



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
COORDENAÇÃO DE PESQUISA

PROGRAMA INSTITUCIONAL DE BOLSAS DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA  
– PIBIC/CNPQ

**A CANÇÃO BRASILEIRA DE CÂMARA: DA COMPOSIÇÃO  
À PERFORMANCE**

PLANO DE TRABALHO: ALBERTO NEPOMUCENO

Relatório Final

Período da Bolsa: 01 de setembro de 2021 a 31 de agosto de 2022

Este projeto foi desenvolvido com bolsa de iniciação científica  
PIBIC/CNPQ

Orientador: Aline Soares Araújo

Autor: Kamille Dantas Santos

## SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO	3
1.1 JUSTIFICATIVAS E OBJETIVOS	3
2- ATIVIDADES REALIZADAS	4
3- BREVE REVISÃO DE LITERATURA	7
3.1-BREVE BIOGRAFIA ALBERTO NEPOMUCENO (1864 - 1920)	9
3.2- BREVE BIOGRAFIA JAN LARUE (1918 – 2004)	10
4- METODOLOGIA	11
4.1 ANÁLISE DE <i>LES YEUX ÉLUS</i>	15
4.2 ANÁLISE DE <i>AU JARDIN DES RÊVES</i>	27
5- RESULTADOS E DISCUSSÕES	39
6- PERSPECTIVAS	41
7- REFERÊNCIAS	41

## 1- INTRODUÇÃO

Devido à escassez de estudos realizados em Sergipe sobre o gênero Canção Brasileira de Câmara, o projeto “A canção Brasileira de Câmara: da composição à performance” vem contribuir para a cena Nacional, haja vista o vasto campo de estudo ainda inexplorado sobre o tema. A Canção Brasileira de Câmara é entendida como gênero musical, fortemente influenciada pelo *Lied* (Canção) alemão e pela *Mélodie* francesa.

A era romântica na música acontece mais ou menos entre os anos de 1810 a 1920, tendo como características principais do período a expressão da emoção humana em seus mais diversos aspectos e formas, tendo como inspiração muitas vezes a pintura, literatura, natureza, sentimentos como o amor, paixão e a dor.

Um instrumento popular entre os compositores da época e que se tornou também característico do período romântico foi o piano que, além de outras coisas, possibilitava a execução de músicas dentro de casa. A canção alemã, chamada de *Lied*, foi um traço do período romântico. Neste período, havia poemas que eram inspirações para os compositores e o *Lied* era performado no piano, juntamente com a voz.

Nosso compositor brasileiro Alberto Nepomuceno viajou para a Europa no ano de 1888 para aperfeiçoar seus estudos na música, onde teve contato com muitos compositores como por exemplo César Franck, Camille Saint-Saëns, Edvard Grieg (PINHEIRO e ARAÚJO, 2017, p. 1596) e trouxe em sua música algumas influências.

### 1.1 JUSTIFICATIVAS E OBJETIVOS

Esse projeto surgiu como um desdobramento do projeto anterior “*De La musique avant toute chose*: poemas franceses musicados por compositores brasileiros – do inventário à análise”. Enquanto o primeiro projeto possuía foco principal nos poemas e nas traduções, o projeto atual tem como objetivo geral o estudo da Canção Brasileira de Câmara com foco principal na parte musical e de *performance*. Neste sentido, visa complementar e aprofundar as análises estilísticas (relacionando texto e música), bem como realizar novas análises, das canções de Alberto Nepomuceno e Francisco Braga que já tenham sido traduzidas no projeto anterior.

Os objetivos deste plano de trabalho (disponível no Sigaa) têm foco no compositor Alberto Nepomuceno, analisando pelo menos uma canção com poema em francês. Os objetivos específicos são: conhecer a biografia e as obras escolhidas de Nepomuceno (*Les yeux élus*, *Au*

*jardin des rêves*); realizar as análises estilísticas das peças musicais selecionadas; estudar a relação texto-música.

As atividades previstas para a discente consistiam em realizar leitura e fichamentos sobre o gênero Canção Brasileira de Câmara, bem como sobre a biografia de Alberto Nepomuceno e, também, sobre o método de Análise Estilística de Jan LaRue. Posteriormente, o discente deveria realizar pelo menos uma análise estilística sobre a canção de Alberto Nepomuceno, com poema em francês de Henri Piazza, *Les yeux élus* (Os olhos eleitos) e verificar a relação texto-música.

## 2- ATIVIDADES REALIZADAS

Este tópico será específico sobre as reuniões do projeto e nos próximos serão detalhados os trabalhos lidos (revisão de literatura) e a metodologia. Este projeto foi realizado em sua maior parte de maneira *on-line* devido a pandemia de COVID-19 sendo assim, as atividades desempenhadas de maneira remota foram possíveis devido a comunicação feita pelo *WhatsApp*, e-mails e chamadas no *Google Meet*. No mês de Julho/2022 as atividades do curso de Música/UFS voltaram a ser presenciais, possibilitando encontros e reuniões.

Atividades	
Realizadas	
Trabalhos lidos	10
Reuniões do projeto	11
Trabalhos que foram fichados	6
Análise estilística ( <i>Les Yeux Élus, Au jardin des rêves</i> )	2
Relatório parcial	1
Relatório final	1

No dia 28 de julho de 2021 tivemos nossa primeira reunião na qual foram passados os primeiros materiais para leitura e as atividades de fichamentos. Dentre esses materiais podemos citar artigos sobre o Alberto Nepomuceno (PINHEIRO e ARAÚJO, 2017; ALVES, 2007; GLOEDEN, 2012; SOUZA, 2010), livro do método de análise do Jan LaRue, artigo sobre uma análise anteriormente feita sobre a canção *Il flotte dans l'air* (Flutuam no ar) de Nepomuceno (PINHEIRO e ARAÚJO, 2017). Foi-nos orientado sobre os pontos importantes, quais trabalhos devemos focar mais, datas e prazos. Houve breve explicação sobre o que é, qual a importância, quais os tipos e como fazer fichamentos. A partir daí demos início às leituras e fichamentos.

Na segunda reunião ocorrida em 08 de setembro de 2021 foi dedicado um tempo para que cada participante do projeto falasse sobre a leitura individual dos materiais, os pontos principais, tirar dúvidas e receber os primeiros comentários sobre os fichamentos realizados. Foi feita uma discussão sobre os conceitos de canção, canção brasileira, gênero e a importância da divulgação acadêmica de compositores brasileiros. Também tivemos os comentários da professora a respeito do processo de construção do artigo “Alberto Nepomuceno e as canções francesas: Comentários sobre *Il Flotte Dans L'air*, peça para piano e voz com texto de Henri Piazza” (ARAÚJO e PINHEIRO, 2017) e como foi feita a análise dessa peça. Foi feita a leitura da tradução do poema, ouvimos a canção acompanhando a partitura. A professora tocou no piano alguns trechos e comentou sobre a análise musical e a relação texto-música.

No dia 22 de outubro de 2021 contamos com o Prof. Me. Adriano Lopes Sobrinho (doutorando UFMG) na reunião. Ele usou o método do Jan LaRue em sua dissertação de mestrado para o estudo de canções do Villa-Lobos e compartilhou conosco a respeito de suas vivências com as análises. Dividiu conosco comentários a respeito do seu trabalho de mestrado, de qual era seu objetivo, de quais dúvidas ele buscou solucionar, de suas observações das performances e de como ele fez sua análise. Nos ajudou explicando seu entendimento do método de LaRue, orientando no que é mais importante focar e como ele fez isso em seu trabalho. Exemplificou como foi construída a análise mostrando na partitura os elementos principais e tirou dúvidas.

Tivemos a presença de um professor de Francês convidado, da Universidade Federal de Sergipe, na reunião do dia 29 de outubro de 2021 para aprender mais sobre o texto de duas canções *Les yeux élus* (Os olhos eleitos) e *La tombe dit à la rose* (A tumba diz à rosa) com textos em francês. Vimos a tradução, as rimas, como é pensada a tradução para uma canção, questões de pronúncia etc. O professor leu os textos, as traduções e nos explicou sobre a forma

do poema (forma fixa). Sobre a canção *Les yeux élus*, ele fez a contagem (escanção ou divisão silábica poética) dos versos e demonstrou que eles têm a mesma medida, 8 sílabas em todos os outros versos e estrofes (com 8 sílabas, em francês, esse é considerado o verso mais melódico). Há também uma organização regular de rimas, que tem sua forma interpolada, do tipo “ABBA” e existe uma alternância de rimas masculina e feminina.

A quinta reunião aconteceu no dia 11 de maio de 2021. Vimos a exemplificação na prática de uma análise de *Conselhos* do Carlos Gomes (canção escolhida para demonstração por seu nível simples de dificuldade e suas possibilidades didáticas, antes de passar propriamente a canções de Nepomuceno) novamente com o Prof. Me. Adriano Lopes Sobrinho e com a coordenadora/orientadora do projeto. Primeiro o Adriano disse a forma como ele começa a ler as músicas e entender os principais referenciais. Como entender o estilo da canção com base na questão histórica e em elementos da partitura. Em seguida cada um disse suas primeiras impressões ao ouvir a canção, isso já ajuda a ver pontos na análise da grande dimensão. Alguns exemplos foram dados, tocando-se os trechos ao piano e mostrando na partitura os elementos analisados, comentando também sobre a performance com base nesse estudo. Também foi discutida a relação texto-música e como os personagens da canção estão presentes no piano e na voz.

No dia 21 de janeiro de 2022 nos reunimos com uma das alunas do projeto anterior. Ela compartilhou a respeito de sua participação e também deu dicas sobre a confecção do relatório do PIBIC, dividiu conosco sua experiência no encontro de iniciação científica e como pensou e organizou os *slides*. Depois ela compartilhou seu relatório final, explicando o processo da escrita, as dificuldades que teve, o que a ajudou e dicas de citações. A orientadora compartilhou também o trabalho de outro discente de PIBIC anterior, com o objetivo de nos auxiliar a ajudar na estrutura do relatório.

A sétima reunião ocorreu no dia 02 de fevereiro de 2022 com a presença também do com o Prof. Me. Adriano Lopes que junto da orientadora, nos auxiliou nas análises. Nesse encontro foi feita a análise harmônica de *Les Voix Intérieures* (As vozes interiores) do Francisco Braga com poema do Victor Hugo. A orientadora previamente fez um esboço da harmonia e o Prof. Adriano (convidado) tocou compasso a compasso para conferir os acordes. Foram observados detalhes como tonalidade, justaposição de acordes, bordaduras, notas de passagem e comentários a respeito da relação texto-música.

Em 12 de maio de 2022 aconteceu a oitava reunião do projeto na qual a orientadora fez correções dos relatórios das discentes, apontando questões para serem modificadas como na análise, metodologia, discussões e resultados entre outras coisas. Ela já havia enviado as correções por *e-mail*, mas tinham questões que seriam melhor detalhadas na reunião e também porque as discentes poderiam tirar as dúvidas, fazer comentários etc.

A nona reunião aconteceu em 7 de julho de 2022 presencialmente na Universidade Federal de Sergipe. As alunas e a orientadora se reuniram para verificar e corrigir as harmonias da música *Chanson* (Canção) de Francisco Braga com poema de Victor Hugo relacionando com a questão texto-música e também recebemos orientações a respeito da escrita do tópico sobre a relação texto-música.

A décima reunião aconteceu no dia 14 de julho de 2022 na UFS, na qual nos reunimos para corrigir e ver as funções dos acordes da música “*Les yeux élus*” de Alberto Nepomuceno e também relacionar com o poema de Henri Piazza, também nos foi orientado a respeito de como escrever a parte do crescimento da análise musical.

A décima primeira reunião aconteceu no dia 22 de julho de 2022 na Universidade Federal de Sergipe na qual participaram as alunas, a orientadora e o professor convidado do Francês. Foram revisadas e corrigidas as harmonias das músicas de Alberto Nepomuceno com poema de Henri Piazza e também a música “*Les Voix Intérieures*” de Francisco Braga. O professor colaborou com a questão do texto, a tradução, o significado, a pronúncia e a relação texto-música.

### **3- BREVE REVISÃO DE LITERATURA**

O artigo: *Alberto Nepomuceno e as canções francesas: Comentários sobre Il Flotte Dans L'air, peça para piano e voz com texto de Henri Piazza* (ARAÚJO e PINHEIRO, 2017) é fruto de uma análise textual e musical da canção *Il Flotte Dans L'air* de Alberto Nepomuceno, feito por professores da UFS.

As canções de Nepomuceno vêm sendo alvo de estudo por especialistas como Adélia Gloeden, Luiz Guilherme Goldberg, Rodolfo de Souza, porém aquelas com textos do Henri Piazza são deixadas muitas vezes de lado. Os autores deste presente artigo acreditam que isso se dá por conta da falta de dados bibliográficos. Henri, apesar de ter sido dono de uma editora, não tem registro escrito de suas poesias, tornando autoria dos textos muitas vezes incerta, por consequência, as peças com esses textos são menos revisitadas.

Para a análise textual foram observados tanto o poema no idioma francês quanto duas traduções, uma feita por Décio Pignatari e a de Carolina Santos Freire. No artigo, foram feitos comentários observando a estrutura do poema, com suas estrofes e versos, os fonemas das palavras e o significado delas, rimas etc. Quanto à análise musical, foi observada a quantidade de compassos, a tonalidade, o contorno melódico, dinâmicas, saltos, pausas, ritmo, andamento, fórmula de compasso, acordes etc. As considerações finais apontam para a importância de revisitar e de certa forma também resgatar a obra do compositor, visto que ainda há uma escassez de estudos principalmente das canções brasileiras com poemas estrangeiros.

Sobre o artigo *Nepomuceno e a gênese da canção de câmara Brasileira* (SOUZA, 2010) o autor busca revisitar e analisar o legado histórico e musical de Alberto Nepomuceno valorizando suas técnicas composicionais na linguagem musical brasileira, porém com um olhar diferente daquele que o coloca no papel principal do modernismo ou como criador da canção de câmara brasileira.

É bem lembrado por Souza que, anteriormente a Nepomuceno, tivemos outros compositores brasileiros como o padre José Maurício com sua obra sacra bastante representativa, também temos Carlos Gomes com suas modinhas, hinos e óperas, Domingos Caldas Barbosa e seus lundus e suas famosas modinhas. As modinhas eram canções brasileiras, que tiveram influência da moda portuguesa e se tornaram um dos primeiros gêneros musicais brasileiros propriamente ditos, que acabaram ficando de fora dos estudos de canções de câmara por parte de musicólogos, segundo o autor do artigo.

Em uma pesquisa de Ana Maria Kieffer foram encontrados repertórios dos anos de 1830-70 canções de Rafael Coelho Machado com a letra de poemas de Gonçalves Magalhães. Então, diante de tais informações, Souza procurou ressignificar a contribuição de Nepomuceno na história da música brasileira.

As canções de Nepomuceno tiveram bastante influências do *Lied* alemão, nisso destaca-se a relação do texto (poema) com a música, buscando alavancar o sentido das palavras e das emoções humanas. Também é possível notar a influência da composição de grandes nomes como Brahms, Fauré e Debussy.

Consultamos o método *Guidelines for style analysis* (Guia para análise de estilo), de 1970, do Jan LaRue para a realização das análises musicais, fazendo fichamentos de cada um dos capítulos para guardar as principais informações a serem utilizadas no trabalho, um livro

denso e com bastante conteúdo que tenta servir para a análise de estilo de qualquer obra musical, abarcamos diversos elementos musicais (som, harmonia, ritmo, melodia por exemplo) dentro de critérios que serão mais detalhados mais à frente na parte de Metodologia deste trabalho.

### 3.1- BREVE BIOGRAFIA ALBERTO NEPOMUCENO (1864 - 1920)

Alberto Nepomuceno foi pianista, organista, professor e um dos principais compositores nacionalistas que temos. Defendia muito o uso da língua portuguesa em suas músicas e foi considerado por muitos o “pai da canção brasileira”, título que podemos ver no artigo *Nepomuceno e a gênese da canção de câmara Brasileira* (SOUZA, 2010) embora o próprio Souza não o considere "pai da canção brasileira", mas uma figura importante. Como consta no verbete Nepomuceno da Enciclopédia<sup>1</sup> do Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira e também na plataforma da Música Brasilis<sup>2</sup>, ele nasceu em 1864 na cidade de Fortaleza, mudou-se para Recife com sua família em 1872 e foi lá onde começou a estudar música com seu pai Victor Nepomuceno que era violinista. Essas mesmas fontes informam que, aos 18 anos, ele se tornou diretor dos concertos do Clube Carlos Gomes de Recife, onde atuou também como violinista. Após a morte de seu pai, Nepomuceno mudou-se para o Rio de Janeiro aos 21 anos, onde foi recebido pela família do pintor Bernadelli e lá ele deu aulas de piano e teve sua primeira apresentação como pianista no Clube Beethoven. Dois anos depois escreveu a *Dança de Negros*, composição com motivos musicais étnicos afro-brasileiros. Teve seu pedido de bolsa para estudar na Europa negado pelo governo provavelmente por sua posição abolicionista. Viajou pelo Nordeste com Rodolfo e Henrique Bernadelli para arrecadar fundos para estudar na Europa.

De acordo com Pinheiro e Araújo (2017, p. 1596), em 1888 ele viajou para a Europa para completar seus estudos na música passando por cidades como Roma, Paris, Berlim, Viena e Bergen, estudando composição, órgão, piano. Em Viena conheceu a pianista Walborg Bang com quem se casou. No ano seguinte foi para a Noruega e foi acolhido pelo compositor Edvard Grieg. Durante sua temporada na Europa, Nepomuceno teve contato e aprendeu muito com diversos compositores de renome como César Franck e Camille Saint-Saëns, foi aluno de

---

<sup>1</sup> Enciclopédia de Nepomuceno do Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa357267/alberto-nepomuceno> Acesso em: 17 de janeiro de 2022.

<sup>2</sup> Música Brasilis: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/alberto-nepomuceno> Acesso em: 17 de janeiro de 2022.

Giovanni Sgambati (aluno de Liszt e amigo de Wagner), Heinrich von Herzogenberg (amigo de Brahms), Eugenio Terziani e Cesare de Sanctis.

Depois desses contatos, podemos perceber a partir de suas obras que as composições de Nepomuceno sofreram influências da música europeia como por exemplo o *Lied* (canção) gênero musical da Alemanha, no qual a poesia e a música buscaram ter a mesma importância e os temas das canções vinham muitas vezes do próprio folclore do país e de poetas nacionais. No artigo de Rodolfo Coelho de Souza (2010) encontramos demonstrações mais aprofundadas sobre essas influências.

Nas canções de Nepomuceno, vemos o folclore brasileiro como um valor, ritmos populares, textos em português, a língua portuguesa e aspectos da cultura brasileira da época como um patrimônio cultural. Segundo informações do verbete Nepomuceno da Enciclopédia do Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira e também na plataforma da Música Brasilis, Nepomuceno voltou para o Rio no ano de 1895 e tornou-se professor de órgão do Instituto Nacional de Música (INM), realizando recitais de canções suas em português. O que era contrário à opinião de outros compositores e críticos que defendiam o canto em italiano naquela época. No ano seguinte, em 1896 ocupa o cargo de regente na Sociedade de Concertos Populares, onde trabalhou durante 10 anos podendo compartilhar e fomentar diversos trabalhos nacionais como *As Uieras* e *Série Brasileira* entre outros. Informações que podemos encontrar também no verbete Nepomuceno da Enciclopédia do Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. Também trabalhou como diretor do Instituto Nacional de Música (INM). Alberto Nepomuceno faleceu no Rio de Janeiro aos 56 anos no ano de 1920.

### 3.2- BREVE BIOGRAFIA JAN LARUE (1918 – 2004)

Podemos conhecer um pouco da vida de LaRue por meio de uma nota<sup>3</sup> publicada pela New York University sobre seu falecimento, a qual traz um resumo de seus trabalhos e obras feitas, esta foi a única fonte que encontramos sobre a biografia dele. Jan LaRue foi um professor e musicólogo de grande renome nos Estados Unidos, tendo feito um trabalho enorme de pesquisa e catalogação de diversas obras de compositores dos mais variados.

Nascido na Indonésia na cidade de Sumatra, viveu até os 86 anos de vida, grande parte deles dedicados à música. Formado em Harvard, ele lecionou em universidades como Wellesley

---

<sup>3</sup> Nota: [https://www.nyu.edu/about/news-publications/news/2004/october/nyu\\_musicologist\\_larue\\_dies\\_at.html](https://www.nyu.edu/about/news-publications/news/2004/october/nyu_musicologist_larue_dies_at.html). Acesso em 01 de Setembro de 2021.

College, Universidade de Nova York no Departamento de Música da Escola de Graduação em Artes e Ciências, onde trabalhou no Departamento de Música.

LaRue fez algumas das suas primeiras investigações sobre a música nativa Okinawa, resultando em uma conclusão de Ph.D. sobre um tema etnomusicológico: a canção clássica de Okinawa. Durante cerca de 50 anos pesquisou em bibliotecas e diversos arquivos nomes como Mozart, Haydn, Beethoven, assim como outros compositores menos conhecidos do século 18, gerando um enorme banco de dados de obras desses compositores.

Um de seus livros vem sendo bastante utilizado aqui no Brasil como guia/método de trabalho em produções acadêmicas por professores, pesquisadores, mestrandos e doutorandos. Com o título *Guidelines for style analysis* (Guia para análise de estilo) - (1970) LaRue apresenta um guia de como proceder em uma análise musical tendo como parâmetros a observação de elementos musicais como som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento.

#### **4- METODOLOGIA**

As etapas de desenvolvimento do projeto incluíram revisão de literatura; fichamentos sobre: 1- biografia de Alberto Nepomuceno, biografia de Jan LaRue, 2- livro "*Guidelines for style analysis*" (LARUE, 1970), 3- artigo: "Alberto Nepomuceno e as canções francesas: Comentários sobre *Il Flotte Dans L'air*, peça para piano e voz com texto de Henri Piazza" (ARAÚJO e PINHEIRO, 2017), 4- artigo: "Nepomuceno e a gênese da canção de câmara Brasileira" (SOUZA, 2010); 5- estudo e aplicação do "*Guidelines for style analysis*", método de análise estilística de Jan LaRue; 6- participação nas reuniões *online* e acompanhamento via *WhatsApp* e e-mail.

Em seu método, LaRue faz um apanhado de informações para construir uma espécie de guia de análise musical. Ao iniciar o processo de análise é preciso saber o contexto histórico do entorno da obra para uma avaliação com mais propriedade.

A primeira preparação para a análise de estilo diz respeito ao plano de fundo: sem algum quadro de referência histórica ou alguma ideia dos procedimentos convencionais de peças semelhantes, não podemos fazer observações consistentemente relevantes, pois por um lado podemos atribuir originalidade e importância ao que pode ser uma questão de convenção comum, ou por outro lado, podemos ignorar inteiramente a sofisticação habilidosa de uma técnica avançada,

simplesmente porque não reconhecemos sua raridade em seu próprio tempo. (LARUE, 1970, p. 4, tradução nossa<sup>4</sup>)

Depois ele faz uma divisão em três dimensões (grande, média, pequena) para a observação e levantamento de dados. Na dimensão grande temos a visão da música completa de maneira geral:

As observações a respeito de obras de dimensão grande incluem considerações abrangentes como mudança de instrumentação entre movimentos (Som); contraste e frequência das tonalidades entre os movimentos (Harmonia); conexão e desenvolvimento temático entre obras (Melodia); seleção de métricas e tempos (Ritmo); e variedade em tipos de formas empregadas (crescimento). (LARUE, 1970, p. 7, tradução nossa<sup>5</sup>)

Na dimensão média observamos mais de perto seções e trechos. “As funções de dimensão média, então, controlam a formação de ideias musicais em frases, parágrafos, seções e partes de uma peça.” (Larue, 1970, p. 8, tradução nossa<sup>6</sup>). Na pequena dimensão nos atentamos aos detalhes dos elementos musicais formadores de frases e temas. “Com esta ampliação, então, só podemos estudar o esqueleto dos padrões rítmicos, figuras melódicas e acordes específicos envolvidos.” (Larue, 1970, p. 9, tradução nossa<sup>7</sup>)

A análise de pequena dimensão contém um grande perigo: a preocupação demasiada com detalhes. Uma vez que as questões de performance tendem a se concentrar no nível da frase, toda a nossa experiência de prática e de aprender música reforçam uma abordagem minuciosamente fragmentada. Como resultado da mera rotina e hábito, é muito fácil sentir analiticamente virtuoso por empilhar inúmeras e pequenas observações - particularmente se alguns deles realmente contêm pontos de genuíno interesse ou novidade. No entanto, o principal objetivo da análise detalhada, como de todas as análises de estilo, não é admirar o caráter de qualquer detalhe e sim descobrir sua contribuição para estruturas maiores e suas funções. (LARUE, 1970, p. 9, tradução nossa<sup>8</sup>)

---

<sup>4</sup> “The first preparation for style analysis concerns the back-ground: without some frame of historical reference, some idea of the conventional procedures of similar pieces, we cannot make consistently relevant observations, for on the one hand we may impute originality and importance to what may be a matter of common convention, or on the other hand, we may entirely over. look the skillful sophistication of an advanced technique, simply because we do not recognize its rarity in its own time”. (LARUE, 1970, p. 4)

<sup>5</sup> “Large- dimension observations thus include comprehensive considerations such as change of instrumentation between movements (Sound); contrast and frequency of tonalities among movements (Harmony); thematic connection and development between works (Melody); selection of meters and tempos (Rhythm); and variety in types of forms employed (Growth).” ( LARUE, 1970, p. 7)

<sup>6</sup> “Middle-dimension functions, then, control the formation of musical ideas into sentences, paragraphs, sections, and parts of a piece.” (Larue, 1970, p. 8)

<sup>7</sup> “At this ultimate magnification, then, we can only study the bare bones of rhythmic patterns, melodic figures, and specific chords involved.” (Larue, 1970, p. 9)

<sup>8</sup> “Small-dimension analysis contains one great danger; over-preoccupation with detail. Since performance problems tend to concentrate on the phrase level, our whole experience of practicing and learning music reinforces a minutely fragmented approach. As a result of mere routine and habit it is altogether too easy to feel analytically virtuous by piling up mounds of tiny observations- particularly if some of them actually contain points of genuine interest or novelty. Yet the main goal of detailed analysis, as of all style analysis, is not so much to admire the character of any single detail as to discover its contribution to higher structures and functions.” (LARUE, 1970, p. 9)

Em seguida ele usa um parâmetro chamado “SAMERC” para o entendimento elementos musicais (Som, hArmonia, Melodia, Ritmo, Crescimento) e a maneira como elas se relacionam entre si dentro das diferentes dimensões (pequena, média, grande).

Na categoria Som observamos timbres (vocal, instrumental), dinâmica (intensidade do som), textura e trama. A respeito da categoria Harmonia, LaRue destaca:

A harmonia, vista como elemento analítico do estilo, compreende não só o fenômeno do acorde associado ao termo, mas também todas as demais relações de combinações verticais sucessivas, inclusive o contraponto, os fóruns mais menos organizados da polifonia, e os procedimentos dissonantes que não fazem uso das estruturas ou arranjos de acordes familiares. (LARUE, 1970, p. 39, tradução nossa em colaboração com a Profª Trielle Tricia<sup>9</sup>)

Na Melodia encontramos motivos, visualizamos o contorno melódico, se as melodias são ascendentes ou descendentes, notas pertencentes ou não aos acordes, tessitura, saltos, repetições de notas, se há padrões que se repetem na música etc.

A melodia se destaca sobre outros elementos musicais por um motivo bastante especial: a possibilidade de depender ou derivar, em certa medida, de materiais pré-existent: seja uma música simples, uma música popular, de melodias de coral, de material retirado de outras composições ou de componentes totalmente externos, como efeitos sonoros da atividade humana ou da própria natureza, gravados em fita magnética. Deste modo, a análise do estilo deve levar em consideração tanto as características do material pré-existente quanto o tratamento que ele recebe. (LARUE, 1970, p. 69, tradução nossa em colaboração com a Profª Trielle Tricia<sup>10</sup>)

No Ritmo iremos observar tanto o andamento quanto o caráter indicado na música pelo compositor, além de nos atentar a quais figuras são mais recorrentes e caso haja alguma mudança, entender o motivo ou objetivo.

As explicações do ritmo geralmente incluem apenas os aspectos imediatos da duração do tempo e o conceito de medição. No que diz respeito à análise do estilo ambas as abordagens devem ser consideravelmente amplas, mas adicionando uma nova categoria que pode fazer uso das influências rítmicas contribuídas pelos outros elementos. (LARUE, 1970, p. 90, tradução nossa em colaboração com a Profª Trielle Tricia<sup>11</sup>)

---

<sup>9</sup> “*Harmony as a style-analytical element comprises not only the chordal phenomena ordinarily associated with the term but also all other relationships of successive vertical combinations, including counterpoint, less organized forms of polyphony, and dissonant procedures that do not make use of familiar chord structures or relationships.*” (LARUE, 1970, p. 39)

<sup>10</sup> “*Melody is unusual among the musical elements for one rather special reason: the possibility that it may depend or derive to some extent from pre-existent material, such as plainsong, folksong, chorale tunes, material quoted from earlier compositions, or entirely exterior components, such as sound effects taped from human activity or nature. Style analysis thus must take account both of the characteristics of pre-existent material and the treatment it receives.*” (LARUE, 1970, p. 69)

<sup>11</sup> “*Explanations of Rhythm commonly include only immediate durational aspects and the concept of meter. For purposes of style analysis both of these approaches must be (considerably expanded and a further category added to account for rhythmic influences contributed by other elements.*” (LARUE, 1970, p. 90)

É preciso citar a importância de um<sup>12</sup>trabalho do Prof. Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas para a compreensão da estrutura do livro do Jan LaRue, no qual ele traz um resumo<sup>13</sup> de maneira mais visual que facilita muito o entendimento dos parâmetros.

as três dimensões d observação da análise		
Grandes	Médias	Pequenas
Trata da observação mais geral e ampla. Chega a <b>conclusões genéricas</b> e assim, pouco precisas. Útil na observação d <b>objetos complexos</b> como os Movimentos (ex.: o <i>Finale</i> da Heróica); uma Obra inteira (ex.: a Heróica) ou grupo de obras (ex.: "Quartetos d Haydn"); ou na assimilação da forma geral da obra (ex.: "aferidas as dimensões pequenas e médias, conclui-se q a obra é uma Sonata Cíclica...").	Trata da observação de <b>segmentos</b> internos da obra, unidades como o "Período", "Parágrafo", "Seção", "Parte"...	Trata da observação em <b>detalhe</b> , do como é q se constrói um tema, uma frase, um membro de frase, um motivo...

os cinco parâmetros utilizados na "observação significativa" às três dimensões da análise				
Função SAMeRC				
Som	hArmonia	Melodia	Ritmo	"Crescimento" - Forma -

(FREITAS, 2002)

Componentes básicos no levantamento das hipóteses analíticas		
Som	Timbre	seleção, combinação e níveis d contraste entre os instrumentos e/ou vozes...
	Âmbito	tessitura, vazios, efeitos especiais, exploração do idioma dos instrumentos ou vozes...
	Textura	duplicação, superposição, contraste d componentes, homofônico, <i>cantus firmus</i> , contrapontístico, coral, melodia/baixo cifrado, melodia acompanhada, solo/tutti... (procure definir o termo q você vai usar para identificar uma textura)
	Trama	denso/leve; estreito/amplo; sonoro/suave; regular/climático; simples/complexo; ativo/estável; abrupto/gradual...(localize na partitura a razão/substantiva da escolha pelo termo/adjetivo)
	Dinâmica	plana; graduações; resultantes da instrumentação ou tessitura; tipos e frequência... (bole gráficos que demonstrem a curva das dinâmicas ao longo da peça, e os recursos de escrita utilizados para consegui-la).
Harmonia	Funções principais	tonalidade(s), escolha das regiões e sua localização na forma
	Etapas da tonalidade	observação das variáveis de estabilidade ↔ instabilidade ao longo das seções.
	Relações de movimento	rotas das modulações ocorridas ao longo da forma...
	Vocabulário de acordes	tonalidade diatônica, tonalidade ampliada, quartas, dodecafônico...
	Ritmo harmônico	ritmo das intertrocas de acordes; ritmo das inter-trocas de tonalidades e/ou regiões...
Melodia	Intercâmbio entre as partes	contraponto, imitação, cânone, fuga/fugato, estretto, aumentação/diminuição...
	Âmbito	modo; tessitura; vocal/instrumental...
	Movimento	graus conjuntos; graus disjuntos; grandes saltos; ativo/estável; articulado/contínuo; cromático/diatônico...
	Desenhos	ascendentes, descendentes, nivelados, ondulados, quebrados (função ADNOQ)
	Nova ou derivada	função primária (temática) ou secundária ( <i>cantus firmus</i> , <i>ostinato</i> )
Ritmo	Média e Grande dimensão	pontos culminantes graves e agudos
	Ritmo de superfície	vocabulário e frequência de durações, proporção e desenhos
	Continuidade	métrica regular/irregular; tempo; acentuação; anacruses; ...
	Interações	ritmo de textura (resultante d melodia + acompanhamento + contraponto + ....); ritmo de harmonia; ritmo de contorno...

(FREITAS, 2002)

É importante falar que alguns comentários analíticos foram resultados das reuniões em grupo que tivemos com a orientadora e professores convidados e em caso de publicação, a

<sup>12</sup> O autor usar algumas abreviações que pode fazer o texto parecer menos formal, como "q" (que), "d" (de), etc. Entretanto, decidimos utilizar este resumo porque foi o mais didático e completo dentre os que encontramos.

<sup>13</sup>Disponível em : [https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/LaRue-Notas\\_Introductorias-Analisis\\_estilo\\_Musical.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/LaRue-Notas_Introductorias-Analisis_estilo_Musical.pdf). Acesso em 11 de Novembro de 2022.

harmonia funcional das obras será revisada por professores com mais experiência em estruturação musical, porém foi possível aprender a realizar a análise de estilo e iniciar no campo da pesquisa acadêmica.

#### 4.1 ANÁLISE DE *LES YEUX ÉLUS*

A seguir temos a análise de *Les Yeux Élus*, de 1895 (PINHEIRO e ARAUJO, 2017), uma canção com 35 compassos, para voz e piano. Letra: Poema de Henri Piazza com três estrofes de quatro versos. Podemos ouvir a gravação da canção no álbum musical “Alberto Nepomuceno – Canções III” com as intérpretes Luciana Monteiro de Castro (mezzo-soprano) e Guida Borghoff (piano) pelo site do Selo<sup>14</sup> Minas de Som.

A seguir apresentam-se as informações obtidas da canção de acordo com o parâmetro SAMERC (Som, hArmonia, Melodia, Ritmo, Crescimento) divididos em três dimensões (Grande, Média e Pequena) como é recomendado no método de análise estilística *Guidelines for style analysis* de Jan LaRue, lembrando que os quadros são preenchidos priorizando-se as informações mais relevantes.

SOM
GRANDE DIMENSÃO
<p>Peça para canto e piano.</p> <p><b>VOZ:</b>  A extensão vocal utilizada na composição é: tessitura vocal vai do Ré 3 ao Fá 4.  Não há indicação do tipo vocal desejado para o cantor (voz masculina ou feminina, aguda, média ou grave).  Utilização de timbres nasais do idioma francês</p> <p><b>PIANO:</b>  Extensão do piano utilizada na composição: Sol 0 a Fá 5. O piano utiliza na maior parte a região média e aguda.  Durante toda a canção, a dinâmica entre piano e voz é feita de maneira em que quando um está forte o outro está fraco e vice-versa como podemos ver mais claramente nos compassos 9 a 13.  Dinâmica predominante: "p" / <i>crescendi</i> e <i>decrescendi</i> frequentes.  O desenvolvimento do piano é feito com o acompanhamento tanto de acordes <i>plaquê</i><sup>15</sup> quanto com arpejos.  Ligaduras de expressão constantes na linha do piano (influenciando na produção timbrística) e indicação de caráter "<i>assez expressif</i>" (bastante expressivo).</p>

<sup>14</sup> Selo Minas de Som: [https://musica.ufmg.br/selominasdesom/?page\\_id=29](https://musica.ufmg.br/selominasdesom/?page_id=29). Acesso em: 12 de Julho de 2022.

<sup>15</sup> Utilizamos a escrita portuguesa da palavra *plaquê* que indica acordes em que todas as notas são tocadas simultaneamente (diferentemente do acorde arpejado), embora esta palavra seja mais frequentemente utilizada para o violão e para harpa do que para o piano.

<b>MÉDIA DIMENSÃO</b>
<p>O piano caminha de uma região contempla da região bem grave à bem aguda, às vezes abrindo a trama sonora por acordes, outras vezes por condução por arpejos (c. 9, 10). A partir do compasso 17 são utilizadas as linhas suplementares superiores na clave de sol do piano (c. 25, 26, 33), quando existem transições importantes no texto. Há <i>crescendi</i> e <i>diminuendo</i> em pontos estratégicos também para reforçar essa "mudança" de clima (c. 28, 29, 30). Compassos 1 e 2: indicação de acorde arpejado ao início e dinâmica "<i>crescendo molto</i>" seguida de "crescendo" na curta melodia do piano que serve como introdução. Compasso 10: crescendo na transição da parte de maior liberdade para a parte ao estilo "melodia acompanhada". Compasso 11: única vez que aparece a dinâmica "f". Compassos 23 a 26: crescendo durante o ápice de aumento da trama do piano e decrescendo em direção à rarefação(?) da trama. Compasso 31: crescendo e <i>stringendo</i> em direção ao final. Compasso. 33: única vez em que aparece indicação de "pp".</p>
<b>PEQUENA DIMENSÃO</b>
<p>A voz permanece sempre na região média e médio-aguda. Embora não haja indicações de dinâmica isoladas para a parte do canto, existe uma variação de dinâmica própria da construção melódica que sugere impulsos graduais em direção ao agudo (c. 1 a 20). Compassos 1 a 10: o piano realiza acordes sustentados, fazendo com que a parte vocal se destaque, possibilitando maior liberdade e lembrando o estilo recitativo/falado. Trama do piano vai se ampliando em acordes até compasso 15. Compassos 11 e 12: transição do estilo inicial de maior liberdade vocal para um estilo mais próximo ao de "melodia acompanhada" em que voz e piano se movimentam juntos e dialogam mais, contribuindo para ampliação da trama sonora. Até c. 16: utilização da região grave e média do piano. Compassos 16 a 19: o piano começa a realização de arpejos, executando apenas uma nota por vez, o que tornaria a trama menos densa, entretanto, amplia o espectro sonoro para o agudo começando a utilizar linhas suplementares superiores da mão direita e deixando de utilizar a região grave. Compassos 20 a 26: nova ampliação da trama do piano com utilização de arpejos e acordes e com melodias independentes e simultâneas, espectro sonoro utilizando todas as regiões do piano (grave, médio, agudo). Compassos 27 a 35: maior utilização da região médio aguda do piano na mão direita, diminuindo novamente a densidade da trama.</p>

<b>HARMONIA</b>
<b>GRANDE DIMENSÃO</b>
Tonalidade de Fá maior, com a utilização de acordes pertencentes a outras tonalidades.
<b>MÉDIA DIMENSÃO</b>
Nos compassos 21 a 29 o compositor utiliza bem mais acordes menores e diminutos dando um tom de dramaticidade.

PEQUENA DIMENSÃO									
c. 1	c. 2	c. 3	c.4	c.5	c. 6	c. 7	c. 8	c. 9	c. 10
Gm7	Gm7	C7	F/C	G/C	C7	C/Bb	F#/A	Eb/G, D/F#	Gm
c. 11	c. 12	c. 13	c. 14	c. 15	c. 16	c. 17	c. 18	c. 19	
E°, C7	C°/Eb, Bb/D	Bbm, C7	F/C	G7/C	Bb	G°, B	C7/G	Ebm/Gb	
c. 20	c. 21	c. 22	c. 23	c. 24	c. 25	c. 26	c. 27	c. 28	
C°/Eb	D°	Bb/D, G7	Cm/Eb	F#°	A°	A°	G°	G°/Db	
c. 29	c. 30	c. 31	c. 32	c. 33	c. 34	c. 35			
	Bb, C	F/C, F°	C <sup>7e9</sup>	Bbm	F	F			

MELODIA
GRANDE DIMENSÃO
<p><b>VOZ:</b> Predominância de notas repetidas e graus conjuntos. Poucos saltos. Escalada gradual. Certa frequência de notas estranhas à tonalidade na melodia do canto.</p> <p><b>PIANO:</b> Motivos melódicos executados pelo piano também possuem predominância de utilização de graus conjuntos. Muitas vezes dobram a linha do canto e/ou realizam um diálogo com a linha do canto interligando as estrofes da canção</p>
MÉDIA DIMENSÃO
<p>Os motivos das melodias são bem parecidos como podemos perceber entre os trechos c. 2 a 4 e c. 12 a 14.</p> <p>As mudanças significativas na melodia se dão através de figuras mais longas (semínima pontuada) nas notas agudas Fá 3 e Mib 3 (c.17 e 19).</p> <p>Notas iguais e graus conjuntos são predominantes em todos os compassos, os saltos mais utilizados foram os de 3ª e 4ª.</p> <p>Dois ápices na melodia do canto: c. 16 e c. 28 na nota mais aguda (Fá 4).</p> <p>Do compasso 16 ao 26 o piano realiza uma movimentação predominantemente ascendente, culminando no compasso 26 na utilização apenas da clave de sol pela mão direita e esquerda.</p> <p>Nos compassos 27 a 29: piano realiza um movimento descendente constante.</p> <p>Compassos 30 a 32: movimentos descendentes e ascendentes da melodia do piano, mas com uma direcionalidade ascendente da frase.</p> <p>Compasso 34: penúltimo compasso prepara o encerramento com arpejo ascendente na mão esquerda.</p>

<b>PEQUENA DIMENSÃO</b>	
<b>Partitura / Direção da melodia</b>	<b>Compassos</b>
	C. 2 a 6
	C. 7 a 10
	C. 12 a 16
	C. 16 a 20
	C. 22 a 26

	C. 27 a 29
	C. 29 a 31

## RITMO

### GRANDE DIMENSÃO

Canção com 35 compassos. Fórmula de compasso: 3/4. Andamento moderado e caráter bastante expressivo.

#### VOZ:

No canto são utilizadas predominantemente a colcheia e semínima em todos os compassos, tendo como nota mais longa a mínima, que é utilizada apenas cinco vezes em toda a música, nos compassos 5, 10, 14, 24 e 31.

#### PIANO:

Já no piano temos a predominância das figuras mínima, semínima e colcheia.

c. 3 e 4



### MÉDIA DIMENSÃO

Compasso 26: indicação de ritardando em direção ao compasso 27

Compasso 27: Indicação de Tempo I, com alternância de fórmula de compasso para 4/4. São feitos três compassos em 4/4 totalizando 12 pulsações que seriam o equivalente a quatro compassos em 3/4 (a fórmula inicial). Logo, esta alteração para 4/4, embora retorne ao tempo I, cria uma sensação de um grande alargando, como se cada compasso fosse aumentado em mais uma pulsação.

c. 26 e 27

rit. Tempo I

- vi - e, Tous

*p*

Compasso 30: retorna-se ao compasso 3/4, contudo, a indicação de *Lentement* (lentamente) dá continuidade à sensação de alargando

Contrastes de colcheias executadas simultaneamente com tercinas ocorrem nos compassos 19, 25 e 28.

#### VOZ:

O uso de colcheias diretas no canto remete a um estilo recitativo. Exemplo: c. 2 a 9.

#### PIANO:

No desenvolvimento surge a colcheia para dar mais movimento e floreio entre um acorde e outro. Exemplo: c. 10, c.27.

A partir do c. 16 o piano começa a ter uma movimentação maior com os arpejos em colcheias na mão esquerda.

No compasso 27 pela primeira vez o piano realiza movimento tercinado descendente (como em cascata).

### PEQUENA DIMENSÃO

#### VOZ:

Pausas entre as frases ou semifrases são colocadas de modo a reforçar a expressividade.

Ex.: c. 6, 8, 22, 30.

A ausência de pausas na linha do canto também é utilizada de modo expressivo ao interligar quatro semifrases musicais formando uma grande frase.

Utilização também expressiva da fermata no compasso 31 (será comentada no tópico sobre a relação texto-música).

c. 31

31

yeux...

*cresc. e string.*

**PIANO:**

O piano começa bem estático, basicamente com um acorde por compasso (mínima pontuada) e pequenas melodias que dobram ou complementam a linha do canto até compasso 9.

Após o compasso 11 são inseridas gradativamente figuras de semínimas (c. 11 e 12) e colcheias (c. 16), criando a sensação de maior movimentação. Embora a partir do compasso 27 e do compasso 31 sejam usadas, respectivamente, figuras de tercinas e semicolcheias, a sensação principal é de um grande desacelerando (em função da mudança de compasso e de andamento) em contraste com uma pequena movimentação interna (*stringendo* do c. 31)

c. 11 e 12

c. 27

c. 31

## Crescimento e análise da Relação Texto-Música

Para fins de análise, o crescimento é entendido como uma interação entre os outros elementos, com função de observar tanto o movimento quanto a forma, não se prendendo à “forma musical” e sim ao desenvolvimento da música. Assim como a relação texto-música, o crescimento se liga a todos os parâmetros musicais, por isso iremos trazer esses dois tópicos em texto juntos. A seguir temos um <sup>16</sup>resumo dos parâmetros para análise do crescimento e relação texto-música feito pelo Prof. Sérgio Freitas:

Fontes d Movimento - mudança - contraste, informação		Fontes geradoras d Forma - continuação - repetição, redundância		
níveis e frequência das mudanças		articulação	as partes em q se divide uma idéia musical.	
estados gerais d mudança	estabilidade	as quatro opções d continuação	Recorrência      repetição, retorno depois da mudança.	
	atividade		Desenvolvimento      inter-relação, variação, mutação	
	direção		Resposta      interdependência (versão)	
tipos específicos d mudança	estrutural ornamental (secundária)		Som      forte para piano; solo frente a tutti, etc.	
			Harmonia      Tônica frente Dominante; maior frente menor, etc.	
			Melodia      Ascendente frente descendente, graus conjuntos frente a saltos, etc.	
			Ritmo      estabilidade frente a atividade, proporção entre os módulos (4 compassos contestados por outros 4).	
			Contraste      oposição de qualidades	
			graus de controle	conexão, correlação
			tipos convencionais	estereótipos de forma (sonata, rondó, minuetto...)

Quando a obra envolve também um texto, LaRue sugere alguns parâmetros de observação:

parâmetros para a observação das relações entre texto e estruturas musicais	escolha do timbre
	uso do som da palavra para caráter e textura
	escolha da palavra na troca do acorde ou tonalidade (ou região)
	clareza das linhas contrapontísticas; palavras chaves poderosas
	influência da entoação da palavra e da frase sobre a linha melódico musical
	limitação por vocábulos difíceis
	influência (relações) do metro poético sobre o metro musical
	grau de aderência a forma do texto (linha, estrofe, refrão, da capo, etc.)
	relação ou conflito entre as trocas d caráter; flutuações d intensidade
	localização dos climas, ...

(FREITAS, 2002)

<sup>16</sup> O autor usa algumas abreviações que pode fazer o texto parecer menos formal, como “q” (que), “d” (de), etc. Entretanto, decidimos utilizar este resumo porque foi o mais didático e completo dentre os que encontramos.

Poema de Henri Piazza (1861–1929) com tradução de Carolina Santos Freire.

<p><i>Les yeux élus</i></p> <p><i>Certains yeux ont pour d'autres yeux, une nostalgique attirance. Frères par la même souffrance, ces yeux se devinent entre eux</i></p> <p><i>Ils cachent un même secret, Ils subirent les mêmes charmes, Ils ont pleuré les mêmes larmes, Ils mourront des mêmes regrets.</i></p> <p><i>Que de regards mystérieux Croisés sur la route suivie. Tous ceux que j'ai jamais dans la vie Avaient ces yeux élus... Ces yeux...</i></p> <p>(Poema: Henri Piazza)</p>	
<p>Os olhos eleitos</p> <p>Certos olhos sentem por outros olhos Uma nostálgica atração. Irmãos no mesmo sofrimento, Adivinham seus mútuos sentimentos.</p> <p>Ocultam um mesmo segredo, Partilham dos mesmos encantos, Choraram as mesmas lágrimas E morrerão das mesmas penas.</p> <p>Quantos olhares misteriosos Cruzaram-se nos caminhos percorridos! E todos os que amei na vida Tinham esses olhos eleitos...</p> <p>(Tradução: Dante Pignatari)</p>	<p>Os olhos eleitos</p> <p>Certos olhos têm por outros olhos, um nostálgico deslumbramento. Irmãos pelo mesmo sofrimento, Adivinham-se entre outros olhos...</p> <p>Eles calam um mesmo segredo, suportam os mesmos encantos, lacrimaram os mesmos prantos, e morrerão do mesmo lamento.</p> <p>Quantos olhares misteriosos cruzados pela estrada seguida. Tinham todos os que amei na vida esses olhos eleitos... esses olhos...</p> <p>(Tradução: Carolina Santos Freire)</p>

A tonalidade da canção é Fá maior. O compositor separa as três estrofes do poema na música (a cada 10 compassos) e também coloca pausas entre cada trecho. A primeira estrofe está contida nos compassos 2-10, segunda estrofe nos compassos 12-20, terceira estrofe nos compassos 22-31, ou seja, mantém-se a simetria das estrofes do poema na proporção musical. Pode-se notar também que para cada verso do poema o compositor realiza uma semifrase musical, ou seja, a frase musical é composta de dois versos do poema, dessa forma, alongando o poema musicalmente e enfatizando a pontuação textual utilizada pelo poeta.

O poema *Os olhos eleitos* (*Les Yeux Élus*) fala de uma relação entre amantes cujos olhares se conectam e compartilham os mesmos segredos, encantos e prantos. A dinâmica apresentada em piano sugere para destacar a voz e o piano como que na contação de uma história. A parte executada pelo piano, no início da canção, com acordes sustentados realizando uma base harmônica que deixe o canto um pouco mais livre, pode remeter a um estilo recitativo.

Fazendo a escanção ou divisão silábica poética dos versos, foi observado pelo professor do Francês que eles têm a mesma medida, 8 sílabas em todos os outros versos e estrofes (com 8 sílabas, em francês, esse é considerado o verso mais melódico). Há também uma organização regular de rimas, que tem sua forma interpolada, do tipo “ABBA” e existe uma alternância de rimas masculina e feminina.

A harmonia faz um entrelace com a melodia (destaque em vermelho) o piano começa com um acorde e algumas notas soltas que dão impulso para a voz iniciar como se um fosse a continuação do outro e também utiliza notas que serão destacadas pelo canto nos compassos seguintes (destacado em azul).

The image shows a musical score for the song "Les Yeux Élus". It consists of two staves: "Chant" (Vocal) and "Piano". The tempo/mood is marked "Modéré et assez expressif". The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Cer-tains yeux ont pour d'au-tres yeux, u-ne nos-tal-gi-que, at-ti-". The score includes several annotations: a red box highlights a melodic phrase in the vocal line; blue arrows point to specific notes in both the vocal and piano parts; a blue box highlights a piano accompaniment phrase; and dynamic markings include "P" (piano) and "cresc." (crescendo).

Nos momentos em que o piano está solo, ele se apresenta mais forte, mas, quando entra o canto, a dinâmica do piano se torna mais suave, realçando o diálogo entre a voz e instrumento.

11

Ils ca-chent un mê-me se - cret, ils su - bi-rent les mê-mes

Acontece muito dos compositores, maestros e intérpretes prolongarem o final de palavras em francês para os cantores pronunciarem a vogal. Como por exemplo nas palavras *souffrance* e *attirance*, no idioma falado a vogal “e” não é pronunciada, porém, na canção ela é pronunciada. Quando a canção fala “Irmãos pelo mesmo sofrimento” o compositor coloca dois trítonos (intervalo dissonante) Dó - #Fá e Mib - Lá para dar destaque a palavra “sofrimento/*souffrance*”.

souf - fran - ce, ces

As melodias ascendem aos poucos, com notas repetidas dando uma ideia de "flutuação".

Cer-tains yeux ont pour d'au-tres yeux, u-ne nos-tal - gi-que,at-ti - ran - ce. Frè-res par la mê-me souf - fran-ce, ces

Também ocorre variação harmônica e de textura na palavra "mystérieux", com bastante acidentados musicais.

A musical score snippet showing a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "gards mys - té - ri - eux croi -". The piano part includes a *p cresc.* marking. The music is in a minor key with a complex harmonic structure.

O primeiro ápice ocorre em "eles choraram as mesmas lágrimas" na palavra "pleuré" em que a nota é a mais aguda e longa da melodia. O segundo ápice ocorre de maneira semelhante, no compasso 28 "Tous ceux que j'ai jamais dans la vie"/"Tinham todos os que amei na vida".

Two musical score snippets. The first snippet, starting at measure 16, shows the vocal line with the lyrics "char - mes, ils ont pleu - ré les mê - mes". The piano part is marked *p*. The second snippet, starting at measure 28, shows the vocal line with the lyrics "ceux que j'ai - mais dans la vi". The piano part includes a triplet of eighth notes.

Há um destaque também para a palavra "nostalgique" (nostálgica), tanto pelo ritmo que usa uma nota mais longa (mínima) quanto pela harmonia que coloca uma alteração pela primeira vez (bequadro no Si). O compositor preocupa-se com a prosódia musical, colocando as sílabas fortes do texto em tempos fortes musicais.

A musical score snippet for the word "nostalgique". The vocal line has the lyrics "nos - tal - gi - que at - ti -". The piano part shows a chord with a sharp sign (Si) and a colon, indicating a specific harmonic alteration.

No final das duas primeiras estrofes o compositor faz uso de saltos descendentes, na terceira estrofe o salto é ascendente. O padrão de notas para a melodia é a colcheia, mas no final ele também coloca tercinas e notas mais longas como mínimas e semínimas. O crescimento na música se dá principalmente por conta dessa maior movimentação rítmica tanto na voz quanto no piano.

A música finaliza com um grande arpejo no piano do acorde de Fá maior, dando uma característica de leveza logo após o texto enfatizar sobre os “olhos eleitos de todos os que amei na vida”.

Compassos

finais

31-35



#### 4.2 ANÁLISE DE *AU JARDIN DES RÊVES*

A segunda canção de Alberto Nepomuceno analisada neste trabalho tem 39 compassos, ritmo ternário simples e tonalidade de Ré menor, também com texto/poema de Henry Piazza chama *Au Jardin des rêves* (Ao jardim dos sonhos), de 1895, e pode ser ouvida no álbum musical “Alberto Nepomuceno – Canções III” com as intérpretes Luciana Monteiro de Castro (mezzo-soprano) e Guida Borghoff (piano)<sup>17</sup>

Agora iremos observar nas tabelas as informações mais relevantes da peça através dos elementos SAMERC (Som, hArmonia, Melodia, Ritmo, Crescimento)

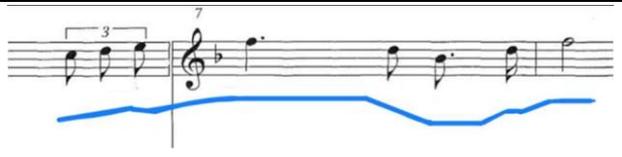
SOM
<b>GRANDE DIMENSÃO</b>
Peça para canto e piano com 39 compassos. Dinâmica varia de ppp a f. <b>VOZ</b> Muita utilização de timbres nasais próprios do idioma francês. A tessitura vocal vai do Dó 3 ao Fá 4.

<sup>17</sup> Disponível em: no site [https://musica.ufmg.br/selominasdesom/?page\\_id=29](https://musica.ufmg.br/selominasdesom/?page_id=29).

<p><b>PIANO</b> Extensão do piano vai de Sol 0 a Mi 5.</p>
<p><b>MÉDIA DIMENSÃO</b></p>
<p>O piano utiliza uma região que contempla da região bem grave à bem aguda. A partir do compasso 21 são utilizadas as linhas suplementares superiores na clave de sol do piano. Há <i>crescendi</i> nos compassos 6, 31, 20. Compasso 19: única indicação de mudança de caráter para <i>passionné</i> (apaixonado). O compositor utiliza durante toda a peça alternância constante de notas pertencentes à tonalidade e notas não pertencentes à tonalidade criando uma dualidade timbrística que pode sugerir uma ideia de névoa/neblina. Dinâmica predominante "p" e "pp". Compasso 7: única vez que aparece "f" Compasso 1, 9, 23, 37: "pp". Compasso 28: única vez que aparece "ppp". Compassos 1, 2, 26, 27, 32: decrescendo. Compassos 26, 27: <i>sforzando</i>. Compasso 32: <i>Diminuendo</i>. Compassos 4, 20, 31: crescendo Compasso 36: única vez que aparece &lt; &gt; Compasso 38: morrendo</p>
<p><b>PEQUENA DIMENSÃO</b></p>
<p>Principais mudanças na dinâmica: pp (c. 1 a 6), f (c. 7 e 8), pp (c. 9 e 10), p (c.11 a 19), cresc. (c. 20 a 22), pp (c. 23 a 25), sf (c. 26 e 27), ppp (c. 28 a 36), pp (c. 37 a 39).</p> <p><b>VOZ:</b> As notas do canto constantemente estão sendo dobradas pela parte do piano, criando uma fusão na trama entre as linhas do canto e do piano. Compassos 15 a 17: o canto muitas vezes fica mais grave que a linha da mão direita do piano, adquirindo um caráter mais falado e proporcionando maior destaque à parte do piano. Algo semelhante ocorre dos compassos 28 a 33.</p> <p><b>PIANO:</b> Compassos 1 a 18: piano na região média e grave, quase sempre diminuendo em direção ao grave. Compassos 19 a 22: rápida escalada em direção à região aguda do piano com utilização de linhas suplementares superiores da clave de sol. Compassos 23 a 27: retorno ao padrão inicial Compassos 28 a 39: padrão parecido com o inicial, mas utilização da região médio aguda e aguda do piano. A trama permanece quase sempre constante com pequena modificação dos compassos 19 a 22.</p>

<b>HARMONIA</b>									
<b>GRANDE DIMENSÃO</b>									
Tonalidade de Ré menor, o compositor se utiliza de acordes não pertencentes a tonalidade.									
<b>MÉDIA DIMENSÃO</b>									
O compositor faz um colorido harmônico utilizando intervalos como 9 e 11, dando a impressão de ter dois acordes. Ex: compasso 1 soa Dm e C <sup>5AUM</sup> compasso 15 soa F e G#º.									
<b>PEQUENA DIMENSÃO</b>									
c. 1	c. 2	c. 3	c.4	c.5	c. 6	c. 7	c. 8	c. 9	c. 10
Dm	Dm	Dm	Dm	Dm	Am	Bb	Bb	Bº	Bº
c. 11	c. 12	c. 13	c. 14	c. 15	c. 16	c. 17	c. 18	c. 19	
Bº/E	Bº/E	C <sup>7 e 9M/E</sup>	C <sup>7 e 9m/E</sup>	F <sup>7M e 9AUM</sup>	Fm	Fm	C <sup>7 e 9</sup>	Eº, E	
c. 20	c. 21	c. 22	c. 23	c. 24	c. 25	c. 26	c. 27	c. 28	
Aº	Eº	Gm	C#º	C#º	C#º	C#º	C#º	Dm <sup>9 e 11AUM</sup>	
c. 29	c. 30	c. 31	c. 32	c. 33	c. 34	c. 35			
Dm <sup>9 e 11AUM</sup>	Dm <sup>9 e 11AUM</sup>	Dm <sup>9 e 11AUMb</sup>	Eb/G	Eb/G	Eb/G	Eº/Bb			
c. 36	c. 37	c. 38	c. 39						
C#º	Dm	Dm	Dm						

<b>MELODIA</b>
<b>GRANDE DIMENSÃO</b>
<b>VOZ:</b> Predominância de graus conjuntos e pequenos saltos de 3ª.
<b>MÉDIA DIMENSÃO</b>
<b>VOZ:</b> Motivo do c.2 ao 4 se repete no c.10 ao 12 e do 12 ao 14. Compassos 7 e 8: Utilização incomum da nota mais aguda no início da peça Compassos 18 a 21, 23 a 26 e 33 a 37, insistência em notas repetidas, muitas vezes na região grave e possibilitando uma interpretação mais falada do texto.
<b>PIANO:</b> Compassos 1 a 18: Mão esquerda do piano estática com acordes longos na região grave do piano. Melodia da mão direita sempre em movimentos descendentes espiralados. Compassos 19 a 21: Ambas as mãos ao piano realizam melodia ascendente retornando ao movimento descendente no c. 22. Compassos 23 a 26: retorno ao padrão inicial. Do compasso 27 até o final: semelhante ao padrão inicial, contudo o movimento espiralado agora começa da nota grave para a aguda e não da aguda para a grave como no início.

<b>PEQUENA DIMENSÃO</b>	
<b>Partitura / Direção da melodia</b>	<b>Compassos</b>
	C. 2 a 6
	C. 6 a 8
	C. 10 a 14
	C. 15 a 19
	C. 23 a 26
	C. 27 a 31

	C. 31 a 33
	C. 33 a 37

## RITMO

### GRANDE DIMENSÃO

Fórmula de compasso: 3/4. Andamento: *Moderé*.

A colcheia está bem marcada e presente durante toda a canção na clave de sol do piano.

Em geral o andamento é moderado, porém existem várias alterações no andamento, reforçando a expressividade e dramaticidade do texto.

### MÉDIA DIMENSÃO

#### VOZ:

No canto são utilizadas colcheias, semínimas, a partir do compasso 17 aparecem as semicolcheias.

#### PIANO:

As figuras mais utilizadas no piano são as colcheias na clave de sol e mínimas e semínimas na clave de fá.

c. 1 e 2



Ostinato rítmico em colcheia na mão direita do piano em toda peça, com exceção dos compassos: 21 e 22 (tercinas) e 24, 34, 35 e 39.

c. 21 e 22

c. 24

c. 34

c. 35

c. 39

### PEQUENA DIMENSÃO

Compasso 14: *rallentando*, com retomada "a tempo" no compasso 15.

c. 13 e 14

Compasso 16: *ritardando*

Compasso 21: após aceleração natural pelas tercinas, desacelerando com "*soutenu*" e fermata no compasso 22.

c. 21 e 22

Compasso 23: mudança de andamento para "*plus lent*" (mais lento). Neste compasso as tercinas do canto também se contrapõem às figuras de colcheia do piano, formando uma sensação de três contra dois.

Compasso 25: *Ritardando* com retomada "*modéré*" no compasso 28.

Compasso 36: *ritardando* com retomada "*a tempo*" no compasso 37.

Compassos 6 e 30: tercinas no canto em contraposição a colcheias no piano

Compassos 7, 25 e 32: únicas vezes em que aparecem figuras pontuadas na linha do canto (semínima e colcheia).

c. 7

c. 25

c. 32

seul je mè - ne, dé -

*dim.*

### Crescimento e análise da Relação Texto-Música

Abaixo, apresentamos o texto do poema da canção:

#### *Au jardin des rêves*

*Dans le jardin fleuri des rêves  
j'ai mené, quand j'étais enfant  
mon espoir frais et triomphant.  
Mais où sont les lointaines greves  
du beau jardin fleuri des rêves?*

*Plus tard dans le jardin des rêves  
j'ai conduit mon amour naissant  
mon tendre amour d'adolescent  
Que les heures douces sont brèves dans  
le jardin fleuri des rêves...*

*Et voici qu'au jardin des rêves  
que la vie, hélas, saccagea,  
triste et seul je mène, déjà,  
mês regrets qui pleurent sans trêves  
la mort du beau jardin des rêves*

(Poema: Henri Piazza)

<p>No jardim dos sonhos</p> <p>Pelo jardim florido dos sonhos, Passei, quando era criança, Minha esperança viçosa e triunfante. Mas onde estão as praias longínquas Do belo jardim florido dos sonhos?</p> <p>Mais tarde, ao jardim dos sonhos Levei o meu amor nascente, Meu terno amor de adolescente. Como são breves as horas doces No jardim florido dos sonhos ...</p> <p>E agora, no jardim dos sonhos, Que sofreu a pilhagem da vida, Sozinho e triste, vou conduzindo Minhas saudades, que choram sem cessar A morte do belo jardim dos sonhos</p> <p>(Tradução: Dante Pignatari)</p>	<p>Ao jardim dos sonhos</p> <p>Ao jardim florido dos sonhos Eu conduzi quando era infante Minha esperança triunfante. Onde estão os longínquos seixos Do jardim floridos dos sonhos?</p> <p>Em seguida ao jardim dos sonhos Conduzi meu amor nascente, Meu terno amor de adolescente. Como os tempos doces são curtos No jardim florido dos sonhos...</p> <p>Afinal ao jardim dos sonhos Que a vida infelizmente toma, Levo triste e só, sem demora, Minha dor que sem trégua chora A morte do jardim dos sonhos.</p> <p>(Tradução: Carolina Santos Freire)</p>
--	---

O poema “*Au Jardin des rêves*” tem 3 estrofes contidas em 39 compassos, a primeira estrofe começa no compasso 2, a segunda no 15 e a terceira no 27, o compositor Nepomuceno divide as estrofes em 12 compassos cada uma (considerando um trecho inicial ou final instrumental). A canção fala sobre em várias fases da vida (Infância, adolescência, velhice, até a morte).. O compositor utiliza 2 compassos em média para cada verso do poema. Na harmonia é utilizada uma mescla de acordes dando uma sonoridade que pode trazer um clima sombrio, mórbido.



Na segunda seção da música (e segunda estrofe do poema) o ritmo do canto é de colcheias e semicolcheias seguidas, quase falado, que nos remete a um estilo recitativo, porém o piano não dá tanta liberdade para esse estilo. De acordo com o que explicou o professor Adriano Lopes Sobrinho, em discussões para este projeto, se olharmos apenas a parte do canto

pode parecer um recitativo pela pouca movimentação dos contornos melódicos. Mas, se observarmos o todo, é possível notar que a melodia do canto dobra o ritmo do piano, dessa forma eles caminham juntos em um ritmo pulsante, e não nessa tensão entre um ritmo cerrado do piano versus a liberdade do recitativo.

16

*rit.*

tard dans le jar - din des rê - ves j'ai con - duit mon a - mour nais - sant, mon ten - dre, a - mour d'a - do - les -

Nos compassos 19 a 22 temos um aumento da trama musical e do espectro sonoro para o agudo, com utilização de acordes diminutos e meio diminutos, com caráter *passioné* (apaixonado). É também o momento mais diferente em relação a parte rítmica do piano, inclusive com a utilização de tercinas crescentes e decrescentes.

19

*cent.*

*passioné*

*cresc.*

*soutenu*

O compositor Alberto Nepomuceno valoriza o ponto final do poema utilizando pausas no canto como podemos ver nos compassos de 8 a 10 e também no 19 a 22. Na terceira estrofe do poema não temos o ponto final, então o compositor não faz espaçamento entre as frases musicais.

Ponto final da primeira estrofe:

Musical score for the first stanza ending, measures 7-10. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 7 with the lyrics "frais et tri - om - phant." and ends at measure 10 with the word "Mais". The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a simple bass line. Dynamics include *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

Ponto final da segunda estrofe:

Musical score for the second stanza ending, measures 19-22. The score is in G major and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 19 with the lyrics "cent. passionné" and ends at measure 22 with the word "soutenu". The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a simple bass line. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *soutenu* (sustained).

Terceira estrofe sem ponto final, frases ligadas:

26 *Modéré*  
rê - ves... Et voi - ci qu'au jar - din des

29  
rê - ves que la vi - e, hé - las, sac - ca - gea, tris - te, et

32  
seul je mè - ne, dé -jà, mes re - grets qui pleu - rent sans très - ves la mort

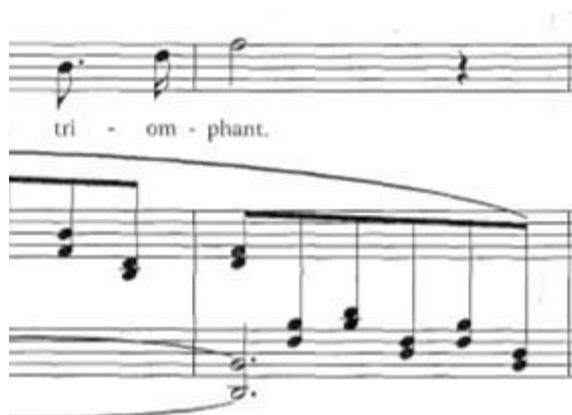
36 *rit.* *a tempo*  
du beau jar - din des rê - ves.

No compasso 24 onde o poema diz “Como os tempos doces são curtos” ele utiliza uma nota mais longa (mínima) e a indicação *Plus Lent* (mais lento), talvez em um sentido de querer estender um pouco mais os momentos bons que são breves.

23 *Plus lent*  
*p* Que les heu - res dou - ces sont brè - ves dans

*pp*

Na palavra “triumphant” (triumfante) temos um ápice onde ela é destacada tanto pelo ritmo (nota mais longa) quanto pela altura (nota mais aguda)



## 5- RESULTADOS E DISCUSSÕES

Como a análise é apenas uma das várias tarefas de compreender música, seria interessante tentar compensar construindo um esquema que permita observar cada detalhe da música de várias perspectivas diferentes de suas dimensões.

Em seguida, devemos tentar entender as funções e inter-relações desses elementos, para que possamos fazer interpretações significativas, identificando os aspectos significativos de cada peça em relação ao seu compositor e a relação estilística de cada compositor com seu meio. (LARUE, 1970, p. 2, tradução nossa<sup>18</sup>)

A primeira proposta a ser buscada da parte de quem analisa é entender a completude da obra, começando a olhar para a peça como um todo, não apenas como partes. Existem diversas maneiras de se desenvolver uma Avaliação do Estilo, para os propósitos de LaRue são considerados quatro pontos: alcance, considerações históricas, valores objetivos (controle SAMERC), valores subjetivos. Os propósitos dessas diretrizes são para estabelecer um método eficaz de análise. As classificações e subdivisões gerais podem produzir interconexões de assuntos que acabam por refletir as interações e interdependências da própria música.

Alcance ou campo de ação segundo LaRue é uma consequência do tamanho que envolve entre outros aspectos a complexidade. Uma peça extensa não necessariamente será mais complexa do que uma curta. Há também a dificuldade de definir a complexidade musical, algo que parece ser bem claro pode esconder procedimentos complicados, e do outro lado uma peça complexa pode trazer detalhes desnecessários e redundantes.

<sup>18</sup> “Next we must try to understand the functions and interrelationships of these elements, so that we can make meaningful interpretations, identifying the significant aspects of each piece in relation to its composer and the stylistic relationship of each composer to his milieu.” (LARUE, 1970, p. 2)

Nas considerações históricas é importante estudar o período histórico para estabelecer suas características centrais e convenções do estilo daquela época.

O que parecia ser uma prática ultrapassada em 1750 parecia novo e vital naquele contexto dourado de 1775. Não devemos necessariamente igualar o progressivo com o valioso, já que o convencional pode ter direcionado seu curso para uma condição de exagero decadente ou uma transição incompleta e, portanto, um pouco confusa para um estilo posterior. A linguagem de J. S. Bach é muitas vezes mais regressivo do que pró-gressivo, em comparação com o de seus contemporâneos. (LARUE, 1970, p. 198, tradução nossa<sup>19</sup>)

Apesar de Alberto Nepomuceno não ser tão conhecido pelo grande público, sua obra é muito importante para a história da música Brasileira e tem sido resgatada por orquestras, pesquisadores e especialistas. As canções de Nepomuceno analisadas nesse trabalho foram datadas do ano de 1895 (PINHEIRO e ARAUJO, 2017), quando o compositor tinha 31 anos de vida, época em que consolidava seus estudos musicais na Europa. Para uma melhor avaliação do estilo de composição do Nepomuceno seria necessário conhecer e analisar mais de sua obra, essa é uma avaliação inicial e poderá ser aprofundada com mais estudo sobre esse tema, porém foi possível analisar e ver o estilo das canções propostas.

O controle do SAMERC funciona nesse sentido como valor objetivo para o propósito de análise de estilo que são percebidas nas obras musicais de maneira a compartilhar informações de senso geral sobre aquela análise. Nós vimos que os poemas do Piazza foram bem traduzidos musicalmente na composição que o Nepomuceno traz, os detalhes mostram uma relação texto-música coerente e atenciosa.

A avaliação subjetiva diz respeito em sua maior parte ao ouvinte, porém essa avaliação não se trata apenas de achar uma música boa ou ruim. LaRue fala que existem muitos tipos e momentos de música, e todos eles incluem coisas boas; não precisamos ficar em um melhor de tudo restritivo, ignorando o resto da música. Para uma melhor compreensão a respeito das impressões dos ouvintes seria interessante fazer uma outra pesquisa com foco na performance e o público, por essas questões preferimos não abordar este tópico.

---

<sup>19</sup> “What had seemed old-fashioned in 1750 appeared fresh and vital in the changed context of 1775. We should not necessarily equate progressiveness with value, since the convention may have run its course into a condition of decadent exaggeration or of incomplete and therefore somewhat confused transition to a later style. J. S. Bach's language more often looks backward than forward, compared to his contemporaries.” (LARUE, 1970, p. 198)

Observando os períodos da história da música Brasileira, Nepomuceno é geralmente atribuído ao romantismo e nacionalismo, ele defendia o canto em português e suas composições tinham influência vindas de seus estudos na Europa e dos compositores os quais teve contato.

Para este projeto, estava prevista a análise musical de uma peça. No entanto, foram feitas duas análises: *Les Yeux Élus* e *Au Jardin Des Reves*. Ampliando os resultados esperados e trazendo maior compreensão das categorias SAMERC e do estilo composicional de Alberto Nepomuceno por meio da análise. Também houve a possibilidade de aprofundar no conhecimento sobre a relação texto-música, principalmente, por já existir o texto disponível em português e associar a obra com o contexto (biografia) do compositor. Além da forte influência francesa no estilo musical destas canções, também ficou evidente a preocupação do compositor em evidenciar, além do sentido do texto (por meio de recursos musicais), a forma do poema.

Também foi possível um maior aprendizado sobre a canção, sobre o compositor, sobre o método de análise, sobre como fazer uma análise, melhora da escrita acadêmica e da compreensão do processo e do método científico, oportunidade de contato com professores e pesquisadores de outras áreas e de discussões científicas com as colegas e orientadora.

## 6- PERSPECTIVAS

Espera-se que estas análises possam servir de base para possibilidades de *performances* (essa parte ainda não concretizada por questões como problemas de saúde da orientadora, licença capacitação da pianista e retorno presencial das aulas tardio). Escrita e publicação de artigo para revista da área de pesquisa em Música. Apresentação do tema na SEMAC (e possíveis eventos de extensão relacionados ao tema) em eventos científicos na UFS e outros. Possível criação de uma proposta de análise do estilo da *performance* (a partir da adaptação do método de LaRue) por dois professores que sugeriram essa ideia durante o projeto.

## 7- REFERÊNCIAS

### Partituras

NEPOMUCENO, Alberto. *Les Yeux Élus*. PIGNATARI, Dante. Canções para voz e piano - Alberto Nepomuceno. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

NEPOMUCENO, Alberto. *Au Jardin des Rêves*. PIGNATARI, Dante. Canções para voz e piano - Alberto Nepomuceno. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

### **Livros, artigos, dissertações e teses**

ALVES, Poliana de Jesus. *Cinco canções sinfônicas de Alberto Nepomuceno: um olhar interpretativo*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas .Disponível em: <<http://docplayer.com.br/81538718-Cinco-cancoes-sinfonicas-de-alberto-nepomuceno-um-olhar-interpretativo.html>>. Acessado em 17 nov. 2021.

BURROWS, John. *Guia Ilustrado Zahar de Música Clássica*. Rio de Janeiro. 2006.

GLOEDEN, Adélia Issa, *Seis canções de Alberto Nepomuceno: uma análise das relações entre texto e música*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. São Paulo. 2012. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-07032013-085212/publico/AdeliaCorrigido.pdf>>. Acessado em 17 nov. 2021

LARUE, J. (1970). *Guidelines for style analysis*. New York: Norton & Company, 1970.

PIGNATARI, Dante. *Canções para voz e piano - Alberto Nepomuceno*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PINHEIRO, Valter César; ARAÚJO, Aline Soares. Alberto Nepomuceno e as Canções Francesas. Comentários sobre Il Flotte Dans L'air, peça para piano e voz com texto de Henri Piazza. *Abralic*, Rio De Janeiro. 2017. (p 1593-1604).

SOUZA, Rodolfo Coelho de. NEPOMUCENO E A GÊNESE DA CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA. *Música em perspectiva*. São Paulo. 2010.

### **Sites consultados**

ALBERTO Nepomuceno. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Acesso em: 17 de janeiro de 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa357267/alberto-nepomuceno>>.

BRASILIS, Música. ALBERTO NEPOMUCENO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. São Paulo. Acesso em: 17 de janeiro de 2022. Disponível em: <<https://musicabrasilis.org.br/compositores/alberto-nepomuceno>>.

ESCOLA, Equipe Brasil. "Alberto Nepomuceno"; *Brasil Escola*. Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/biografia/alberto-nepomuceno.htm>>. Acesso em 17 de janeiro de 2022.

*NYU Musicologist LaRue Dies at 86*. (4 de Outubro de 2004). Fonte: NYU: <[https://www.nyu.edu/about/news-publications/news/2004/october/nyu\\_musicologist\\_larue\\_dies\\_at.html](https://www.nyu.edu/about/news-publications/news/2004/october/nyu_musicologist_larue_dies_at.html)>. Acesso em 01 de Setembro de 2021.