri, M. C. (1959). *Nada de mágoas*. [Partitura-Manuscrito não publicado]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-153CAMAl. São Paulo.
- Guarnieri, M. C. (1959). *O amor de agora*. [Partitura-Manuscrito não publicado]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-152CAMAv. São Paulo.
- Guarnieri, M. C. (1959). *Onde andar*. [Partitura-Manuscrito não publicado]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-154CAMAv. São Paulo.
- Guarnieri, M. C. (1961). *Eu sinto dentro do peito*. [Partitura-Manuscrito não publicado]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-156CAMAv. São Paulo.
- Guarnieri, M. C. (1964). *Ó flor do meu coração*. [Partitura-Manuscrito não publicado]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-157CAMTt. São Paulo.
- Guarnieri, M. C. (1964). *Toada*. [Partitura-Manuscrito não publicado]. Arquivo IEB – USP, Acervo Camargo Guarnieri: CG-158CAMAv. São Paulo.
- Guarnieri, M. C. (2001). *Canção Ingênua*. [Partitura]. Goldberg Edições Musicais.
- Guarnieri, M. C. (2015). *Adoração*. [Partitura]. Editoração Josani Keunecke Pimenta.
- Guarnieri, M. C. (2015). *Duas Canções de Suzanna de Campos (1. A vida, às vezes...)*. [Partitura]. Editoração Josani Keunecke Pimenta.
- Guarnieri, M. C. (2015). *Duas Canções de Suzanna de Campos (2. Penso em você)*. [Partitura]. Editoração Josani Keunecke Pimenta.
- Guarnieri, M. C. (2015). *Espera*. [Partitura]. Editoração Josani Keunecke Pimenta.
- Guarnieri, M. C. (2015). *Isto é você*. [Partitura]. Editoração Josani Keunecke Pimenta.
- Guarnieri, M. C. (2015). *Não fales por favor*. [Partitura]. Editoração Josani Keunecke Pimenta.
- Guarnieri, M. C. (2015). *Para acordar teu coração (1. Quero dizer baixinho)*. [Partitura]. Editoração Josani Keunecke Pimenta.

Guarnieri, M. C. (2015). *Para acordar teu coração (2. Pensei em ti com doçura)*. [Partitura].

Editoração Josani Keunecke Pimenta.

Guarnieri, M. C. (2015). *Para acordar teu coração (3. Porque estás sempre comigo)*.

[Partitura]. Editoração Josani Keunecke Pimenta.

Guarnieri, M. C. (2015). *Para acordar teu coração (4. Eu gosto de você)*. [Partitura].

Editoração Josani Keunecke Pimenta.

Guarnieri, M. C. (2015). *Para acordar teu coração (5 Olha-me tão somente)*. [Partitura].

Editoração Josani Keunecke Pimenta.

Guarnieri, M. C. (2015). *Para acordar teu coração (6. Às vezes, meu amor)*. [Partitura].

Editoração Josani Keunecke Pimenta.

Guarnieri, M. C. (2015). *Para acordar teu coração (7. Quero afagar-te o rosto docemente)*.

[Partitura]. Editoração Josani Keunecke Pimenta.

Guarnieri, M. C. (2015). *Para acordar teu coração (8. Aceitei tua amizade)*. [Partitura].

Editoração Josani Keunecke Pimenta.

Apêndice A

Tabela das Canções do Período 1950-1964

	Título da canção	Ciclo	Ano	Autor do texto	Edições
1	<i>1. Quero dizer baixinho</i>	<i>Para acordar teu coração</i>	1951	Suzanna de Campos	1952 Ed. do autor 1955 Ricordi Americana 2015 Josani Keuneche Pimenta
2	<i>2. Pensei em ti com doçura</i>	<i>Para acordar teu coração</i>	1950	Suzanna de Campos	1952 Ed. do autor 1955 Ricordi Americana 2015 Josani Keuneche Pimenta
3	<i>3. Porque estás sempre comigo</i>	<i>Para acordar teu coração</i>	1942 (data provável) ⁴⁰	Suzanna de Campos	1952 Ed. do autor 1955 Ricordi Americana 2015 Josani Keuneche Pimenta
4	<i>4. Eu gosto de você</i>	<i>Para acordar teu coração</i>	1951	Suzanna de Campos	1952 Ed. do autor 1955 Ricordi Americana 2015 Josani Keuneche Pimenta
5	<i>5. Olha-me tão somente</i>	<i>Para acordar teu coração</i>	1951	Suzanna de Campos	1952 Ed. do autor 1955 Ricordi Americana 2015 Josani Keuneche Pimenta
6	<i>6. Às vezes, meu amor</i>	<i>Para acordar teu coração</i>	1951	Suzanna de Campos	1952 Ed. do autor 1955 Ricordi Americana

⁴⁰ Segundo Silva (2001, p. 519), no manuscrito do AMA (Arquivo Mário de Andrade) as canções números 3 e 7 não estão datadas. E, no manuscrito avulso da peça número 3 pertencente a Olga Maria Schroeter, consta a data de 1942. Apesar do equívoco, incluímos todo o ciclo para análise neste trabalho, considerando a suspeita de Silva (2001) sobre a intenção do compositor em uniformizar o ciclo cronologicamente.

					2015 Josani Keuneche Pimenta
7	<i>7. Quero afagar-te o rosto docemente</i>	<i>Para acordar teu coração</i>	Sem data	Suzanna de Campos	1952 Ed. do autor 1955 Ricordi Americana 2015 Josani Keuneche Pimenta
8	<i>8. Aceitei tua amizade</i>	<i>Para acordar teu coração</i>	1951	Suzanna de Campos	1952 Ed. do autor 1955 Ricordi Americana 2015 Josani Keuneche Pimenta
9	<i>Espera</i>		1952	Suzanna de Campos	1952 Ed. do autor 1955 Ricordi Americana 2015 Josani Keuneche Pimenta
10	<i>Não fales por favor</i>		1952	Suzanna de Campos	1952 Ed. do autor 1955 Ricordi Americana 2015 Josani Keuneche Pimenta
11	<i>1. Pedido</i>	<i>Cinco poemas de Alice</i>	1954	Alice Camargo Guarnieri	1959 Ricordi Americana
12	<i>2. E agora só me resta a minha voz.</i>	<i>Cinco poemas de Alice</i>	1954	Alice Camargo Guarnieri	1959 Ricordi Americana
13	<i>3. Não posso mais esconder que te amo</i>	<i>Cinco poemas de Alice</i>	1954	Alice Camargo Guarnieri	1959 Ricordi Americana
14	<i>4. Recolhi no meu coração a tua voz.</i>	<i>Cinco poemas de Alice</i>	1954	Alice Camargo Guarnieri	1959 Ricordi Americana
15	<i>5. Promessa</i>	<i>Cinco poemas de Alice</i>	1954	Alice Camargo Guarnieri	1959 Ricordi Americana
16	<i>1. A cantiga da mutuca</i>	<i>Quatro Cantigas</i>	1949	Recolhido por Silvio Romero	1958 Ricordi Americana
17	<i>2. Cantiga</i>	<i>Quatro Cantigas</i>	1955	Recolhido por Silvio Romero	1958 Ricordi Americana

18	<i>Isto é você</i>		1955	Susana de Campos	2015 Josani Keuneche Pimenta
19	<i>1. Meus Pecados</i>	<i>Duas canções de Celso Brant</i>	1955	Celso Brant	1957 Ricordi Brasileira
20	<i>2. Como o coração da noite</i>	<i>Duas canções de Celso Brant</i>	1955	Celso Brant	1957 Ricordi Brasileira
21	<i>2. Agora</i>	<i>Duas canções</i>	1955	Sylvio Cavalcanti de Oliveira	1957 Ricordi Brasileira
22	<i>1. Castigo</i>	<i>Duas canções</i>	1956	Sylvio Cavalcanti de Oliveira	1957 Ricordi Brasileira
23	<i>3. Não sei....</i>	<i>Quatro Cantigas</i>	1956	Recolhido por Silvio Romero	1958 Ricordi Americana
24	<i>4. Vamos dar a despedida</i>	<i>Quatro Cantigas</i>	1956	Recolhido por Silvio Romero	1958 Ricordi Americana
25	<i>Adoração</i>		1956	Susana de Campos	1957 Ricordi Brasileira 2015 Josani Keuneche Pimenta
26	<i>Ês mais bela</i>		1957	Antônio Rangel Bandeira	Manuscrito
27	<i>Não adianta dizer nada</i>		1957	Cecília Meireles	Manuscrito
28	<i>1. Não sei porque</i>	<i>Duas cantigas de amor</i>	1957	Rossine Camargo Guarnieri	Manuscrito
29	<i>2. Se eu pudesse</i>	<i>Duas cantigas de amor</i>	1957	Rossine Camargo Guarnieri	Manuscrito
30	<i>Ondas de um mar crescente</i>		1957	Antônio Rangel Bandeira	Manuscrito
31	<i>Teus olhos verdes</i>		1957	Antônio Messias	Manuscrito
32	<i>A vida às vezes...</i>		1957	Susana de Campos	2015 Josani Keuneche Pimenta
33	<i>1. Ausência</i>	<i>Duas canções de Sílvia Celeste de Campos</i>	1958	Sílvia Celeste de Campos	Manuscrito
34	<i>2. Eu digo a meu próprio coração</i>	<i>Duas canções de Sílvia Celeste de Campos</i>	1958	Sílvia Celeste de Campos	Manuscrito

35	<i>1. Penso em você</i>	<i>Duas canções de Susana de Campos</i>	1958	Susana de Campos	2015 Josani Keuneche Pimenta
36	<i>2. Beijaste os meus cabelos</i>	<i>Duas canções de Susana de Campos</i>	1958	Susana de Campos	2015 Josani Keuneche Pimenta
37	<i>Nada de mágoas</i>		1959	Desconhecido	Manuscrito
38	<i>Onde andarás</i>		1959	Paulo Bonfim	Manuscrito
39	<i>Canção Ingênua</i>		1959	Waldisa Russio	2001 Goldberg Edições Musicais
40	<i>O amor de agora</i>		1959	Dante Milano	Manuscrito
41	<i>Amo-te sim⁴¹</i>		1959	Rossine Camargo Guarnieri	
42	<i>Eu sinto dentro do peito</i>		1961	Waldisa Russio	Manuscrito
43	<i>Toada</i>		1964	Dora Vasconcelos	Manuscrito
44	<i>Ó flor do meu coração</i>		1964	Cecília Meireles	Manuscrito

⁴¹ Esta canção não foi encontrada no acervo de obras do IEB/USP.

Apêndice B

Índice Acústico

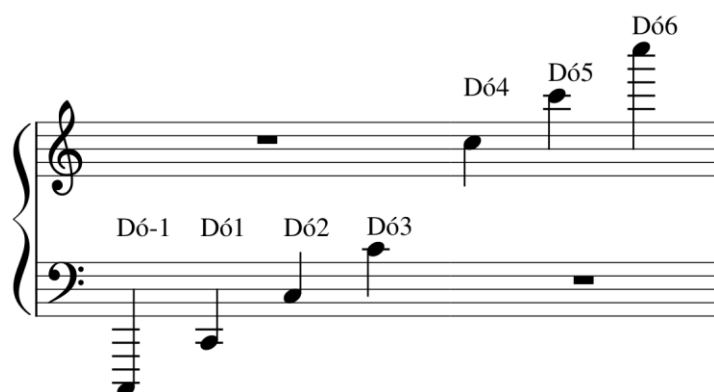


Tabela da Extensão Vocal e Instrumental das Canções

Canção	Canto	Piano
<i>A Cantiga da Mutuca</i> (1955)	Ré3-Lá4	Dó1-Ré5
<i>A vida às vezes</i> (1957)	Mi3-Fá#4	Ré2-Lá4
<i>Aceitei tua amizade</i> (1951)	Dó3-Fá4	Si1-Sib4
<i>Adoração</i> (1956)	Ré3-Mib4	Fá2-Fá5
<i>Agora</i> (1956)	Mi3-Mi4	Mi2-Mi5
<i>Às vezes meu amor</i> (1951)	Dó3-Ré4	Sol1-Ré5
<i>Ausência</i> (1958)	Dó#3-Mi4	Fá1-Sol4
<i>Beijaste os meus cabelos</i> (1958)	Dó#3-Mi4	Lá1-Mi4
<i>Canção Ingênua</i> (1959)	Mi3-Lá4	Fá1-Lá4
<i>Cantiga</i> (1955)	Láb2-Réb4	Réb1-Láb4
<i>Castigo</i> (1956)	Dó3-Mi4	Fá1-Lá3
<i>Como o coração da noite</i> (1955)	Mi3-Fá4	Dó1-Fá4
<i>E agora... só me resta a minha voz</i> (1954)	Mi3-Fá#4	Si1-Mi3
<i>És mais bela...</i> (1957)	Ré3-Fá#4	Lá1-Lá4
<i>Espera</i> (1952)	Mi3-Fá#4	Fá1-Lá4
<i>Eu digo a meu próprio coração...</i> (1958)	Mi3-Mi4	Lá1-Dó4
<i>Eu gosto de você</i> (1951)	Mib3-Sol4	Fá#1-Ré5
<i>Eu sinto dentro do peito</i> (1961)	Mi3-Lá4	Lá2-Lá5
<i>Isto... é você!</i> (1955)	Ré3-Fá4	Réb1-Dó5
<i>Meus Pecados</i> (1955)	Ré3-Mi4	Sib1-Mi5
<i>Nada de mágoas</i> (1959)	Dó#3-Mi4	Ré1-Ré5
<i>Não adianta dizer nada...</i> (1957)	Mi3-Mi4	Fá1-Si3
<i>Não fales, por favor...</i> (1952)	Sib2-Mibb4	Sib1-Mib5
<i>Não posso mais esconder que te amo</i> (1954)	Dó#3-Fá4	Lá1-Fá4
<i>Não sei porque...</i> (1957)	Ré#3-Ré4	Lá1-Ré4
<i>Não sei...</i> (1956)	Dó3-Mi4	Dó1-Mi5
<i>O amor de agora</i> (1959)	Ré3-Mib4	Mi1-Mib4
<i>Ó flor do meu coração</i> (1964)	Ré3-Fá4	Mi1-Sol4

<i>Olhe-me tão somente</i> (1951)	Mi3-Mi4	Fá#1-Sol4
<i>Ondas de um mar crescente</i> (1957)	Ré#3-Fá4	Lá1-Sol4
<i>Onde andará...</i> (1959)	Ré3-Mib4	Ré1-Dó5
<i>Pedido</i> (1954)	Ré3-Fá4	Sib1-Dó5
<i>Pensei em ti com doçura</i> (1950)	Mib3-Solb4	Dó1-Sib4
<i>Penso em você</i> (1958)	Dó3-Fá4	Mi1-Fá4
<i>Porque estás sempre comigo</i> (1942?)	Réb3-Fáb4	Solb1-Réb5
<i>Promessa</i> (1954)	Ré3-Ré4	Fá1-Lá5
<i>Quero afagar-te o rosto docemente...</i> (?)	Dó3-Mi4	Fá1-Sol4
<i>Quero dizer baixinho</i> (1951)	Ré3-Ré4	Lá1-Dó5
<i>Recolhi no meu coração a tua voz...</i> (1954)	Dó3-Fá4	Fá2-Sol5
<i>Se eu pudesse...</i> (1957)	Fá#3-Sol4	Dó1-Sol3
<i>Teus olhos verdes</i> (1957)	Mi3-Ré4	Lá1-Si3
<i>Toada</i> (1964)	Ré3-Fá#4	Fá1-Ré5
<i>Vamos dar a despedida</i> (1956)	Mi3-Mi4	Dó1-Mi5

Apêndice C

Tabelas dos Componentes Reais e Sonoros registrados no Programa Excel

Quero dizer baixinho

Compassos	CS	CR
A 1.1	4	3
1.2	4	3
2.1	4	3
2.2	4	3
3.1	4	3
3.2	4	3
Canto4.1	5	4
4.2	5	4
5.1	5	3
5.2	5	3
6.1	5	3
6.2	5	4
7.1	5	3
7.2	5	4
8.1	5	4
8.2	5	4
9.1	5	4
9.2	5	4
10.1	5	4
10.2	5	4
11.1	5	4
11.2	5	4
B 12.1	4	3
12.2	4	3
13.1	4	3
13.2	4	3
14.1	4	3
14.2	4	3
15.1	5	3
15.2	5	3
16.1	5	3
16.2	5	3
17.1	5	4
17.2	5	3
18.1	5	3
18.2	5	4
19.1	5	4
19.2	5	4
20.1	5	3

20.2	5	4
21.1	5	4
21.2	5	4
22.1	5	3
22.2	5	4
23.1	5	3
23.2	5	3
24.1	5	4
24.2	5	4
25.1	5	4
25.2	5	4
26.1	5	3
26.2	5	3
27.1	5	3
27.2	5	3
28.1	5	4
28.2	5	2
29.1	5	3
29.2	5	3
30.1	5	4
30.2	5	4
31.1	5	4
31.2	5	4
32.1	5	4
32.2	5	4
A' 33.1	4	3
33.2	4	3
34.1	4	3
34.2	4	3
35.1	4	3
35.2	4	3
36.1	4	3
36.2	5	3
37.1	5	4
37.2	5	4
38.1	5	3
38.2	5	3
39.1	5	3
39.2	5	4
40.1	5	3
40.2	5	4
41.1	5	4
41.2	5	4
42.1	5	4
42.2	5	4
43.1	5	4

43.2	5	4
44.1	5	4
44.2	5	4
45.1	5	4
45.2	5	4
46.1	5	4
46.2	5	4
47.1	5	4
47.2	5	4
48.1	10	5
48.2	10	5

Pensei em ti com doçura

Compassos	CS	CR
A1.1	5	4
1.2	5	4
2.1	5	3
2.2	5	3
3.1	6	5
3.2	6	4
4.1	6	4
4.2	6	4
5.1	6	5
5.2	6	5
6.1	6	4
6.2	6	4
7.1	5	4
7.2	5	4
8.1	5	5
8.2	5	4
9.1	6	5
9.2	6	4
10.1	6	5
10.2	6	6
11.1	6	4
11.2	6	4
12.1	6	5
12.2	6	4
13.1	6	5
13.2	6	5
14.1	6	4
14.2	6	4
15.1	6	5
15.2	6	4
16.1	6	4

16.2	6	4
16.3	6	4
17.1	4	2
17.2	4	2
17.3	4	2
B18.1	6	4
18.2	6	4
19.1	5	4
19.2	5	3
20.1	5	3
20.2	5	4
20.3	5	4
21.1	6	4
21.2	6	4
22.1	5	4
22.2	5	3
23.1	5	3
23.2	5	4
23.3	5	3
24.1	6	4
24.2	6	4
25.1	5	4
25.2	5	3
26.1	5	3
26.2	5	4
26.3	5	4
27.1	6	5
27.2	6	4
28.1	5	5
28.2	5	4
29.1	6	3
29.2	6	3
30.1	6	5
30.2	6	4
31.1	6	5
31.2	6	5
32.1	5	3
32.2	5	3
33.1	5	4
33.2	5	4
33.3	5	3
34.1	5	3
34.2	5	3
35.1	5	5
35.2	5	5
36.1	6	4

36.2	6	4
36.3	6	4
37.1	6	5
37.2	6	5
38.1	6	5
38.2	5	4
39.1	5	4
39.2	5	4
39.3	5	5
40.1	5	4
40.2	5	4
41.1	7	4
41.2	7	4
42.1	6	2
42.2	6	2
43.1	6	3
43.2	6	3
A'44.1	6	5
44.2	6	5
45.1	5	3
45.2	5	3
46.1	5	4
46.2	5	4
47.1	5	3
47.2	5	3
48.1	6	5
48.2	6	4
49.1	6	4
49.2	6	4
50.1	6	4
50.2	6	5
51.1	6	4
51.2	6	3
52.1	5	5
52.2	5	4
53.1	6	5
53.2	6	4
54.1	6	5
54.2	6	4
55.1	6	6
55.2	6	6
56.1	6	4
56.2	6	4
57.1	6	5
57.2	6	4
58.1	6	5

58.2	6	5
59.1	6	3
59.2	6	3
59.3	6	3
60.1	6	3
60.2	6	3
60.3	6	3
61.1	8	3
61.2	8	3
62.1	8	3
62.2	8	3

Porque tu estás sempre comigo

Compassos	CS	CR
A1.1	3	3
1.2	3	3
1.3	3	3
1.4	3	2
2.1	3	3
2.2	3	3
2.3	3	3
2.4	3	3
2.5	5	4
2.6	5	4
3.1	4	3
3.2	4	3
3.3	4	3
3.4	4	3
Canto 4.1	5	2
4.2	5	2
4.3	4	4
4.4	4	4
5.1	4	4
5.2	4	4
5.3	4	4
5.4	4	4
6.1	4	4
6.2	4	4
6.3	4	3
6.4	4	3
7.1	4	4
7.2	4	3
7.3	4	3
7.4	4	3
8.1	4	4

8.2	4	4
8.3	4	4
8.4	4	4
9.1	4	4
9.2	4	4
9.3	4	3
9.4	4	3
10.1	3	3
10.2	3	3
10.3	3	2
10.4	3	2
11.1	3	3
11.2	3	3
11.3	3	3
11.4	3	2
12.1	3	2
12.2	3	2
12.3	3	2
12.4	3	2
12.5	3	2
12.6	3	2
B13.1	5	5
13.2	5	5
13.3	5	4
13.4	5	4
14.1	5	4
14.2	5	3
14.3	5	4
14.4	5	4
15.1	5	4
15.2	5	4
15.3	5	5
15.4	5	5
16.1	5	3
16.2	5	3
16.3	5	4
16.4	5	4
17.1	5	3
17.2	5	3
17.3	5	4
17.4	5	4
18.1	4	3
18.2	4	3
18.3	4	3
18.4	4	3
19.1	3	3

19.2	3	3
19.3	3	3
19.4	3	3
20.1	3	3
20.2	3	3
20.3	3	2
20.4	3	3
21.1	3	3
21.2	3	3
21.3	3	2
21.4	3	3
Coda22.1	4	4
22.2	4	4
22.3	4	4
22.4	4	4
23.1	4	4
23.2	4	3
23.3	4	3
23.4	4	3
24.1	4	4
24.2	4	3
24.3	4	4
24.4	4	4
25.1	5	3
25.2	6	4
25.3	9	4
25.4	9	4
26.1	9	4
26.2	9	4
26.3	9	4
26.4	9	4

Eu gosto de você...

Compassos	CS	CR
A1.1	3	2
1.2	3	1
1.3	3	2
1.4	3	1
2.1	3	2
2.2	3	1
2.3	3	2
2.4	3	1
2.5	2	2
2.6	2	2
3.1	3	3

3.2	3	3
3.3	3	3
3.4	3	3
4.1	3	2
4.2	3	3
4.3	3	3
4.4	3	3
5.1	7	6
5.2	7	6
5.3	7	6
5.4	7	6
Canto6.1	4	4
6.2	4	2
6.3	4	2
6.4	4	2
6.5	4	2
6.6	4	2
7.1	4	3
7.2	4	3
7.3	4	3
7.4	4	3
8.1	3	2
8.2	3	2
8.3	4	3
8.4	4	3
9.1	4	4
9.2	4	3
9.3	4	3
9.4	4	2
10.1	5	3
10.2	5	3
10.3	5	3
10.4	5	3
11.1	4	3
11.2	4	3
11.3	2	2
11.4	3	3
11.5	3	3
11.6	3	3
12.1	3	2
12.2	3	2
12.3	3	2
12.4	3	2
B13.1	4	4
13.2	4	3
13.3	4	3

13.4	4	2
14.1	4	4
14.2	4	3
14.3	4	3
14.4	4	3
15.1	3	3
15.2	4	4
15.3	4	3
15.4	4	3
16.1	3	3
16.2	3	3
16.3	3	2
16.4	3	2
17.1	4	4
17.2	4	4
17.3	4	3
17.4	4	2
18.1	4	3
18.2	4	3
18.3	4	4
18.4	4	3
18.5	4	3
18.6	4	3
19.1	4	2
19.2	4	3
19.3	4	3
19.4	4	3
19.5	4	3
19.6	4	2
20.1	4	3
20.2	4	2
20.3	4	3
20.4	4	2
21.1	4	3
21.2	4	2
21.3	4	3
21.4	4	2
21.5	3	3
21.6	3	3
22.1	3	2
22.2	3	3
22.3	3	2
22.4	3	3
23.1	3	2
23.2	3	3
23.3	3	3

23.4	3	3
Coda24.1	8	7
24.2	8	7
24.3	8	7
24.4	14	8
25.1	2	2
25.2	3	3
25.3	8	4
25.4	8	4

Olhe-me tão somente...

Compassos	CS	CR
A1.1	3	3
1.2	3	3
2.1	3	3
2.2	3	3
3.1	4	4
3.2	4	4
4.1	4	4
4.2	4	4
5.1	4	3
5.2	4	3
6.1	4	3
6.2	4	4
7.1	4	4
7.2	4	4
8.1	4	4
8.2	4	4
9.1	4	4
9.2	4	4
10.1	4	4
10.2	5	5
11.1	5	5
11.2	5	5
11.3	4	4
12.1	4	4
12.2	4	4
13.1	4	4
13.2	4	3
14.1	4	4
14.2	4	4
15.1	4	3
15.2	4	4
16.1	4	3
16.2	4	4

17.1	4	4
17.2	4	4
18.1	4	3
18.2	5	4
19.1	4	4
19.2	4	4
20.1	4	4
20.2	4	4
21.1	4	4
21.2	4	4
B22.1	4	4
22.2	4	4
23.1	4	4
23.2	4	4
24.1	4	3
24.2	4	4
24.3	4	4
25.1	4	4
25.2	4	4
26.1	4	4
26.2	4	4
27.1	4	4
27.2	4	4
28.1	4	4
28.2	4	4
29.1	4	4
29.2	4	4
30.1	4	4
30.2	4	4
31.1	4	4
31.2	4	4
32.1	4	4
32.2	4	4
33.1	4	3
33.2	4	4
34.1	4	4
34.2	4	4
35.1	4	4
35.2	4	4
36.1	4	4
36.2	4	4
37.1	4	4
37.2	4	4
38.1	4	4
38.2	4	4
39.1	8	7

39.2	8	7
------	---	---

Às vezes, meu amor...

Compassos	CS	CR
A1.1	3	3
1.2	3	3
1.3	3	3
2.1	3	3
2.2	3	3
2.3	3	3
3.1	3	3
3.2	3	3
3.3	3	3
4.1	2	2
4.2	2	2
4.3	2	2
Canto5.1	4	3
5.2	4	4
6.1	4	4
6.2	4	4
6.3	4	4
7.1	4	3
7.2	4	3
7.3	4	4
8.1	4	3
8.2	5	5
8.3	5	4
9.1	5	3
9.2	5	4
9.3	5	3
10.1	5	4
10.2	5	4
10.3	5	4
11.1	3	3
11.2	3	3
11.3	3	3
12.1	4	3
12.2	4	3
12.3	4	3
B13.1	5	4
13.2	4	4
14.1	4	2
14.2	4	2
15.1	5	4
15.2	5	4

16.1	4	3
16.2	4	3
16.3	4	3
17.1	4	3
17.2	4	3
17.3	4	4
18.1	5	3
18.2	5	5
18.3	5	4
19.1	5	5
19.2	5	5
19.3	5	3
20.1	3	2
20.2	4	2
20.3	4	3
C21.1	6	3
21.2	5	3
21.3	5	3
22.1	5	3
22.2	5	2
23.1	4	3
23.2	4	2
24.1	4	1
24.2	4	3
25.1	5	4
25.2	5	4
25.3	5	4
26.1	4	4
26.2	4	4
27.1	5	3
27.2	5	3
28.1	5	4
28.2	5	4

Quero afagar-te o rosto docemente...

Compassos	CS	CR
A1.1	4	2
1.2	4	2
1.3	4	3
1.4	4	3
2.1	4	2
2.2	4	2
2.3	4	3
2.4	4	3
3.1	4	2

3.2	4	2
3.3	4	3
3.4	4	3
Canto 4.1	4	2
4.2	4	2
4.3	5	4
4.4	5	4
5.1	5	3
5.2	5	4
5.3	5	3
6.1	5	2
6.2	5	3
6.3	5	2
7.1	5	3
7.2	5	4
7.3	5	4
8.1	5	3
8.2	5	3
8.3	5	3
8.4	5	3
9.1	5	3
9.2	5	3
9.3	5	4
9.4	5	4
10.1	5	3
10.2	5	3
10.3	5	4
10.4	4	3
11.1	5	3
11.2	5	3
11.3	5	3
11.4	5	3
12.1	5	3
12.2	5	3
12.3	5	4
12.4	5	4
13.1	5	3
13.2	5	3
13.3	4	3
13.4	4	3
14.1	4	2
14.2	4	2
14.3	5	4
14.4	5	4
B15.1	5	3
B15.2	5	4

B15.3	5	2
16.1	5	3
16.2	5	3
16.3	5	3
16.4	5	3
17.1	5	2
17.2	5	2
17.3	5	3
17.4	5	3
18.1	5	3
18.2	5	3
18.3	5	3
18.4	5	3
19.1	5	3
19.2	5	3
19.3	5	3
19.4	5	3
19.5	5	1
20.1	5	3
20.2	5	4
20.3	5	3
21.1	5	3
21.2	5	3
21.3	5	4
21.4	5	4
22.1	5	3
22.2	5	3
22.3	5	4
22.4	5	4
23.1	5	3
23.2	5	4
23.3	5	2
24.1	5	3
24.2	5	3
24.3	5	3
25.1	5	3
25.2	5	3
25.3	5	4
25.4	5	4
26.1	5	3
26.2	5	3
26.3	5	4
26.4	5	4
27.1	5	3
27.2	5	3
27.3	5	4

27.4	5	4
28.1	4	2
28.2	4	2
28.3	4	2
28.4	4	2
29.1	4	2
29.2	4	2
29.3	4	3
29.4	4	3
30.1	4	2
30.2	4	2
30.3	4	3
30.4	5	4
A'31.1	5	3
31.2	5	3
31.3	5	3
32.1	5	4
32.2	5	4
32.3	5	3
32.4	5	3
33.1	5	3
33.2	5	3
33.3	5	3
33.4	5	3
34.1	5	3
34.2	5	3
34.3	5	4
34.4	5	3
35.1	5	3
35.2	5	3
35.3	5	4
35.4	5	4
36.1	5	2
36.2	5	4
36.3	5	2
37.1	6	3
37.2	6	3
37.3	5	4
37.4	5	4
38.1	5	3
38.2	5	3
38.3	5	3
38.4	5	2
39.1	5	4
39.2	5	4
39.3	5	4

39.4	5	4
40.1	5	3
40.2	5	5
40.3	5	4
41.1	5	3
41.2	5	3
41.3	5	4
41.4	5	4
42.1	5	3
42.2	5	3
42.3	5	4
42.4	5	4
43.1	5	3
43.2	5	4
43.3	5	4
44.1	6	3
44.2	6	3
44.3	6	3
44.4	6	3

Aceitei tua amizade

Compassos	CS	CR
A 1.1	5	2
1.2	5	2
2.1	5	2
2.2	5	2
2.3	5	2
3.1	5	2
3.2	5	2
3.3	5	2
4.1	5	2
4.2	5	2
4.3	5	2
Canto5.1	5	3
Canto5.2	4	2
6.1	5	3
6.2	4	3
7.1	5	2
7.2	4	2
8.1	5	3
8.2	4	2
8.3	3	2
9.1	5	2
9.2	4	2
10.1	5	3

10.2	4	3
10.3	5	3
11.1	4	2
11.2	5	3
12.1	5	3
12.2	3	2
13.1	6	3
13.2	6	3
B14.1	6	3
B14.2	6	3
14.3	6	3
15.1	5	2
15.2	5	2
15.3	5	2
16.1	5	2
16.2	5	2
16.3	4	3
17.1	4	1
17.2	4	3
18.1	4	1
18.2	4	3
19.1	4	1
19.2	4	4
20.1	4	3
20.2	4	3
21.1	4	2
21.2	4	3
22.1	4	2
22.2	4	3
23.1	4	3
23.2	4	3
24.1	4	2
24.2	4	3
25.1	4	4
25.2	4	4
26.1	8	4
26.2	8	3
A'27.1	6	3
27.2	6	3
27.3	6	3
28.1	5	2
28.2	5	2
28.3	5	2
29.1	5	2
29.2	5	2
29.3	5	2

30.1	5	3
30.2	4	2
31.1	5	3
31.2	4	3
32.1	5	2
32.2	4	2
33.1	5	3
33.2	4	3
34.1	5	3
34.2	4	2
35.1	5	3
35.2	4	3
35.3	5	3
36.1	4	3
36.2	5	4
37.1	5	2
37.2	5	2
38.1	6	3
38.2	6	3
39.1	6	3
39.2	6	3
39.3	6	3
40.1	6	3
40.2	6	3
40.3	6	3
41.1	11	4
41.2	11	4

Espera

Compassos	CS	CR
A 1.1	4	3
1.2	4	3
2.1	4	3
2.2	4	2
3.1	3	2
3.2	3	3
4.1	3	2
4.2	3	2
5.1	4	3
5.2	4	3
6.1	4	3
6.2	4	3
7.1	4	2

7.2	4	3
8.1	4	3
8.2	4	3
9.1	4	2
9.2	4	3
10.1	4	2
10.2	4	3
11.1	4	3
11.2	4	3
11.3	4	3
12.1	4	3
12.2	4	2
13.1	4	3
13.2	5	3
B14.1	4	2
14.2	4	3
15.1	4	2
15.2	4	2
16.1	4	3
16.2	4	2
17.1	4	3
17.2	4	3
18.1	5	2
18.2	4	4
19.1	4	3
19.2	4	4
20.1	4	3
20.2	4	3
21.1	4	3
21.2	4	3
22.1	4	3
22.2	4	3
23.1	4	3
23.2	4	3
24.1	4	3
24.2	3	1
25.1	3	1
25.2	4	3
Coda26.1	4	3
26.2	4	3
27.1	4	3
27.2	4	3
28.1	4	3
28.2	4	3
29.1	4	1
29.2	4	1

30.1	7	2
30.2	7	2

Não fales, por favor

Compassos	CS	CR
A1.1	3	3
1.2	3	3
1.3	4	3
1.4	4	3
2.1	4	4
2.2	4	4
2.3	4	4
2.4	4	4
3.1	5	3
3.2	5	3
3.3	6	4
3.4	6	4
4.1	5	4
4.2	5	4
4.3	6	5
4.4	6	5
5.1	5	2
5.2	5	2
5.3	6	3
5.4	6	3
6.1	5	3
6.2	5	3
6.3	6	3
6.4	6	3
7.1	6	3
7.2	6	3
7.3	4	3
7.4	4	3
8.1	4	3
8.2	4	3
8.3	4	3
8.4	5	4
9.1	5	3
9.2	5	3
9.3	5	3
9.4	5	2
10.1	5	4
10.2	5	4

10.3	6	4
10.4	6	3
11.1	4	3
11.2	4	3
11.3	4	3
11.4	5	3
B12.1	5	4
12.2	5	4
12.3	7	6
12.4	7	6
13.1	5	3
13.2	5	5
13.3	5	5
14.1	5	3
14.2	5	3
14.3	6	3
14.4	6	3
15.1	4	4
15.2	4	4
15.3	4	3
15.4	4	3
16.1	4	4
16.2	4	4
16.3	5	4
16.4	5	4
C17.1	5	4
C17.2	5	4
17.3	5	4
18.1	6	3
18.2	6	3
18.3	6	3
18.4	6	3
19.1	6	3
19.2	6	3
19.3	6	3
19.4	6	3
20.1	4	4
20.2	4	4
20.3	4	3
20.4	4	3
21.1	3	2
21.2	3	2
21.3	4	2
21.4	5	3
22.1	4	3
22.2	4	3

22.3	5	3
22.4	5	3
23.1	5	4
23.2	6	4
23.3	5	4
Coda24.1	4	2
Coda24.2	5	3
24.3	5	4
25.1	4	4
25.2	4	4
25.3	5	4
25.4	5	4
26.1	5	4
26.2	5	4
26.3	5	4
26.4	5	4
27.1	6	5
27.2	6	5
27.3	6	5
27.4	6	5

Pedido

Compassos	CS	CR
A1.1	4	2
1.2	4	2
2.1	4	3
2.2	4	3
3.1	4	2
3.2	4	2
4.1	4	3
4.2	4	3
5.1	4	3
5.2	4	3
5.3	4	3
6.1	4	3
7.1	4	3
7.2	4	3
7.3	4	3
8.1	4	3
8.2	4	3
8.3	4	3
9.1	4	3
9.2	4	3

9.3	4	3
Canto10.1	5	4
10.2	5	4
11.1	5	4
11.2	5	4
12.1	5	4
12.2	5	4
12.3	5	3
13.1	5	4
13.2	5	4
13.3	5	3
14.1	5	5
14.2	5	4
15.1	5	4
15.2	5	4
16.1	6	4
16.2	6	4
17.1	5	4
17.2	5	4
18.1	3	2
18.2	3	2
18.3	3	1
19.1	4	3
19.2	4	3
19.3	4	2
20.1	4	3
21.1	4	3
21.2	4	3
21.3	4	2
B22.1	4	3
22.2	4	2
23.1	4	3
23.2	4	2
24.1	4	3
24.2	4	3
25.1	4	4
25.2	4	4
26.1	4	2
26.2	4	2
27.1	4	2
27.2	4	3
28.1	4	3
28.2	4	4
29.1	5	2
29.2	5	4
30.1	5	4

30.2	5	4
31.1	5	3
31.2	5	3
32.1	5	4
32.2	5	4
33.1	5	4
33.2	5	4
33.3	5	4
34.1	5	4
35.1	5	4
35.3	5	4
36.1	5	4
36.2	5	4
36.3	5	4
37.1	5	4
37.2	5	4
37.3	5	3
38.1	5	3
38.2	5	3
38.3	5	3
39.1	8	4
39.2	8	4
39.3	8	4

E agora...só me resta a minha voz

Compassos	CS	CR
A 1.1	2	2
1.2	2	2
2.1	2	2
2.2	2	2
3.1	3	3
3.2	3	3
4.1	3	3
4.2	3	3
5.1	4	3
5.2	4	3
6.1	4	3
6.2	4	3
7.1	4	3
7.2	4	3
8.1	4	3
8.2	4	3
9.1	4	3

9.2	4	3
10.1	4	2
10.2	4	2
11.1	4	2
11.2	4	2
12.1	3	2
12.2	3	2
13.1	4	3
13.2	4	3
14.1	5	2
14.2	5	2
15.1	5	4
15.2	5	3
16.1	5	2
16.2	5	2
17.1	6	3
17.2	6	3
B18.1	5	4
18.2	5	4
19.1	5	3
19.2	5	3
20.1	5	3
20.2	5	3
21.1	5	4
21.2	5	3
22.1	5	3
22.2	5	3
23.1	5	2
23.2	5	2
24.1	5	4
24.2	5	4
25.1	5	3
25.2	5	2
26.1	6	2
26.2	6	2
27.1	6	3
27.2	6	3
28.1	6	2
28.2	6	2
29.1	6	2
29.2	6	2
30.1	7	3
30.2	7	3

Não posso mais esconder que te amo

Compassos	CS	CR
A 1.1	2	2
1.2	2	2
2.1	2	2
2.2	4	3
3.1	2	2
3.2	2	2
4.1	2	2
4.2	4	3
5.1	2	2
5.2	3	2
5.3	3	2
5.4	4	2
5.5	4	2
6.1	2	2
6.2	2	2
6.3	4	2
7.1	3	3
7.2	4	3
Canto8.1	2	2
8.2	5	3
9.1	5	3
9.2	2	2
10.1	2	2
10.2	5	3
11.1	5	3
11.2	2	2
12.1	5	3
12.2	5	3
13.1	3	2
13.2	6	3
14.1	3	2
14.2	6	3
15.1	5	3
15.2	3	3
16.1	2	2
16.2	5	4
17.1	5	3
17.2	5	3
18.1	7	3
18.2	6	3
19.1	6	4
19.2	4	4
20.1	3	3

20.2	5	4
21.1	5	4
21.2	3	1
22.1	3	2
22.2	5	3
23.1	3	3
23.2	5	4
24.1	3	3
24.2	5	4
25.1	5	4
25.2	3	3
26.1	3	3
26.2	3	3
27.1	3	3
27.2	3	2
B28.1	3	3
28.2	5	4
29.1	5	2
29.2	2	2
30.1	2	1
30.2	5	3
31.1	3	3
31.2	5	3
32.1	2	2
32.2	5	3
33.1	5	3
33.2	2	2
34.1	2	2
34.2	5	3
35.1	5	3
35.2	5	2
36.1	2	2
36.2	5	4
37.1	5	3
37.2	5	3
38.1	5	4
38.2	4	3
39.1	3	3
39.2	4	4
40.1	5	4
40.2	3	3
41.1	3	3
41.2	4	4
42.1	5	3
42.2	3	3
43.1	4	4

43.2	4	3
44.1	3	3
44.2	4	3
45.1	3	3
45.2	3	2
46.1	4	4
46.2	4	4
47.1	4	3
47.2	4	3
48.1	5	2
48.2	5	2
49.1	6	3
49.2	5	3
A'50.1	3	3
50.2	5	3
51.1	5	3
51.2	2	2
52.1	2	2
52.2	5	3
53.1	5	3
53.2	2	2
54.1	2	2
54.2	5	3
55.1	3	2
55.2	5	4
56.1	5	4
56.2	5	4
57.1	7	5
57.2	6	4
58.1	3	3
58.2	5	3
59.1	5	3
59.2	5	3
60.1	5	4
60.2	4	2
61.1	3	3
61.2	3	3
62.1	3	3
62.2	4	3
63.1	3	3
63.2	3	3
64.1	3	3
64.2	5	4
65.1	3	3
65.2	5	4
66.1	6	3

66.2	6	3
------	---	---

Recolhi no meu coração a tua voz...

Compassos	CS	CR
A 1.1	3	3
1.2	3	3
2.1	3	3
2.2	3	2
3.1	3	3
3.2	3	3
4.1	2	2
4.2	2	2
5.1	3	1
Canto5.2	4	3
Canto6.1	4	2
6.2	4	2
7.1	4	3
7.2	4	3
8.1	4	3
8.2	4	3
9.1	4	2
9.2	4	3
10.1	4	4
10.2	4	4
10.3	4	4
11.1	4	3
11.2	4	3
11.3	4	3
12.1	5	3
12.2	5	3
13.1	5	5
13.2	5	4
14.1	4	4
14.2	4	4
15.1	4	4
15.2	5	4
B16.1	5	5
16.2	5	5
17.1	5	5
17.2	5	5
18.1	5	5
18.2	5	5
19.1	5	5

19.2	5	5
20.1	5	4
20.2	5	4
21.1	6	3
21.2	6	3
22.1	4	4
22.2	4	4
23.1	6	3
23.2	6	3
24.1	4	4
24.2	4	3
25.1	6	4
25.2	6	4
26.1	4	3
26.2	4	3
26.3	6	4
27.1	4	4
27.2	4	4
28.1	4	4
28.2	5	3
29.1	3	3
29.2	4	3
30.1	3	3
30.2	2	2
Coda31.1	3	1
Coda31.2	4	2
32.1	4	3
32.2	4	3
33.1	4	3
33.2	4	3
34.1	4	3
34.2	4	3
35.1	4	3
35.2	4	3
36.1	4	3
36.2	4	2
37.1	4	3
37.2	4	3
38.1	4	1
38.2	4	1
39.1	6	2
39.2	6	2

Promessa

Compassos	CS	CR
A1.1	4	3
1.2	4	3
1.3	4	3
1.4	4	3
2.1	4	3
2.2	4	3
2.3	4	3
2.4	2	1
3.1	4	3
3.2	4	3
3.3	4	3
3.4	4	3
4.1	4	3
4.2	4	3
4.3	4	3
4.4	4	3
5.1	4	3
5.2	4	3
5.3	4	3
5.4	3	2
6.1	5	3
6.2	5	3
6.3	2	3
6.4	2	2
7.1	5	3
7.2	5	3
7.3	2	2
7.4	2	2
8.1	5	3
8.2	5	3
8.3	2	2
8.4	2	2
9.1	5	3
9.2	5	3
9.3	2	2
9.4	2	2
10.1	5	3
10.2	5	3
10.3	2	2
10.4	2	2
11.1	5	3
11.2	5	3
11.3	2	2
11.4	2	2
12.1	5	3

12.2	5	3
12.3	2	2
12.4	2	2
13.1	5	3
13.2	5	3
13.3	3	3
13.4	3	3
14.1	5	4
14.2	5	4
14.3	5	4
14.4	5	4
15.1	5	4
15.2	5	4
15.3	4	3
15.4	2	2
B16.1	4	3
16.2	4	3
16.3	4	3
16.4	4	3
17.1	4	3
17.2	4	3
17.3	4	3
17.4	4	3
18.1	4	3
18.2	4	3
18.3	2	3
18.4	2	2
19.1	4	4
19.2	4	4
19.3	4	4
19.4	4	2
20.1	4	4
20.2	4	4
20.3	4	4
20.4	4	2
21.1	4	4
21.2	4	4
21.3	4	4
21.4	4	2
22.1	4	4
22.2	4	4
22.3	4	4
22.4	4	2
23.1	4	3
23.2	4	3
23.3	4	3

23.4	4	2
24.1	4	3
24.2	4	3
24.3	4	4
24.4	4	4
25.1	4	4
25.2	4	4
25.3	4	4
25.4	4	4
26.1	5	3
26.2	5	3
26.3	5	3
26.4	3	3
27.1	4	4
27.2	4	4
27.3	4	4
27.4	4	4
28.1	5	4
28.2	5	4
28.3	5	4
28.4	3	2
29.1	5	4
29.2	5	4
29.3	5	4
29.4	5	4
29.5	5	3
30.1	4	3
30.2	4	3
30.3	4	3
30.4	4	3
31.1	4	3
31.2	4	3
31.3	4	3
31.4	2	1
Coda32.1	4	4
Coda32.2	4	4
32.3	4	3
32.4	4	2
33.1	4	4
33.2	4	4
33.3	4	3
33.4	4	1
34.1	4	3
34.2	4	3
34.3	4	3
34.4	4	1

35.1	4	4
35.2	4	4
35.3	4	4
35.4	4	2
36.1	4	3
36.2	4	3
36.3	4	4
36.4	4	2
37.1	5	4
37.2	5	4
37.3	5	4
37.4	5	4
38.1	5	4
38.2	5	4
38.3	5	4
38.4	3	2
39.1	5	4
39.2	5	4
39.3	5	4
39.4	5	4
40.1	5	4
40.2	5	4
40.3	5	3
40.4	7	2

A cantiga da mutuca

Compassos	CS	CR
A1.1	2	1
1.2	2	1
1.3	2	1
1.4	2	1
2.1	2	1
2.2	2	1
2.3	2	1
2.4	2	1
3.1	2	1
3.2	2	1
3.3	2	2
3.4	2	2
4.1	2	2
4.2	2	2
4.3	2	2
4.4	2	2

Canto5.1	3	2
5.2	4	2
5.3	3	2
5.4	4	1
6.1	3	1
6.2	4	2
6.3	3	3
6.4	4	2
7.1	3	1
7.2	4	2
7.3	3	2
7.4	4	1
8.1	3	1
8.2	4	3
8.3	3	3
8.4	4	1
9.1	3	2
9.2	4	3
9.3	4	2
9.4	4	1
10.1	3	1
10.2	4	2
10.3	3	3
10.4	4	2
11.1	3	1
11.2	4	2
11.3	4	2
11.4	4	1
12.1	3	3
12.2	3	3
12.3	5	3
12.4	5	3
13.1	5	2
13.2	1	1
13.3	2	2
13.4	2	2
B14.1	3	1
14.2	2	2
14.3	3	2
14.4	5	1
15.1	5	3
15.2	2	2
15.3	3	2
15.4	5	1
16.1	3	1
16.2	2	2

16.3	3	2
16.4	5	1
17.1	5	2
17.2	2	2
17.3	3	2
17.4	4	1
18.1	5	2
18.2	2	2
18.3	3	2
18.4	5	1
19.1	5	3
19.2	4	3
19.3	3	2
19.4	5	1
20.1	5	2
20.2	3	2
20.3	3	2
20.4	5	1
21.1	5	2
21.2	2	2
21.3	3	2
21.4	4	1
22.1	5	2
22.2	2	2
22.3	3	2
22.4	5	1
23.1	4	3
23.2	2	2
23.3	3	2
23.4	5	1
24.1	5	2
24.2	2	2
24.3	3	2
24.4	5	1
25.1	5	2
25.2	1	1
25.3	3	2
25.4	4	1
26.1	5	2
26.2	2	2
26.3	3	2
26.4	5	1
27.1	5	3
27.2	2	2
27.3	3	2
27.4	5	1

28.1	5	2
28.2	2	2
28.3	3	2
28.4	5	1
29.1	5	2
29.2	1	1
29.3	3	2
29.4	4	1
30.1	5	2
30.2	2	2
30.3	3	2
30.4	5	1
31.1	5	3
31.2	2	2
31.3	3	2
31.4	5	1
32.1	5	2
32.2	2	2
32.3	3	2
32.4	5	1
33.1	5	2
33.2	2	2
33.3	3	2
33.4	3	2
34.1	3	2
34.2	3	2
34.3	3	2
34.4	3	2
35.1	3	2
35.2	3	2
35.3	3	2
35.4	3	2
36.1	5	2
36.2	5	2
36.3	3	3
36.4	3	3
37.1	4	2
37.2	5	1
37.3	0	0
37.4	0	0

Cantiga

Compassos	CS	CR
-----------	----	----

A1.1	3	3
1.2	3	3
2.1	3	3
2.2	3	3
3.1	1	1
3.2	1	1
4.1	1	1
4.2	1	1
Canto5.1	3	3
5.2	3	3
6.1	3	3
6.2	3	2
7.1	3	3
7.2	3	3
8.1	3	3
8.2	3	3
9.1	3	3
9.2	3	3
10.1	3	2
10.2	3	3
11.1	3	3
11.2	3	2
12.1	3	3
12.2	3	3
13.1	3	3
13.2	3	3
14.1	3	2
14.2	3	3
15.1	3	2
15.2	3	3
16.1	3	3
16.2	3	3
17.1	3	3
17.2	3	3
18.1	3	3
18.2	3	3
19.1	3	3
19.2	3	3
20.1	4	4
20.2	4	4
21.1	4	4
21.2	4	4
22.1	4	4
22.2	1	1
23.1	1	1
23.2	1	1

B24.1	3	3
B24.2	3	3
25.1	3	3
25.2	3	3
26.1	3	3
26.2	3	3
27.1	3	3
27.2	3	3
28.1	3	2
28.2	3	2
29.1	3	3
29.2	3	3
30.1	3	3
30.2	4	3
31.1	4	3
31.2	4	4
32.1	4	4
32.2	4	4
33.1	4	4
33.2	4	4
34.1	1	1
34.2	1	1
35.1	1	1
35.2	1	1
A'36.1	3	3
36.2	3	3
37.1	3	3
37.2	3	2
38.1	3	3
38.2	3	3
39.1	3	3
39.2	3	3
40.1	3	3
40.2	3	3
41.1	3	2
41.2	3	3
42.1	3	3
42.2	3	2
43.1	3	3
43.2	3	3
44.1	3	3
44.2	3	2
45.1	3	2
45.2	3	3
46.1	3	2
46.2	3	3

47.1	3	3
47.2	3	3
48.1	3	3
48.2	3	3
49.1	3	3
49.2	3	3
50.1	3	3
50.2	3	3
51.1	4	4
51.2	4	4
52.1	4	4
52.2	4	4
53.1	2	2
53.2	2	2
54.1	2	2
54.2	2	2
55.1	8	3
55.2	8	3

Não sei...

Compassos	CS	CR
A1.1	3	2
1.2	3	2
2.1	4	2
2.2	4	2
3.1	4	3
3.2	4	3
4.1	5	3
4.2	5	3
5.1	4	3
5.2	4	3
6.1	5	3
6.2	5	3
7.1	4	3
7.2	4	3
8.1	5	3
8.2	5	3
9.1	4	3
9.2	4	3
10.1	5	3
10.2	5	3
11.1	4	3
11.2	4	3

12.1	5	3
12.2	5	3
13.1	4	3
13.2	4	3
14.1	5	3
14.2	5	3
15.1	4	3
15.2	4	3
16.1	5	2
16.2	5	2
17.1	4	3
17.2	4	3
18.1	5	3
18.2	5	3
19.1	5	3
19.2	5	3
20.1	5	3
20.2	5	3
21.1	4	2
21.2	4	2
B22.1	5	3
22.2	5	3
23.1	6	3
23.2	6	3
24.1	4	3
24.2	4	3
25.1	6	4
25.2	6	3
26.1	4	2
26.2	5	3
27.1	6	3
27.2	6	3
28.1	5	2
28.2	5	2
29.1	6	3
29.2	6	4
30.1	5	3
30.2	5	3
31.1	6	4
31.2	6	4
32.1	5	3
32.2	5	3
33.1	6	4
33.2	6	4
34.1	5	3
34.2	5	3

35.1	6	4
35.2	6	4
36.1	4	2
36.2	4	2
37.1	5	3
37.2	5	3
38.1	4	3
38.2	4	3
39.1	4	2
39.2	4	2
A40.1	3	2
40.2	3	2
41.1	4	2
41.2	5	2
42.1	4	3
42.2	4	3
43.1	5	3
43.2	5	3
44.1	4	3
44.2	4	3
45.1	5	3
45.2	5	3
46.1	4	3
46.2	4	3
47.1	5	4
47.2	5	4
48.1	4	2
48.2	4	2
49.1	5	3
49.2	5	3
50.1	4	3
50.2	4	3
51.1	5	3
51.2	5	3
52.1	4	3
52.2	4	3
53.1	5	3
53.2	6	3
54.1	4	3
54.2	4	3
55.1	5	3
55.2	5	4
56.1	4	2
56.2	4	2
57.1	5	2
57.2	6	3

58.1	7	3
58.2	7	3
59.1	8	4
59.2	8	4

Vamos dar a despedida

Compassos	CS	CR
A1.1	2	2
1.2	2	2
2.1	2	2
2.2	2	2
3.1	2	2
3.2	2	2
4.1	2	2
4.2	2	2
5.1	2	2
5.2	2	2
6.1	2	2
6.2	2	2
7.1	2	2
7.2	2	2
8.1	2	2
8.2	2	2
9.1	2	2
Canto9.2	3	3
10.1	3	3
10.2	3	3
11.1	3	3
11.2	3	3
12.1	3	3
12.2	3	3
13.1	3	3
13.2	3	3
14.1	3	3
14.2	3	3
15.1	3	3
15.2	3	3
16.1	3	3
16.2	3	3
17.1	3	3
17.2	3	3
B18.1	4	3
18.2	4	3

19.1	3	3
19.2	3	3
20.1	3	3
20.2	3	3
21.1	3	2
21.2	3	3
22.1	4	3
22.2	4	3
23.1	3	3
23.2	3	3
24.1	3	3
24.2	3	3
25.1	3	2
25.2	3	2
26.1	3	2
26.2	3	2
Coda27.1	3	3
27.2	3	2
28.1	3	2
28.2	3	2
29.1	3	2
29.2	3	2
30.1	3	2
30.2	3	2
31.1	3	3
31.2	3	2
32.1	3	2
32.2	3	2
33.1	3	2
33.2	3	2
34.1	3	3
34.2	3	1

Meus pecados

Compassos	CS	CR
1.1	5	3
1.2	5	3
1.3	4	3
1.4	5	2
2.1	5	3
2.2	5	3
2.3	4	3
2.4	5	3

3.1	5	3
3.2	5	3
3.3	4	3
3.4	5	2
3.5	4	3
3.6	4	3
4.1	5	2
4.2	5	2
4.3	4	2
4.4	6	2
Canto5.1	6	3
5.2	6	3
5.3	6	4
5.4	6	4
6.1	6	3
6.2	6	3
6.3	6	3
6.4	6	3
7.1	6	3
7.2	6	3
7.3	6	4
7.4	6	3
8.1	6	4
8.2	6	4
8.3	6	4
8.4	6	3
9.1	6	3
9.2	6	3
9.3	6	4
9.4	6	4
10.1	6	3
10.2	6	3
10.3	6	3
10.4	6	3
11.1	6	3
11.2	6	3
11.3	6	3
11.4	6	2
12.1	6	3
12.2	6	3
12.3	6	3
12.4	6	2
Coda13.1	6	4
13.2	6	4
13.3	5	3
13.4	6	3

14.1	6	4
14.2	6	4
14.3	5	3
14.4	6	3
15.1	6	3
15.2	6	3
15.3	9	2
15.4	9	2

Como o coração da noite

Compassos	CS	CR
A1.1	4	1
1.2	4	2
1.3	4	2
2.1	3	1
2.2	3	2
2.3	3	2
3.1	4	1
3.2	4	2
3.3	3	2
Canto4.1	5	2
4.2	4	3
4.3	6	4
5.1	5	1
5.2	5	3
5.3	5	3
6.1	5	1
6.2	5	2
6.3	5	3
7.1	5	2
7.2	5	3
7.3	5	3
8.1	5	1
8.2	5	2
8.3	5	2
9.1	5	3
9.2	5	3
9.3	5	3
10.1	5	1
10.2	5	2
10.3	5	3
11.1	5	2
11.2	5	3

11.3	5	3
12.1	4	1
12.2	4	2
12.3	4	2
B13.1	3	1
13.2	3	2
13.3	3	2
14.1	4	1
14.2	4	2
14.3	4	2
15.1	5	3
15.2	5	4
15.3	7	2
16.1	7	3
16.2	5	3
16.3	5	3
17.1	7	2
17.2	5	2
17.3	5	3
18.1	8	3
18.2	6	2
18.3	5	3
19.1	9	2
19.2	6	2
19.3	6	3
20.1	5	3
20.2	5	3
20.3	5	3
21.1	5	2
21.2	5	3
21.3	5	3
22.1	4	2
22.2	4	4
22.3	4	2
23.1	5	2
23.2	5	3
23.3	4	2
24.1	7	4
24.2	7	4
24.3	5	2
25.1	6	1
25.2	6	1
25.3	6	1

Isto é você

Compassos	CS	CR
A1.1	4	3
1.2	4	3
2.1	4	3
2.2	4	3
3.1	4	3
3.2	4	3
4.1	4	3
4.2	4	3
5.1	4	3
5.2	4	3
6.1	4	3
6.2	4	3
Canto7.1	5	4
7.2	5	3
8.1	5	4
8.2	5	3
9.1	5	3
9.2	5	5
9.3	5	5
10.1	5	5
10.2	5	5
11.1	6	4
11.2	6	5
12.1	5	3
12.2	5	5
12.3	5	5
13.1	5	5
13.2	5	5
14.1	6	3
14.2	6	3
15.1	5	5
15.2	5	5
16.1	5	3
16.2	5	3
Coda17.1	5	4
17.2	5	4
18.1	5	4
18.2	5	4
19.1	5	4
19.2	5	4
20.1	5	4
20.2	5	4
21.1	4	3

21.2	4	3
22.1	4	3
22.2	4	3
23.1	7	3
23.2	7	3

Castigo

Compassos	CS	CR
A1.1	3	3
1.2	3	3
2.1	3	3
2.2	3	3
3.1	4	3
3.2	4	3
4.1	4	3
4.2	4	3
5.1	4	3
5.2	4	3
6.1	4	3
6.2	4	3
7.1	4	3
7.2	4	3
8.1	4	3
8.2	4	4
9.1	6	3
9.2	6	4
10.1	6	4
10.2	6	4
11.1	6	3
11.2	6	4
12.1	6	3
12.2	6	3
13.1	6	4
13.2	6	4
14.1	6	3
14.2	6	2
15.1	6	3
15.2	6	3
16.1	6	3
16.2	6	3
17.1	6	4
17.2	6	4
18.1	6	3

18.2	6	4
19.1	5	3
19.2	5	3
20.1	4	4
20.2	4	4
B21.1	3	3
21.2	3	3
22.1	3	3
22.2	3	3
23.1	4	3
23.2	4	3
24.1	4	3
24.2	4	3
25.1	4	3
25.2	4	3
26.1	4	3
26.2	4	3
27.1	5	3
27.2	5	3
28.1	4	3
28.2	4	4
29.1	5	3
29.2	5	3
30.1	4	3
30.2	4	4
31.1	6	3
31.2	6	4
32.1	6	4
32.2	6	4
33.1	7	4
33.2	7	3
34.1	6	3
34.2	6	4
Coda35.1	6	2
35.2	6	3
36.1	6	4
36.2	6	4
37.1	6	3
37.2	6	4
38.1	6	3
38.2	6	2
39.1	6	3
39.2	6	3
40.1	6	2
40.2	6	2
41.1	5	3

41.2	5	3
42.1	5	4
42.2	5	4
43.1	6	3
43.2	6	3
44.1	6	4
44.2	6	4

Agora

Compassos	CS	CR
A1.1	3	2
1.2	3	2
2.1	3	2
2.2	3	2
3.1	4	2
3.2	3	2
4.1	3	2
4.2	3	2
5.1	3	2
5.2	3	2
6.1	3	2
6.2	3	2
7.1	3	2
7.2	3	2
Canto8.1	4	2
8.2	4	3
9.1	4	3
9.2	4	3
10.1	4	2
10.2	4	2
11.1	4	3
11.2	4	3
12.1	4	3
12.2	4	3
13.1	5	3
13.2	4	3
14.1	3	2
14.2	3	2
15.1	3	2
15.2	3	2
16.1	4	3
16.2	4	2
17.1	4	3

17.2	4	3
18.1	4	2
18.2	4	3
19.1	5	3
19.2	5	3
20.1	4	3
20.2	4	3
21.1	3	2
21.2	3	2
22.1	3	2
22.2	3	2
23.1	4	2
23.2	4	4
24.1	4	3
24.2	4	2
25.1	4	2
25.2	4	3
25.3	6	2
26.1	5	2
26.2	5	2
27.1	4	2
27.2	4	2
28.1	3	2
28.2	3	2
29.1	3	2
29.2	4	3
B30.1	4	3
B30.2	4	2
31.1	5	2
31.2	4	2
32.1	4	3
32.2	5	3
32.3	4	3
33.1	4	2
33.2	4	2
34.1	4	2
34.2	4	2
35.1	4	2
35.2	5	3
36.1	4	3
36.2	4	3
37.1	4	3
37.2	4	2
38.1	4	2
38.2	4	2
39.1	4	3

39.2	4	2
40.1	4	2
40.2	4	3
41.1	4	3
41.2	4	3
42.1	4	3
42.2	4	2
43.1	4	3
43.2	4	3
44.1	4	2
44.2	4	2
45.1	4	3
45.2	4	3
46.1	4	3
46.2	4	3
47.1	4	3
47.2	4	3
48.1	4	3
48.2	4	3
49.1	5	3
49.2	8	3

Adoração

Compassos	CS	CR
A1.1	4	3
1.2	4	3
2.1	4	3
2.2	4	3
3.1	4	3
3.2	4	3
4.1	4	3
4.2	4	3
5.1	4	3
5.2	4	3
6.1	4	3
6.2	4	3
Canto7.1	5	4
7.2	5	3
8.1	5	4
8.2	5	3
9.1	5	3
9.2	5	5
9.3	5	5

10.1	5	5
10.2	5	5
11.1	6	4
11.2	6	5
12.1	5	3
12.2	5	5
12.3	5	5
13.1	5	5
13.2	5	5
14.1	6	3
14.2	6	3
15.1	5	5
15.2	5	5
16.1	5	3
16.2	5	3
Coda17.1	5	4
17.2	5	4
18.1	5	4
18.2	5	4
19.1	5	4
19.2	5	4
20.1	5	4
20.2	5	4
21.1	4	3
21.2	4	3
22.1	4	3
22.2	4	3
23.1	7	3
23.2	7	3

A vida, às vezes...

Compassos	CS	CR
A1.1	3	2
1.2	3	2
2.1	3	3
2.2	3	3
3.1	3	2
3.2	3	2
4.1	3	3
4.2	3	3
5.1	3	3
5.2	3	3
Canto6.1	4	3

6.2	4	3
7.1	4	4
7.2	4	4
8.1	4	4
8.2	4	4
9.1	4	4
9.2	4	4
10.1	4	4
10.2	4	4
11.1	4	3
11.2	4	3
12.1	4	4
12.2	4	4
B13.1	4	3
13.2	4	4
14.1	4	3
14.2	4	4
15.1	4	3
15.2	4	4
16.1	4	4
16.2	4	3
17.1	4	4
17.2	4	4
18.1	4	4
18.2	4	4
19.1	4	3
19.2	4	3
20.1	4	4
20.2	4	4
20.3	4	4
21.1	5	3
21.2	5	3
22.1	5	3
22.2	5	3

Não sei porque..

Compassos	CS	CR
A1.1	3	2
1.2	3	2
2.1	4	2
2.2	4	2
3.1	3	2
3.2	3	2

4.1	3	2
4.2	3	2
5.1	4	2
5.2	4	2
6.1	4	3
6.2	3	3
7.1	3	3
7.2	3	3
8.1	3	2
8.2	3	3
9.1	3	2
9.2	3	2
10.1	3	2
10.2	3	2
Canto11.1	3	2
11.2	5	3
12.1	4	3
12.2	4	2
13.1	3	1
13.2	5	2
14.1	4	2
14.2	4	3
14.3	4	3
15.1	4	3
15.2	4	3
16.1	4	3
16.2	4	3
17.1	4	3
17.2	4	3
18.1	4	3
18.2	4	3
B19.1	5	3
19.2	4	3
20.1	5	5
20.2	5	5
21.1	5	5
21.2	4	3
22.1	4	4
22.2	4	4
23.1	4	4
23.2	4	3
24.1	4	3
24.2	4	2
25.1	4	4
25.2	4	4
26.1	4	4

26.2	4	4
27.1	4	4
27.2	4	4
28.1	3	3
28.2	3	3
29.1	4	4
29.2	4	4
30.1	3	3
30.2	3	3
Coda31.1	4	4
31.2	4	2
32.1	4	3
32.2	4	3
33.1	4	4
33.2	4	4
34.1	4	3
34.2	4	3
35.1	5	3
35.2	5	3
36.1	4	3
36.2	4	3
37.1	4	3
37.2	4	3
38.1	3	2
38.2	3	2
39.1	3	3
39.2	3	3
40.1	3	1
40.2	3	1

Se eu pudesse...

Compassos	CS	CR
A1.1	5	3
1.2	5	3
2.1	6	4
2.2	6	4
Canto3.1	6	4
3.2	6	4
4.1	6	4
4.2	6	4
5.1	6	4
5.2	6	4
6.1	6	4

6.2	6	4
7.1	6	4
7.2	6	4
8.1	6	3
8.2	6	3
9.1	6	4
9.2	6	4
10.1	6	4
10.2	6	4
11.1	6	3
11.2	6	3
12.1	6	4
12.2	6	4
13.1	6	4
13.2	6	4
14.1	6	3
14.2	6	3
15.1	6	4
15.2	6	4
16.1	6	4
16.2	6	4
17.1	6	4
17.2	6	4
18.1	6	4
18.2	6	4
19.1	6	4
19.2	6	4
20.1	6	4
20.2	6	4
21.1	6	4
21.2	6	4
22.1	6	4
22.2	6	4
23.1	6	4
23.2	6	4
24.1	6	3
24.2	6	3
25.1	6	4
25.2	6	4
26.1	6	4
26.2	6	4
27.1	6	4
27.2	6	4
28.1	6	3
28.2	6	3
29.1	6	4

29.2	6	4
30.1	6	4
30.2	6	4
31.1	6	4
31.2	6	4
32.1	6	3
32.2	6	3
33.1	6	3
33.2	6	3
34.1	7	3
34.2	7	3

És mais bela...

Compassos	CS	CR
A1.1	3	2
1.2	3	2
1.3	3	2
1.4	3	2
2.1	3	2
2.2	3	2
2.3	3	2
2.4	3	2
3.1	3	2
3.2	3	2
3.3	3	2
3.4	3	2
Canto4.1	4	3
4.2	4	3
4.3	4	3
4.4	4	3
5.1	4	3
5.2	4	3
5.3	4	3
5.4	4	3
6.1	4	3
6.2	4	3
6.3	4	3
7.1	4	3
7.2	4	3
7.3	4	3
8.1	4	3
8.2	4	3
8.3	4	3

8.4	4	3
9.1	5	4
9.2	5	4
9.3	5	4
9.4	5	4
10.1	5	4
10.2	5	4
10.3	5	4
10.4	5	4
11.1	5	4
11.2	5	4
11.3	5	4
12.1	5	4
12.2	5	4
12.3	5	4
12.4	5	4
13.1	5	4
13.2	5	4
13.3	5	4
13.4	5	4
14.1	4	3
14.2	4	3
14.3	4	3
14.4	4	3
14.5	5	2
B15.1	8	4
15.2	8	4
15.3	5	3
15.4	4	3
16.1	5	4
16.2	5	4
16.3	5	4
16.4	5	4
17.1	4	3
17.2	4	3
17.3	4	3
18.1	6	4
18.2	6	4
18.3	6	4
18.4	6	4
19.1	5	4
19.2	5	4
19.3	5	4
19.4	5	4

Compassos	CS	CR
A1.1	4	3
1.2	4	3
2.1	3	3
2.2	3	3
3.1	3	3
3.2	3	3
4.1	3	3
4.2	3	2
Canto5.1	4	3
5.2	4	2
6.1	4	3
6.2	4	3
7.1	4	4
7.2	4	1
8.1	4	4
8.2	4	3
9.1	4	4
9.2	4	2
10.1	4	3
10.2	4	2
11.1	4	4
11.2	4	2
12.1	4	4
12.2	4	4
13.1	4	4
13.2	4	4
14.1	4	4
14.2	4	4
15.1	3	3
15.2	3	3
16.1	3	3
16.2	3	3
B17.1	4	3
17.2	4	3
18.1	4	4
18.2	4	4
19.1	4	4
19.2	4	3
20.1	4	4
20.2	4	4
21.1	4	4
21.2	4	4
22.1	4	4

22.2	4	4
23.1	4	4
23.2	4	4
24.1	4	4
24.2	4	2
25.1	5	4
25.2	5	4
26.1	4	4
26.2	4	4
27.1	3	3
27.2	3	3
28.1	3	3
28.2	3	3
Coda29.1	4	4
29.2	4	4
30.1	4	4
30.2	4	4
31.1	4	2
31.2	4	2

Ondas de um mar crescente...

Compassos	CS	CR
Intro1.1	1	1
1.2	1	1
1.3	2	2
2.1	3	2
2.2	1	1
2.3	2	2
3.1	3	2
3.2	1	1
3.3	2	2
4.1	3	2
4.2	1	1
4.3	2	2
5.1	3	2
5.2	2	2
5.3	2	2
6.1	2	2
6.2	2	2
6.3	2	2
7.1	2	2
7.2	3	2
7.3	1	1

8.1	2	2
8.2	2	2
8.3	2	2
9.1	2	2
9.2	1	1
9.3	1	1
A10.1	1	1
A10.2	6	2
10.3	1	1
10.4	1	1
11.1	2	2
11.2	5	3
11.3	5	3
11.4	2	2
12.1	2	1
12.2	5	3
12.3	5	3
12.4	2	2
13.1	5	3
13.2	2	2
13.3	5	3
13.4	5	3
14.1	5	3
14.2	5	3
14.3	2	2
14.4	5	4
15.1	5	4
15.2	5	4
15.3	4	3
16.1	5	3
16.2	5	3
16.3	4	2
17.1	3	2
17.2	4	2
17.3	4	2
18.1	2	2
18.2	4	2
18.3	4	3
19.1	4	2
19.2	4	3
19.3	4	3
B20.1	3	2
20.2	3	3
20.3	4	3
21.1	6	3
21.2	6	3

21.3	5	3
21.4	5	3
22.1	2	2
22.2	6	3
22.3	6	3
22.4	6	3
23.1	6	3
23.2	6	3
23.3	6	3
24.1	2	2
24.2	6	3
24.3	5	3
24.4	2	2
25.1	5	3
25.2	5	3
25.3	6	4
25.4	5	3
26.1	3	3
26.2	3	3
26.3	3	3
27.1	4	3
27.2	4	3
27.3	4	3
28.1	4	3
28.2	4	3
28.3	3	3
29.1	4	3
29.2	4	3
29.3	4	3
30.1	4	3
30.2	2	2
30.3	2	2
31.1	2	2
31.2	3	2
31.3	1	1
32.1	2	2
32.2	3	2
32.3	1	1
33.1	2	2
33.2	2	2
33.3	2	2
34.1	1	1
34.2	1	1
34.3	1	1
A35.1	1	1
A'35.2	6	2

35.3	1	1
35.4	1	1
36.1	2	2
36.2	5	3
36.3	5	3
36.4	2	2
37.1	2	2
37.2	5	3
37.3	5	3
37.4	2	2
38.1	5	3
38.2	2	2
38.3	5	3
38.4	5	3
39.1	5	4
39.2	5	4
39.3	4	3
40.1	3	3
40.2	5	3
40.3	5	4
41.1	5	4
41.2	5	4
41.3	5	4
42.1	2	1
42.2	7	2
42.3	7	2
43.1	7	2
43.2	7	2
43.3	7	2

Não adianta dizer nada...

Compassos	CS	CR
A1.1	3	3
1.2	3	2
2.1	3	3
2.2	3	2
Canto3.1	4	3
3.2	4	4
4.1	4	3
4.2	4	3
5.1	4	4
5.2	4	4
6.1	4	3

6.2	4	3
7.1	3	3
7.2	3	3
7.3	3	3
8.1	4	3
8.2	4	4
9.1	4	3
9.2	4	4
10.1	4	3
10.2	4	4
11.1	4	3
11.2	4	3
12.1	4	4
12.2	4	4
13.1	4	4
13.2	4	2
14.1	4	3
14.2	4	4
15.1	4	4
15.2	4	4
16.1	5	4
16.2	5	3
17.1	5	4
17.2	4	3
18.1	3	3
18.2	3	3
19.1	3	3
19.2	3	3
20.1	3	3
20.2	3	3
B21.1	3	3
B21.2	3	2
22.1	3	3
22.2	3	2
23.1	4	3
23.2	4	3
24.1	4	4
24.2	4	3
25.1	4	3
25.2	4	4
26.1	4	3
26.2	4	3
27.1	4	4
27.2	4	4
28.1	4	2
28.2	4	2

29.1	4	3
29.2	4	4
30.1	4	4
30.2	4	4
31.1	4	3
31.2	4	4
32.1	4	4
32.2	4	3
33.1	6	4
33.2	5	4
34.1	7	3
34.2	6	4
35.1	6	3
35.2	6	4
36.1	6	4
36.2	6	4
37.1	6	4
37.2	6	4
38.1	6	2
38.2	6	2
39.1	5	5
39.2	5	4
40.1	4	4
40.2	4	3
A'41.1	3	3
A'41.2	3	2
42.1	3	3
42.2	3	3
43.1	4	3
43.2	4	3
44.1	4	3
44.2	4	3
45.1	4	4
45.2	4	3
46.1	4	2
46.2	4	4
47.1	5	4
47.2	5	4
48.1	4	3
48.2	4	3
49.1	4	2
49.2	4	3
50.1	4	3
50.2	4	3
51.1	4	3
51.2	4	4

52.1	4	3
52.2	4	3
52.3	4	3
53.1	4	4
53.2	4	4
54.1	4	4
54.2	4	3
55.1	4	4
55.2	4	4
56.1	4	4
56.2	4	4
56.3	4	4
57.1	5	4
57.2	5	4
58.1	5	4
58.2	5	4
59.1	5	4
59.2	5	4

Penso em você

Compassos	CS	CR
A1.1	4	3
1.2	4	3
1.3	5	4
1.4	5	3
2.1	5	3
2.2	5	3
2.3	4	3
2.4	4	3
3.1	5	3
3.2	5	3
3.3	5	3
3.4	5	3
4.1	5	3
4.2	5	3
4.3	4	3
4.4	4	3
5.1	5	3
5.2	5	3
5.3	4	3
5.4	4	3
6.1	5	3
6.2	5	3

6.3	6	3
6.4	6	3
7.1	5	4
7.2	5	4
7.3	5	4
7.4	5	4
8.1	5	3
8.2	5	3
8.3	5	4
8.4	5	4
9.1	6	5
9.2	6	4
9.3	5	5
9.4	5	4
10.1	6	4
10.2	6	4
10.3	6	4
11.1	6	3
11.2	6	3
11.3	6	3
11.4	6	3
B12.1	6	3
B12.2	6	3
B12.3	6	4
12.4	6	4
13.1	6	4
13.2	6	4
13.3	6	4
13.4	6	4
14.1	6	4
14.2	6	4
14.3	6	5
14.4	6	4
15.1	6	4
15.2	6	4
15.3	6	4
15.4	6	3
16.1	6	5
16.2	6	4
16.3	6	5
16.4	6	5
17.1	6	4
17.2	6	4
17.3	6	4
17.4	6	4
18.1	6	5

18.2	6	4
18.3	6	4
18.4	6	4
19.1	6	4
19.2	6	4
19.3	6	4
19.4	6	4
20.1	6	4
20.2	6	4
20.3	6	4
20.4	6	4
21.1	6	5
21.2	6	5
21.3	6	5
21.4	6	5
22.1	6	5
22.2	6	4
22.3	6	5
22.4	6	4
23.1	5	4
23.2	5	4
23.3	5	4
23.4	5	4
24.1	5	4
24.2	5	4
24.3	5	4
24.4	5	4
25.1	5	4
25.2	5	4
25.3	5	4
25.4	4	3
A'26.1	4	3
26.2	4	3
26.3	5	4
26.4	4	2
27.1	5	3
27.2	5	3
27.3	5	4
27.4	5	4
28.1	5	3
28.2	5	3
28.3	5	3
28.4	5	3
29.1	5	3
29.2	5	3
29.3	4	4

29.4	4	4
30.1	5	3
30.2	5	3
30.3	5	3
30.4	5	3
31.1	5	4
31.2	5	4
31.3	6	3
31.4	6	3
32.1	5	4
32.2	5	4
32.3	5	4
32.4	5	4
33.1	5	3
33.2	5	3
33.3	5	4
33.4	5	4
34.1	6	4
34.2	6	4
34.3	5	5
34.4	5	4
35.1	6	4
35.2	6	4
35.3	6	4
36.1	7	4
36.2	7	4
36.3	7	4
36.4	7	4
37.1	7	3
37.2	7	3
37.3	7	3
37.4	7	3

Beijaste os meus cabelos

Compassos	CS	CR
A0.3	1	1
0.4	1	1
1.1	4	2
1.2	4	3
1.3	5	3
1.4	5	1
2.1	5	2
2.2	5	2

2.3	5	2
2.4	5	2
Canto3.1	3	3
3.2	5	4
3.3	5	4
3.4	5	3
4.1	3	2
4.2	5	3
4.3	4	4
4.4	4	3
5.1	3	2
5.2	5	3
5.3	4	3
5.4	4	4
6.1	4	3
6.2	4	4
6.3	5	4
6.4	5	4
7.1	3	2
7.2	4	3
7.3	5	3
7.4	5	3
7.5	5	3
8.1	5	3
8.2	6	3
8.3	6	3
8.4	6	3
9.1	4	2
9.2	4	3
9.3	5	3
9.4	5	2
9.5	5	2
9.6	5	2
B10.1	6	3
10.2	6	3
10.3	4	3
10.4	4	3
11.1	3	2
11.2	4	3
11.3	5	3
11.4	5	2
11.5	5	2
12.1	5	2
12.2	5	3
12.3	5	3
12.4	5	2

13.1	5	4
13.2	5	4
13.3	4	4
13.4	4	3
14.1	5	5
14.2	5	5
14.3	3	3
14.4	3	3
15.1	4	3
15.2	4	3
15.3	5	2
15.4	5	2
A'16.1	5	3
16.2	5	3
16.3	4	3
16.4	4	2
17.1	3	3
17.2	5	4
17.3	5	4
17.4	5	3
18.1	3	2
18.2	5	3
18.3	4	4
18.4	4	3
19.1	5	3
19.2	5	3
19.3	5	2
19.4	5	3
19.5	6	3
19.6	6	3
20.1	8	1
20.2	8	1
20.3	8	1
20.4	8	1

Ausência

Compassos	CS	CR
A1.1	3	3
1.2	3	3
2.1	4	4
2.2	4	4
3.1	3	3
3.2	3	3

4.1	4	4
4.2	4	4
Canto5.1	4	4
5.2	4	3
6.1	4	3
6.2	4	3
7.1	4	4
7.2	4	3
8.1	4	3
8.2	4	3
9.1	4	4
9.2	4	4
9.3	4	3
10.1	4	3
10.2	4	3
11.1	4	3
11.2	4	3
11.3	4	3
12.1	4	4
12.2	4	4
13.1	8	3
13.2	4	3
13.3	4	3
14.1	6	4
14.2	6	4
15.1	5	4
15.2	5	4
B16.1	3	3
B16.2	3	3
17.1	4	4
17.2	4	4
18.1	3	3
18.2	3	3
19.1	5	3
19.2	5	4
19.3	5	4
20.1	5	4
20.2	5	4
20.3	5	2
21.1	5	3
21.2	5	4
21.3	5	4
22.1	5	4
22.2	5	4
22.3	5	4
23.1	5	3

23.2	5	3
23.3	5	2
24.1	5	3
24.2	5	3
25.1	5	3
25.2	5	3
26.1	5	4
26.2	5	4
26.3	5	3
27.1	6	3
27.2	6	3
28.1	6	3
28.2	6	3
29.1	6	3
29.2	6	3
30.1	6	3
30.2	6	3
31.1	6	3
31.2	6	3
32.1	5	3
32.2	6	4
33.1	4	4
33.2	4	4
34.1	5	5
34.2	5	5
35.1	4	4
35.2	4	4
36.1	5	5
36.2	5	5
37.1	6	3
37.2	6	3

Eu digo a meu próprio coração

Compassos	CS	CR
A1.1	3	2
1.2	3	2
1.3	3	2
1.4	3	2
2.1	3	2
2.2	3	2
2.3	3	3
2.4	3	3
3.1	4	4

3.2	4	3
3.3	4	4
3.4	4	3
4.1	3	2
4.2	3	3
4.3	3	3
4.4	4	2
4.5	4	2
Canto5.1	4	2
Canto5.2	4	2
5.3	4	2
5.4	4	2
6.1	4	3
6.2	4	3
6.3	4	4
6.4	4	4
7.1	4	2
7.2	4	2
7.3	4	3
7.4	4	3
8.1	4	4
8.2	4	3
8.3	4	4
8.4	4	3
9.1	5	3
9.2	5	3
9.3	5	3
9.4	5	3
10.1	4	3
10.2	4	2
10.3	4	3
10.4	4	4
10.5	6	2
11.1	6	3
11.2	4	3
11.3	5	3
11.4	5	3
12.1	4	3
12.2	4	3
12.3	4	3
12.4	4	3
13.1	4	3
13.2	4	3
13.3	4	4
13.4	4	4
14.1	3	2

14.2	3	2
14.3	3	2
B15.1	4	3
15.2	4	3
15.3	4	4
15.4	4	4
16.1	4	3
16.2	4	4
16.3	4	4
16.4	4	4
17.1	4	4
17.2	4	4
17.3	4	3
17.4	4	2
18.1	5	5
18.2	5	5
18.3	7	4
18.4	5	3
19.1	5	3
19.2	5	3
19.3	4	4
19.4	4	4
20.1	4	4
20.2	4	4
20.3	4	4
20.4	4	4
21.1	4	3
21.2	4	3
21.3	4	3
21.4	4	2
22.1	4	4
22.2	4	4
22.3	5	3
22.4	5	3
23.1	4	4
23.2	4	4
23.3	4	4
23.4	4	4
24.1	7	2
24.2	7	2
24.3	7	2
24.4	7	2

Nada de mágoas

Compassos	CS	CR
A1.1	4	3
1.2	4	2
2.1	4	4
2.2	4	4
Canto3.1	5	5
3.2	5	4
4.1	5	5
4.2	5	5
5.1	5	5
5.2	5	5
6.1	5	5
6.2	5	5
7.1	5	5
7.2	5	5
7.3	5	5
8.1	6	6
8.2	6	6
8.3	6	6
9.1	6	6
9.2	6	6
9.3	6	6
10.1	6	5
10.2	6	5
10.3	6	5
11.1	6	4
11.2	6	4
12.1	6	4
12.2	6	5
13.1	8	5
13.2	8	5
13.3	8	5
14.1	7	5
14.2	7	5
15.1	7	5
15.2	7	5
16.1	6	3
16.2	6	3

Onde andarรก...

Compassos	CS	CR
A1.1	4	3
1.2	4	3

1.3	4	3
1.4	4	3
2.1	4	3
2.2	4	3
2.3	4	3
2.4	4	3
3.1	4	2
3.2	4	2
3.3	4	3
4.1	4	2
4.2	4	2
5.1	4	2
5.2	4	2
6.1	4	3
6.2	4	3
6.3	4	3
7.1	4	2
7.2	4	2
8.1	5	4
8.2	5	4
8.3	5	4
8.4	5	4
9.1	5	3
9.2	5	3
9.3	5	3
9.4	5	3
10.1	5	4
10.2	5	4
10.3	5	3
10.4	5	3
11.1	5	2
11.2	5	2
11.3	5	3
11.4	5	3
12.1	5	3
12.2	5	3
12.3	5	4
12.4	5	4
13.1	6	5
13.2	6	5
13.3	6	5
13.4	6	5
14.1	6	6
14.2	6	6
14.3	6	5
14.4	6	5

15.1	4	4
15.2	4	4
15.3	4	3
16.1	5	4
16.2	5	4
16.3	4	4
16.4	4	4
17.1	5	4
17.2	5	4
17.3	5	4
17.4	5	4
18.1	5	5
18.2	5	5
18.3	5	4
18.4	5	4
19.1	4	4
19.2	4	4
19.3	4	4
19.4	4	4
20.1	6	3
20.2	6	3
20.3	4	4
20.4	4	4
B21.1	5	3
B21.2	5	3
21.3	5	3
21.4	5	3
22.1	5	4
22.2	5	4
22.3	5	2
22.4	5	2
23.1	5	2
23.2	5	2
23.3	5	2
23.4	5	2
24.1	6	5
24.2	6	5
24.3	6	5
24.4	6	5
25.1	5	4
25.2	5	4
25.3	5	4
25.4	5	4
26.1	5	4
26.2	5	4
26.3	5	5

26.4	5	5
27.1	5	4
27.2	5	4
27.3	5	3
27.4	5	3
28.1	5	4
28.2	5	3
28.3	5	4
28.4	5	5
29.1	6	2
29.2	6	2
29.3	5	5
29.4	5	4
29.5	5	4
30.1	5	4
30.2	6	4
30.3	6	4
30.4	6	2
31.1	5	3
31.2	5	3
31.3	5	3
31.4	5	3
32.1	5	3
32.2	5	3
32.3	5	3
32.4	5	3
33.1	5	4
33.2	5	4
33.3	8	5
33.4	8	5
34.1	5	4
34.2	5	4
34.3	8	4
34.4	8	4
35.1	5	3
35.2	5	3
35.3	10	5
35.4	10	5
36.1	10	5
36.2	10	5
36.3	10	5
36.4	10	5

Canção Ingênua

Compassos	CS	CR
A1.1	3	2
1.2	5	2
1.3	5	2
Canto2.1	5	3
2.2	5	3
2.3	5	3
2.4	5	3
3.1	5	3
3.2	5	3
3.3	5	3
3.4	5	3
4.1	5	3
4.2	5	3
4.3	5	3
4.4	5	3
5.1	5	3
5.2	5	3
5.3	5	3
5.4	5	3
6.1	5	3
6.2	5	3
6.3	5	3
6.4	5	3
7.1	5	3
7.2	5	3
7.3	5	3
7.4	5	2
8.1	6	3
8.2	6	3
8.3	5	4
8.4	6	2
9.1	5	4
9.2	5	4
9.3	5	4
9.4	5	4
10.1	5	3
10.2	5	3
10.3	5	3
10.4	5	3
11.1	5	3
11.2	5	3
11.3	5	4
11.4	5	4
12.1	7	3
12.3	5	3

13.1	4	4
13.2	4	4
13.3	4	4
13.4	6	4
B14.1	6	4
B14.2	6	4
B14.3	6	4
14.4	6	4
15.1	6	5
15.2	6	5
15.3	5	4
15.4	5	4
16.1	5	2
16.2	5	2
16.3	4	4
16.4	4	4
17.1	5	5
17.2	5	5
17.3	5	5
17.4	5	5
18.1	4	4
18.2	4	4
18.3	5	3
18.4	5	3
19.1	5	5
19.2	5	5
19.3	5	3
19.4	5	3
20.1	5	3
20.2	5	3
20.3	6	4
20.4	6	4
21.1	6	5
21.2	6	5
21.3	5	4
21.4	5	4
22.1	4	3
22.2	4	3
22.3	4	3
22.4	4	3
23.1	4	3
23.2	4	3
23.3	4	3
23.4	4	3
24.1	4	3
24.2	4	3

24.3	4	3
24.4	4	3
A'25.1	5	4
25.2	5	4
25.3	5	4
25.4	5	4
26.1	5	3
26.2	5	3
26.3	5	3
26.4	5	3
27.1	5	3
27.2	5	3
27.3	5	4
27.4	6	2
28.1	5	4
28.2	5	4
28.3	5	3
28.4	5	3
29.1	5	3
29.2	5	3
29.3	5	3
29.4	5	3
30.1	5	3
30.2	5	3
30.3	5	3
30.4	5	4
31.1	7	3
31.2	7	3
31.3	5	3
31.4	5	3
32.1	6	3
32.2	5	5
32.3	5	4
33.1	4	4
33.2	5	3
33.3	5	3
33.4	5	3
34.1	5	3
34.2	5	3
34.3	5	3
34.4	5	3
35.1	5	3
35.2	5	3
35.3	5	3
35.4	5	3
36.1	5	3

36.2	5	3
36.3	5	3
36.4	5	3
37.1	5	3
37.2	5	3
37.3	5	3
37.4	5	3
38.1	6	5
38.2	6	5
38.3	6	5
38.4	6	5

O amor de agora

Compassos	CS	CR
A1.1	2	2
1.2	4	3
1.3	2	2
1.4	4	3
2.1	2	2
2.2	4	3
2.3	2	2
2.4	4	3
3.1	2	2
3.2	4	3
3.3	2	2
3.4	3	2
Canto4.1	2	2
4.2	5	3
4.3	5	4
4.4	5	4
5.1	2	1
5.2	5	3
5.3	5	4
5.4	5	4
6.1	5	3
6.2	5	3
6.3	5	4
6.4	5	4
7.1	2	2
7.2	5	3
7.3	5	3
7.4	5	3
8.1	4	4

8.2	4	4
8.3	5	3
8.4	5	2
9.1	5	3
9.2	5	3
9.3	5	3
9.4	5	3
10.1	2	2
10.2	5	3
10.3	5	3
10.4	5	3
11.1	2	2
11.2	5	3
11.3	5	4
11.4	4	4
12.1	3	3
12.2	5	4
12.3	5	4
12.4	5	3
13.1	3	3
13.2	5	4
13.3	5	4
13.4	3	2
14.1	3	3
14.2	5	4
14.3	3	3
14.4	5	4
14.5	5	3
15.1	3	3
15.2	5	4
15.3	2	2
15.4	5	4
16.1	5	4
16.2	5	3
16.3	3	3
16.4	5	4
17.1	3	3
17.2	5	4
17.3	3	3
17.4	5	3
18.1	3	3
18.2	4	4
18.3	3	3
18.4	4	4
19.1	3	3
19.2	5	4

19.3	3	2
19.4	5	2
20.1	4	4
20.2	4	3
20.3	3	3
20.4	5	4
21.1	3	2
21.2	5	3
21.3	3	3
21.4	5	3
22.1	2	2
22.2	4	3
22.3	2	2
22.4	4	2
23.1	2	2
23.2	4	4
23.3	4	3
23.4	5	3
B24.1	4	3
24.2	5	4
24.3	3	2
24.4	3	3
24.5	4	4
25.1	4	3
25.2	6	4
25.3	3	2
25.4	5	3
26.1	4	3
26.2	6	4
26.3	3	3
26.4	5	5
27.1	4	3
27.2	6	4
27.3	3	1
27.4	5	3
28.1	6	4
28.2	6	5
28.3	3	3
28.4	5	4
29.1	3	3
29.2	6	3
29.3	5	3
29.4	5	4
29.5	4	3
29.6	6	3
30.1	5	3

30.2	5	4
30.3	4	4
30.4	4	3
31.1	4	3
31.2	4	3
31.3	5	4
31.4	5	4
32.1	5	3
32.2	5	4
33.1	5	3
33.2	5	3
33.3	6	3
33.4	6	4
33.5	5	5
33.6	5	5
34.1	4	4
34.2	4	4
34.3	5	3
34.4	5	3
35.1	5	2
35.2	5	2
35.3	5	2
35.4	5	3
36.1	3	3
36.2	5	4
36.3	3	3
36.4	5	4
37.1	3	3
37.2	5	4
37.3	3	3
37.4	5	4
38.1	3	3
38.2	5	4
38.3	3	3
38.4	4	3
39.1	4	4
39.2	4	4
39.3	4	4
39.4	4	4

Eu sinto dentro do peito...

Compassos	CS	CR
A1.1	4	2

1.2	4	2
1.3	4	2
1.4	4	2
2.1	0	0
2.2	4	2
2.3	4	2
2.4	0	0
3.1	4	2
3.2	4	2
3.3	1	1
3.4	1	1
4.1	5	3
4.2	5	3
4.3	5	3
4.4	5	3
5.1	1	1
5.2	5	3
5.3	5	3
5.4	1	1
6.1	5	3
6.2	5	3
6.3	3	3
6.4	3	2
7.1	5	2
7.2	5	2
7.3	4	2
7.4	1	1
8.1	5	2
8.2	5	2
8.3	3	3
8.4	3	3
9.1	5	4
9.2	5	4
9.3	5	4
9.4	5	4
10.1	5	1
10.2	1	1
10.3	5	3
10.4	5	3
11.1	1	1
11.2	5	3
11.3	5	3
11.4	5	2
12.1	5	3
12.2	2	2
12.3	2	2

12.4	6	2
13.1	1	1
13.2	5	3
13.3	5	3
13.4	1	1
14.1	5	3
14.2	5	3
14.3	2	2
14.4	2	2
B15.1	5	2
15.2	5	2
15.3	5	3
15.4	5	3
16.1	1	1
16.2	5	3
16.3	5	3
16.4	2	2
17.1	5	2
17.2	5	2
17.3	5	2
17.4	5	2
18.1	5	3
18.2	5	3
18.3	2	2
18.4	2	2
19.1	5	2
19.2	5	2
19.3	5	2
19.4	5	3
20.1	1	1
20.2	5	3
20.3	5	3
20.4	1	1
21.1	5	3
21.2	5	2
21.3	3	3
21.4	3	2
22.1	5	4
22.2	5	4
22.3	3	3
22.4	5	4
23.1	4	3
23.2	3	2
23.3	1	1
23.4	5	3
24.1	5	3

24.2	5	3
24.3	5	3
24.4	2	2
25.1	1	1
25.2	5	1
25.3	1	1
25.4	5	1
26.1	0	0
26.2	1	1
26.3	5	1
26.4	1	1
27.1	1	1
27.2	5	1
27.3	0	0
27.4	3	1
27.5	0	0
27.6	0	0
A'28.1	4	3
28.2	5	3
28.3	5	3
28.4	5	3
29.1	1	1
29.2	5	2
29.3	5	3
29.4	1	1
30.1	5	2
30.2	5	3
30.3	3	3
30.4	3	2
31.1	5	3
31.2	5	3
31.3	3	3
31.4	4	3
32.1	4	2
32.2	3	2
32.3	5	2
32.4	5	2
33.1	1	1
33.2	5	3
33.3	5	3
33.4	1	1
34.1	5	3
34.2	5	3
34.3	5	3
34.4	5	3
35.1	1	1

35.2	5	3
35.3	5	3
35.4	1	1
36.1	5	4
36.2	5	4
36.3	5	3
36.4	5	3
37.1	5	4
37.2	5	4
37.3	5	4
37.4	5	4
38.1	5	4
38.2	5	4
38.3	5	3
38.4	2	2
39.1	2	2
39.2	2	2
39.3	2	2
39.4	2	2
40.1	5	3
40.2	5	3
40.3	5	3
40.4	5	3
41.1	5	3
41.2	5	3
41.3	5	3
41.4	5	3
42.1	2	2
42.2	2	2
42.3	7	2
42.4	7	2

Toada

Compassos	CS	CR
A1.1	2	1
1.2	2	1
1.3	2	1
1.4	3	1
2.1	3	1
2.2	4	2
2.3	4	2
2.4	4	2
3.1	4	2

3.2	4	2
3.3	3	2
3.4	3	2
4.1	4	3
4.2	4	3
4.3	4	3
4.4	4	3
Canto5.1	4	3
5.2	4	3
5.3	5	4
5.4	4	3
6.1	7	2
6.2	5	3
6.3	5	2
6.4	3	1
7.1	7	2
7.2	5	3
7.3	5	3
7.4	3	2
8.1	7	2
8.2	5	3
8.3	5	3
8.4	5	3
9.1	5	2
9.2	5	2
9.3	5	2
9.4	3	2
10.1	7	2
10.2	5	3
10.3	5	2
10.4	3	2
11.1	7	2
11.2	5	3
11.3	5	3
11.4	3	2
12.1	5	3
12.2	5	3
12.3	5	3
12.4	5	3
13.1	5	3
13.2	5	3
13.3	5	3
13.4	3	2
14.1	6	2
14.2	5	3
14.3	5	3

14.4	5	3
15.1	5	3
15.2	5	3
15.3	5	3
15.4	5	3
16.1	5	3
16.2	5	3
16.3	5	3
16.4	5	3
17.1	5	3
17.2	5	3
17.3	5	3
17.4	5	3
18.1	4	3
18.2	4	3
18.3	4	4
18.4	4	3
19.1	3	2
19.2	3	2
19.3	3	2
19.4	3	1
B20.1	3	1
B20.2	4	2
B20.3	4	2
20.4	4	2
B21.1	4	4
21.2	4	4
21.3	4	3
21.4	4	3
22.1	4	4
22.2	4	4
22.3	4	3
22.4	4	3
23.1	4	3
23.2	4	3
23.3	3	2
23.4	3	2
24.1	6	4
24.2	6	4
24.3	6	4
24.4	6	4
25.1	6	4
25.2	6	5
25.3	6	5
25.4	6	5
26.1	6	4

26.2	6	4
26.3	6	4
26.4	6	4
27.1	6	4
27.2	6	4
27.3	5	3
27.4	5	4
28.1	6	3
28.2	6	3
28.3	6	3
28.4	6	2
29.1	6	3
29.2	6	3
29.3	6	4
29.4	6	4
30.1	6	4
30.2	6	4
30.3	6	3
30.4	6	3
31.1	6	5
31.2	6	5
31.3	5	4
31.4	5	4
32.1	6	3
32.2	6	3
32.3	6	3
32.4	6	3
33.1	6	5
33.2	6	5
33.3	5	3
33.4	5	3
34.1	5	4
34.2	5	4
34.3	5	4
34.4	5	5
35.1	6	3
35.2	6	3
35.3	6	3
35.4	6	3
36.1	8	5
36.2	8	5
36.3	8	5
36.4	7	4
37.1	5	4
37.2	5	4
37.3	5	4

37.4	5	4
38.1	4	4
38.2	4	4
38.3	4	3
38.4	4	3
39.1	5	2
39.2	5	2
39.3	5	3
39.4	5	4
40.1	5	4
40.2	5	4
40.3	5	4
40.4	5	4
41.1	5	4
41.2	5	4
41.3	6	5
41.4	6	5
42.1	6	4
42.2	6	4
42.3	5	4
42.4	5	3
43.1	6	3
43.2	6	3
43.3	5	3
43.4	5	3
43.5	5	4
43.6	5	3
44.1	5	3
44.2	5	3
44.3	5	3
44.4	5	3
44.5	5	3
44.6	5	3
45.1	5	2
45.2	5	2
45.3	3	2
45.4	3	2
46.1	3	2
46.2	3	2
46.3	3	2
46.4	3	2
47.1	3	2
47.2	3	2
47.3	3	2
47.4	4	2
A'48.1	2	1

A'48.2	2	1
A'48.3	2	1
A'48.4	3	1
49.1	3	1
49.2	4	2
49.3	4	2
49.4	4	2
50.1	4	3
50.2	4	3
50.3	4	3
50.4	4	3
51.1	4	3
51.2	4	3
51.3	4	3
51.4	4	3
52.1	4	3
52.2	4	3
52.3	5	4
52.4	5	3
53.1	7	3
53.2	5	4
53.3	5	3
53.4	5	3
54.1	7	3
54.2	5	3
54.3	5	3
54.4	5	3
55.1	7	3
55.2	5	3
55.3	5	3
55.4	3	2
56.1	7	3
56.2	5	3
56.3	5	3
56.4	3	2
57.1	7	3
57.2	5	3
57.3	5	2
57.4	3	2
58.1	7	3
58.2	5	3
58.3	5	3
58.4	3	2
59.1	3	2
59.2	5	3
59.3	5	3

59.4	3	2
60.1	3	3
60.2	5	3
60.3	5	3
60.4	3	2
61.1	3	2
61.2	3	2
61.3	3	2
61.4	3	2
62.1	7	3
62.2	7	3
62.3	7	3
62.4	7	3

Ó flor do meu coração

Compassos	CS	CR
A1.1	4	3
1.2	4	3
2.1	4	3
2.2	4	3
3.1	4	3
3.2	4	3
4.1	4	2
4.2	4	2
5.1	4	3
5.2	4	3
Canto6.1	5	3
6.2	5	3
7.1	5	3
7.2	5	3
8.1	5	3
8.2	5	3
9.1	5	2
9.2	5	3
10.1	5	3
10.2	5	3
10.3	4	4
11.1	5	3
11.2	4	4
12.1	5	3
12.2	4	4
13.1	5	3
13.2	5	3

14.1	5	3
14.2	5	3
15.1	5	4
15.2	5	4
16.1	5	4
16.2	5	4
17.1	5	4
17.2	5	4
18.1	5	3
18.2	5	3
19.1	5	4
19.2	5	3
20.1	5	4
20.2	6	5

Apêndice D*Transcrições musicais dos manuscritos*

Duas cantigas de amor

1. Não sei porque...

Rossine Camargo Guarnieri
À Kleusa Pennafort

Camargo Guarnieri
Rio de Janeiro 06/08/1957

Tristonho (♩ = 92)

Voz

Piano

7

V.

Não sei por-que mo - ti-vo_a-ma-nhe -

rall

Poco meno (♩=66)

Pno.

13

V.

ci can - tan-do_u-ma can-ção de a - mor in-ven - ta-da na ho -

Pno.

18

V. ra si te - nho no meu pei - to u - m'al - ma so - lu -

Pno.

22

V. çan - do e tra - go em mi - nhas mãos um co - ra - ção que cho - ra.

Pno.

27

V. E tra - go em mi - nhas

Pno.

32

V.

mãos um co - ra - ção que cho - ra.

Pno.

37

V.

rall

Pno.

p

Duas cantigas de amor

1

2. Se eu pudesse...

Rossine Camargo Guarnieri
À Socorrito Villegas

Camargo Guarnieri
São Paulo 1957

Moderato $\text{♩} = 60$ *mf*

Voz

Piano

Si eu pu - des - se fa - zer com que a vi - da es - cu -

6

V.

Pno.

tas - se um pe - di - do fi - nal, de quem mui - to so -

11

V.

Pno.

freu, pe - di - ri - a a cho - rar, de

f *p* poco accelerando

a tempo rall

a tempo

16

V. joe - lhos co - mo em pre - ce que ne - nhum ma - le -

Pno.

21

V. fí - cio a vi - da me pou - pas - se,

Pno.

26

V. em pa - ga - men - to da ven - tu - ra

Pno. acalmandosi

31

V.

que te des - - - se...

Pno.

ppp

És mais bela...

1

Rangel Bandeira
À Edmar Ferretti

Camargo Guarnieri
São Paulo, 29/10/1957

Íntimo (♩ = 50)

Voz

Piano

V.

Pno.

V.

Pno.

És mais be-la_au-ro - ra que a ro - sa.

A ro - sa fe - ne - ce au -

11

V. ro - ra sem-pre re-co - me - ça

Pno.

14

V. Há cla - rões de a - ma-nhe - cer au -

Pno.

f

rall

f a tempo

pp

17

V. ro - ra nos teus ca - be - los.

Pno.

pp

rall

pp

Teus olhos verdes

1

Antônio Messias

Camargo Guarnieri
São Paulo 1957

Dengoso ♩ = 80

Voz

Piano

p

rall

5 *p* (com graça)

V.

Teus o-lhos ver - des que são cas - ta - nhos mas que são
Teus o-lhos gran - des que são pe - que - nos mas que são

Pno.

(a tempo)

10

V.

ver - des por - que és brin - que - do de co - lo - rir
gran - des por - que eu me per - co no teu o - lhar

Pno.

14

V.

me di-zem tu - do
 dão sem-pre tu - do

Pno.

19

V.

(não di-zem na - da) mas di-zem tu-do por-que_a-di vi-nho no teu jei -
 (não me dão na - da) mas me dão tu-do por-que_a-di - vi-nho no teu jei -

Pno.

cresc

24

V.

ti - nho de men - tir
 ti - nho de me ne - gar

Pno.

28

V.

Teus o - lhos ver - - des

Pno.

rall

The image shows a musical score for Violin (V.) and Piano (Pno.). The Violin part is on a single staff with a treble clef, starting at measure 28. It features a melodic line with a repeat sign and a fermata over the final note. The Piano part is on two staves (treble and bass clefs) with a grand staff brace. It provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. The word "rall" is written below the piano part in the third measure. The lyrics "Teus o - lhos ver - - des" are placed between the two staves, aligned with the vocal line.

Ondas de um mar crescente...

1

Rangel Bandeira

Camargo Guarnieri
São Paulo 05/11/1957

Preludiando (♩ = 60)

Voz

Piano

Calmo (♩ = 60)

V.

Pno.

On - das de um
Te - us

mar - cres - cen - te a - flo - ram em ho - ri -
lá - bios, fon - te i nes - go - tá - vel, fe - cham - se em

13

V.

zon - tes de ve - lu - do.
cír - cu - lo de fo - go.

Pno.

16

V.

In - cen -
Co - mo

Pno.

rall

21

V.

dia - do, teu cor - po se a - mol - da à em
ro - sas, teus se - ios des - per - tam em

Pno.

24 (ten.) (♩ = 60)

V. for - ma que o mo - de - - la.
lí - qui da at - mos - fe - - ra.

Pno. (col canto) rall a tempo

27

V.

Pno.

33 Calmo (♩ = 60)

V. Tu - as mãos em des - va -

Pno. rall

37

V.

ri - o to - cam a cha - ma que teu cor - po as -

Pno.

rall

39

V.

cen - - - - de.

Pno.

a tempo

f

Não adianta dizer nada...

1

Poesia de Cecília Meireles
À Jarbas Braga

Camargo Guarnieri
São Paulo 1957

Calmo (♩ = 72) *mf*

Voz

Não a - dian - ta di - zer na - da, sa - biá, por -

Piano

p (sentido)

5

V.

que não nos en - ten - de - mos.

Pno.

8

V.

Mas es - sa me - lan - co - li - a da tu - a quei - xo - sa to - a - da, sa - biá, ba -

Pno.

mf

12

V. *p*

- te nomeuco - ra - ção co-mo ba - tem n'á-gua os re - mos que

Pno.

16

V.

nun - ca maisvol - ta - rão.

Pno.

20

V. *f*

O que di - zes quan-do

Pno.

24

V. *cant* - tas, sa - bíá, tão bem se a - jus - ta ao que eu pen - so, que

Pno.

27

V. mais pre - fi - ro es - cu - tar - te. Mi - nhas tris - te - zas são

Pno.

30

V. tan - tas, sa - bíá, que já não sei quan - tas são *cresc* *f* co - mo é

Pno.

33

V. *f* du - ro, ne - gro, ex - ten - so, o

Pno. *f*

36

V. cam - po da in-gra-ti - dão.

Pno. *rall* *a tempo* *f*

40

V. *p* Não sin - to mais meu pei-to, sa-biá, for -

Pno. *p*

45

V. *ca pa-ra-a-que-le ver - so com que ou - tro rame_ex-pli - ca - va: e por*

Pno.

49

V. *is - some de - lei-to sa-biá, quan - do te ou - ço... En-ten-de-* *p* (quasi falado)

Pno. *rall*

53

V. *rão os ou - vi-dos do_u-ni - ver - so nos sa co-mum so - li -* *p*

Pno. (col canto) *a tempo* *rall*

56

V.

vão?
a tempo mas dim. sempre

ppp

Pno.

a tempo mas dim. sempre

pp

ppp

ppp

Duas canções de Sylvia Celeste de Campos

1. Ausência

Sylvia Celeste de Campos

Camargo Guarnieri
São Paulo 12/7/1958

Tranquilo (♩ = 100)

Voz

Piano

V.

Pno.

V.

Pno.

M.E.

Eu pe - ço

tan-to_a Deus que, por um se - gun-do, me per-mi-ta_en-tre - ver seu

ros - to an - tes do_a - de -

14

V.

us.

Pno.

rall

18

V.

E dei - xa - rá pa - ra trás, no va -

Pno.

p

21

V.

zi - o des - ta e - xis - tên - cia, a vi - da em mi - nha

Pno.

24 *mf* *f* *f* 3

V. bo - ca por seu bei - jo, a mor - te em mi -

Pno.

29 *p*

V. nha al - ma por su - a au - sên -

Pno.

34

V. cia.

Pno. *rall* *pp* *pp*

Duas canções de Sylvia Celeste de Campos

2. Eu digo a meu próprio coração

Sylvia Celeste de Campos

Camargo Guarnieri
São Paulo 13/07/1958

Ponteando ($\text{♩} = 80$)

Voz

Piano

4

V.

Pno.

Eu di - go a meu pró - prio co-ra - ção: Não

rall

a tempo

7

V.

Pno.

cho - resquan-do e - le par - tir, não mal - di - gas tu - a sor - te.

2

10

V. *p* 3 *rall* 3

E - le, al-gum di - a, há de tor - nar... Há de tor - nar...

Pno. *rall* 3 3 *a tempo*

13

V.

Pno. *rall*

15

V. *p*

Pois, nes - ta vi - da, a mor - te, en - tre to - da as des -

Pno. *p* *a tempo*

17

V. *f*

di - tas, é o ú - ni - co trans - por - te que nos

Pno.

19 *pp*

V. le - va e, nun - ca mais, nos traz de vol - ta, nos traz de

Pno. *pp*

22

V. vol - ta. *pp* M.E.

Pno. *p*

Nada de mágoas...

1

Poesia anônima

Camargo Guarnieri
São Paulo 04/05/1959

Calmo (♩=66) *p* < > < >

Voz

Na - da de má-goas, nem de quei-xu-mes!

Piano

pp (suave)

6

V.

Es - con-do-me na mi-nha fe-li - ci - da - de co-mo_os

9

V.

va - ga - lu - mes que quan-do que-rem se_ ocul - tar bus-cam a cla-ri-

Transcrição musical: Polyane Schneider Hochheim

13

V.

da - de de um ra - io de lu - ar.

Onde andarรก...

1

Paulo Bonfim

Camargo Guarnieri
São Paulo 1959

Andante ♩ = 72

Voz

Piano

f molto espressivo

cresc

5

V.

Pno.

8

f molto espressivo

p

Onde an da r mi nha a - ma - da nes - te cre - ps - cu - lo
 Onde an da - r mi nha a - ma - da nes - tas ma - nhs cor de

Pno.

Transcrio musical: Polyane Schneider Hochheim

11

V.

tris - te nes - tas noi - tes sem lu - ar?
cin - za, nes - tas au - ro - ras sem cor?

Pno.

col canto a tempo

14

V.

mf (ten)
Ó!
Ó!

Pno.

rall

16

V.

ár - vo-res, des - fo - lha - das fa -
fo - lhas sol - tas dos ra - mos, fa -

Pno.

a tempo *p*

18

V. *1.* *2.*

lai - me de meu a - mor!
lai - me de meu a - mor!

Pno. *f*

21

V. *p*

Pno. *f* *sonoro* *p*

24

V. ár - vo-res des - fo - lha - das, ó

Pno. *p*

26

V. fo - lhas sol - tas dos ra - mos pe - re -

Pno.

28

V. gri - na ven - ta - ni - a, dai - me no - tí - cias de al -

Pno.

cresc

f

col canto

30

V. guém, fa - lai - me de meu a -

Pno.

a tempo

cresc

rall

33

V. *f*
mor!

Pno. *f* a tempo *m.e.* accelerando e cresc *m.e.* *ff*

O amor de agora

1

Dante Milano

Camargo Guarnieri
São Paulo 13/01/1959

$\text{♩} = 80$ Com sentimento

Voz

Piano

mf *rall*

4 *p* *p*

V. *p* *pp*

O_a-mor de_a-go-ra é_o mes-mo_a - mor de_ou-tro - ra em que con-cen-tro o es-

Pno.

7 *rall* *a tempo*

V. *3*

pí-ri-to abs-tra-í - do, um sen-ti-men-to que não tem sen - ti - do,

Pno. *col canto*

Transcrição musical: Polyane Schneider Hochheim

10

V. *u - ma par - te de mim que se_e - va - po - ra, ar -*

Pno.

12

V. *dor que_a - li - men - ta_e me de - vo - ra, e*

Pno.

p

14

V. *es - te pres - sen - ti - men - to_in - de - fi - ni - do que me*

Pno.

16

V. 
 cau-sa a im-pres-são de an-dar per - di-do em bus-ca de ou-trem pe - la

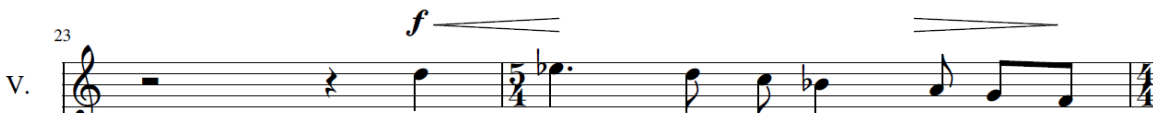
Pno. 

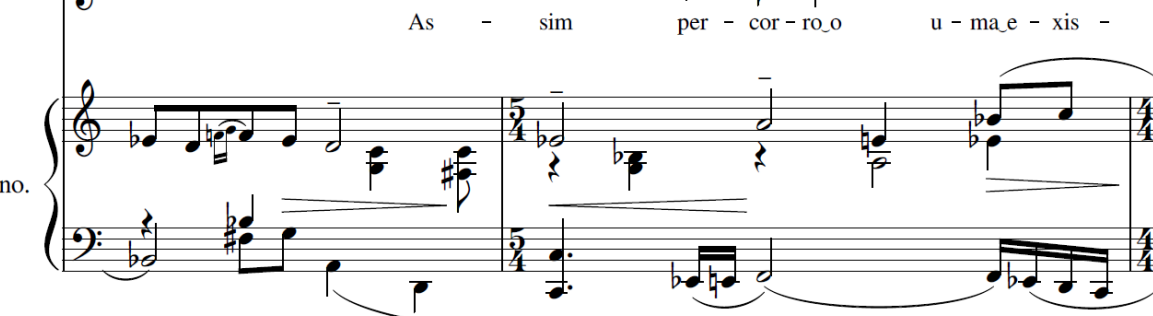
19

V. 
 vi - da a - fo - ra.


Pno. 


23

V. 
 As - sim per - cor - ro o u - ma e - xis -

Pno. 

25

V. 
 tên-cia in - cer - ta co mo quem so - nha nou-tro mun-do_a - cor - do

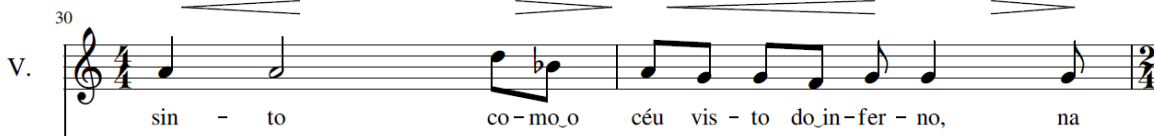
Pno. 


28

V. 
 e em su - a tre - va um ser de luz des - per - ta. E

Pno. 

30

V. 
 sin - to co - mo o céu vis - to do in - fer - no, na

Pno. 

32

V. *vi - da que con - te - nho mas trans - bor - da, qual - quer*

Pno.

m.e.

34

V. *coi - sa de a - go - ra mas de e -*

Pno.

f

36

V. *ter - no.*

Pno.

mf

rall

Eu sinto dentro do peito

1

Waldisa Russio

Camargo Guarnieri
São Paulo 31/07/1961

Com alegria (♩ = 80) *p*

Voz

Piano

V.

Pno.

V.

Pno.

Eu

sin - to den-tro do pei - to o co-ra - ção de um jei - to tão sem

jei - to, as - sim, con - tra - fei - to, nu-ma von-

10 *cresc*

V. ta - de doi-da de can - tar, de rir de dan -

Pno.

13 *f*

V. çar... co - mo se o co - ra - ção pu - des - se sal -

Pno. *f*

16

V. tar den-tro do pei - to num mo - vi-men-to de

Pno.

19

V. so - nho, de poe - si - a, de ri - sos dea - le -

Pno.

22

V. gri - a.

Pno.

25

V. *p* ten Eu

Pno. *cresc*..... *sempre*..... *ff*

4

28

V.

sin - to den-tro do pei - to o co-ra - ção de um jei - to tão sem

Pno.

31

V.

jei - to, tão gran-de de e mo-ção tão ten - so, que eu

Pno.

34

V.

pen-so não ter ou - tro jei - to a não ser ras-gar o

Pno.

37

V.

pei - to, nes - ta von - ta - de doi - da de can -

Pno.

40

V.

tar!

Pno.

f

ff

Toada

1

Dóra Vasconcellos

Camargo Guarnieri
São Paulo 1964

Tranquilo (♩ = 84)

Voz

Piano

mf *rall* *a tempo* *p*

Se eu a -
Se eu es-pe-

V.

mei sem ser a - ma-da oh ma - ni-nha se eu cho - rei sem ser cha -
rei sem ser es-pe - ra-da oh ma - ni-nha se eu en - con - trei sem ser a -

Pno.

V.

12

ra-da oh ma - ni - nha a cul-pa é mi - nha a cul-pa é
cha-da oh ma - ni - nha é mi-nha cul - pa a cul-pa é

Pno.

Transcrição musical: Polyane Schneider Hochheim

18

V. *mi - nha*
mi - nha

Pno.

23

Meno mosso ($\text{♩} = 60$)

V. *mf* *f*
Se eu ti - ves - se si - do, a ma - da

Pno. *rall* *p*

27

V. *e em sor - ri - sos en - con - tra - da oh ma - ni - nha*

Pno.

31

V. A vi - da te - ri - a a cer - ta - do por pri - mei - ra

Pno.

35

V. vez a vi - da a - cer ta ao con - trá - rio

Pno.

39

V. e che - ga sem - pre a tra - za da oh ma ni nha

Pno.

molto espressivo

43 *mf* 4

V. *mf*

Pno.

Eu bem sa - bi - a - eu bem sa -

45

V. *mf*

Pno.

bi - a *acelerando*-----

rall

48 *Tempo primo* ♩ = 84

V.

Pno. *p* *rall*

53 *p*

V. Se eu es pe - rei sem ser es pe - ra - da é cul - pa mi - nha

Pno. a tempo

58 *pp*

V. a cul - pa é mi - nha.

Pno. *pp*

Ó flor do meu coração

1

Cecília Meirelles

Camargo Guarnieri
São Paulo 25/02/1964

Íntimo

Voz

Piano

V.

Pno.

V.

Pno.

Ó flor do meu co - ra -

ção com to-do_o_frio do in - ver-no com to-doo_ar-dor do ve - rão,

con - ser-va seu bri-lho e - ter - no, Ó flor do

17

V.

meu co - ra - ção

Pno.

Anexo A*Partituras editadas*

PARA ACORDAR TEU CORAÇÃO

1. QUERO DIZER BAIXINHO

['kɛ.ru ði'zer ba:r'i.ju]

(À Alice Ribeiro)

Poesias de Suzanna de Campos

M. Camargo Guarnieri

São Paulo, 01/01/1951

Sem Pressa (♩=66)

mf
com alegria

dim.

The piano introduction is in 2/4 time, marked 'mf' and 'com alegria'. It features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The piece concludes with a 'dim.' (diminuendo) marking.

4 *p*

Que-ro di-zer bai-xi-nho, Um di-a, ao teu ou-vi-do, To-das
 ['kɛ-ru ði'zer ba:r'i - ju ũ 'ði - v a:u te:u o:u 'vi - du 'to -dez]

p

The vocal line begins at measure 4 with a piano (*p*) dynamic. It features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

8

es - tas can - ções de a - mor, Que sei de cor... Que sei de
 ['es - tɛs kɛ 'sõ:iz ðja 'mor ki se:i ði kɔr ki se:i ði]

The vocal line continues at measure 8 with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment provides harmonic support for the vocal melody.

11

cor...
[kɔr

mf

dim.

p

Só
sɔ]

15

tu com-preen - de - rás Seu ín - ti - mo sen - ti - do...
[tu kō - prjē - de - 'ras se:u ĩ - tʃi - mu sē 'tʃi - du]

19

São pre - ces mu-si - cais Que eu fiz de - va - ga -
[sɛ:u 'pre - siz mu-zi 'ka:is kɪ e:u fiz dʒɪ - va - ga]

23

ri - nho, Pre - ces em que ao te ver, Un - gi - da de ca -
 ['ri - ju 'pre - siz ê:i ki a:u tʃi ver ũ 'ʒi - dɐ ʒi ka]

27

pp

ri - nho, Pus o que na mi-nha al ma ha - vi - a de me - lhor... De me -
 ['ri - ju puz u ki na 'mi - ɲ'a:u - ma 'vi - e ʒi me 'λɔr ʒi me]

31

lhor...
 ['λɔr]

mf

(com alegria)

dim.

(m.e.)

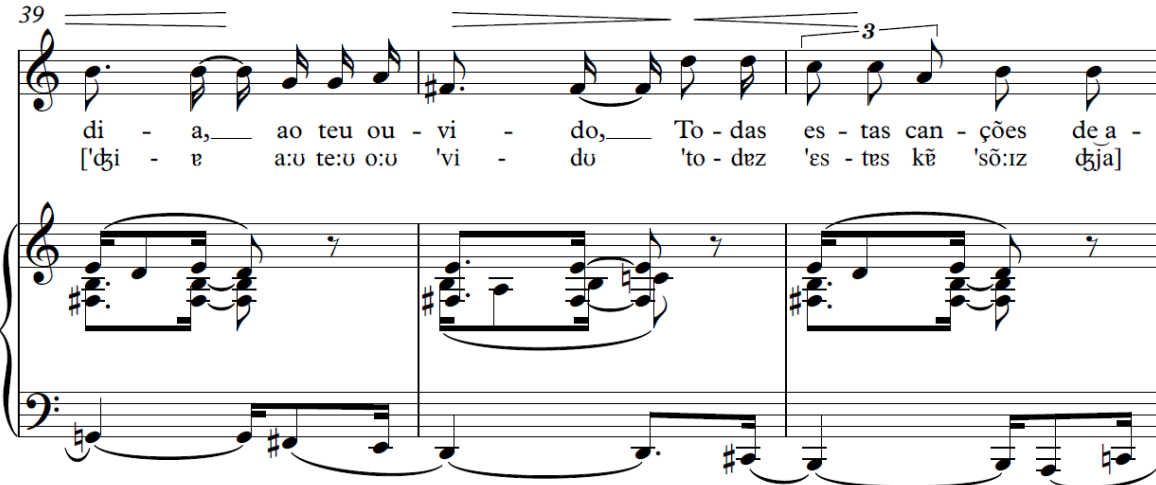
35



p 3

Que-ro di-zer bai-xi-nho, Um
 ['kɛ rɔ ðʒi 'zer ba:ɪ 'ʃi - ɲo ũ]

39



di-a, ao teu ou-vi-do, To-das es-tas can-ções de a-
 ['ðʒi - v a:ɔ te:ɔ o:ɔ 'vi - dɔ 'to - dɛz 'es - tɛs kɛ 'sõ:ɪz ðʒɐ]

42



mor, Que sei de cor... Que sei de
 ['mor kɪ se:ɪ ðʒɪ kɔɾ kɪ se:ɪ ðʒɪ]

44 *dim.*

cor...
[kɔɾ]

mf

(m.d.)

QUERO DIZER BAIXINHO

Quero dizer baixinho, um dia, ao teu ouvido,
Tôdas estas canções de amor, que sei de cor...

Só tu compreenderás seu intimo sentido...

São preces musicais que eu fiz devagarinho,
Preces em que, ao te ver, ungida de carinho,
Pus o que na minha alma havia de melhor...

Quero dizer baixinho, um dia, ao teu ouvido,
Tôdas estas canções de amor, que sei de cor...

I WANT TO SPEAK SOFTLY

I want to speak softly, someday, in your ear,
All these love songs, that I know by heart...

Only you will comprehend their intimate meaning...

They are musical prayers that I slowly constructed,
Prayers in which, at seeing you, annointed in tenderness,
I put the best that within my soul exists...

I want to speak softly, someday, in your ear,
All these love songs, that I know by heart...

2. PENSEI EM TI COM DOÇURA...

[pẽ'se:i ê:i tʃi kô:u do'su.rɐ]

(À Genny Tourel)

São Paulo, 16/11/1951

Calmo (♩=66)

p

Pen-sei em ti com do-çu - ra... Quis fa-
[pẽ 'se:i ê:i tʃi kô:u do 'su - rɐ kis fa]

7

zer - te u-ma can- ção, Em que flo - ris - se a ter - nu - ra Que te-nho
[zer - tʃi 'u-mɛ kɛ 'sã:u ê:i ki flo 'ri - sjã ter 'nu - rɛ ki 'te-ju]

13

no co - ra- ção...
[nu ko - ra 'sê:u]

18

U - ma can - ção ca - ri - nho - sa, Can - ção do
 [u - me kē 'sē:u ka - ri 'no - zē kē 'sē:u du]

22

meu sen - ti - men - to, Que fos - se co - mo u - ma ro - sa,
 [me:u sē - tji 'mē - tu ki 'fo - si 'ko - mu - me 'xo - zē]

27

— Por - que tu és co - mo o ven - to... U - ma can - ção lu - mi -
 [por 'ki tu es 'ko - muo 'vē - tu 'u - me kē 'sē:u lu - mi]

33

no - sa, Fei - ta da luz da al - vo - ra - da Com ma - ci -
 [no - zê 'fe:i - te da luz da:ú - vo 'ra - de kô ma - si]

38

ez ve - lu - do - sa Da nu - vem mais de - li - ca - da...
 [ez ve - lu 'do - zê da 'nu - vê:i ma:iz de - li 'ka - de]

45

(intimo)
pp

Pen - sei em ti com do - çu - ra...
 [pê 'se:i ê:i tʃi kô do 'su - rê]

51

E es-cre - vi es - ta can - ção: Bei-jo que a mi - nha ter - nu - ra
 [is - kri 'vi 'es - tɐ kɛ 'sɛ:u 'be:i-ʒu kja 'mi - nɐ ter 'nu - rɐ]

ten.

col canto

57

En-vi-a ao teu co - ra - ção...
 [ɛ 'vi - a:u te:u ko - ra 'sɛ:u]

ppp

pp

PENSEI EM TI COM DOÇURA...

I THOUGHT OF YOU TENDERLY...

Pensei em ti com doçura...
 Quiz fazer-te uma canção,
 Em que florisse a ternura
 Que tenho no coração...

I thought of you tenderly...
 I wanted to make you a song,
 In which would flourish the tenderness
 I bring in my heart...

Uma canção carinhosa,
 Canção do meu sentimento,
 Que fosse como uma rosa,
 Porque tu és como o vento...

An affectionate song,
 Song of my feelings,
 As though it were a rose,
 Because you are like the wind...

Uma canção luminosa,
 Feita da luz da alvorada
 Com maciez veludosa
 Da nuvem mais delicada...

A luminous song,
 Made of from the light of dawn
 With velvety softness
 Of the most delicate cloud...

Pensei em ti com doçura...
 E escrevi esta canção:
 Beijo que a minha ternura
 Envia ao teu coração...

I thought of you tenderly...
 And wrote this song:
 A kiss that my tenderness
 Sends to your heart...

3. PORQUE ESTÁS SEMPRE COMIGO

[por'kis'tas 'sẽ.pɾi ko'mi.gu]

(À Magdalena Lêbeis)

08/03/1952

Com ternura (♩=92)

p cantando

rall.

The piano introduction consists of two systems of music. The first system is in 2/2 time and features a melody in the right hand with a piano accompaniment in the left hand. The second system is in 3/2 time and continues the melody and accompaniment, ending with a *rall.* marking.

4 ♩=76

Tu es - tás sem-pre co-mi - go: Não só no
 [tu is 'tas 'sẽ - pɾi ko 'mi - gu nẽ:u sɔ nu]

The first system of the vocal part begins with a treble clef and a key signature of two flats. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) below the vocal line.

7

meu pen - sa-men - to, Co - mo nos ver-sos que di - go.
 [me:u pê - sa 'mẽ - tu 'ko - mu nuʒ 'ver-sus ki 'dʒi - gu]

The second system of the vocal part continues the melody and lyrics. The piano accompaniment continues with the same rhythmic and harmonic patterns as the first system.

Editoração: Josani Keuncke Pimenta

10

rall.

13

Ve - jo te a ca - da mo - men - to, — Na sau - da - de que ben -
 [ve - zu - tʃja 'ka - de mo 'mẽ - tu na sa:u 'da - dʒi ki bẽ]

ten.

a tempo (col canto)

16

di - go, — Na ter - ra, — no fir - ma - men - to... —
 [dʒi - gu na 'tẽ - xẽ nu fir - me 'mẽ - tu]

rall.

rall. *a tempo*

19

22

Por - que es - tás sem - pre co - mi - go!
 [pur 'kis 'tas 'sê - pri ko 'mi - gu]

24

PORQUE ESTÁS SEMPRE COMIGO

Tu estás sempre comigo:
 Não só no meu pensamento,
 Como nos versos que digo.

Vejo-te a cada momento,
 Na saudade que bendigo,
 Na terra, no firmamento...

-Porque estás sempre comigo!

BECAUSE YOU ARE ALWAYS WITH ME

You are always with me:
 Not only in my thoughts,
 But also in the verses I say.

I see you at every moment,
 In the longing that I bless,
 On earth, in the firmament...

-Because you are always with me!

Editoração: Josani Keuncke Pimenta

4. EU GOSTO DE VOCÊ...

[e:u 'gɔs.tu dʒɪ vo'se]

(À Maria Kareska)

1951

Movido (♩=104)

Musical score for 'Movido' (♩=104). The score is in 4/4 time and consists of a piano introduction and a vocal line. The piano introduction features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The vocal line begins with a melodic phrase in 4/4 time, followed by a change to 3/2 time, and then back to 4/4. The piano accompaniment includes a bass line with a '4 5 (simili)' marking and a treble line with various ornaments and dynamics.

4 *p* (*triste*) **Calmo** (♩=69)

Musical score for 'Calmo' (♩=69). The score is in 4/4 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase in 4/4 time, followed by a change to 3/2 time, and then back to 4/4. The piano accompaniment includes a bass line and a treble line with various ornaments and dynamics. The tempo is marked 'Calmo' (♩=69) and the mood is 'triste'.

Tan-to tem-po es-pe-rei que vo-cê me fi-
 ['tẽ-tu 'tẽ - pwis-pe're:i ki vo 'se mi fi]

7 *cresc.*

zes-se A do-ce con-fis - são, que sem-pre quis ou - vir... que sem-pre quis ou -
 ['zɛ-sɪ a 'do-sɪ kō - fi 'sɛ:u ki 'sɛ - pri kiz o:u 'vir ki 'sɛ - pri kiz o:u]

10 **Tempo I** (♩=104)

vir...
 ['vir]

mf *rall.*

(♩=69)

13 *p*

Ho - je, sen - ti mi-nha al-ma in - tei-ra des-lum-bra - da!
 ['o - ʒɪ sɛ 'ʃi mi 'na:u - mɛi 'te:i-rɐ ʒɪz - lū 'bra - dɐ]

16 *p*

Ti - nha o a - fa - go de um
[tʃi - nɐ wa 'fa - gu dʒju]

18 *cresc.*

bei - jo e o fer - vor de u - ma pre - ce Su - a voz ao di - zer - me es - sa fra - se en - can
[be:i-ʒu ju fer 'vor dʒju - mɐ 'prɛ-sɪ 'su:-ɐ vɔz a:u dʒi 'zer-mi 'ɛ - sɐ 'fra-zɪ i - kɛ]

Tempo I (♩=104)

20 *f*

ta - da...
[ta - dɐ]

23

Lento (♩=54)
p (*dolce*)

Eu gos - to de vo - cê...
[e:u 'gɔs - tu ðɪ vo 'se]

rall. *col canto* *pp* *ppp*

EU GOSTO DE VOCÊ...

I LIKE YOU...

Tanto tempo esperei que você me fizesse
A doce confissão, que sempre quis ouvir...

For so long have I expected that you would give me
The sweet confession that I've always desired to hear...

Hoje, senti minha alma inteira deslumbrada!

Today I felt my entire soul dazzled!

Tinha o afago de um beijo e o fervor de uma prece
Sua voz ao dizer-me essa frase encantada...

The caress of a kiss and the fervor of prayer had
Your voice while saying to me the enchanted phrase.

Eu gosto de você...

I like you...

5. OLHE-ME TÃO SOMENTE...

[ˈɔ.λi.mi tẽ:ʊ sɔ'mẽ.tʃi]

(À Maria de Lourdes Cruz Lopes)

Com exaltação (♩=60) *mf*

The musical score is in 2/4 time with a tempo of ♩=60. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line includes a triplet of eighth notes in the first measure of the first system and another triplet in the fifth measure of the second system.

O - lhe-me tão so - men-te, e
[ˈɔ - λi - mi tẽ:ʊ sɔ mẽ - tʃi i]

5 não me di - ga na - da, Pois a fra-se me - nor se -
[nẽ:ʊ mi 'tʃi - gɐ 'na - də 'po:i - za 'fra - zi me 'nɔr se]

9

ten. 3

ri - a de - ma - sia - da.
[ri: - v de - mɛ 'zja - dɐ]

col canto

mf (cantando) 3 4

m.e.

12

p 3

O si - lên - cio diz tu - do aos que se
[u si 'lɛ - sju dʒis 'tu - du au:s ki si]

5 3 1 2 1

16

o - lham as - sim...
[o - λɛ:u a 'sĩ]

mf (cantando) 3 4 6 1 3 2 1 5 3

m.e.

20

p

Nos seus o - lhos, que são dois
 ['nu - se:uz 'o - λus ki sɛ̃:u do:is]

23

ten.

fa - vos de mei - gui - ce, Eu
 ['fa - vuz dʒi me:i 'gi - si eu]

(col canto)

25

ve - jo to - do a - mor que vo - cê nun - ca
 ['ve - ʒu 'to - dwɛ 'mor ki vo - 'se 'nũ - kɛ]

a tempo

28 *, pp*

dis - se... Es - se a - mor que eu bem
 ['dʒi - si... 'e - sjã 'mor kjeu bẽ:i]

pp
rall...
a tempo

32

sei que vo - cê tem
 [se:i ki vo - 'se tẽ:i]

pp

35

por mim..
 [por mĩ]

dim...

37

OLHE-ME TÃO SOMENTE...

Olhe-me tão somente, e não me diga nada,
 Pois a frase menor seria demasiada.
 O silêncio diz tudo aos que se olham assim...

Nos seus olhos, que são dois favos de meiguice,
 Eu vejo todo amor que você nunca disse...
 -Esse amor que eu bem sei que você tem por mim.

LOOK AT ME, ONLY...

Look at me, only, and do not say anything to me,
 As the shortest phrase would be excessive.
 The silence says everything to those who look
 at each other like this...

In your eyes, which are two honeycombs of tenderness,
 I see all the love you have never told me...
 -Such a love I know well you devote to me.

6. ÀS VEZES, MEU AMOR...

[az 've.ziz me:u a'mor]

(À Marisa Landi)

19/02/1951

Cômodo (♩=63)

com alegria

p

4

p

As ve - zes, meu a - mor, quan-do so-nho con -
[az 've - ziz me:u a 'mor 'kwẽ-du 'so - ju kō]

7

rall.

ti - go E de re-pen - te a - cor - do, Em mi-nha bo - ca sin - to a de-li-cia de um
[tʃi - gwɪ ðɪ xe 'pẽ - tʃja 'kɔr - dwẽ:ɪ 'mi - nɐ 'bo - kɐ 'sĩ - tu a de-'li-siɐ ðɔjũ]

(col canto)

10 *a tempo*

bei - jo... E re-
[ˈbei - ʒu i xe]

a tempo

13

cor - do, re - cor - do...
[ˈkɔr - du xe - ˈkɔr - du]

pp

16

Ve-jo um mun-do me - lhor... Nes - se mun-do te
[ˈve - ʒu ˈmũ - du me ˈlɔr ˈne - sɪ ˈmũ - du tʃɪ]

18

ve - jo...
[ve - ʒu]

rall.

21

p

rall. *a tempo*

Mas... há que tem - po, meu a -
[mas a ki 'tê - pu me:u a]

5 4 4

a tempo
p

23

mor, que não so - nho con -
[mor ki nẽ:u 'so - ju kô]

4 2 5 1 4 2 5 1

25

ti - - - - - go!...
[tʃi - - - - - gu]

pp

ÀS VEZES, MEU AMOR...

SOMETIMES, MY LOVE...

Às vezes, meu amor, quando sonho contigo
E, de repente, acordo,
Em minha boca sinto a delícia de um beijo...
E recordo, recordo...
Vejo um mundo melhor... nesse mundo te vejo...

Sometimes, my love, when I dream of you
And, suddenly, wake up,
On my mouth I feel the delight of a kiss...
And I remember, remember...
I see a better world... In this world I see you...

-Mas... há que tempo, meu amor, que não sonho contigo!

-However... for so long, my love, I've not dreamed of you

7. QUERO AFAGAR-TE O ROSTO DOCEMENTE...

['kɛ.rʊ a.fa'gar.tʃjʊ 'ros.tʊ do.si'mẽ.tʃi]

(À Olga Maria Schroeter)

Dolente (♩=76)

p (terno)

Que-ro a - fa-
['kɛ - rwa - fa]

p (sentido)

5

p ten.

gar-te o ros - to do-ce - men te, — Pa-ra que a - pe-nas sin - tas a im - pres -
['gar - tʃjʊ 'xos - tu do - si 'mẽ - tʃi] ['pa - rɛ kja 'pe - nɛs 'sĩ - tɛz a.i - pre]

col canto

8

são Da - ter - nu - ra que guar - do a - va - ra -
['sɛ:ʊ da ter 'nu - rɛ ki 'gwar - dwa - va - ra]

11

men te Em mi-nha mão. E
[mẽ- tʃjẽ:ɪ 'mi - nɐ mẽ:ɔ i]

15

que-ro, ao teu ou - vi-do, ca - ri - nho - sa, Di - zer u-ma can-
[kẽ - ru a:ɔ te:ɔ o:ɔ 'vi-du ka - ri 'nɔ - zɐ ʧjɪ - 'zer 'u-mɐ kɛ]

19

ção que ho-je te fiz: Há de a - cha-la, tal - vez, ma-ra - vi-
[sẽ:ɔ ki 'o-ʒɪ tʃɪ fis az ʧjɐ 'ʃa - lɐ ta:ɔ 'vez ma-ra - vi]

cresc.

23

ten.

lho-sa, Em-bo-ra só pa-ra me ver fe - liz.
 ['lɔ-zɐ ê 'bɔ-rɐ sɔ 'pa-rɐ mi ver fe 'lis]

27

De -
 [ɔ]

31

pois... eu fi-ca - rei na tu-a vi - da E no teu co-ra-ção de so-nha-
 ['po:is e:u fi-ka 'rei nɐ 'tu:ɐ 'vi - de i nu te:u ko-ra 'sɛ:u ɔɾi so - ja]

36

dor, Co-mo u-ma som-bra le-ve e en - ter-ne - ci - da, Pa-ra me-lhor a -
 ['dor 'ko 'mu - mɐ 'sõ - brɐ 'lɛ - vi i - ter - ne 'si - dɐ 'pa - rɐ me 'λɔɾ a]

40 *ten.* *rall.* *dim.* *pp*

mar o teu a - mor.
 ['mar u te:u a 'mor]

col canto *a tempo* *pp*

QUERO AFAGAR-TE O ROSTO DOCEMENTE...

I WANT TO CARESS YOUR FACE GENTLY...

Quero afagar-te o rosto docemente,
 Para que apenas sintas a impressão
 Da ternura que guardo avaramente
 Em minha mão...

I want to caress your face gently,
 So that you feel only the impression
 Of tenderness that I avariciously hold
 In my hand...

E quero, ao teu ouvido, carinhosa,
 Dizer uma canção que hoje te fiz:
 Há de achá-la, talvez, maravilhosa,
 Embora só para me ver feliz.

And I want, at your ear, affectionately,
 Sing a song that I made for you today:
 You shall find it, maybe, wonderful,
 Though only to make me happy.

Depois... eu ficarei na tua vida
 E no teu coração de sonhador,
 Como uma sombra leve e enternecida,
 Para melhor amar o teu amor.

After... I will stay in your life
 And in your dreamer's heart,
 Like a light and tender shadow,
 To better love your love.

8. ACEITEI TUA AMIZADE

[a.se:'te:ɪ tu.a.mi'za.ʒɪ]

Com alegria (♩.=76)

Più calmo (♩.=63)

4

p

A-cei - tei — tu a a-mi - za - de — só pa-ra não te per- der,
 [a-se:ɪ 'te:ɪ tu - a - mi 'za - ʒɪ sɔ 'pa-rɛ nɛ:ɔ tʃɪ per 'der]

rall...

p *a tempo*

8

Pois ti-nha a fe-li-ci-da - de de - as
 [po:ɪs 'tʃi - ɲa fe - li - si 'da - ʒɪ ʒɪ az]

11 *rall.* *a tempo* ($\text{♩} = 76$)

ve - zes, te po - der ver...
[ve - zis tʃi po 'der ver]

rall. *a tempo* *mf*

14

Più calmo ($\text{♩} = 63$)

16

E o tem - po se foi pas - san - do... Mas um
[jũ 'tê - pu si fo:i pa 'sẽ - du maz ã]

rall... *p* *a tempo*

19

di - a, de man - si - nho, Mi-nha al-ma a tu - a cer - can - do, Pren-
 ['dʒi: - v ʒi mɛ 'si - ju mi 'na:u -ma 'tu - v ser 'kɛ - du prɛ]

23

rall... (♩=76)

deu - te no meu ca - ri - - - - - nho...
 ['de:u - tʃi nu me:u ka 'ri - - - - - ju]

rall... *mf* *a tempo*

27

29 $(\text{♩}=63)$

E a - go - ra, vi-vo em - ba - la - da nes - te
[ja 'go - rɛ 'vi - vuẽ ba 'la - dɛ 'nes - tʃi]

rall... *a tempo*

32

so-nho en-can-ta - dor... Já não pen-so mais em na - da... A -
[so - ɲwĩ kɛ - ta 'dor za nɛ:u 'pɛ - su ma:iz ẽ:i 'na - dɛ a]

36 $(\text{♩}=76)$

pe - nas no teu a - mor!
[pe - nez nu te:u a 'mor]

rall. *a tempo* *mf*

39

No teu a - mor!
[nu te:u a 'mor]

rall...

pp

ACEITEI TUA AMIZADE

Aceitei tua amizade
Só para não te perder,
Pois tinha a felicidade
De, às vezes, te poder ver...

E o tempo foi se passando...
Mas um dia, de mansinho,
Minha alma a tua cercando,
Prendeu-te no meu carinho...

E agora, vivo embalada
Neste sonho encantador...
Já não penso mais em nada...
Apenas no teu amor!

I ACCEPTED YOUR FRIENDSHIP

I accepted your friendship
Only not to lose you,
As I enjoyed the happiness
Of, sometimes, seeing you...

And time went by...
But one day, softly,
My soul embracing yours,
Tied you into my affection...

And now, I live cradled
By this lovely dream...
Now I do not think about anything else
Only of your love!

ESPERA

[is'pɛ.rɐ]

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri
São Paulo 31/03/1982

Com felicidade (♩=112)

5

p

Co-mo es - te di - a a - zul de pri - ma - ve - ra,
[ˈko - mu ˈes - tʃi ˈdʒi - a ˈzu:u dʒi pri - ma ˈve - rɐ]

10

Chei - o de sol dou - ran - do os ro - sei - rais em flor,
[ˈʃej - u dʒi so:u do:u ˈrɛ - du uz xo ˈzej - rɐiz ẽ:ɪ flor]

Editoração: Josani Keuncke Pimenta

13 *(ten)*

As - sim meu co - ra - ção teu co - ra - ção es -
 [a - 'sĩ me:u ko-ra 'sẽ:u te:u ko - ra 'sẽ:u is]

(col canto)

17

pe - ra, Pa - ra sau - dar, con - ti - go, u - ma ou - tra pri - ma -
 ['pe - rɛ 'pa - rɛ sa:u 'dar kō 'tʃi - gu 'u - mɛ 'o:u - trɛ pri - ma]

21

ve - - ra:
 ['ve - - rɛ]

25

A pri - ma - ve - ra a - zul de nos - so gran - de a - mor! Ah!
 [a pri - ma 've - ra 'zu:ʊ ðɨ 'nɔ - su 'grẽ-ðɨ a 'mor a]

ESPERA WAIT

Como este dia azul de primavera
 Cheio de sol dourando os roseirais em flor,
 Assim meu coração teu coração espera
 Para saudar contigo uma outra primavera:
 A primavera azul de nosso grande amor! Ah!

Like this blue springtime day
 Full of sun gilding the rose bushes in bloom,
 So my heart waits for your heart
 To salute another springtime with you:
 The blue springtime of our great love! Ah!

NÃO FALES, POR FAVOR...

[nẽ:u 'fa.lis pur fa'vor]

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri
São Paulo, 1952

Calmo (♩=60 - 63)

(*espressivo*)
p

Não fa - les, por fa -
[nẽ:u 'fa - lis pur fa]

(*molto espress.*)
p

4

vor. Não pos - so ou - vir - te a - go - ra
[vor nẽ:u 'põ - swo:u 'vir - tji a 'gõ - ra]

p (*cantando*)

8

Per - do - a, meu a - mor... Não
[per 'do: - e me:u a 'mor nẽ:u]

p

Editoração: Josani Keunecke Pimenta

12

fa - les, — pois pa - re - ce Que al - guém an - da lá fo - ra...
 [fa - lis pois pa 'rɛ - si kja:u 'gẽ:i 'ẽ - dɛ la 'fɔ - rɛ]

p

15

O si - lên - cio é u - ma pre - ce; — Tu - a
 [u si 'lẽ - sjɔ e'ũ - mɛ 'pre - si 'tu - ɐ]

pp

dim.....

18

voz, — um tre - mor... — Mi -
 [vɔs ã tre 'mor mi]

pp *p*

22 *p* (*intimo*)

nha al - ma não te es - que - ce... Não fa - les, por fa -
 [ˈna:u - mɐ nɛ:u tʃis ˈke - si nɛ:u ˈfa - lis pur fa]

(*col canto*)
pp

25 *pp*

vor...
 ['vor]

(*a tempo*)

ppp

ppp

NÃO FALES, POR FAVOR...

DO NOT TALK, PLEASE...

Não fales, por favor.
 Não posso ouvir-te agora
 Perdôa, meu amor...
 Não fales, pois parece
 Que alguém anda lá fora...

Do not talk, please.
 I cannot listen to you now.
 Forgive me, my love...
 Do not talk, as it seems
 That someone walks outside...

O silêncio é uma prece;
 Tua voz, um tremor...

The silence is a prayer;
 Your voice, a tremor...

"- Minha alma não te esquece..."
 "- Não fales, por favor..."

"- My soul does not forget you..."
 "- Do not talk, please..."

á Magdalena Lebeis

CINCO POEMAS DE ALICE

PEDIDO

Poesía de
ALICE CAMARGO GUARNIERI

Música de
M. CAMARGO GUARNIERI
(São Paulo 1954)

Ingenuo (♩ = 100)

Canto

Piano

p

p

Li-vra-me da mi-nha ti-mi-
dez, meu a-mor com pa-ciên-cia e ca-ri-ri-nho!

© Copyright 1959 by RICORDI AMERICANA S. A. E. C. - Buenos Aires.
RICORDI AMERICANA S. A. E. C. Buenos Aires. Unicos editores para todos los países
Todos los derechos de edición, ejecución, difusión, adaptación, traducción y reproducción están reservados.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

B.A.11642

4

Piano introduction for the first system, featuring a treble and bass clef with various time signatures (3/4, 2/4, 3/8, 2/4).

Eu pre-ci-so ex-pan-dir o te-sou-ro de ter-nu-ra-que des-co-

rall. *a tempo*

rall. *a tempo*

bri em mim quan-do che-gas-te.

rall *a tempo*

(col canto) (a tempo)

Piano accompaniment for the fourth system, ending with a dynamic marking of *pp*.

E AGORA... SÓ ME RESTA A MINHA VOZ

Poesía de
ALICE CAMARGO GUARNIERI

Música de
M. CAMARGO GUARNIERI

Saudoso (♩ = 50)

Canto

p

Só me res-ta a mi-nha

Piano

pp

voz ... fa - - - ze - - - por ou -

vi - - - - - la! E - la i - rá a vi -

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of three systems. The first system shows the vocal line starting with a whole note rest, followed by a half note G4, and then a quarter note triplet of A4-B4-C#5. The piano accompaniment begins with a piano (pp) dynamic, featuring a treble clef with a melodic line and a bass clef with chords. The second system continues the vocal line with a half note G4, a quarter note rest, and a quarter note triplet of A4-B4-C#5. The piano accompaniment continues with similar melodic and harmonic patterns. The third system concludes the vocal line with a half note G4, a quarter note rest, and a quarter note triplet of A4-B4-C#5. The piano accompaniment provides harmonic support throughout.

sar . . . te do meu a - bri - . . . go,

por - que só tu, mes - mo de mui - to

lon - . . . ge, sa - bes en - ten - der meu pen - sa -

men - . . . to

mp

pp

rall.

NÃO POSSO MAIS ESCONDER QUE TE AMO

Poesía de
ALICE CAMARGO GUARNIERI

Música de
M. CAMARGO GUARNIERI

Improvizando (♩ = 80)

Canto

Piano

f

(♩ = ♩)

rall. Não

Com paixão (♩ = 60)

f

pos - so mais es - con - der que te a - mo! — Á fe - li - ci - da - de trans - pa -

re - ce nos meus o - - lhos. Te - nho — de - se - jo de a - bra - çar os pra - dos, os

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of 'Improvizando' at 80 beats per minute. The piano part features intricate arpeggiated figures and triplets. The vocal line is marked with a forte 'f' dynamic. The score includes a section marked 'rall.' (rallentando) leading to the word 'Não'. A second section is marked 'Com paixão' at 60 beats per minute, with a forte 'f' dynamic. The lyrics are written below the vocal line.

ri - os, as ar - vo - res, o céu e as que - ri - das es - tre - - las...

Sin - to — ne - ces - si - da - de — de can - tar,

pa - ra que sá - ia de den - tro de mim es - ta ter - nu - ra in - fi -

ni - ta — e qua - si — do - - lo - ri - - da!

Não
 pos - so mais es - con - der que te a - mo, — nem pos - so mais guar - dar só no
 meu co - ra - ção — o meu se - gre - do — Não pos - so mais ...
 (poco accelerando) (rall.) (m.f.) (rall.) (a tempo (♩ = 80)) (col canto) (più mosso) (f) (rall.)

RECOLHI NO MEU CORAÇÃO A TUA VOZ...

Poesía de
ALICE CAMARGO GUARNIERI

Música de
M. CAMARGO GUARNIERI

Nostalgico (♩ = 50)

Canto

Piano

p

pp

Re-co-

lhi no meu co-ra - ção a tua voz, e fiz por não ou - vir — ne-nhum ou-tro ru-

mor dis-per - sos — pe - lo mun - do! Quis que a

The musical score is written for voice and piano. It begins with a vocal line in G major, 4/4 time, marked 'Nostalgico' with a tempo of ♩ = 50. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: 'Re-colhi no meu coração a tua voz, e fiz por não ouvir — nenhum outro rumor dispersos — pelo mundo! Quis que a'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pp*.

tu - - a i - ma - gem fô - se tô - das as i - ma - gens e a - fas - tei da mi -

nh'al - - ma tô - das as me - mó - - rias, — pa - ra di - lu - ir - me —

— na luz da tua pre - sen - - ça.

Me des - per - tas - te do meu so - - no.

PROMESSA

Poesía de
ALICE CAMARGO GUARNIERI

Música de
M. CAMARGO GUARNIERI

Com alegria (♩ = 80)

Canto

Piano

mf

mf

Se - rei per - fu - me pa - ra em - bri - a - gar os

teus sen - ti - dos. — Se - rei sól pa - ra quei - mar a tu - a pe - le. Se - rei

bri - sa pa - ra a - ca - ri - ciar o teu ro - sto. — Se - rei lu - ta pa - ra des - per - tar teu

2 1 5 1 4

The musical score is written in 2/4 time and consists of four systems. Each system includes a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The piano part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The lyrics are in Portuguese and describe a promise of love and devotion. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*, and a tempo indication of 80 beats per minute. The key signature has one sharp (F#).

co - ra - ção.

mf

E — se-rei si-lên-cio, e se-rei paz — pa-ra-a-cal-

mf

mar — os teus de-sê-jos, — ven-cer con-ti-go o teu so-nho e trans-for-

mf

mar em rea-li-da-de — teus i-de-ais

rall.

a tempo

lu - ma - nos.

a tempo *mf*

E se - rei per - fu - me... se - rei sol... se - rei

bri - sa... se - rei lu - ta... se - rei a - mor e se - rei

paz!

mf *ff*

A CANTIGA DA MUTÚCA

a Maria Kareska

Com alegria. (♩ = 120).

CANTO

PIANO

f *cresc.* *ff*

p

Pas - sa -

ri - nho es - tá can - tan - do — Pa - ra a - li - vio de quem
dei - xe a - mo - res ve - lhos — Pe - los no - vos que hão de

cho - ra Se can - tas pra con - so - lar - me — Pas - sa -
vir; Que os no - vos lo - go se a - ca - bam — E os

© Copyright, 1958 by RICORDI AMERICANA S. A. E. C. - Buenos Aires.
RICORDI AMERICANA S. A. E. C. Buenos Aires. Unicos editores para todos los países.
Todos los derechos de edición, ejecución, difusión, adaptación, traducción y reproducción están reservados.
Queda hecho el Depósito que marca la Ley 11723

B.A.11621

ri - nho vai - te em - bo - ra. Eu a - go - ra vou can -
ve - lhos vêm a ser - vir.

tar a can - ti - ga da mu - tú - ca To - da

(col canto)

mo - ça bai - xa e gor - da cai na mi - nha a - ra - pu - ca... Eu bem

sei de quem tu gos - - tas e prá e - la vou can -

tar A can - ti - ga de quem chó - - ra eu guar -

dei prá te mos - trar A mi - za - de sen - do pou - - ca não faz

mal que vá s'em - bo - ra. Ah!

Nin-guem

cresc. *ff* *fff*

"CANTIGA"

a Gérard Souza

CANTO

Tranquilo e triste. (♩ = 60).

PIANO

p

(molto espressivo)

p

Den-tro de meu pei - to te - nho — du - as pom - bas ju - ri -

rall.

(a tempo)

ty: — den - tro de meu pei - to te - - nho — du - as

pom - bas ju - ri - ty: — u - ma mor - reu de — sau -

(*espres-*)
 da - des — de tan - to cho - rar por ti, — de
 - - sivo)
 tan - to cho - rar por ti.

(*col canto*)

(*a tempo*)

rall. *a tempo*
 A ou - - tra, mais in - fe - liz, — ba - teu
a tempo
rall. *p*

a - - zas, — foi em - bo - - ra. — E lá no cam - - po, — per -

di - da, a - in - da ho - je can - ta e cho - ra!

mp
Den-tro

rall.

de meu pei - to te - - nho du - as pom - bas ju - ri -

pp (a tempo)

ty: den - tro de meu pei - to te - - nho du - as

pom - bas ju - ri - ty: U - ma mor - reu de - sau -
 da - - des de tan - to cho - rar por ti.
 De tan - to cho - rar por ti.
 dim. *pp*
pp *pp*

pp (*molto espressivo*)
 (*col canto*) (*a tempo*)

NÃO SEI...

a Marisa Landi

CANTO *Triste e vagoroso. (♩ = 50).*

Es - ta noi - te não fui

fo - ra, não fui a par - te ne - nhu - ma,

a - - té as es - tre - las do cé - u ser - vem

de tes - - te - mu - nha.

p

cresc.

PIANO

B.A.11621

f (*molto espressivo*)

As pe - nas do meu mar - tí - rio

mais eru - eis não po - - dem ser, ter

o - lhos pa - ra cho - rar e não ter

o - lhos pra te ver.

p

p

12

pp

Não sei se ria, ou se cho - re,

pp

não sei que fa - ca de mim: — eu can -

- tan - do do - - bro pe - nas, cho - ran - do

pe - nas sem fim.

ppp

ppp

“VAMOS DAR A DESPEDIDA”

a Blanca Bouças

Com alegria. (♩ = 132).

CANTO

PIANO

A - le - erim na bei - ra
Te-nho um len - ço de três
Va-mos dar - a des - pe -

d'a - gua po - de es - tar qua - ren - ta di - as um a - mor lon - ge do
pon - tas e tam - bem um guar - da - na - po; se o ne - go - cio é a por -
di - da co - mo deu o ba - eu - ra - u; u - ma per - na no ca -

ou - tro não po - de es - tar nem um di - a se gu cor - ren - do não te a -
- fi - a ve - ja que eu de - sa - to o sa - co nas - se len - ço de - se -
- mi - nho ou - tra no ga - lho de páu - lá no al - to des - ta

17

- pa - nho de - va - gar te a - pa - nha - rei se eu te a - pa - nho nos meus
 - nha - do vi - ve um ter - no pas - sa - ri - nho sem ter me - do de a -
 ser - ra co - mo não vem bo - ni - ti - nho! Traz o seu la - ço na

bra - ços em que es - ta - do te po - rei?
 mar, sem pen - são de fa - zer ni - - - - - nho.
 mão pra la - çar seu pas - sa - ri - - - - - nho.

Pra la - çar seu pas - sa - ri

nho, traz o seu la - ço na mão. Ôi!

ff

POESIA DE
Celso Brant

MEUS PECADOS

Música de
M. Camargo Guarnieri

1

A PAIXONADO (♩ : 72)

São Paulo 27 - 12 - 55

Canto

PIANO

f (*molto espressivo*)

Eu ras - ga - rei o meu pei - to pra ve - res o co - ra -
 Em tu - do que fiz na vi - da pus al - ma, pus e - mo -

- são São mui - tos meus pe - ca - dos mas não que - ro teu per -
 - são Se ti - ra - res meus pe - ca - dos le - va - ras meu co - ra -

ten

ção. le - va - ras meu co - ra - ção.

f *ff*

Cresc.

COMO O CORAÇÃO DA NOITE

Poesia de
Celso Brant

Música de
M. Camargo Guarnieri

São Paulo, 30 - 12 - 55

CALMO (♩ = 72)

Canto

PIANO

P (cantando)

Teu

ros - to é su - a - ve e pá - li - do co - mo a al - ma da ma - dru -

P *cresc*

- sa - da; Teu bei - jo é do - ce e li - - gei - ro co - mo a

bri - za ma - ti - - nal;

© Copyright 1957 by RICORDI BRASILEIRA S. A. - Al. Barão de Limeira, 331 - São Paulo - Brasil.
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

mf
 Teu a - - - mor é cla-ro co-mo su-

cresc.
 - ro ra e a - - - le - gre co - mo o di - a; Tua sau -

F
 - da - de é pe - sa - da e tris -

p (triste) *PP*
 - te co - mo co - - ra - ção da noi - - - te.

PP
PP

ISTO... É VOCÊ!

['is.tu ε vo'se]

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri
São Paulo, 23/12/1955

Sem pressa (♩=112)

p

4

p

Tu-do que en
['tu - du kī]

Tu-do que é
['tu - du kjē]

rall...

7

vol - ve a mi - nha fan - ta - si - a, As
 ['vɔ:u - vi a 'mi - nɐ fɛ - ta 'zi - ɐ az]

so - nho, êx - ta - se, a - le - gri - - - a,
 ['so - nu 'es - ta - sja - le 'gri - - - ɐ]

P (a tempo)

9

lá - gri - mas que cho - ro e nin - guém vê, A sau -
 ['la - gri - mɛs ki 'ʃɔ - ru i nĩ 'gẽ:i ve a sa:u]

Tu - do quan - to a mi - nha al - ma in - gê - nua crê, Tra -
 ['tu - du 'kwẽ - twa 'mi - nɐ:u - mɛi 'ʒe - nwɛ kre tra]

(col canto)

11

da - de que au - men - ta di - a di - - a,
 ['da - dɛi kjau 'mẽ - tɛ 'dʒi - ɐ 'dʒi - - ɐ]

zen - do à vi - da um pou - co de poe - si - a,
 ['zẽ - du a 'vi - dɛu 'po:u - ku dʒi pwe 'zi - ɐ]

rall...

13 *(a tempo)*
(com graça)

Is - to... é vo - cê! Is - to... é vo -
['is - tu... ε vo - 'se 'is - tu ε vo]

Is - to... é vo - cê! Is - to... é vo -
['is - tu... ε vo - 'se 'is - tu ε vo]

(a tempo)

16

cê!
['se]

cê!
['se]

19

21

ISTO... É VOCÊ!

Tudo que envolve a minha fantasia,
As lágrimas que choro e ninguém vê
A saudade que aumenta dia dia,
Isto... é você!

Tudo que é sonho, êxtase, alegria,
Tudo quanto a minha alma ingênua crê
Trazendo à vida um pouco de poesia,
Isto... é você!

THAT... IS YOU!

All that embraces my fantasy,
The tears I cry and no one sees
The longing for you that grows day after day
That... is you!

All that is dream, ecstasy, joy,
All in which my naive soul believes
Bringing to life a bit of poetry,
That... is you!

À Maria de Lourdes Cruz Lopes

1

«Castigo»

Poesia de
Sylvio C. de Oliveira

Música de
M. Camargo Guarnieri

SORUMBATICO (♩ = 66) S. Paulo 21-9-56

VIOLINO *P*

PIANO *P* *pp*

Pa-ra ver-te fe - - liz,
se nes-ces-sa - rio fôr ce-doá tu-a von - ta - de te re - nun -
- cian - do a' pos - se, su - por - ta - re - i des - sos - tos, so - fre -

2

-rei de - sen - ga - nos, sa - cri - fi - can - do mes - mo és - te meu gran - dea - mor,

pp

mas... te ve rei fe liz!...

p
(col. canto)

(a tempo)

p

Tris - te, mas re - sig - na - do

não mal - di - rei a vi - da nem i - rei ao sui - ci - dio, mas

3

me im-po-reia mim a pe - na de vi - ver so-sinho, do-ra - vante, E si-len-cio-sa -
 - mente, pen-san - do sem - pre, sem - pre, ir - re-me - dia - vel -
 - men te, em tu-a de-se-ja-vel e do - ce compa - nhi - - - -

pp

mf

pp

rall

pp

À Vasco Mariz
«Agora»

4

Poesia de
 Sylvio C. de Oliveira

Música de
 M. Camargo Guarnieri

COM MOTO (♩. = 80)

VIOLINO

PIANO

P

rall

P A tempo

rall *a tempo*

col canto *a tempo*

A - go-ra pre-ci-so cum - prir mi-nha von-
 - ta - de mas não de - - - - vo;

5

rall (*a tempo*)

A - go ra pre-ci-so fa - zer tu-do que que-ro mas não pos - - -

(col canto)

- so; A - go-ra pre-ci-so vi - ver tu-do que

pen-so mas não dei - - - - xam; A -

- go - ra pre-ci - so di - - zer tu-do que sin-to mas nem ou - - -

3

meim-po-reia mim a pe - na de vi - ver so-sinho, do-ra - vante, E si-len-cio-sa

pp

- mente, pen-san - do sem - pre, sem - pre, ir - re-me - diá - vel -

mf

- men te, em tu-a de-se-ja-vel e do - ce compa - nhi - - - -

mf

pp

rall

pp

ADORAÇÃO

[a.do.ra'sẽ:u]

(À Olga Maria Schroeter)

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri
São Paulo, 25/07/1956

Íntimo (♩=60) *p*

Quem me de-ra sen-tir, de no - vo, teu o -
[kẽ:i mi 'de-rẽ sê 'tir ʧi 'no - vu te:u o

5
Ihar E ter a mi-nha mão pre-sa na tu - a mão!...
'lar i ter a 'mi-jẽ mẽ:u 'pre-zẽ na 'tu - e mẽ:u

9
Na do - çu-ra sem fim de te ver, de te a - mar, Eu
na do 'su-rẽ sê:i fi ʧi tji ver ʧi tja 'mar e:u

Editoração: Josani Keunecke Pimenta

13

fi - ca - ri - a - as - sim ————— co - mo em fren - te a um al - tar. —————
 fi - ka 'ri - a 'sĩ 'ko mwē:ɪ 'frẽ - tʃja ũ a:u 'tar

17

Na mi - nha a - do - ra - ção... ————— *pp*
 na 'mi - ja - do - ra 'sẽ:u]

ADORAÇÃO

Quem me dera sentir, de novo, teu olhar
 E ter a minha mão presa na tua mão!

Na doçura sem fim de te ver, de te amar,
 Eu ficaria assim como em frente a um altar.
 Na minha adoração...

PRAISE

I wish I could feel, once more, your glance
 And have my hand hold by your hand!

In the endless sweetness of looking at you, of loving you,
 I would remain so as if facing an altar.
 While in praise...

A VIDA, ÀS VEZES...

[a 'vi.də az 've.zis]

(À Terezinha Maris)

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri
São Paulo, 1957

Tristonho (♩=100)

First system of piano introduction. Treble clef, 4/8 time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system, starting at measure 6. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "A vi-da, às ve-zes é tris - te, Pe-las tris - te - zas que" and "[a 'vi - daz 've - zis e 'tris - tji 'pe - ləs tris 'te - zəs ki]". There are triplets in the vocal line at the end of the system.

Third system, starting at measure 11. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "tem..." and "Mas ne - la mui - to — mais" and "[tẽ:i maz 'ne - lə 'mu:i - tu ma:is]".

Editoração: Josani Keunecke Pimenta

15 *rall...*

tris - te É ter sau - da - - - des de al -
 ['tris - tʃi ε ter sau 'da - - - ðiz ðia:ʊ]

19 *a tempo* *pp*

guém.
 ['gê:i]

a tempo *pp*

A VIDA, ÀS VEZES...

A vida, às vezes é triste,
 Pelas tristezas que tem...
 Mas nela muito mais triste
 É ter saudades de alguém.

LIFE SOMETIMES...

Life sometimes is sad,
 For the sadness it has...
 But, within it, much sadder
 Is the longing for someone.

PENSO EM VOCÊ

[ˈpẽ.su ẽ:i vo'se]

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri

26/05/1958

Calmo e melancólico (♩=72)

p

Pen - so em vo - cê to-do o di - a Com en - le-vo e com do -
 [ˈpẽ - su ẽ:i vo'se 'to - du 'dʒi - ẽ kô ẽ 'le-vwi kô do]

5

çu - ra. Não te-nho mais a - le - gri - - a
 [ˈsu - rɐ nẽ:u 'te - ɲu ma:ɪz a - le 'gri - - ẽ]

8

— Lon-ge de su - a ter - nu - - ra...
 [ˈlõ - ʒi dʒi 'su - ẽ ter 'nu - - rɐ]

Editoração: Josani Keuncke Pimenta

11

f

Pen - - so em vo-cê com sau-
 ['pē - - su ê:ɪ vo'se kō sa:u]

14

da - - - de. Es-te - ja eu on - de
 ['da - - - ðɪ is 'te - ʒə e:u 'õ - ðɪ]

17

for, Ve - jo sem-pre a cla - ri -
 [for 've - ʒu 'sē - prja kla - ri]

19

da - - de
[ˈda - - ðɛ]

Que vi - - nha
ki ˈvi - - nɐ]

22

do seu a - mor...
[dʊ se:u a ˈmor]

dim...

poco accel.

25

Pen - so em vo - cê, com tris - te - za,
[ˈpɛ - su ê:ɪ vo ˈse kō tris ˈte - zɛ]

pp *p*

a tempo

p

29

E em tu - do que já foi meu... Por-que vo - cê, com cer -
 [jẽ 'tu - du ki ʒa fo:i me:u] por 'ki vo 'se kō ser]

32

te - - za, Nem sa-be que me es - que - ceu...
 [te - - zẽ nẽ:i 'sa - bi ki mjes - ke 'seu]

35 *dim...* *p*

PENSO EM VOCÊ

Penso em você todo o dia
Com enlevo e com doçura.
Não tenho mais alegria
Longe de sua ternura...

Penso em você com saudade.
Esteja eu onde for,
Vejo sempre a claridade
Que vinha do seu amor...

Penso em você, com tristeza,
E em tudo que já foi meu...
Porque você, com certeza,
Nem sabe que me esqueceu...

I THINK OF YOU

I think of you throughout the day
With rapture and sweetness.
I do not have any joy
Far from your tenderness...

I think of you with longing.
Be I wherever I go,
I always see the clarity
That came from your love...

I think of you, with sadness,
And in everything that had been mine...
Because you, surely,
Do not even know that had forgotten me...

BEIJASTE OS MEUS CABELOS

[be:i'zas.tʃjuz me:us ka'be.lus]

Poesia de Suzanna de Campos

Música de M. Camargo Guarnieri
São Paulo, 29/05/1958

Ponteando (♩=66)

mp

(*m.e.*) Bei-
[be:i]

3

jas - te os meus ca - be - los tão de le - ve, E me des - te a im - pres - são do teu a -
[ʒas - tʃjuz me:us ka 'be-lus tã:u dʒi 'le - vi i mi 'des - tʃjã - pre 'sẽ:u du te:u a]

6

mor Nu - ma do - çu - ra que nin - guém des -
[mor 'nu - me do 'su - rã ki ni 'gẽ:i dʒis]

Editoração: Josani Keuncke Pimenta

8

cre - ve...
['kre - vi]

10

(m.e.)
f

Mi-nha al-ma tris - te, nes-se ins-tan-te
[mi 'na:u - me 'tris - tʃi 'ne - sīs 'tē - tʃi]

12

rall.

bre - ve, Sen-tiu - se co-ro - a - da de es - plen - dor!
['bre - vi sē 'tʃi:u - si ko-ro 'a - dɛ dʒis - plē 'dor]

rall.

15 *p*

Bei - jas-te os meus ca-be-los tão de
[be:i 'zas-tjuz me:us ka 'be-lus tẽ:u dʒi]

rall. (*a tempo*)

18 *f*

le - ve E sou fe - liz lem - bran-do o teu a - - - mor!
[lẽ - vi i so:u fe 'liz lẽ 'brẽ - du te:u a 'mor]

(*m.e.*) *f*

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system, starting at measure 15, features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Bei - jas-te os meus ca-be-los tão de'. The piano accompaniment includes a 'rall.' (ritardando) section followed by '(a tempo)'. The second system, starting at measure 18, continues the vocal line with 'le - ve E sou fe - liz lem - bran-do o teu a - - - mor!' and the piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and performance instructions like 'rall.' and '(a tempo)'. The piano part features complex chordal textures and melodic lines in both hands.

BEIJASTE OS MEUS CABELOS

YOU KISSED MY HAIR

Beijaste os meus cabelos tão de leve,
E me deste a impressão do teu amor
Numa doçura que ninguém descreve...

You kissed my hair so gently,
And gave me the impression of your love
So sweetly that no one can describe it...

Minha alma triste, nesse instante breve,
Sentiu-se coroada de esplendor!

My sad soul, in that brief moment,
Felt itself crowned by splendor!

Beijaste os meus cabelos tão de leve
E sou feliz lembrando o teu amor!

You kissed my hair so gently
And I'm happy remembering your love!

M. CAMARGO
GUARNIERI

Canção Ingênua
para canto e piano

CORTESIA
VENDA PROIBIDA

GOLDBERG
EDIÇÕES MUSICAIS

155 CA

Canção Ingênua

para canto e piano



Poema de WADISA RUSSIO

M. CAMARGO GUARNIERI, 1959

Canto *Íntimo* *alzando*
 Gos - to ran - to de vo -
 ce Mas nin - guém sa - be, nem vo - ce. Meu co - ra - ção não se
 can - sa des - seg - rar sem mo - ti - vos sem s - ran - ça, que é meu en - can - to, meu

Piano *Íntimo* *f* *ral.* *p* *col. canto*

- 2 -

ri - so, meu can - toy mí - nho - ra - ção e, reg - in - da

vi - vo, é só por es - sey - mor sem mo - ti - vo, por

es - so a - fei - ção in - fi - ni - to - per - ta - da no meu co - ra -

- 3 -

First system of the musical score. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with the word "cãu." and is marked with a circled 11. The piano accompaniment includes a *pp.* dynamic marking and a *cresc.* instruction. The bass line features complex rhythmic patterns with 4 and 5 fingerings indicated.

Second system of the musical score. The vocal line (treble clef) includes the lyrics "Meu co - ra - ção não se" and is marked with a circled 12 and a *p* dynamic. The piano accompaniment (grand staff) continues with complex rhythmic patterns and includes a circled 13.

Third system of the musical score. The vocal line (treble clef) includes the lyrics "can - sa des - sea - mor sem mi - li - vo, es - sea - mor que é per - fu - me, iris -" and is marked with a circled 14. The piano accompaniment (grand staff) continues with complex rhythmic patterns and includes a circled 15.

te - tu, ci - ti - me, e can - tis pra - to, ter -

nu - ra e poi - xto. Gos - ta ten - to de sa -

cé. mas nin' guém sa' be, mem tu - cé!'

rall.

rall. *a tempo*

Anexo B*Partituras em manuscrito*

Partitura
Gostoso Composto por

A. KLEUSA PENNAFORT
2 NAO SEI PORQUE... 2

EF-43

Maria e
Melan...
Rio 6-8-57

TRISTONHO (♩=92)

CANTO

PIANO

The first system of the score shows the vocal line (CANTO) and piano accompaniment (PIANO). The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the piano accompaniment. It features a 'rall' marking above the staff, indicating a deceleration in tempo. The piano part continues with complex chordal textures and a steady bass line.

SEI PORQUE MO-TIVO A-MANHE-CI CAN-TANDO UMA CANÇAO DE A-MOR INVEN-

Poco meno (♩=66)

The third system shows the piano accompaniment for the second system of lyrics. The tempo is marked 'Poco meno' with a metronome marking of ♩=66. The piano part features a mix of chords and melodic lines.

TADA NA HO - - - RA SI TENHO NOMEU PEI-TO U-

The fourth system continues the piano accompaniment for the third system of lyrics. The piano part maintains the complex harmonic structure established in the previous systems.

MALMA SOLU - CAN - DO E TRABOEM MINHAS MÃOS UM CO-RA-ÇÃO QUE



CHO - RA. E



TRA-BOEM MINHAS MÃOS UM CO-RA-ÇÃO QUE CHO - - RA.



rall



VERSOS
ROSSINE (AMARGO GUARNIERI)

a' SOCORAITO VILLEGAS
= SI EU PUDESSE... =

1366A

MUSICA
M AMARGO
GUARNIERI
S. PAULO 1997

MODERATO (♩=60)

LANTO

PIANO

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on aged paper and includes the following elements:

- Staff 1 (Voice):** Melody line with lyrics: "SIEU PU - DES - SE FA - ZER COM QUEA". It features a 2/4 time signature, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of "MODERATO (♩=60)". The dynamics range from *f* to *pp*. There are several triplet markings (3) and accents (^).
- Staff 2 (Piano):** Accompanying piano part with a 2/4 time signature and a key signature of one flat. It includes dynamic markings like *f* and *pp*, and performance instructions such as "a tempo" and "rall".
- Staff 3 (Voice):** Continuation of the melody with lyrics: "Vi - DA ES - LU - TAS - SE UM PE - DI - DO FI - NAL, DE QUEM".
- Staff 4 (Piano):** Continuation of the piano accompaniment with dynamic markings like *pp* and *ppp*.
- Staff 5 (Voice):** Continuation of the melody with lyrics: "MUI - TO SO - FREU, PE - DI - RI - AA CHO - RAR,".
- Staff 6 (Piano):** Continuation of the piano accompaniment with dynamic markings like *pp* and *ppp*.
- Staff 7 (Voice):** Continuation of the melody with lyrics: "E DE JOE - LHOS CO - MO EM PRE - CE QUE NE -".
- Staff 8 (Piano):** Continuation of the piano accompaniment with dynamic markings like *pp* and *ppp*.

-NHUM MA-LE - FI - cio A vi - - DA ME pou-PAS - - - SE,

EM PA - RA - MEN - TO DA VEN - TU - RA

QUE TE DES - - - - - SE...

accelerando

EF-45

do cor

É mais bella...

para canto e piano

Poesia de Ruy de Almeida

Música de Melomani -

São Paulo, 29

10

1957

Versos de Edmar Forattti *É mais bela...*
Rangel Damiani
INTIMO (♩ = 50)

Musica de
Melanin
S. Paulo (29-10-57)

É mais bela auro-ra Ama Ro-sa.

Rosa fe-me-a an-

no-ra sempre reo-me-ça

Edmar Forattti

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "Ha da nos sa - man - ha - er an -". The middle staff is a piano accompaniment in treble clef with chords and melodic lines. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef with chords. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like *an-* and *(cantando)*.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: "ro - ra no - tum ce - li -". The middle staff is a piano accompaniment in treble clef with chords and melodic lines. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef with chords. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2. There are various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like *rall* and *col*.

Amor f. 1/2

Poema de
ANTONIO MESSIAS

A LIA SALGADO

1900

TEUS OLHOS VERDES

Musica de
Malammo, Maria
SÃO PAULO-1957

DENOSO (♩=80)

f (com graça)
TEUS O-LHOS
TEUS O-LHOS

rall
(a tempo)

VER - - DES QUE SÃO CAS- TA - - NHOS MAS QUE SÃO VER-DES PORQUE
GRAN - - DES QUE SÃO PE- - QUE - - NOS MAS QUE SÃO GRANDES PORQUE

ÉS BRINQUEDO DE LO - LO - RIR
EU ME PERCO NO TEU O - LHAR

ME DI-ZEM TU - - DO (NÃO DI-ZEM NA - - DA) MAS DI-ZEM
DÃO SEMPRE TU - - DO (NÃO ME DÃO NA - - DA) MAS ME DÃO

TU - DO PORQUE ADI-VINHO NO TEU GEI-TI-NHO DE MEN-TIR
TU - DO PORQUE ADI-VINHO NO TEU GEI-TI-NHO DE ME NE-GRAR

TEUS O-LHOS VER - - - DES

rall---

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in black ink and consists of four systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics, a piano accompaniment line, and a bass line. The lyrics are in Portuguese and deal with themes of deception and truth. The paper has several brown stains, particularly on the left and right edges. The handwriting is clear and legible.

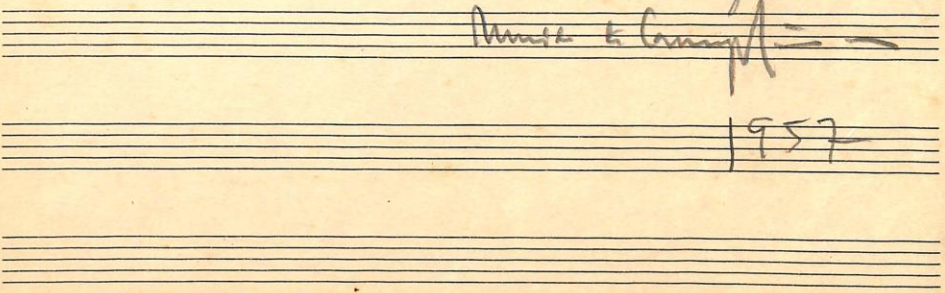
139CA



« Ondes de mer croissantes... » 2

Passin de Daniel Boulle
Musik & Kunst

1957



Passie in
Rangul Danone

3420A
Ondas de mar crescente...

Maria L
Wlangylin
S. Paul, 5-11-1959

Preludio (♩ = 60)

Handwritten musical notation for the Preludio section. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in 3/8 time. The treble staff contains several measures of music with notes and rests, including some triplets. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Handwritten musical notation for the second part of the Preludio section. It continues with two staves. The treble staff has notes with a 'rall' marking. The bass staff continues the rhythmic accompaniment. The section ends with a double bar line and repeat signs.

Calmos (♩ = 60)

Handwritten musical notation for the Calmos section. It features two staves with lyrics in Portuguese. The treble staff has notes corresponding to the lyrics. The bass staff has a simple accompaniment. The lyrics are: ONDAS DE UM MAR CRESCENTE - FLORAM EM HORAS - TRISTEZA - LA - BEM FIM - DE S. MARGARIDA - DE - CAMARAO.

Handwritten musical notation for the final part of the Calmos section. It features two staves with lyrics in Portuguese. The treble staff has notes corresponding to the lyrics. The bass staff has a simple accompaniment. The lyrics are: ZON - TESSE - VE - LU - DO. - cis - uis - a - fo - so.

2

INCEN-DO

DIA - DO TEU COR - PO SEA - MOL - DAA
 ho - sas! tus se - ios des - pra - tam em

FOR - MA QUE O MO - DE -
 signi - ta a - tus - fe -

(Ten) (p.) (rit.)

3 5 2 1 5 4 2 3 1 2 4 3 1 2 0 1 5 4 2 1 3 1 2

3

Calmo (♩ = 60)

Te-as mãos em des-va-ri-o To-ram a

The first system of handwritten musical notation features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a bass clef staff. The tempo is marked 'Calmo' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The lyrics 'Te-as mãos em des-va-ri-o To-ram a' are written below the vocal line. The piano part includes a 'rall' marking and a fingering sequence '2 1 2 4'.

chama que tam cor-á as - cen

The second system of handwritten musical notation continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics 'chama que tam cor-á as - cen' are written below the vocal line. The piano part includes a 'rall' marking and a 'rit. cresc.' marking.

The third system of handwritten musical notation shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a 'k.' marking. The piano part includes a 'rit.' marking.

The fourth and fifth systems of the page consist of empty musical staves, indicating that the notation for these systems is not present on this page.

POESIA DE
LECILIA MEIRELES

A JARBAS BRAGA
NÃO ADIANTA DIZER NADA...

MUSICA DE
M. LAMARCO GUANIBRI
SÃO PAULO - 1957

CALMO (♩=72)

CANTO

NÃO A-DIAN-TA DI-ZER NADA, SÁBIA, POR

PIANO

p (SENTIDO)

QUE NÃO NOS ENTEN-DE - MOS.

MAS ESSA MELAN-CO-LI - A DA TU-A QUEI-XO - SA TO-

- A - DA, SÁBIA, BA - - TE NO MEU CO - RA - ÇÃO COMO BA - TEM NA GUA OS

2

RE - MOS QUE NUN - CA MAIS VOL - TA - RÃO.

O QUE

DI - ZES QUANDO CANTAS, SA - BIA, TÃO BEM SE A JUSTA DO QUE EU PEN - SO, QUE

MAIS PRE - FI - ROES - CU - TAR - TE. MINHA TRISTESAS SÃO TANTAS, SABIA, QUE JE

3

NEM SEI QUANTAS SÃO COMO É DU - - RO, NE - GAO, EX -

TEN - SO, O CAM - PO DA INGRA TI - DAO

NÃO

SIN - TO MAIS NO MEU PEI - TO, SABIA, FOR - - CA PA - RA - QUE LE VER - SO COM QUE OU -

4

-TRO - RA ME EX - PLI - CA - YA: E POR IS - SO ME DE - LEI - TO SABIA, QUAN -

DO TE OU - - GO... ENTENDE - RÃO OS OUVIDOS DOU - NI -

VER - SO NOS - - SA COMUM SOLI - - DÃO?

(quasi luto)

rall *(col canto)*

rall *a tempo*

rall *a tempo ma sim sempre*

ppp

265
3173
ECA - USP - Biblioteca

Poesia de
Sylvia CELESTE DE CAMARGO

AUSENCIA...

Musica de
M. CAMARGO GUARNIERI
SAO PAULO - 12-7-58

TRANQUILO (♩ = 100)

EU PE - ço

TANTA DEUS QUE, POR UM SE-GUNDO, ME PERMITA EN - TER SEU

ROS - TO AN - TES DO - DE ME.

US. E

nell

DEI-XA-RÁ PA - RA TRÁZ, NO VA - ZI O DESTRE - XIS - TEN - CIA, A

T. 3

VI - DA EM MINHA BO - CA POR SEU BEI - JO, A

P.

MOR - TE EM MI - NHA AL - MA POR SU - A AU -

hp p p hp

- SEN - - - CIA.

mf p

POESIA DE SYLVIA CELESTE DE CAMPOS "EU DIGO A MEU PROPRIO CORAÇÃO..." Música de M. CAMARGO GUARNIERI SÃO PAULO - 13-7-56

PONTEANDO (♩=80) 2' 7

2¹

EU di-go A MEU PROPRIO CO-RA-ÇÃO: NÃO

CHORES QUANDO Ê-LE PAR-TIR, NÃO MAL-DIGAS TUA SOR-TE.

E LE, ALGUM DIA, HÁ DE TOR-NAR... HÁ DE TOR-NAR...

Lucas Guarnieri

Pois, NESTA VIDA, A

MORTE, ENTRE TODAS DES - DI - TAS, É O Ú - NICO TRANS - POR - TE QUE NOS

LE - VA E, NUNCA MAIS, NOS TRAZ DE VOL - TA, NOS TRAZ DE

VOL - TA.

M.E. (C) 1910

Admar J. enéth

Pavia
anima

NADA DE MAGOAS...

Maria y 1530A

Milano
50th April 4-5-59

Calma (♩ = 66)

Handwritten musical score for the piece "NADA DE MAGOAS...". The score is written on aged, yellowed paper and consists of six systems of music. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The lyrics are in Portuguese and read: "NADA DE MAGOAS, NEM DE QUEIXUMES! ESCONDO-ME NA MINHA FELICIDADE COMO OS VAZALHES QUE QUANDO QUEREM SE OCULTAM BUSCAM A CLARIDADE DE DEUS PARA DE LUZ AR." The score is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Calma" with a metronome marking of 66. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Poesia DE
PAULO BOMFIM

a guitar Braga
ONDE ANDARA...

1540A Musica DE
CAMARGO GUARNIERI
SAO PAULO - 1959

ANDANTE (♩=72)

ONDE ANDARA MINHA MA - - - DA
 ONDE ANDA - RA MINHA - MA - - - DA
 NES - TE CRE - PUSCU - LO TRIS - - - TE NES - - TAS NOITESSEM LU - AR ?
 NES - TAS MANHAS CÔR DE CIN - - - ZA NES - TAS AU - RO - RAS SEM CÔR ?
 AR - VO - RES, DES - FO -
 FO - - - LHAS SOL - - - TA DOS

(molto r/mo)
 (molto r/mo)
 (col canto)
 (Ten)

p
 p
 p
 p

Handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in black ink and includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The music is written on a grand staff (treble and bass clefs). There are several systems of music. The first system has two lines of music with lyrics: "LHAS - - DAS, RA - - MOS, FA - - LAI - ME DE MEU A - - MOR! FA - - LAI - ME DE MEU A -". The second system has two lines of music with lyrics: "MOR! O AR - - VORES DESTO - LHA - - DAS, O!". The third system has two lines of music with lyrics: "FO - - LHAS SOL - - TAS DOS RA - - MOS PE - AE - GAI - NA VEN - TA - NI - - A,". The piano accompaniment features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The paper shows signs of age, including some staining and a small tear at the bottom left.

f
DAI - - ME NO-TÍ-CIAS DE AL- QUÉM, FA - - LAI - - - ME

Handwritten musical notation for the first system. The vocal line is on a single staff with lyrics. The piano accompaniment is on two staves. Dynamics include *f*, *p*, and *pp*. There are some markings like "ad. crit." and "a. tempo".

DE MEU A - MOR!

Handwritten musical notation for the second system. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment features a *rall.* section and an *accelerando* section. Dynamics include *f*, *pp*, and *p*.

Handwritten musical notation for the third system, primarily piano accompaniment. It includes a signature: "Melanoffini 27-1-1959 São Paulo". There are some markings like *f* and *mf*.

Poesia de DANTE MILANO

"O AMOR DE AGORA"

Musica de MCAMARGO GUARNIERI S. PAULO - 13-1-59

CANTO

COM SENTIMENTO (♩ = 80)

152/A

PIANO

Musical notation for the piano introduction, featuring treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music includes chords and melodic lines with dynamic markings like 'mf' and 'rall-'. The bass line has a '2' marking above it.

Vocal line with lyrics: O AMOR DE AGORA É MESMO - MOR DE OUTRO - RA EM QUE CONCENTO DES-

Musical notation for the first vocal line, including treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes.

Vocal line with lyrics: - PIÁ - TO ABS - TRA - I - DO, UM SENTIMENTO QUE NÃO TEM SEN - TI - DO,

Musical notation for the second vocal line, including treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. Performance markings include '3 rall + a temp.' and 'col canto'.

Vocal line with lyrics: UMA PARTE DE MIM QUE SE EVAPORA, AR - DOR QUE ALIMENTA E ME DE-

Musical notation for the third vocal line, including treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. Performance markings include 'p' and 'h p'.

2

-VO - RA, E ESTE PRESENTIMENTO INDEFI - NI - DO QUE ME

CAUSAA IMPRESSÃO DE ANDAR PER - DI - DO EM BUSCA DE OUTREM PELA

Vi - DA A - FO - - RA.

AS - - SIM PERCORRO UMA EXIS - TENCIA INGER - TA

3

CO-MO QUEM SO - NHA NOUTRO MUNDDA-COR - DO EEM SUA TREVA UM

SER DE LUZ DESPER - TA. E SIN - TO COMO CÉU VISTO DO INFERNO, NA

VIDA QUE CON - TE - NHO MASTRANSBORDA, QUALQUER COI-SA DE A - GO - RA

MAS DEB - TER - - - NO.

rall.

Detailed description of the musical score: The score is handwritten on aged, yellowed paper. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/2 time signature. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamics. There are some corrections and markings in red ink. The paper is torn at the edges, and the overall appearance is that of a working draft or a composer's manuscript.

Poesia
Valéria Russio

* EU SINTO DENTRO DO PEITO...

Música de
Melanargy
5. Rua 31-7-61

COM ALEGRIA (d=80)

Handwritten musical score on aged paper. The score is written in a system of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The tempo is marked 'COM ALEGRIA (d=80)'. The lyrics are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'f'. The lyrics are: 'EU SINTO DENTRO DO PEI - TO, O CO - RA - ÇÃO DEUM JEITO TÃO SEM JEI - TO, AS - SIM, CON - TAR - FEI - TO, NUMA VON - TA - DE DOIDA DE CAN - TAR, DE AIR DE DAN - SAA... COMO SE O CORAÇÃO PU - DESSE SAL - TAR DENTRO DO'. The paper shows signs of wear, including creases and some staining.

2

PEI - TO NUM MO - VIMEN-TO DE SO - NHO, DE POE - SI - - A,

DE RISOS DE A-LE - gai - - A.

EU SIN-TO DENTRO DO

PEI - TO O CO-RA - çÃO DE UM JEITO TÃO SEM JEI - TO, TÃO GRANDE DE EMOCÃO TÃO TEN - SO, QUE EU

NÉOCOPIE MUSICALE
9 Rue Foyotier, Paris (18^e)

PENSO NÃO TER OU-TRO JEI - TO A NÃO SER RAS-GAR O PEI - - TO, NES-TA VON-
 - TA - - DE DOI - DA DE CAN - - TAR!

M. Longhini
 São Paulo 31-7-61

Tomia 1
DÓRA VASCONCELLOS

= TOADA =

158CA

M. Carrara
SÃO PAULO - 1964

TRANQUILO (♩ = 84)

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/2. The tempo is marked 'TRANQUILO (♩ = 84)'. The piano part includes dynamics like 'mf' and 'rall'.

SEEU A-
SEEU ES-PE-

Handwritten musical score for the second system, including lyrics. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves. The lyrics are: MEI SEM SER A - MA - DA, REI SEM SERES-PE - RA - DA, OK MA - NI - NAA, OK MA - NI - NAA, SEEU CHO - REI SEM SER CHO - SEEU EN - COM - TREI SEM SER A -

Handwritten musical score for the third system, including lyrics. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves. The lyrics are: RA - DA, CHA - DA, OK MA - NI - NAA, OK MA - NI - NAA, A CUL - PA É MI - NAA, É MI - NAA CUL - PA

Handwritten musical score for the fourth system, including lyrics. The vocal line is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves. The lyrics are: A CUL - PA É MI - NAA, A CUL - PA É MI - NAA.

MENO MOSSO (d=60)

SE EU TI - VES - SE SI - DOA - MA - - DA

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The tempo is marked 'MENO MOSSO (d=60)'. The lyrics are 'SE EU TI - VES - SE SI - DOA - MA - - DA'. The piano part includes a 'rall' marking.

E EM SOR - RI - SOS EN - CON - TRA - DA OR MA - NI - NHA

The second system continues the musical piece with the lyrics 'E EM SOR - RI - SOS EN - CON - TRA - DA OR MA - NI - NHA'. The piano accompaniment features a 'p' (piano) dynamic marking.

VI - DA TE - RI - - A - CER - TA - DO POR PRIMEIRA VEZ A VI - DA A -

The third system contains the lyrics 'VI - DA TE - RI - - A - CER - TA - DO POR PRIMEIRA VEZ A VI - DA A -'. The piano accompaniment includes a 'p' dynamic marking.

CER - TA DO CON - TRA - RIO E CHE - SA SEM - PRAE - TRA - ZADA O MANINHA

The fourth system concludes the page with the lyrics 'CER - TA DO CON - TRA - RIO E CHE - SA SEM - PRAE - TRA - ZADA O MANINHA'. The piano accompaniment includes a 'molto tenuto' marking.

Handwritten musical notation for the first vocal line. The lyrics are "EU BEM SA -- BI -- A" and "EU BEM SA -- BI -- A". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/2 time signature. There are dynamic markings like *p* and *pp*.

Handwritten musical notation for the piano accompaniment corresponding to the first vocal line. It features a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a 2/2 time signature. Dynamic markings include *p* and *pp*.

TEMPO PRIMO (♩=84)

Handwritten musical notation for the piano accompaniment. It includes a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a 2/2 time signature. The tempo is marked *accelerato* and *rato*. Dynamic markings include *f* and *pp*.

Handwritten musical notation for the second vocal line. The lyrics are "SEEUESPE - REI SEM SERES-PE - RA -- DA" and "É CUL - PA". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/2 time signature. Dynamic markings include *f*.

Handwritten musical notation for the piano accompaniment corresponding to the second vocal line. It features a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a 2/2 time signature. The tempo is marked *rato a tempo*. Dynamic markings include *pp*.

Handwritten musical notation for the third vocal line. The lyrics are "MI - NHA" and "A CUL - PA É MI - NHA.". The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/2 time signature. Dynamic markings include *pp*.

Handwritten musical notation for the piano accompaniment corresponding to the third vocal line. It features a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and a 2/2 time signature. Dynamic markings include *pp*.

Quina de
Cecilia Mendez

O plôr de min coração

157CA Melomphon
25/2/64
São Paulo

Andante (♩ =)

6' plôr de min cora - ção, com todo juízo de in -

quiza, com todo gosto de ve - rão, am -

para um bello de - tar - - - - - ria, O plôr de

2

Handwritten musical notation on a staff. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of several notes, with a triplet of eighth notes marked with a '3' above a bracket. Below the staff, the lyrics 'min a - a - a' are written. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note. There are also some additional markings and symbols on the staff, including a circled '1' and some scribbles.

A series of ten empty musical staves, each consisting of five horizontal lines, arranged vertically on the page.