**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

MARCOS ROSSETTI-FERREIRA

O processo inventivo dos 25 solfejos de *Muzico e moderno systema para solfejar* de Luís Álvares Pinto e de 34 peças selecionados do *Calendário do som* de Hermeto Pascoal – aproximações estético-poéticas e questões editoriais

**São Paulo
2015**

MARCOS ROSSETTI-FERREIRA

O processo inventivo dos 25 solfejos de *Muzico e moderno systema para solfejar* de Luís Álvares Pinto e de 34 peças selecionados do *Calendário do som* de Hermeto Pascoal – aproximações estético-poéticas e questões editoriais

**Tese apresentada ao Departamento de Música
da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
para a obtenção do título de Doutor em Música.
Área de concentração: Musicologia.**

Orientador: Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi

**São Paulo
2015**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Rossetti-Ferreira, Marcos

O processo inventivo dos 25 solfejos de Muzico e moderno systema para solfejar de Luís Álvares Pinto e de 34 peças selecionadas do *Calendário do som* de Hermeto Pascoal : aproximações estético-poéticas e questões editoriais / Marcos Rossetti-Ferreira – São Paulo : M. Rossetti-Ferreira, 2015.
313 p.

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Rubens Russomanno Ricciardi.

1. Procedimento composicional. 2. Acompanhamento harmônico. 3. Poética e estética musical. 4. Pascoal, Hermeto, 1936 - . 5. Pinto, Luís Álvares, 1719 - 1789. I. Ricciardi, Rubens Rossomanno II. Título

CDD 21.ed. – 780

MARCOS ROSSETTI-FERREIRA

O processo inventivo dos 25 solfejos de Muzico e moderno systema para solfejar de Luís Álvares Pinto e de 34 peças selecionados do *Calendário do som* de Hermeto Pascoal – aproximações estético-poéticas e questões editoriais.

Tese apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Música. Área de concentração: Musicologia.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Rubens Russomanno Ricciardi do Departamento de Música da FFCLRP-USP e orientador credenciado pelo Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP, por sua orientação e parceria ativa, noites adentro.

Ao Prof. Dr. Paulo Castagna do IA-UNESP, por ter se disponibilizado sempre à ajuda, pelas fontes primárias de Luís Álvares Pinto e por suas sugestões na Qualificação.

Ao Prof. Dr. Marcos Câmara de Castro, por suas sugestões na Qualificação.

À minha mãe, Clotilde, que do começo ao fim deste trabalho se mostrou presente, crítica e amorosa.

Ao Antônio, meu filho, que me salvou muitas vezes, só por existir.

À Irene, tão querido porto para as horas todas, cujo sorriso ilumina nossos percursos.

À Simone, minha esposa e companheira, pelo amor que nos unirá sempre.

A Deus, pela vertigem do movimento e o mar das contradições, pelo erro, o amor e o perdão.

Esta tese de doutorado contou com bolsa de doutorado da
Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CAPES

Resumo

Nossa tese contempla a abordagem de dois problemas inter-relacionados: 1) pensar sobre as analogias poéticas nos procedimentos composicionais entre dois ciclos de obras de autores de épocas distintas, Luís Álvares Pinto e Hermeto Pascoal; 2) realizar uma edição crítica destas pequenas peças musicais com seus acompanhamentos harmônicos realizados enquanto intervenções inventivas, viabilizando o acesso às obras por parte de um número maior de intérpretes-executores através da resolução dos elementos em aberto, uma vez que, no caso de Luís Álvares Pinto, há duetos que pressupõem trios e, no caso de Hermeto Pascoal, há uma voz solista que pressupõe duetos.

Primeiramente, trabalhamos as questões confluentes e os elementos composicionais análogos que surgem quando aproximamos: 1) os 25 solfejos a duas vozes de Luís Álvares Pinto, parte final de seu tratado didático *Muzico e Moderno Systema para Solfejar*, de 1776; 2) 34 *lead sheets* selecionadas do *Calendário do som*, um manuscrito de 366 peças compostas por Hermeto Pascoal, entre 23 de junho de 1996 e 23 de junho de 1997, uma obra que contempla a composição de uma peça por dia ao longo de um ano. Visamos, assim, indagar sobre os procedimentos composicionais que transcendem realidades historicamente diferenciadas. Segundo, confeccionamos uma *edição crítica* das partituras de ambos os ciclos de obras destes dois compositores nordestinos e reconhecidos como músicos referenciais por seus pares em suas épocas, com a realização das harmonias.

Outro objetivo importante é a aplicabilidade prática da tese: disponibilizar aos músicos intérpretes-executores interessados de dentro e fora da academia as partituras destas obras por nós editadas, viabilizando suas *performances*. Entendemos que esta última etapa de nossa tese representa um resultado efetivo e significativo de nossa pesquisa, cumprindo assim o papel acadêmico – ao lado do ensino e da pesquisa – de estender os resultados dos conhecimentos produzidos na universidade à comunidade na forma de prestação de serviços.

O trabalho está inserido na linha de pesquisa: *Música Brasileira: história, interpretação-execução, processos composicionais e editoriais* do Grupo de Pesquisa do CNPq: *Poíesis, Práxis e Theoria em Música*, sob coordenação do nosso orientador.

Palavras-chave:

Procedimento composicional. Acompanhamento harmônico. Poética e estética musical.

Luís Álvares Pinto. Hermeto Pascoal.

Abstract

Our thesis approaches two interrelated issues: 1) we discuss poetic analogies in compositional procedures that appear in two cycles of compositions by two different authors of distinct periods, Luís Álvares Pinto and Hermeto Pascoal; 2) We prepare a critical edition of these pieces with their harmonic accompaniment worked out in inventive interventions that make them accessible to a larger number of interpreters-performers.

First, we work with confluent questions and analogous compositional elements that arise as we approach the 25 solfeggios in two voices by Luís Álvares Pinto and the 34 lead sheets retrieved from the *Calendário do som*. The 25 solfeggios belong to the final part of the didactic treaty *Muzico e Moderno Systema para Solfejar*, from 1776. The *Calendário do som* is a manuscript of 366 pieces composed by Hermeto Pascoal between 23 June 1996 and 23 June 1997, covering the composition of one piece a day along a year. We aim, thus, to inquire about the compositional procedures that transcend different historic realities. Secondly, we prepare a critical edition of the scores of the works that have been researched, and that contain realizations of the open elements. Thus, the practical application of the thesis: to make their performance feasible to a larger range of interested musicians, from within or outside the Academy. We understand that this last part of our thesis represents an effective and meaningful result of our research, playing in this way the academic role – besides teaching and research – of extending the knowledge produced at the university to the community, as a service provision.

The work pertains to the research line: *Brazilian Music: history, interpretation-performance, compositional and editorial processes* of the CNPq Research Group: *Poíesis, Práxis and Theoria in Music*, coordinated by our supervisor.

Key words:

Compositional procedures. Harmonic accompaniment. Musical poetics and aesthetics.

Luís Álvares Pinto. Hermeto Pascoal.

Sumário

Introdução.....	1
1. Luís Álvares Pinto	
1.1. <i>Muzico e moderno systema para solfejar</i> e dados biográficos.....	13
1.2. Breves abordagens para os 25 solfejos.....	18
1.3. Edição crítica das partituras.....	68
2. Hermeto Pascoal	
2.1. <i>O Calendário do som</i> e dados biográficos.....	101
2.2. Breves abordagens para 34 peças seleccionadas.....	106
2.2. Edição crítica das partituras.....	169
3. Conclusão.....	253
4. Bibliografia.....	258
Anexos:	
1) Reprodução fac-símile dos autógrafos dos 25 solfejos de Luís Álvares Pinto.....	267
2) Reprodução fac-símile dos autógrafos das 34 peças seleccionadas de Hermeto Pascoal.....	279

Introdução

Nossa tese contempla a abordagem de dois problemas, sendo o segundo uma consequência do primeiro: 1) as aproximações estético-poéticas entre dois ciclos de obras de dois autores, Luís Álvares Pinto e Hermeto Pascoal e 2) o processo editorial crítico com intervenções inventivas análogas desses repertórios.

Preliminarmente, indagamos se os procedimentos composicionais poderiam ser historicamente não datados de uma maneira restrita. Ou seja, se pode ou não haver alguma analogia na composição musical enquanto arte que transcenda seu tempo, bem como se essa semelhança pode repousar por sobre si mesma e se tornar um fenômeno independente dos contextos culturais.

Esta questão nos leva ainda a indagar se a arte estaria inserida impreterivelmente na cultura como única possibilidade de ser compreendida por meio desta. Ou seja, a obra de arte só pode ser compreendida como um produto cultural? Caso a resposta seja afirmativa, se a arte se submete de modo incontornável à cultura, então nossa hipótese se torna impossível. Isto porque trabalhamos com dois objetos historicamente diferenciados provenientes tanto de contextos históricos distintos como de culturas de tempos distintos (séculos XVIII e XX) – não obstante tenham surgido no mesmo nordeste brasileiro.

Vamos nos afastar aqui de questões culturalistas, antropológicas ou psicológicas. Está claro que enquanto herdeiros que somos da tragédia grega – e se dizemos nós, pensamos hoje em qualquer artista em qualquer parte de mundo -, entendemos que alguns dos temas fundamentais das dimensões humanas estão sempre recorrentes na arte produzida desde a Antiguidade Greco-Romana. A morte, o amor, o sofrimento, o prazer. Assim, compreendemos que artistas de diferentes épocas trabalham com as mesmas condições do *páthos* (πάθος)¹ humano, não obstante os estilos poéticos diversos.

1 A palavra grega *páthos* (πάθος) pode traduzir toda possibilidade de sentimento humano: *paixão, emoção, afeto, dor, prazer, tristeza, alegria, ódio, amor, angústia, medo, coragem, desânimo, desejo, vontade* etc. No entanto, o *páthos* na arte não é um dado antropológico nem psicológico. Heidegger nos ensina que “não devemos de modo algum conceber a dor, antropológicamente, como um sentimento que nos aflige e faz sofrer. Tampouco devemos conceber a dor, psicologicamente, como o ninho de toda sentimentalidade” (HEIDEGGER, 2008 [1950-1959], p.21). Para Heidegger, o *páthos* na arte é a própria dimensão da diferença, a “articulação de ser em relação a outro” (*ibidem*, p.22).

O poeta romântico baiano Antônio Frederico de Castro Alves resumiu algumas dessas condições humanas, conflitos incontornáveis e insolúveis: “Trevas e Luz. Tormentos e bonanças. Amargos e ambrosias... É assim que eu vivo... A dor e o prazer são as únicas afirmações da existência... Convenço-me então de que existo” (ALVES, 1986, [27 de junho de 1867], p.745).

Gustave Flaubert, no *Préface à La vie d'écrivain*, já havia reconhecido o desequilíbrio que se evidencia em qualquer poética artística, afinal há menos recursos poéticos do que dimensões do *páthos* humano. Ele aponta o problema desde as origens da arte na tragédia grega: “É possível que, desde Sófocles, todos nós sejamos selvagens tatuados [metáfora que diz que o artista é herdeiro da tragédia grega]. Mas na Arte existe alguma outra coisa além da retidão das linhas e do polido das superfícies [outra metáfora que indica os elementos que constituem as artes]. A plástica do estilo não é tão ampla como a ideia... Temos coisas demais [*phýsis*², *lógos*³, *páthos*] para as formas [a estrutura da arte] que possuímos” (*apud* DERRIDA, 2005 [1967], p.11).

2 O conceito de φύσις é habitualmente traduzido por *natureza* – que vem do latim, *natura, nasci*: nascer, surgir, crescer, ser criado. Podemos também falar de uma *poética* da *natureza*, pois “também a φύσις, o surgir e elevar-se por si mesmo, é uma produção, é *ποίησις*. A φύσις é até a máxima *ποίησις*” (HEIDEGGER, 2001a [1954], p.16). Aristóteles, no princípio das considerações temáticas da *Física*, delimita “a ontologia dos φύσει ὄντα [entes que existem por natureza], em contraposição aos τέχνη ὄντα [entes produzidos pelo homem]. Os φύσει ὄντα são aquilo que, ao brotar, vêm a ser a partir de si próprios; os τέχνη ὄντα vêm a ser através do representar e produzir humanos” (HEIDEGGER, 2012 [1946], p.375). Por fim, o conceito de φύσις, como por exemplo, em Heráclito, “a natureza ama ocultar-se” (*Fragmento 123*), é de fato ainda mais amplo do que hoje poderíamos entender como objeto das ciências naturais (física, química, biologia etc.). Heidegger a define como “a vigência autoinstauradora do ente na totalidade”. Ou seja, “a φύσις enquanto esse ente na totalidade não é pensada no sentido moderno e tardio da natureza, mais ou menos como o conceito contrário ao conceito de história. Ao invés disso, ela é vista como mais originária do que estes dois conceitos: ela é vista em uma significação originária, que diante da natureza e da história encerra a ambos e que também contém em si de certa maneira o ente divino” (HEIDEGGER, 2006 [1929/1930], p.32-33).

3 O conceito de *lógos* (λόγος) pertence ao vocabulário dos mais diversos idiomas, já que as traduções possíveis acabam lhe conferindo um significado estreitamente determinado, restringindo-se assim suas dimensões originais. Podemos traduzir *lógos* num primeiro sentido maior relacionado às questões da linguagem humana (*linguagem, enunciado, expressão, discurso, narração, ditado, proposição, oração, sermão, palavra, verbo*). Não é por menos, *lógos* tem a ver com *légo, λέγω* (*coleccionar, recolher, enumerar, bem como contar, dizer, falar, conversar, proferir um discurso ou conferência, ler em voz alta, explicar, relatar, nomear, chamar, ordenar, declarar, avisar*), e, em especial, com *légein ti, λέγειν τι* (*dizer algo significativo, enunciar*). Também o *lógos* indica os caminhos entre linguagem e pensamento (*ensinamento, tratado, tema, consideração, modo, sentido, definição, conceito, termo*) e as dimensões do próprio pensamento. Nesse segundo sentido maior e não menos importante, traduz-se o *lógos* pela capacidade de discernimento por parte do ser humano (*inteligência, raciocínio, razão*), entendido sempre enquanto grande pensamento, para além de qualquer razão particular. No λόγος (*lógos*) de Heráclito, temos a unidade da linguagem enquanto revelação e pensamento.

Articulação de “coisas” e “formas” na *Poíesis*, a partir de Flaubert, pensados na música:

Coisas amplas [o universo, a natureza, a vida, o homem]
<i>Phýsis e lógos</i>
<i>Páthos</i> : paixão, emoção, afeto, dor, prazer, tristeza, alegria, ódio, amor, angústia, medo, coragem, desânimo, desejo, vontade etc.

Formas redutivas [estrutura da música]
Procedimentos poéticos na música : Repetição, contraste e variação nos sons musicais.
Parâmetros na música : Alturas, durações, intensidades, timbres, articulações etc.

A composição musical, portanto, como em todas as demais artes, a *poíesis* nada mais é que uma articulação de “coisas” e “formas”.

Resumindo a hipótese de trabalho do nosso orientador, em sua *Póetica musical para o século XXI* (RICCIARDI, 2013), trata-se da confluência do *caráter operativo do artesão* (ferramentas artesanais) enquanto *singularidade solitária* (fantasia, invenção), ou seja, as tais “formas”, com as tais “coisas”, e esta relação chamamos de *mundo da obra*, numa relação dialética entre questões além-música, as chamadas referências externas que configuram a autonomia relativa do material musical, com o *métier* interno da música. É por isso que a expressão de ideias filosóficas ou mesmo do *páthos* humano é sempre uma tarefa difícil (ainda mais se pensarmos na música exclusivamente instrumental, que compõe o objeto de estudo desta tese).

Na arte do som no tempo, como os compositores trabalhariam em suas composições fora dos procedimentos que envolvam repetição, contraste ou variação? São procedimentos que ocorrem em todos os períodos da música, pelos mais diferentes compositores. E não saímos disso. Nos casos de nossos dois compositores aqui estudados, em ambos os ciclos, talvez pela forma de miniatura, sequer encontramos *contraste* dentro de uma mesma peça musical. Nas formas (para a escritura da arte) que possuímos, se pensarmos nos mais diversos recursos da composição musical, recorreremos na maior parte das vezes a um elemento

primordial, que é a melodia (construída por conta da articulação em especial de apenas dois parâmetros, alturas e durações).

Lembremo-nos de que em grego não havia propriamente dita a palavra compositor, mas tão somente o “inventor de melodias”. Em sua origem etimológica encontramos *melopoiós*, que vem de *melopoíesis*, ou seja, *mélos* = canto, melodia, e *poíesis*, fazer, produzir, inventar. Stravinsky compreendeu a força da linha melódica como um procedimento importante da composição musical: "Modalidade, tonalidade, polaridade, são apenas recursos provisórios que passam, e acabarão por desaparecer. O que sobrevive a toda mudança de sistema é a melodia. Os mestres da Idade Média e da Renascença não estavam menos preocupados com a melodia do que Bach e Mozart" (STRAVINSKY, 1996 [1942], p. 43).

Portanto, se nossa primeira questão diz respeito à aproximação dos recursos poéticos, temos aqui que a melodia é o princípio de ambos os processos composicionais de uma *linha melódica* acompanhada. E falamos aqui de *linha melódica*, evitando *melodia*, para que possamos nos distanciar da discussão conceitual em torno da *melodia romântica*, historicamente contextualizada no século XIX, uma vez que nenhum dos dois compositores aqui estudados é romântico. Assim, nosso segundo problema desponta justamente quando, para viabilizar uma edição crítica, se impõem não só procedimentos editoriais musicológicos mas também a contribuição do musicólogo para a realização artística dos contextos harmônicos que não fizeram parte da escritura obrigatória (por assim dizer, do *canto obbligato*, para se usar um termo histórico-musicológico) dos dois compositores estudados.

Os casos de *edição crítica* ocorrem quando o conjunto de fontes primárias, por contradições de toda sorte, não nos permite reconstituir a totalidade das intenções do autor. Assim, pela importância de se verificar as etapas do nosso trabalho editorial, anexamos a reprodução (*fac-símile*) de todas as fontes primárias. Entendemos que através de nossa edição crítica e com a reprodução das fontes primárias em anexo contemplamos dois procedimentos editoriais que bastam enquanto suporte para o estudo de ambos os ciclos.

Em nosso processo editorial lidamos com a resolução do *baixo continuo* em Luís Álvares Pinto e com a realização de cifras escritas no formato *lead sheet* em Hermeto Pascoal.

“Na música barroca existe o problema de preencher a parte do acompanhamento que não figura na notação para o cravo, órgão ou outro instrumento do [*basso*] *continuo*”

(KERMAN, 1987 [1985], p.263). Ou seja, a realização da cifra se restringe ao executante do instrumento realizador do baixo contínuo, não apenas o cravo ou o órgão, mas também outros instrumentos como harpa, alaúde, teorba, viola barroca (os antecessores diretos de nossa viola caipira) etc. Se levarmos em consideração a prática que sobreviveu na música religiosa no período romântico (por exemplo, as missas de Schubert ou o repertório tardio de André da Silva Gomes) o *baixo continuo* foi uma prática que durou desde o final do século XVI (com os mestres florentinos) até meados do século XIX.

Não é por menos que o grande musicólogo Hugo Riemann rejeitou o conceito de *barroco*, justamente ele que era contemporâneo ao surgimento desse termo proposto pelos teóricos suíços Jacob Christoph BUCKHARDT (1855) e seu discípulo Heinrich WÖLFFLIN (1888). Para Riemann o *período barroco* seria melhor compreendido pela expressão *Generalbasszeitalter* (*época do baixo contínuo*).

De modo bem diverso do *lead sheet* (que tem por princípio notacional escrever apenas uma única linha), no caso das composições com *baixo continuo* o compositor escrevia todas as linhas, apenas não escrevia a mão direita do cravista ou do organista, mas mesmo a mão esquerda era rigorosamente escrita. Ou seja, fora a mão direita do tecladista, todas as demais partes ou vozes são de fato obrigadas (parte *obbligata*), rigorosamente escritas pelo próprio compositor.

Assim, os solfejos de Luís Álvares Pinto não deixam de ser pequenas invenções a duas vozes. Na introdução de uma de suas obras didáticas mais significativas, as *Invenções a duas vozes* (Leipzig, 1723), Bach pensava na importância do conceito de *invenção* para a composição musical:

Para que seja mostrado de maneira clara àqueles que têm amor pelos instrumentos de teclado e, em especial, àqueles que desejam ampliar o conhecimento, para que aprendam de maneira boa e correta a trabalhar não apenas (1) com duas vozes, mas também consequentemente após a continuidade dos progressos, (2) para lidar com três vozes todas elas escritas, e, ao mesmo tempo com isso, não obtenham apenas boas invenções, mas sim também, por si próprios, desenvolvam bem o mais possível uma maneira *cantabile* de se tocar e simultaneamente um forte gosto pela composição (BACH, 1978 [1723], p.IV – aqui segundo a tradução de RICCIARDI, 2013, p.15).

Esta explanação teórica de Bach é importante para que se compreenda o princípio do baixo contínuo, que não raramente pode ser mal compreendido no que se refere à liberdade do intérprete-executor. Na *época do baixo contínuo*, ou, como queiram, no *período barroco*,

havia não uma livre execução generalizada, mas, pelo contrário, no contexto da estrutura da composição como um todo, as *obligaten Partien*, ditas por Bach, ou “execução obrigatória das partes”, era o princípio grafocêntrico (centrado na escritura) da composição. O *baixo continuo* era apenas uma linha entre todas as vozes obrigadas, não subentendendo a ideia de instrumentação nem arranjo, tudo é só composição. O único elemento realizado pelo músico intérprete-executor, no caso do cravista ou organista, era a clave de sol da mão direita, mas que deveria ser realizada restritamente no contexto composicional como um todo.

Se falamos de parte, devemos entender que

a “parte” é na música a execução individual de um instrumento ou voz. Bach designou aqui por parte cada uma entre as linhas melódicas de suas invenções a duas ou três vozes, executadas sempre por um único tecladista. Na música de câmara ou sinfônica cada músico lê em separado sua parte. Já a *solfa* (antiga denominação em português para *notação musical* ou *papéis de música*) que reúne todas as partes escritas pelo compositor recebe o nome de *partitura* ou *grade*. Geralmente os músicos trabalham com partes cavadas. Já o compositor e depois também o regente com a partitura (RICCIARDI, 2013, p.23).

No século XX o *lead sheet* tornou-se o princípio de notação musical mais importante na edição da música popular, do jazz e da indústria da cultura em geral, disseminado em todos os países. Sua leitura implica em uma liberdade de procedimentos por parte dos intérpretes-executores muito maior que aquelas admitidas na realização do *baixo continuo*, onde a mão direita do tecladista pode até conter frases improvisadas mas tudo deve sempre estar atrelado à concepção harmônica do compositor. No *lead sheet*, o compositor não indica nem a instrumentação nem compõe as partes dos músicos, que atuam a partir de uma mesma referência, criando o arranjo. Assim, a interpretação-execução musical se torna diferenciada a cada nova abordagem, e a liberdade na concepção de arranjo é não só desejada como esperada. Portanto, as diferenças entre as realizações de um mesmo *lead sheet* são muito maiores que aquelas admitidas na realização de uma única linha cifrada (ou não! – como no caso dos solfejos).

Independente do sistema empregado, o acompanhamento harmônico a uma linha melódica talvez esteja entre os recursos composicionais mais antigos e que prevalece comum ao longo de inúmeras gerações, presente tanto no canto dos antigos *aedos* gregos como no *Real Book* (o grande hinário do jazz norte americano), tanto nos trovadores medievais quanto

na modinha, nas primeiras árias barrocas e no *lied*, assim como nas canções que predominam de modo hegemônico desde o surgimento da indústria da cultura do século XX.

Assim, falamos da poética para viabilizar nossa edição crítica na realização das partes em aberto nos *solfejos* de Luís Álvares Pinto e no *Calendário do som* Hermeto Pascoal. E de *poíesis*, podemos conferir equivalências à *ποίησις* (esta é a grafia original) com nossos verbos *produzir, fazer, fabricar, inventar, compor*. A *poética* (ou *poiética*, pois se trata do ensino da *poíesis*), neste sentido primordial, compreende ao mesmo tempo a concepção (projeto, programa, manifesto normativo) e a produção (composição, realização da escritura) da obra de arte. O conceito é válido não só para a *poesia*, mas também para todas as artes, incluindo-se a música. Tudo que envolve o trabalho de um compositor é sua *poética musical* (RICCIARDI, 2013, p.14).

Por sua vez, no título desta tese, falamos também não só de poética, mas também de estética e ainda de aproximações estético-poéticas. O que queremos dizer com isso? Vamos definir estética antes de mais nada, no contexto em que a empregamos nesta tese.

O que aludimos à *estética* diz respeito ao modo como percebemos a arte, uma percepção sempre complexa. A palavra remonta a *aísthesis* ou *αἴσθησις* (*percepção, sensação, sensibilidade, reconhecimento, compreensão*). Podemos até traduzir por *estesia*, cuja negação é *anestesia*. Sexto Empírico (século II) (*Contra os matemáticos*, VII, 126 - *apud* COSTA, 2002, p.171) aponta em Heráclito a importância da *αἴσθησις* e do *λόγος* para o reconhecimento da verdade: “Heráclito, tendo considerado que o homem [é dotado] de dois elementos para o conhecimento da verdade, *aísthesis* e *lógos*, diz (...) que a *aísthesis* não é confiável, e adota o *lógos* como critério. A *aísthesis*, contudo, Heráclito censura expressamente, dizendo: *para homens que têm almas bárbaras, olhos e ouvidos são más testemunhas*” (*Fragmento 107*). Heráclito conferiu à *αἴσθησις* uma dimensão filosófica inferior ao *λόγος*. Por isso também Heidegger jamais se refere a uma *estética* enquanto categoria filosófica, mas sim, concentra-se no problema maior da *origem da obra de arte*. Está claro porque não há uma *estética* na Antiguidade greco-romana. O conceito moderno de *estética* (atividade filosófica e especulativa) enquanto categoria tardia remonta ao Iluminismo (século XVIII). Segundo Luigi Pareyson, “a estética não é uma *parte* da filosofia, mas a filosofia inteira enquanto empenhada em refletir sobre os problemas da beleza e da

arte, de modo que uma estética não seria tal se, ao enfrentar tais problemas, implicitamente também não enfrentasse todos os outros problemas da filosofia” (1997 [1966], p.4). Pareyson, com toda a razão, ainda chama a atenção para a confusão que se faz frequentemente entre *estética* e *poética*: “A distinção entre estética e poética é particularmente importante e representa, entre outras coisas, uma preocupação metodológica cuja negligência conduz a resultados lamentáveis. Se nos lembrarmos que a estética tem um caráter filosófico e especulativo enquanto que a poética, pelo contrário, tem um caráter programático e operativo, não deveremos tomar como estética uma doutrina que é, essencialmente, uma poética. Isto é, tomar como conceito de arte aquilo que não quer ou não pode ser senão um determinado programa de arte” (*ibidem*, p.15). De fato, nos jornais e revistas de hoje em dia constam reiteradamente alusões à “estética de determinado artista”, quando na verdade se pretende aludir ao seu estilo artístico. Ou seja, querem falar sobre sua poética, mas desconhecem este conceito, acabando por empregar mal o outro. Resumindo, para Pareyson, *estética* é teoria, observação, análise, especulação, enfim, um ofício de filósofo. Já a *poética* é ofício de artista, que elabora seu projeto e compõe (produz) sua obra (RICCIARDI, 2013, p.34-35).

Nossa tese não se diferencia de muitos trabalhos musicológicos desde os grandes projetos editoriais que se iniciaram no século XIX, já que a atividade de edição de partituras não deixa de ser uma das ações prioritárias da musicologia (presente na linha de pesquisa de nosso orientador). Devemos lembrar, contudo, que no Brasil estamos ainda atrás de outros centros musicológicos mais desenvolvidos no que se diz respeito ao processo editorial de obras, mesmo dos autores mais importantes. Enquanto já há muito tempo, por exemplo, existe uma edição oficial de toda a obra de Chostakóvitch ainda nos tempos da URSS, no Brasil, por exemplo, estamos longe de termos uma edição completa das obras de Heitor Villa-Lobos. Assim, mesmo que a atividade editorial em musicologia em outros centros já tenha deixado de ser o primeiro passo básico, ela ainda se faz necessária no Brasil.

Nosso método editorial em ambos os ciclos segue linhas gerais bastante sucintas tanto quanto precisas. Na notação de suas partituras, tanto Luís Álvares Pinto como Hermeto Pascoal indicaram em seus respectivos manuscritos basicamente os parâmetros da Altura e do Tempo (notas/figuras musicais). No caso de Luís Álvares Pinto, reproduzimos as duas vezes

existentes, da melodia e do baixo, e, no caso de Hermeto Pascoal, transcrevemos a melodia e suas cifras. Em ambos os casos ainda, trabalhamos com as fontes primárias, ou seja, consultamos diretamente os manuscritos autógrafos existentes.

No caso do ciclo de Luís Álvares Pinto, por sorte, já havia uma primeira transcrição pioneira realizada pelo musicólogo Paulo Castagna, do IA-UNESP. Realizamos um trabalho de verificar nota por nota da linha melódica e do baixo, confrontando o manuscrito e a edição de Castagna, sendo que não pudemos localizar uma única nota sequer que fosse divergente entre o manuscrito e a competente edição citada. Por sua vez, no caso do ciclo de Hermeto Pascoal, não havia ainda nenhuma edição completa ou que tenha se tornado referencial para o nosso trabalho, fora a publicação do conjunto de fac-símiles (PASCOAL, 2000).

Por fim, por termos a preocupação com a perspectiva da performance, realizamos, em ambos os ciclos, a escritura harmônica. Ou seja, entendemos que estas realizações harmônicas foram não só parte importante de nossa tese, mas também o maior incentivo e mesmo nossa justificativa enquanto contribuição ao conhecimento que se tem destas obras. Nesta última etapa (e é nesta etapa, reiteramos, que se dá a singularidade de nosso trabalho), no entanto, numa perspectiva aristotélica, separamo-nos da ciência e abraçamos a arte como importante procedimento editorial. Diferentemente de Platão, que não distingue arte (*techné*) de ciência (*episteme*), Aristóteles introduza a diferença entre estes dois conceitos, e nós, aqui, assumimos esta perspectiva aristotélica para o nosso método editorial:

Aristóteles restringiu notavelmente o conceito de arte. Em primeiro lugar, retirou do âmbito da arte a esfera da ciência, que é a do *necessário*, isto é, do que não pode ser diferente do que é. Em segundo lugar, dividiu o que não pertence à ciência, isto é, o *possível* (que “pode ser de um modo ou de outro”) no que pertence à *ação*[*práxis*] e no que pertence à *produção* [*poíesis*]. Somente o possível que é objeto de produção é objeto da arte (ABBAGNANO, 1998 [1960]).

Numa perspectiva heideggeriana, entendemos a *questão da arte enquanto techné*, não na forma redutiva de um meio para um fim ou de um mero *instrumentum*:

Τεχνικόν diz o que pertence à τέχνη. Devemos considerar duas coisas com relação ao sentido desta palavra. De um lado, τέχνη não constitui apenas a palavra do fazer na habilidade artesanal, mas também do fazer na grande arte e das belas-artistas. A τέχνη pertence à produção, à *ποίησις*, é, portanto, algo poético. De outro lado, o que vale considerar ainda a propósito da palavra τέχνη é de maior peso. Τέχνη ocorre, desde cedo até o tempo de Platão [ca.427-ca.347 a.C.], justamente com a palavra ἐπιστήμη. Ambas são palavras para o conhecimento em seu sentido mais amplo. Dizem ser versado em alguma coisa, dizem entender do assunto. O conhecimento provoca abertura. Abrindo, o conhecimento é um

desencobrimento. Numa meditação especial, Aristóteles (*Ética a Nicômaco*, livro VI, capítulos III e IV) distingue ἐπιστήμη [ciência] de τέχνη [arte] e justamente no tocante àquilo que e ao modo em que ambas descobrem. A τέχνη é uma forma de ἀληθεύειν - ela descobre o que não se produz a si mesmo e ainda não se dá e propõe, podendo assim apresentar-se e sair, ora num, ora em outro perfil. Técnica é uma forma de desencobrimento, vige e vigora no âmbito em que se dá descobrimento e desencobrimento, em que acontece ἀλήθεια, verdade (HEIDEGGER, 2001 [1954], p.17-18).

Nas palavras do próprio Aristóteles, “a arte é uma disposição produtora configurada por um princípio de verdade” (*Ética a Nicômaco*, livro VI, capítulo IV, 1140a20).

Em nossas edições dos ciclos de Luís Álvares Pinto e de Hermeto Pascoal trabalhamos com o *possível*, ou seja, nossas realizações harmônicas são caminhos possíveis para a execução destas obras, mas não únicos. Toda nossa escritura harmônica, parte importante de nossa edição enquanto princípio de trabalho, poderia ter sido realizada de modo diverso, mesmo que havendo, é claro, evidentes limites inventivos, uma vez que se deve respeitar os contextos harmônico-estilísticos de cada compositor. Nosso trabalho artístico (inventivo) aqui na realização (da escritura) harmônica por certo não se torna uma composição paralela ou independente da obra, mas sim é o apoio para sua execução, é a realização harmônica, tanto quanto possível, atrelada à linguagem, ao estilo existente, com a preocupação de não tirar nem por. Aliás, eis aí algo comum a ambos os ciclos, faz parte do conjunto da escritura (notação musical) a não escrita (*obbligata*) da harmonia, que, em ambos os casos, é subentendida. E daí, talvez, temos a maior dificuldade nesta tese, justamente de como explicar (com palavras, da linguagem verbal) todos os recursos composicionais contextualizados nos estilos respectivamente de Luís Álvares Pinto e Hermeto Pascoal, os quais utilizamos em nossas edições com a realização da harmonia, cujo objetivo maior é a viabilidade da *performance* destes ciclos o mais precisamente fidedigna a ambos os compositores.

Além da publicação de nossa edição musical das partituras de Luís Álvares Pinto e Hermeto Pascoal nesta tese e da reprodução, nos *Anexos*, das fontes primárias (documentos que podem ser confrontados em relação ao nosso processo editorial), utilizaremos também o Serviço de Edição e Difusão de Partituras (SEDP) do Núcleo de Pesquisa em Ciências da Performance em Música da FFCLRP-USP (NAP-CIPEM). Coordenado pelo nosso orientador e pertencente à USP, o SEDP do NAP-CIPEM é um sítio na internet adequado à divulgação

irrestrita deste conjunto de obras, cujos arquivos em PDF de nossas edições críticas podem ser baixados gratuitamente por qualquer interessado. Permite-se, assim, o amplo acesso a este conjunto de obras.

1. Luís Álvares Pinto

1.1. *Muzico e moderno systema para solfejar e dados biográficos*

Os 25 solfejos a duas vozes de Luís Álvares Pinto (Recife, 1719-1789) estão na parte final de seu tratado didático *Muzico e Moderno Systema para Solfejar*, que data de 1776. O manuscrito desse tratado, que está em Petrópolis, na biblioteca de D. Pedro Gastão de Orleans e Bragança, foi fotografado em 1995 pelo Prof. Dr. Paulo Castagna juntamente com o Prof. Dr. Alberto Ikeda, ambos do IA-UNESP. Sempre somos gratos ao Prof. Dr. Paulo Castagna pela pronta disponibilização do manuscrito em formato PDF. As transcrições dos *Solfejos*, que consultamos ao lado dos originais em nosso estudo, foram publicadas por esse pesquisador em www.musicabrasilis.com.br. As transcrições também foram gentilmente encaminhadas a nós, em formato de arquivo do aplicativo Finale, pelo Prof. Castagna.

Muzico e Moderno Systema para Solfejar é uma obra didática com explanações teóricas e exercícios para execução prática. O manuscrito é abordado em seu aspecto didático em dois artigos de Alexandre Cerqueira de Oliveira Röhl, doutorando do Prof. Dr. Paulo Castagna: *O solfejo heptacórdico na obra teórica de Luís Álvares Pinto* (RÖHL, 2012); e *Os métodos de solfejo de Luís Álvares Pinto: uma análise comparada da Arte de solfejar e Muzico e moderno systema para solfejar* (RÖHL, 2013). No artigo de 2012, o autor mostra como Luís Álvares Pinto rompe (antes mesmo que os teóricos da metrópole) com a longa tradição de ensinar o solfejo baseada na lógica do hexacorde de Guido de Arezzo – que traz no procedimento das *mutanças* consideráveis complicações –, e adota um solfejo a maneira do que usamos até hoje, heptacórdico, conhecido então como solfejo francês.

Neste Systema expendo hũ methodo para cantar com segurança, e sem o rodeio formidolozo das *Mutanças Arentinas*, que são aquellas, que não excedendo às Vozes de hũa Oitava mudam o nome á certas Vozes para haver de chegar a ella, quando por este meu Systema, nem ainda passando muitas Oitavas, em nem hũa delas será precisa a Mutança (PINTO, 1776, *apud* RÖHL, 2012, p.4).

No artigo de 2013, Röhl realiza o confronto do manuscrito que contém nossos solfejos, datado de 1776, com *Lições de Solfejo*, uma outra obra didática anterior também de Luís Álvares Pinto, datada de 1761. *Lições de Solfejo* contém somente explanações e exemplos. Sua edição e um estudo preliminar foi publicada pelo padre Jaime Diniz (DINIZ, 1977). No artigo vemos que, com suas duas obras, Luís Álvares Pinto visa tanto o professor quanto o aluno, dividindo suas explanações em preceitos – explicações dos tópicos para o aluno – e

observações – explicações detalhadas para o mestre. Os preceitos musicais tratados são basicamente os mesmos em ambas. A exceção é justamente um posicionamento mais claro a respeito das *mutanças* na obra de 1776. As explanações musicais contidas nas obras tratam de linhas e espaços na partitura, nomes de notas, claves, compasso, figuras rítmicas, pausas, intervalos, tratam da cantoria (do solfejo como entendemos hoje), da *mutança*, do compasso composto, do ponto de aumento, do deslocamento dos apoios rítmicos do compasso e através dos compassos (síncope e sinalefa) e da ligadura expressiva.

Os 25 solfejos aqui tratados se encontram no final do método de 1776. Eles são escritos a duas vozes e era subentendido que a voz do baixo tivesse sua harmonia realizada pelo executor.

Como apontado pelo pesquisador Mário Trilha em seu artigo sobre os “Solfejos para o uso de suas Altezas Reais” de Marcos Portugal, o uso de solfejos com acompanhamento de baixo instrumental era uma prática comum em Portugal do século XVIII, seguindo o exemplo das escolas de música napolitanas do mesmo período. O baixo seria uma extensão do ensino dos “partimenti”, onde era previsto que o aluno desenvolvesse a capacidade de solfejar a linha superior, tocando o baixo acompanhado de sua resolução harmônica (RÖHL, 2013, p.74).

Está claro, portanto, que nos tempos do *Generalbass-Zeitalter* (época do baixo continuo), uma linha do baixo, mesmo que sem cifras, implicava numa imediata realização harmônica. Mesmo que houvesse não raros casos em que o compositor simplesmente não anotava as cifras, como é o caso dos 25 solfejos de Luís Álvares Pinto, havia um uso generalizado em todos os países europeus e coloniais, como comprovam as muitas publicações no século XVIII que tratavam da realização prática do baixo continuo, amplamente difundidas naqueles tempos. Por exemplo, só para citar alguns poucos, em castelhano, temos Joseph de Torres (1702, reeditado em 1736)⁴, com seu livro inteiro dedicado ao baixo continuo que com certeza circulava também no Brasil. Ou em francês, como os *Princípios de acompanhamento* contidos no quarto livro do *Tratado de Harmonia* de Rameau (1722)⁵. Havia também *artinhas* sobre baixo contínuo nos mais diversos países, ou

4 TORRES, Joseph de. Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado. Madrid: Imprenta de Musica, 1702. / TORRES Martinez Bravo, Joseph de. Reglas generales de acompañar, en organo, clavicordio, y harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en Canto figurado – añadido aora un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las obras de musica, segun el estilo italiano. Madrid: Imprenta de Musica, 1736.

5 RAMEAU, [Jean-Philippe]. Traité de l’harmonie. Paris: Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722, a partir da p.363.

seja, manuscritos não publicados que circulavam geralmente entre mestre e discípulos, como é o caso da atuação como professor do próprio J. S. Bach (1725)⁶.

Os tratados de Luís Álvares Pinto demonstram que ele era um homem com formação erudita, consciente e posicionado em referência a um extenso quadro teórico. O artigo *Teoria musical no Brasil: 1734-1854* (BINDER & CASTAGNA, 1998) relata os seguintes autores que são referenciados nos dois tratados: Guido D'Arezzo (*Micrologus de disciplina artis musicæ*. Arezzo, séc. XI); Andreas Ornithoparchus (*Musicae activae microllogus*, Leipzig, 1517); Martin de Tapia (*Vergel de Musica Spiritual Speculativa y Activa*, Burgo de Osma, 1570); Francisco de Montanos (*Arte de Cantollano y de Canto de Organo*, Valladolid, 1592); Duarte Lobo (*Opuscula musica nunc primum edita*, Antuerpia, 1602); Duarte Pacheco (que não existe e que deve ter querido referir-se a Duarte Lobo); Pedro Cerone (*El melopeo y maestro*, Napoli, 1613); Pedro Thalesio (*Arte de canto chão*, Coimbra, 1618); Antônio Fernandes (*Arte de canto de órgão e canto cham*, Lisboa, 1626); Marcus Meibomius (*Antiqua Musicae in prólogo Lectori benévolo*, Amsterdam, 1652), Francesco Gasparini (*L'armonico pratico al cembalo*, Venecia, 1683), Sebastien de Brossard (*Dictionnaire de musique*, Paris 1703), Jaques Ozanam (*Récréations mathématiques et physiques*, Paris, 1724) Jean le Rond D'Alembert, (*Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau*, Paris, 1752).

Luís Álvares Pinto era pardo. Em sua tese *Além das formas, a bem dos rostos: faces mestiças da produção cultural barroca recifense (1701-1789)* (PEREIRA, 2009), José Neilton Pereira discute a biografia de Luís Álvares Pinto e mais dois personagens representativos do século XVIII, trazendo à tona o contexto da ocupação do espaço social pelas artes e os ofícios mecânicos por indivíduos talentosos, mas etnicamente desfavorecidos pela ordem do regime escravista. Seu conceito de mutualismo, de ajuda mútua entre pardos e negros na época de Luís Álvares Pinto, discutido na tese, vê na música uma complementaridade importante das lutas sociais, individuais e coletivas, uma maneira de romper com a lógica social e hierárquica instituída na conjuntura setecentista. Assim, Luís Álvares Pinto, que desde cedo despontou por sua inteligência e gosto pelo estudo, migrou para Portugal em 1740, com uma série de

6 BACH, Johann Sebastian. Einige höchst nöthige Regeln von General Basso di J. S. Bach – Einige Reguln vom General Bass. In: Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach – 1725. Faksimile der Originalhandschrift [Fac-símile do manuscrito original] mit einem Nachwort herausgegeben von Georg Dadelnsen [editor e posfácio]. Série Documenta Musicologica n° XXV. Kassel: Bärenreiter, 1988, p.123-126 - ver também este texto transcrito em BACH, Johann Sebastian. Einige höchst nöthige Regeln von General Basso di J. S. Bach – Einige Reguln vom General Bass. In: Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach – 1725. Leipzig: Peters, 1949, p.59-62.

facilitações e recomendações, nomes e endereços que o ajudassem concretizar sua formação. Sobretudo, o custo de tal empreita foi sustentado por pessoas provavelmente ligadas à Igreja de Nossa Senhora do Livramento, a confraria de pardos do Recife, à maneira do que aconteceu com outras personalidades, pardas, da época.

É o que se depreende do caso do também pardo recifense Manoel de Almeida Botelho, que seguiu em 1749, nove anos depois, o mesmo rumo – beneficiado igualmente pela rota mercantil Recife-Lisboa –, tendo alcançado êxito na capital metropolitana. Ou, ainda, do igualmente pardo recifense Domingos de Sá e Silva, capitão de artilharia que viajou para o Reino por volta de 1751, ajudado pelo tio, o pernambucano – e possivelmente mulato – Manoel Gonçalves de Azevedo, assistente em Lisboa, que contribuiu para sua formação em música e advocacia na ilustre Universidade de Coimbra – destino dos filhos da gente abastada colonial brasileira (PEREIRA, 2009, p.70-71).

Essa *rede mestiça de solidariedade* do qual nosso compositor fez parte se fortaleceu pelo vínculo dos pais de Luís Álvares Pinto com a Irmandade de Nossa Senhora do Livramento. Seu professor em Lisboa, o renomado organista da Sé de Lisboa e contrapontista, Henrique Esteves da Silva Negrão, que fazia parte desse cenário, foi importante para sua inserção na corte Portuguesa.

O fato é que Luís Álvares Pinto, mesmo mulato e de origens humildes, prosperou e triunfou belamente na sede do Império, e o conseguiu graças a seu talento e seus esforços pessoais, numa tarefa diuturna que deve ter se estendido por cerca de década e meia. Contudo, sua trajetória ascendente na Corte portuguesa parece ter sido bruscamente interrompida pela catástrofe que se abateu sobre Lisboa na manhã de 1º de novembro de 1755, com o terremoto – seguido por um arrasador maremoto e um incêndio gigantesco – que arrasou a urbe e seus arredores e, conseqüentemente, fez com que durante os anos seguintes os recursos financeiros disponíveis no Reino, tanto no caso de particulares como da nobreza e do poder público, fossem canalizados para a reconstrução da cidade e escasseassem para as atividades artísticas, luxo dispensável num momento de tanta penúria, situação que deve ter afetado diretamente a sobrevivência de Álvares Pinto em terras lusas (OLIVEIRA, 2011,p.5).

Alguns anos após a catástrofe da capital lusa, nosso compositor volta para Recife. Em 1762 torna-se mordomo da Irmandade Nossa Senhora do Livramento, sua primeira aparição nos documentos da época. Seu primeiro método de solfejo data de 1761, portanto imagina-se seu retorno entre a data do terremoto (1755) e 1772.

Luís Álvares Pinto foi um erudito em um sentido multidisciplinar iluminista: professor de música, violoncelista, copista, mestre de capela, compositor, poeta, douto em francês, latim, italiano, retórica, filosofia. Sua casa foi seu lugar preferencial de ensino, ajudado pelas duas filhas: um modelo de ensino a domicílio comum na colônia, numa época em que

professores eram escassos, em grande parte devido à expulsão dos Jesuítas pelo Marquês de Pombal, em 1759.

Luís Álvares Pinto foi mestre (professor) régio de gramática latina, e nesse sentido há um paralelo com André da Silva Gomes, mestre régio de gramática latina a partir de 1797, cujo salário era dez vezes superior ao daquele de mestre-de-capela (DUPRAT, 1985, p.72). Foi autor de um manual didático para se aprender a ler, escrever e contar: *Dicionário pueril para uso dos meninos ou dos que principiam o abc e a soletrar dicções* (publicado em Lisboa, em 1784).

Considerando-se que a grande dificuldade para o bom funcionamento das aulas régias estabelecidas aquém e além-mar após as reformas da instrução pública promovidas pelo Marquês de Pombal em 1759 era justamente a falta de material didático, especialmente manuais e compêndios adequados ao uso pelos professores régios, situação agravada pela posição secundária atribuída ao ensino de primeiras letras – que só teve maior atenção dos poderes públicos após 1772 com a reforma dos estudos menores – compreende-se melhor as motivações de Álvares Pinto a lançar-se em tal empreitada editorial, haja vista a penúria e as limitações da colônia no que se refere não só à produção mas também à circulação de livros (OLIVEIRA, 2011, p.10).

Consta que nosso compositor, em Portugal, teria sido professor de música das filhas de um importante personagem setecentista, o Marquês de Pombal (MONTEIRO, 2009). Sebastião José de Carvalho e Melo, anteriormente Conde de Oeiras, o Marquês de Pombal, com seu mercantilismo esclarecido, incentivou uma independência da importação de manufaturados e a instalação de manufaturas em Portugal e no Brasil (FAUSTO, 1994, p.110). Em sua administração (Reinado de José I, 1750-1777), ocorreu não só o fim da distinção entre cristãos velhos e novos, como ainda a importante valorização hierárquica dos portugueses da América, tanto os brancos como os demais. Isso permitiu aos forros (ex-escravos ou libertos) a ascensão a postos militares, e à patente de oficial.

Luís Álvares Pinto foi militar no batalhão dos homens pardos, foi capitão e, em 1778, chegando ao topo da carreira, foi confirmado Sargento Mor de Milícias do Regimento das Milícias do Recife, uma patente que recebia soldo (DINIZ, 1969). Vários músicos importantes do período a obtiveram, como é o caso do capitão Manuel Dias de Oliveira (promovido em 1771 a capitão de infantaria de homens pardos libertos, depois de se tornar alferes em 1766 (RICCIARDI, 2000). Também é o caso posterior de André da Silva Gomes, mestre-de-capela da Sé de São Paulo, que recebeu a patente de capitão em 1789 (DUPRAT, 1995).

Luís Álvares Pinto foi ainda escrivão, juiz, mordomo e mestre de capela da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento e Nossa Senhora de Guadalupe (DINIZ, 1969).

Em Recife atuou como mestre de capela da Igreja de São Pedro dos Clérigos, e também como comediógrafo, pois há registro de ter escrito uma comédia encenada com sucesso na Casa de Ópera de Recife. Fundou a Irmandade de Santa Cecília dos Músicos (1787), com 37 membros (MONTEIRO, 2009,p.91).

Luís Álvares Pinto foi autor de um conhecido libreto, e também da música da ópera, que se perdeu. Sua comédia, *Amor Mal Correspondido*, foi encenada na Casa da Ópera do Recife na década de 80 do século XVIII (DINIZ, 1969).

1.2. Breves abordagens para os 25 solfejos

O ciclo de solfejos de Luís Álvares Pinto apresenta 25 pequenas composições a duas vozes. As vozes dos solfejos expressam uma linha superior de maior destaque melódico que é contraposta a um baixo que é a base de uma função harmônica acompanhadora, estrutural, e que implica na realização de outras vozes que não estão explicitadas no manuscrito. Mesmo com essa função harmônica, a linha melódica do baixo não se configura simplesmente como a base de acordes, e é construída em um caráter contrapontístico, imitativo.

Os solfejos podem ser agrupados em composições cuja linha melódica superior é uma proposição (Solfejo 1 a 16) e aquelas composições que **contém** proposições (17 a 25). Proposição, entendida aqui como um tema, uma melodia curta. A partir do solfejo 17 a proposição da voz superior é posta em um jogo de repetições e variações, o que aumenta a dimensão das composições, que apesar de continuarem curtas ficam maiores.

Assim, os solfejos mais curtos apresentam, grosso modo, três partes estruturais, definidas a partir da linha melódica da voz superior: uma frase geradora, um afastamento em marcha de motivos e uma cadência final.

Na primeira parte, geralmente ocorre uma afirmação da tonalidade da música, que chamamos de *frase geradora* em função de seu papel de frase inicial, que gera os elementos desenvolvidos na composição. A frase geradora é constituída de um ou mais motivos geradores. Um motivo gerador gera a característica primordial da frase geradora, e da composição, por vezes em articulação com outro motivo que o segue.

A segunda parte estrutural promove um percurso harmônico de afastamento e reaproximação da tônica, com uma linha melódica que prolonga um dos aspectos da frase melódica geradora, da voz superior, um motivo (normalmente o último apresentado) que é recolocado, de maneira mais ou menos variada, em diferentes graus do campo harmônico da peça, seguindo um passo determinado (em geral uma linha de graus conjuntos), sofrendo as mudanças intervalares impostas pelo grau em que se encontra. Essa marcha de motivos, que marca a segunda parte dessas composições, é normalmente acompanhada de uma marcha harmônica (ou apenas a insinuação de uma marcha harmônica) de dominantes individuais (maiores e menores) pelo campo harmônico da tonalidade da peça. Quando a linha melódica é maior, a segunda parte pode subdividir-se: 1) uma primeira parte, mais caracterizada pelo afastamento da tônica (eventualmente modulando) e 2) mais caracterizada pelo retorno ao tom da música, que se engata na cadência final. A segunda parte é o lugar preferencial para o aparecimento de *diálogos* entre as vozes. Normalmente, os diálogos se estabelecem em uma marcha de motivos, quando um motivo, cujo contorno apresenta certo destaque, é imitado pela outra voz, a curta distância, como se uma voz respondesse à afirmação da outra num jogo de réplicas e trélicas, com o mesmo motivo variado. Os *diálogos* também são frequentes nas partes finais das peças maiores, das quais falaremos adiante.

Por fim, a cadência final, uma última parte estrutural que apresenta motivos diferenciados, em que tanto a melodia das vozes quanto a harmonia convergem para a fundamental da peça. Normalmente as cadências não têm mais que dois compassos.

Três motivos melódicos se fazem mais presentes nos solfejos. Primeiramente, um gesto melódico cadencial que batizamos de “8878”: 8, a fundamental [e não 1 para ficar claro o gesto pela sensível], apoiada, repetida ou encompridada; 7, a sensível; 8, a volta à fundamental). O segundo é um motivo melódico que chamamos de “vai-volta”, que sempre incorpora diferenciações, e que se caracteriza por um afastamento e um retorno em graus conjuntos. No vai-volta, por vezes é inserido um salto. O terceiro é o motivo da linha melódica que sai de uma nota para outra, voltando para a nota inicial, às vezes por saltos (como se fosse uma *bordadura* que permitisse salto), um gesto convergente que realiza um giro entorno da altura antes de atingi-la.

Mais uma característica marcante, em todo o ciclo de composições de Luís Álvares Pinto, é a possibilidade de se reduzir grande parte do contorno melódico das vozes a uma

linha em graus conjuntos, em geral descendente. Em parte, isso é devido às marchas de motivos, onipresentes nos solfejos, e pela linha descendente de resolução de dissonância das marchas harmônicas.

Por fim, ao longo do ciclo as composições, Luís Álvares Pinto parece buscar equilibrar, tanto suas frases geradoras quanto a estrutura das partes, através do uso de **simetrias** bilaterais, que apresentam um ponto onde começa um retrógrado dos elementos apresentados antes. Essas simetrias são basicamente rítmicas, mas, por vezes, ocorre também a retrogradação e/ou a inversão do gesto das alturas como um todo. A simetria nunca é rigorosa, especialmente em relação à inversão ou retrogradação de alturas.

As formas maiores.

A imitação de um tema exposto na linha melódica da voz superior pelo baixo aparece como fundamento na estrutura das composições do solfejo 16 até o 25. Não que os processos imitativos não tenham aparecido até aqui, afinal os diálogos entre as vozes se estabelecem justamente através de imitações de motivos entre as vozes. Igualmente, as linhas descendentes de resolução de dissonância, que marcam as marchas harmônicas, manifestam um processo de imitação do tema dessa linha pela outra voz. A constituição motívica de ambas as linhas melódicas dos solfejos 1 ao 15, apresentam imitações e variações. Mas, do Solfejo 16 em diante, onde, de uma maneira geral, as composições são mais longas, as miniaturas passam a ter sua constituição estabelecida pelas partes que apresentam, invertem, modulam, reexpõem o jogo imitativo entre uma proposição e uma imitação da proposição, e não mais apenas pela maneira de ser de uma linha melódica, na voz superior, e seu contraponto, por vezes imitativo, no baixo. Os solfejos 16 e 18 representam uma transição entre as composições cuja linha melódica superior é o tema (Solfejo 1 a 15) e aquelas que contém temas (17 a 25), mas estes dois solfejos, à maneira de um cânone, não apresentam as partes nas quais ambos, tema e imitação, são recolocados e que estruturam os solfejos maiores.

Geralmente, a estrutura dos solfejos maiores apresenta cinco partes: 1) tema na voz superior; 2) uma modulação do tema, agora apresentada no baixo; 3) a reexposição da proposição no tom original, na voz original; 4) uma finalização, que apresenta material motívico diferenciado; 5) a cadência final. Isso de uma maneira geral, pois cada peça apresenta uma variação dessa estrutura, inclusive quanto ao número de partes.

A primeira parte traz a imitação do tema da voz superior pelo baixo, geralmente deslocado um ou dois compassos, mas pode ser por três, como no Solfejo 21 (no compasso 3/8), ou de meio, no Solfejo 23 (em 6/4) e no 25 (em 12/8). A imitação inicial não é rigorosa, e geralmente é transposta à 5ª, com exceção única da imitação à 4ª do Solfejo 21 (de sonoridade marcadamente modal). A imitação do baixo pode apresentar-se de duas maneiras principais: 1) no seu uso mais frequente, o tema é imitado pelo baixo de maneiras variadas, quanto ao rigor da imitação e a porção do tema que é imitado; 2) no seu uso menos frequente, mas também presente, o baixo imita distanciada aspectos motivicos da linha melódica da voz superior, num contraponto que usa do deslocamento de motivos presentes na proposição para criar uma proposição distinta, um contratema (para usar o termo empregado nas fugas). Isso acontece nos solfejos 20, 23 e 25. Em geral o final da proposição da voz superior, na primeira parte, traz um caráter modulatório que não é imitado pelo baixo, pois reside nos compassos onde o baixo inicia a segunda parte da música.

A segunda parte começa com o baixo apresentando o tema exposto pela voz superior na primeira parte, modulada para outro tom, imitada de maneira geralmente rigorosa. Nesta parte, depois da entrada do baixo, a voz superior imita, também de maneira geralmente rigorosa, a proposição do baixo apresentada na primeira parte, tenha sido ela a imitação da voz superior (o que é mais comum), tenha sido ela um segundo tema apresentado em contraponto à voz superior. Assim, na segunda parte ocorre a imitação da primeira parte, geralmente rigorosa, modulada para outro tom, com a inversão dos temas entre as vozes. O rigor em grande parte é diminuído quando ocorre mudança no modo da tonalidade original do tema, na modulação. É o caso, tanto do solfejo 21, onde o tom da música é Lá menor e sua segunda parte modula para Dó maior, quanto do 22, 23 e 25, que apresentam outros tipos de modulação. Possivelmente a variedade de tons nas **modulações** que ocorrem nas segundas partes, e o cromatismo advindo dessas modulações, reflita a ênfase no novo tipo de solfejo heptatônico proposto por Luís Álvares Pinto em *Muzico e moderno systema para solfejar*, para fazer frente ao obtuso método das mutanças. No Solfejo 20, há uma parte a mais na música, com uma modulação a mais, numa estrutura que apresenta cinco partes.

A terceira parte apresenta uma reexposição em que o tema para a voz superior. Esta reexposição raramente se completa, e pode ser bastante exígua, como no Solfejo 17. No Solfejo 24, a reexposição é esquemática, apenas dois compassos do início são recolocados.

De qualquer maneira, a terceira parte representa o retorno ao tom inicial, o que implica que a segunda parte abra mão de seu rigor ao final.

A finalização não se apresenta de uma maneira padrão, cada caso é um caso. O que é certo é que o jogo imitativo dos temas é abandonado por um procedimento comum ao final de todos os solfejos. Aqui, podem surgir contrapontos não imitativos, pequenos trechos modulatórios (como no Solfejo 20, como suas duas modulações), e, em especial, diálogos e marchas que destaquem algum aspecto motivico não explorado no solfejo. É uma parte que em geral apresenta um contorno diferenciado e que encaminha a cadência, por isso a chamamos de finalização.

Antes de cada música abordada abaixo apresentamos um gráfico de sua linha melódica. Esse gráfico apresenta a composição do começo ao fim e permite uma visada instantânea de sua estrutura de gestos melódicos, destacada por cores diferentes. Em seu eixo horizontal estão marcados os compassos da música, no vertical constam suas alturas em semitons. Os *ritornellos* estão marcados por um traço preto vertical. As casas 1 e 2, apresentam um traço de cor diferente ao começo de cada uma.

solfejo 1

The diagram illustrates the structure of Solfejo 1, divided into three sections: **frase geradora** (generative phrase), **afastamento** (distancing), and **cadência** (cadence).

Top Staff (Melody): Shows a melodic line with notes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. The **frase geradora** (red) covers notes 1-3. The **afastamento** (blue) covers notes 4-6. The **cadência** (yellow) covers notes 7-8. A dashed line labeled "linha em graus conjuntos (g.c.)" connects notes 1, 3, 5, 7. A note labeled "3" is shown below the staff.

Bottom Staff (Harmony): Shows a harmonic line with notes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. The **frase geradora** (red) covers notes 1-3. The **afastamento** (blue) covers notes 4-6. The **cadência** (yellow) covers notes 7-8. A dashed line labeled "linha (gc)" connects notes 1, 3, 5, 7. A note labeled "3" is shown below the staff.

Harmonic Progression:

Notes	1	2	3	4	5	6	7	8
Harmony	T ₁	-	3	D7 ₅	T	Sp ₃	D7	T ₃
Chords	C			G7	C	Dm7	G7	C

Labels: "motivo cadencial 1171", "as curvas pontilhadas apontam as notas da linha", "motivo cadencial 1171", "motivo vai-volta para mediantes", "gesto de marcha harmônica".

Tom: Dó maior. Compasso: 4/4. Número de compassos: 7.

No primeiro solfejo aparecem, em estado germinal, as três partes estruturais dos temas de Luís Álvares Pinto: uma frase geradora, um afastamento em marcha de motivos e uma cadência final.

A primeira parte desta pequena estrutura é uma afirmação tonal, uma frase geradora em estado germinal. Aqui, por causa do tamanho reduzido da composição, a frase geradora é idêntica ao seu motivo gerador.

Neste solfejo, brevíssimo, a segunda parte (c.3-4) compõe-se da repetição do motivo gerador, ligeiramente alterado, recolocado um grau conjunto abaixo, acompanhado de uma breve marcha de dominantes individuais na harmonia: Ré menor⁷/₃ → Sol maior⁷ → Dó maior₃ → Fá maior.

No solfejo 1, a voz superior apresenta o gesto melódico cadencial 8878. Aqui, este motivo aparece no começo (acompanhado da harmonia Dó maior → Sol maior⁷ → Dó maior)

e no final A (acompanhado de Dó maior → Ré menor → Sol maior⁷ → Dó maior), ambas as vezes no ponto culminante da voz superior.

Aqui, o baixo apresenta uma variante do gesto *vai-volta*, onde o gesto do “vai” é reduzido a um salto para a mediantes, e a *volta* é por graus conjuntos.

Aqui, na voz superior, encontramos uma linha descendente que parte de Dó no c.1 ao Sol no c.4, e volta ao Dó no c.5. No contorno do baixo também flagramos duas linhas descendentes em graus conjuntos: Mi-Ré-Dó, Fá-Mi-Ré-Dó.

solfejo 2

The image displays a musical score for 'solfejo 2' in 4/4 time, consisting of 9 measures. The score is divided into three sections: 'frase geradora' (measures 1-3), 'afastamento' (measures 4-6), and 'cadência' (measures 7-9). The top staff features a melodic line with a red 'vai-volta' motif in measures 1-3, a blue descending line in measures 4-6, and a yellow ascending line in measures 7-9. The bottom staff shows a corresponding bass line. Harmonic analysis is provided below the staves, including chord symbols (T, D7, S, Sp7, D, T, S, D, T) and figured bass notation (C, G, C, F, F6, C, Dm7, G, C, F6, G, C). Annotations include 'linha (g.c. nos tempos 3)', 'simetria em retrógrado no motivo vai-volta', 'linha (graus conjuntos (g.c.), tempos 1)', and 'Os arcos tracejados assinalam as notas da linha descendente em graus conjuntos.'

Tom: Dó maior. Compasso: 4/4. Número de compassos: 9.

O solfejo 2 apresenta uma estrutura semelhante ao primeiro, e que é a estrutura básica encontrada nos solfejos. Aqui, três partes de três compassos cada: um gesto de afirmação tonal (Dó maior → Sol maior⁷ → Dó maior), um de afastamento (Fá maior → Dó

maior → Ré menor) e uma cadência (Sol maior → Dó maior → Fá maior → Sol maior → Dó maior).

Na primeira parte desta peça ocorre a troca dos gestos 8878 e *vai-volta* entre as linhas melódicas das duas vozes. Assim, a voz superior apresenta o motivo *vai-volta* (na mesma variante que no solfejo anterior, com salto para a mediante no *vai*) com o Mi interpolado na linha descendente que aponta ao Dó, fundamental, e o baixo apresenta a mesma frase inicial 8878 da voz superior do solfejo 1, com salto inicial de oitava.

Neste solfejo, por exemplo, a frase geradora da voz superior, de seis notas, é construída em retrógrado – as três últimas notas são as primeiras três retrogradadas. Também, se observarmos as primeiras e as últimas cinco notas do baixo, corrigindo a oitava do Dó do c.3 e o âmbito de oitava (do primeiro) para o de quinta (do segundo), verificamos um gesto melódico retrogradado.

Na parte central o início $T_{/3} \rightarrow S$, é a saída privilegiada das marchas, que também privilegiam linhas descendentes em graus conjuntos, como a formada pelos leares do baixo para a cabeça dos compassos 4 a 7.

A possibilidade de redução da linha melódica a uma linha descendente em graus conjuntos também se manifesta neste solfejo, na voz superior do Lá ao último Dó, com salto de oitava no Mi.

solfejo 3

The diagram illustrates the structure of 'solfejo 3' through two parts: a melodic contour and a harmonic analysis.

Melodic Contour: The top part shows a melodic line on a grid, divided into three sections: *frase geradora* (generative phrase), *afastamento* (distancing), and *cadência* (cadence). The line is color-coded: red for the first section, blue for the second, and yellow for the third.

Harmonic Analysis: The bottom part shows a musical score in 4/4 time, 11 measures long. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The score includes various annotations:

- Phrase Geradora:** Divided into two parts, with a *simetria* (symmetry) indicated by a dashed line. The first part is labeled *vai-volta em retrógrado de saltos e mudanças de direção* (backward leap and change of direction).
- Afastamento:** Labeled *afastamento em marcha do motivo convergente da frase geradora* (distancing in march of the convergent motive of the generative phrase).
- Retomo:** Labeled *retomo* (return).
- Cadência:** Labeled *cadência* (cadence).
- Ponto culminante:** Labeled *ponto culminante retirado do vai-volta anterior* (culminating point taken from the previous leap).
- Motivo 1171:** A specific motive is identified in the first measure.
- Annotations:** Various annotations are present, including *vai: mi volta: Lá*, *vai: mi volta: Lá*, *vai: Lá para Ré*, *vai: Sol para Dó*, *vai: Fá para Si*, *vai: Ré volta: Lá*, and *vai: Fá volta: Lá*.
- Harmonic Progression:** The bottom part of the score shows a sequence of chords and notes: *t D 3 t s6 1-2-3-1 D7 3-1 t D7 t s6 3 dP7 tP 3 sP s6 t D7 #23 t 1-3 s6 D7 t*. Below these are the corresponding chord symbols: *Am E7 Am Dm6 E7 Am E7 Am Dm6 G7 C F7+ Dm6 Am E7 Am Dm6 E7 Am*.

Tom: Lá menor. Compasso: 4/4. Número de compassos: 11.

Poderíamos chamar o solfejo 3 de solfejo *vai-volta* pois ele realiza vários jogos de afastamento e de convergências tanto em seu contorno melódico e harmônico, quanto em seu plano formal. A linha melódica deste solfejo realiza afastamentos e voltas ao Lá, fundamental do tom, do começo ao fim da peça.

O motivo gerador melódico é um *vai-volta* da fundamental a quinta, que une dois compassos de quatro semínimas: o primeiro é uma linha ascendente de graus conjuntos, o segundo uma linha descendente de graus conjuntos iniciados por uma 3ª. A frase geradora é composta por dois vai-voltas, dois motivos geradores. Um uso da simetria se evidencia aqui na relação de retrogradação entre esses motivos na frase geradora: o segundo é o retrógrado do primeiro, transposto um grau acima. A harmonia, dessa primeira parte, descreve um afastamento do Lá menor para o Ré menor com 6ª acrescentada (um acorde que contém o trítone da dominante) no c.3, e uma volta, em cadência perfeita, ao Lá menor no c.5. A voz

do baixo se afasta das mínimas iniciais, postas em um estável motivo de alturas 8878, para as movidas semínimas da subdominante que convergem de volta às mínimas num salto de 4ª aumentada, no c.4, e atinge o Lá no c.5, no começo da parte que segue.

A segunda parte é uma marcha de motivos composta de uma série de levares (anacruses convergentes) em marcha. A gênese destes levares remonta ao primeiro “vai” da frase geradora. A linha descendente Ré-Dó-Si, das notas de chegada desses levares para as cabeças, c.6-8, retorna ao Lá no terceiro tempo do c.10, após um vai-volta em graus conjuntos até Ré. Este vai-volta, c.8-9, marca um retorno também da harmonia para Lá menor. A cadência – s6(5) → t, D⁷ → t – tem forte imantação da tônica pelo caminho ascendente do modo menor melódico no baixo.

Há uma visível relação de simetria dos compassos 8 e 9, antes da cadência final com o segundo vai-volta da frase de afirmação, c.3-4, tanto na retomada do gesto melódico “vai-volta” pela voz superior quanto na do baixo. Na figura acima, assinalamos essa simetria na melodia ritmicamente mais variada do baixo pois ali se faz mais evidente o pareamento desses compassos. Interessante verificar que na simetria que marca o retorno da melodia ao Lá menor nos compassos 8 e 9, o ponto culminante de seu motivo vai-volta é suprimido na repetição do Ré, e recolocado logo a seguir como o *levare* Mi-Fá que é ponto culminante da peça. Se este *levare* fosse inserido entre as duas notas Ré do terceiro e quarto tempos do c.8, a simetria seria ainda mais surpreendente pois o motivo “vai-volta” deste compasso seria exatamente o retrógrado dos compassos 3 e 4.

Na voz superior deste solfejo, como nos anteriores, há a colocação de dois pontos culminantes, um no começo e outro no final da peça, uma característica recorrente no material estudado.

solfejo 4

Tom: Lá menor. Compasso: 4/4. Número de compassos: 10.

Por traz da melodia do solfejo 4 temos uma longa linha em graus conjuntos do começo ao fim. Se desconsiderarmos algumas notas menos estruturais vemos um caminho melódico em graus conjuntos que começa com o motivo “vai-volta” à mediantes, esbarrando no Fá pelo gesto que muda a direção para sua linha descendente ao Fá. Este Fá oitavado pode ter alguns sentidos: pode ser o rebote do Fá que é a chegada da primeira frase (uma terminação feminina); a reafirmação oitavada do Fá de baixo (o ponto culminante); ou ainda, um *levare* que inverte a direção do movimento ascendente de seu salto de oitava para cair no gesto descendente em colcheias que segue. Essa multiplicidade de sentidos parece fazer parte jogo dos saltos que escondem a constância da linha em graus conjuntos. Terminando a frase geradora, há uma inserção de um gesto que se agita em colcheias, imitando de imediato o motivo dito no baixo. É um motivo melódico que em ambas as vozes polariza o Dó, no c.4 e 5, e cujo gesto dá início à segunda parte do tema. A linha em graus conjuntos retoma seu caminho após essa inserção, do mesmo Fá, agora subindo bifurcada em saltos de 3as e descendo em 6as ao par Dó/Lá. É Interessante que aqui se insinua novamente o jogo dúbio de convergências que mudam uma direção em curso através de um salto que retorna. As 3as convergem no Fá do c.7 pelo gesto que se imprime também na linha mais longa das 6as que converge simetricamente na linha, Fá-Mi-Ré-Dó-Si-Lá, da cadência final.

A figura abaixo destaca a longa linha em graus conjuntos do começo ao fim do solfejo 4.

A relação entre as vozes nesta composição é a de um contraponto que joga com a primazia do baixo em relação ao material motivico da voz superior, com destaque ao diálogo em colcheias da voz superior com o baixo, no c.4, o centro de uma simetria da qual falaremos abaixo. Apesar da voz do baixo expressar mais claramente uma frase geradora, com uma afirmação clara da tonalidade, ora o baixo, ora a voz superior assume o comando deste contraponto imitativo. Portanto, a frase geradora, no baixo, inicia seu passo rápido de semicolcheias num fluxo em graus conjuntos que, após delinear um rápido motivo “vai-volta” da fundamental à medianta, segue em queda, demarcando em suas curvas as notas das tríades da harmonia $t / s D^7 / t$, desacelerando no salto para a cadência em Lá menor que termina a frase, que ainda se estica, em rebote ascendente para o Dó#. Em contraponto, após sua longa primeira nota, a primeira frase da voz superior incorpora o gesto de *vai-volta* da frase geradora do baixo, desdobrando-a – o que lá fora colcheia aqui é semínima –, até o Fá, ao final da frase, na cabeça do c.4, também com rebote ascendente de oitava, numa harmonia que já marcha pela subdominante. No começo da segunda parte da peça há o referido jogo de imitação do motivo de quatro colcheias, colocado inicialmente pelo baixo, e recolocado em um curto diálogo com a voz superior – que, como diálogo entre as vozes em contraponto, surge na recolocação de um mesmo motivo melódico, deslocado para outro tempo do compasso, na outra voz, e na sua retomada em seguida pela voz original. Aqui, a voz superior, além de retomar o motivo do baixo, prolonga o motivo, criando um outro (primeiros tempos do c.5) antes de devolvê-lo. Após receber seu motivo de volta, na variação que se apresenta no terceiro tempo do c.5, o baixo aumenta a agitação de sua linha melódica, em especial pelo jogo das alturas, que culmina na marcha de saltos, com o motivo criado pelo prolongamento da voz superior, que se inicia na nota mais aguda do baixo (c.7-8) e termina no alargando de valores rítmicos da cadência.

A segunda parte da peça apresenta duas marchas harmônicas comandadas pelo baixo:

- 1) uma pequena marcha que polariza o Dó maior, a tônica paralela (tP), dirigindo-se ao pequeno platô harmônico, Dó maior - Dó maior⁷ - Fá maior - Dó maior, ao centro de uma simetria em retrógrado, cujo espelho está no c.5, que inicia a polarização de Dó maior que continua até o meio do c.6;
- 2) um retorno mais longo à tonalidade de Lá menor, através de uma marcha de dominantes individuais, que se inicia no *levare* ao ponto culminante da voz

do baixo no c.7, e segue nos passos descendentes de graus conjuntos de seus motivos, até a cadência nos dois compassos finais.

O solfejo 4 revela uma simetria digna de nota. Assim, descontando a cadência, a forma se equilibra simetricamente ao redor de um centro no início do c. 5. Este centro é justamente o motivo de colcheias inserido no começo da segunda frase da voz superior. Na figura abaixo, se olharmos para o baixo do início do c.5, para traz e para diante, notaremos o centro de uma forma em retrógrado: as duas semínimas e o grupo de quatro colcheias se espelham; mais para fora o gesto rítmico dos compassos 1 e 2 é retomado nos compassos 7 e 8.

solfejo 5

Tom: Dó maior. Compasso: 4/4. Número de compassos: 15.

Há simetrias nesta composição.

A frase geradora do tema do solfejo 5 é formada a partir dos dois motivos rítmicos postos em sequência no c.1-2. O primeiro motivo é uma mínima e duas semínimas, o segundo é seu retrógrado. A frase geradora (quicá o tema todo) deriva seu material melódico e rítmico da combinação presente nesses compassos: um salto de 4ª descendente entre suas duas primeiras notas, seguido de um retorno em grau conjunto; daí um salto de 3ª descendente

para o começo do segundo motivo, que realiza o mesmo contorno intervalar do primeiro retrogrado, ou seja, uma segunda descendente, e um salto ascendente de volta ao Dó inicial, uma 6ª para uma mínima. Luís Álvares Pinto retoma o centro desse espelhamento no motivo em semínimas que inicia a segunda parte da frase geradora. Isso, com o auxílio da apoggiatura em semínima do Sol para o Fá, uma mínima, que, dizem, seriam interpretadas como um par de semínimas. Assim, as semínimas da cabeça do c.3 retomam o gesto melódico que terminou o c.2 de maneira antecipada, e permite à frase geradora aterrissar, Dó-Sol, numa mínima solitária atacada num silêncio do baixo. A queda de 4ª, Dó-Sol, que termina a primeira parte da peça, já havia se destacado entre as duas primeiras notas da peça, o que sugere que o contorno da segunda parte da frase geradora tenha sido pensado como um retrógrado da primeira. Forma-se assim o motivo do compasso 4, que se alongará em marcha pelo resto do tema.

A afirmação da tonalidade nos quatro compassos iniciais da frase geradora desta peça possui um lindo arco harmônico sugerido pelo baixo, semínima a semínima. Também ele é partido em dois. Primeiramente apresentando uma variante do motivo vai-volta que esbarra em Fá, em seguida marchando em graus conjuntos ascendentes. Nas chegadas dessas frases há um gesto de rebote para a 3ª do acorde de Dó maior, tônica. A nota é repetida no início da próxima frase como 3ª de Dó maior⁷ uma dominante que empurra a melodia para frente. O gesto de dar outro sentido à nota de chegada do baixo para a 3ª de uma D⁷ fará parte da

marcha em diálogo da segunda parte da peça, e faz parte da maneira de ser das marchas harmônicas em Luís Álvares Pinto. O dito “esbarro” no Fá é bastante estrutural para esta composição, ele corre em paralelo de 10ª ao gesto de semínimas que centraliza o espelho dos motivos da voz superior. O Fá, esbarrado, e as duas notas afetadas por ele, o Mi anterior e o Ré posterior, formam o importante motivo em marcha no baixo, na discussão com a voz superior na segunda parte da peça.

Temos chamado a segunda parte das músicas estudadas de “afastamento por marcha” por que esse é um procedimento comum da linguagem musical de Luís Álvares Pinto no tocante ao papel das partes, nas formas dos solfejos. O compositor apresenta o material motivico da composição na frase geradora e prolonga um de seus motivos na segunda parte, através de sua imitação em marcha por graus conjuntos. A marcha usa da dinâmica de tensões e repousos da resolução de dissonâncias para caminhar pelo campo harmônico do tom da peça, num procedimento que relativiza a força da tônica e facilmente encaminha uma modulação. Ela tem sua expressão mais distanciadora quando é harmonizada por uma cadeia de Dominantes com sétima (maiores e menores), mas não é atributo único dessas cadeias de D^7 e sim da resolução de tensões por grau conjunto. O início preferido de uma marcha é a transformação do acorde de tônica num acorde de dominante individual com 7ª e terça no baixo, que se dirige para a subdominante ($D^7_{/3} - S$). Por vezes só a menção dessa harmonia cria um gesto de marcha harmônica. O procedimento de marcha faz parte do contorno em linhas de graus conjuntos que marca os temas de Luís Álvares Pinto do começo ao fim, e é um aspecto importante da sua linguagem.

O c.9 marca um ponto de retorno, o início da volta da marcha e não seu fim. No c.9, o motivo posto em marcha nos compassos anteriores tem seu ritmo retrogradado, identificando-o ao do c.1. Interessante ver que as alturas atribuídas ao ritmo do c.1 são as mesmas apresentadas no c.1, mas retrogradadas literalmente. Aqui, o baixo apresenta este mesmo motivo, em paralelo de 3ª com a voz superior, encurtando-o com uma pausa no último tempo. Essa mínima que cai um grau para semínima e pausa, juntamente com o *levar* em grau conjunto ascendente de semínima que a antecede, e que já fazia parte de seu motivo de marcha, dá ares de ênfase ao seu argumento no diálogo que vinha se desenvolvendo, ênfase repetida 3ª abaixo no próximo compasso. No c.10 reaparece na voz superior o importante motivo de semínimas da passagem do c.3 para o c.4, mas agora ele é repetido na cabeça do compasso. É bom lembrar que este motivo foi discutido antes, pois já havia sido derivado por deslocamento rítmico do gesto melódico do c.2, na frase geradora, num procedimento que gerou o motivo da marcha desta voz. E também é bom reparar que na frase geradora ele é um gesto complementar ao rebote final das duas frases do baixo, que já discutimos – o Fá é a 7ª da dominante, o Mi é a 3ª da tônica, que ricocheteia em 6ª ascendente para a fundamental –, num cenário harmônico que reforça o Dó maior mas que o empurra adiante. Por fim, mais dois procedimentos que convergem em cadência, volta. Nos compassos 11 e 12, a voz superior apresenta o motivo do c.9, que é posto em marcha de graus conjuntos descendentes mudando suas semínimas para um salto descendente. Também, o baixo é revestido do motivo da marcha inicial da voz superior, com uma pausa no primeiro tempo do compasso. Essa mudança no baixo nos dá tanto a ideia de uma continuação em retrógrado de seu gesto enfático como retoma o diálogo com a voz superior deslocando sua ênfase para o terceiro tempo, que antes era a ênfase dela. Isso tudo faz com que esses compassos nos pareçam o momento de volta da segunda parte da peça: o afastamento em marcha.

Na cadência final ainda uma última referência aos dois primeiros compassos. A partir do terceiro tempo do c.12, as alturas Dó-Mi-Fá-Lá-Sol são as mesmas alturas desses compassos iniciais, em retrógrado.

solfejo 6

Tom: Lá menor. Compasso: 4/4. Número de compassos: 9.

Há marchas de motivos, mas não há marcha harmônica. Na harmonia é frequente o uso do Sol#º (Ré⁷⁹-sf).

Sua forma apresenta duas partes de quatro compassos e uma cadência de dois.

A composição tem seu caráter dado pela dinâmica de polarizações da linha melódica da voz superior, em especial, promovida por um motivo rítmico gerador, uma semínima e uma dupla de colcheias, em um caminhar firme em mínimas, reforçado pelo baixo.

O motivo melódico gerador da voz superior, de um compasso, apresenta um gesto de bordadura, entorno do Lá. As colcheias agem como num campo imantado, ora lembrando da semínima que passou, ora convergindo para a próxima. A convergência se conforma a partir da soma do original e da inversão do motivo rítmico (semínima-par de colcheias) que promove um fluxo de quatro colcheias para o contratempo do segundo motivo.

A primeira parte do solfejo 6 já apresenta características de uma marcha de motivos. Logo após a bordadura do motivo gerador, entorno do Lá, que resvala em Sol, sua segunda metade é prolongada entorno do Fá, antes do final do primeiro segmento dessa primeira parte, em Mi. Apresenta, assim, a primeira de duas linhas descendentes em graus conjuntos direcionadas à harmonia de tônica, que marcam a primeira parte do solfejo 6. Entre as duas linhas, dois gestos convergentes para a dominante, onde as duplas de colcheias se unem, fluentes, primeiro apontando para o Ré e depois para o Fá (nos contratempos 2 e 4 do c.3), ao centro da parte. Do Fá, segue a segunda linha descendente que termina a parte.

A voz do baixo na primeira parte é angulosa e saltada, com semínimas e pausas, apresentando uma segunda aumentada (c.3). Essa característica truncada do baixo irá se transformar em mais fluente na segunda parte.

A segunda parte, de três compassos, também começa com o gesto que remete à bordadura do motivo gerador, mas seu motivo rítmico gerador, de um compasso, apresenta duas semínimas ao centro. Aqui estabelece-se um jogo de diálogo entre os motivos da voz superior e do baixo (agora mais contrapontístico e fluente que na primeira parte). O primeiro segmento desta parte, de um compasso, também mantém o gesto de queda para o Mi, presente no primeiro segmento da primeira parte. O segundo segmento põe o motivo gerador desta segunda parte, da voz superior, em uma marcha de dois degraus conjuntos descendentes, e engata na cadência. Da mesma forma que na primeira parte, a segunda termina com o estender-se das duplas de colcheias que gera o maior movimento e imantação do trecho final. A cadência agrupa colcheias e semínimas de uma maneira nova: dois pares de colcheias, duas semínimas e a semibreve, do Lá final.

O solfejo 6 apresenta uma terceira linha descendente de graus conjuntos na sua segunda parte: do Lá do c.5 ao Lá final, subindo oitava no Dó do penúltimo compasso. E, também, uma linha no baixo, do Ré, terceiro tempo do c.5, ao Lá, do primeiro tempo do c.8.

solfejo 7

Marcha de motivo em diálogo entre as vozes, e marcha harmônica.

Cadência.

Primeira parte, resvala três vezes no ponto culminante, Lá, mas seu contorno polariza Mi.

Motivo gerador: um giro e uma queda.

original + retrógrado

Motivo da bordadura inicial que confirma o tom, é semelhante ao da voz superior do solfejo 6

Respostas do baixo, em diálogo que marcha junto com a harmonia.

(até a cadência, o baixo não abandona sua posição de contradito)

Lá, ponto culminante inicial da linha descendente em graus conjuntos.

Sol

Fá

Lá, ponto culminante final

Mi

Mi

Ré

Dó

T D7 T D - 7 T S 7 1-2-3-4-5 D7 5 - 7 Tg 1-2-3-4-5- Tr 3 - 5 Sp 1-2-3-4-5 D T S D 6 - 5 4 - 3 6-7-1 T 1 - 3

C G7 C G7 C F7+ G7 Em7 Am Dm7 G C F G7 C

Tom: Dó maior. Compasso: 4/4. Número de compassos: 7.

Forma: 1) primeira parte; 2) marcha de motivo, diálogo entre as vozes; 3) cadência.

Ponto culminante da voz superior, Lá, reiterado várias vezes no começo e retomado na cadência. No baixo, o ponto culminante se apresenta no começo da segunda parte, na primeira resposta do diálogo.

Voz superior apresenta uma linha descendente em graus conjuntos, do Lá inicial da segunda parte até o Dó final. Seu motivo rítmico gerador é composto de uma colcheia e um par de semicolcheias. Ele forma um par com seu retrógrado para compor o motivo rítmico de dois tempos que é repetido três vezes na frase geradora.

A primeira parte, na voz superior, c.1 até primeiro tempo do c.2, apresenta uma frase geradora curta, que converge três vezes, a cada dois tempos, na primeira colcheia do próximo motivo rítmico, passando três vezes pelo ponto culminante, Lá, à maneira de um pequeno ABA com finais em Mi, Ré e Mi. O âmbito das alturas se expande a cada recolocação da frase

geradora, em um procedimento também encontrado nas composições de Hermeto Pascoal. A harmonia do trecho é uma afirmação da tonalidade, Dó maior. A linha do baixo caminha a passos firmes em um contorno de bordadura entorno do Dó, que remete ao motivo gerador da voz superior do solfejo 6.

A segunda parte, que vai do segundo tempo do c.2 ao c.5, apresenta uma frase de quatro tempos, que é composta da soma de quatro motivos rítmicos geradores, dois na forma original, um retrógrado e um original. Isso leva a um jogo de deslocamentos dos apoios em tempo ou contratempo na dinâmica da linha melódica. Assim, a frase possui um levar (em graus conjuntos ascendentes), um vai-volta (que atinge o ponto culminante), e uma finalização (que atinge de novo o ponto culminante, e termina em salto descendente). Esta frase é posta em marcha, por três vezes, em graus conjuntos descendentes. A harmonia da segunda parte também põe seus acordes em uma marcha descendente de graus conjuntos, nos tempos fortes dos compassos, precedidos por um acorde na quarta abaixo, ou um acorde que substitua essa quarta (o Sol maior⁷ que antecede o Mi menor do c.4). O baixo apresenta uma frase de contorno semelhante à da voz superior, mas deslocado em dois tempos, o que faz com que o gesto de convergência ao ponto culminante no começo do compasso fique no meio do compasso. Esta frase também é posta em marcha de graus conjuntos descendentes, o que dá o aspecto de diálogo entre as vozes.

A Cadência, c.6 e 7, retoma o segundo ponto culminante em Lá e cai em graus conjuntos para Dó. Nela o fluxo da linha melódica é retardado pela queda final em semínimas. As semínimas da cadência retomam a linha em graus conjuntos da segunda parte, do Mi, da cabeça do c.6, e a prolongam até o Dó final.

solfejo 8

T	S	Sp	D7 T	S	D7 T	D7	T	D	(D-D) T	(D7) D	T	(D7) T	D	T	S	T	S	T	S	4-3	T
1-3-1	3-1-1	3-1	3 5-3-1	3 1-3	3 5-3	1-3-1	3-1	3-1	3 3	1-7-1	3	3 3-1	7	3	5	3	5	4-3	3	D7	T
C	F	Dm	G7 C	F	G7 C	G7	C	G	D	C D G	C	C7 F C	G	C	F6 C	F C	F6	G7	C		

Tom: Dó maior. Compasso: 4/4. Número de compassos: 8.

De uma maneira geral, este solfejo se caracteriza por um diálogo entre voz superior e baixo. Ele não apresenta marcha harmônica.

A linha melódica possui poucos graus conjuntos, é feita basicamente de saltos, mas os motivos definem uma linha em graus conjuntos que segue, mudando de direção, ao longo de toda peça.

A forma desta composição divide-se em três partes gradualmente menores e uma cadência. As três partes possuem uma semelhança marcante, e terminam com gestos cadenciais cujos motivos diferem entre si num padrão ABA. A cadência estrutural é uma continuação da volta da primeira, na cadência 1'. Assim, podemos perceber a seguinte estrutura: 1) A + Cadência 1, 3 compassos; 2) A' + Cadência 2, 2 compassos; 3) A'' + Cadência 1', 1 compasso; 4) Cadência final, 2 compassos.

A primeira parte tem 3 compassos. Em sua parte A, de dois compassos, a voz superior divide-se em dois motivos: 1) o motivo gerador, composto de um par de colcheias, em salto de 5ª ascendente, seguido de uma pausa de semínima, seguido de duas colcheias em salto de 3ª descendente, terminando em pausa de semínima; 2) e um prolongamento da segunda parte do motivo anterior, com o mesmo motivo rítmico gerador, mas cujas alturas seguem um padrão de duas 3ªs descendentes, postas em marcha de grau conjunto ascendente. O baixo, que nas partes A se caracteriza pelo diálogo de motivos com a voz superior, arpeja a harmonia em contraditos com a voz superior: primeiramente em um vai-volta curto (Dó-Mi-

Dó), depois seguindo em arpejos descendentes, à semelhança da primeira parte da voz superior, mas deslocados no compasso, em relação a ela.

A cadência 1 é a metade da parte A, dura apenas um compasso, e apresenta motivos diferentes que realizam um gesto de ligação cadencial. Na voz superior descreve um acelerando rítmico com suas notas, que começa em graus conjuntos pela semínima e pelas colcheias, e arpeja nas semicolcheias, convergindo para a próxima parte. A harmonia de dominante é predominante. O baixo, aqui, começa pelo salto de 5ª diminuta e ressalta a sensível num gesto polarizador da tônica.

A segunda parte apresenta o mesmo gestual melódico da primeira, e também se divide em duas partes, agora iguais, de um compasso cada. Assim, na parte A' (c.4) voltam os saltos soltos, dois, ambos ascendentes, numa referência encurtada à primeira parte. No baixo o motivo em diálogo torna-se mais curto, invertendo os intervalos da voz superior, mas citando as terças descendentes da parte A, da voz superior.

No c.5 se apresenta a cadência 2. Diferentemente da 1, ela não apresenta o fluxo de semicolcheias, mas, como aquela, começa em Lá, tem o Dó como nota mais grave e toca no Ré. O baixo, em contraste com a cadência 1, converge para a dominante por graus conjuntos, através de sua sensível (Fá#).

A terceira parte (c.6) sintetiza em um compasso os três da primeira parte (A + cadência 1) Na voz superior, cita o salto inicial da peça, invertido, seguido do movimento em graus conjuntos Lá-Sol-Fá, que é retirado da cadência 1, assim como o motivo rítmico das semicolcheias. O baixo começa no último tempo do c.5, num movimento brusco que antecipa o diálogo com a voz superior, e ressalta o salto de sétima do arpejo de dominante. Os saltos soltos (separados por pausa) no começo da parte, o movimento iniciado na nota Fá (à semelhança da cadência 1) e a volta de uma subdivisão exígua em semicolcheias apresentam a síntese que o baixo realiza nesta parte.

A esta parte sintética, segue na voz superior uma grande cadência em semicolcheias convergindo ao Dó final. No movimento cadencial final, o baixo ainda traz, como que por insistência, o motivo rítmico do diálogo.

solfejo 9

afirmação tonal: C

marcha harmônica

plató: harmonia afirma tom C
voz superior segura pedal de Dó

cadência

curvas tracejadas sobre a voz superior indicam a linha, em graus conjuntos, que segue do começo ao fim

Ponto culminante.

I Sp D7 T (D7) S 5 Dp 5 Sp D7 T (D7) S S I Dp D7 T (D7) S Sp D7 T Ip 7 7 4-3 Sp D-7 I

C Dm7 G C C7 F Dm7 Em C7 Dm G7 C C C7 F F C Em G7 C C7 F Dm G7 C Am Dm7 G1 G7 G C

Tom: Dó maior. Compasso: 4/4. Número de compassos: 15.

Um jogo de leares na voz superior, em um motivo rítmico gerador de mínima pontuada e semínima. Um diálogo das vozes de um mesmo motivo deslocado em semínima, onde o baixo apoia os terceiros tempos e tem pausa no primeiro.

A forma do solfejo 9 tem uma estrutura que pode ser entendida pelo percurso de sua harmonia. São quatro partes: 1) uma afirmação tonal, c.1-3; 2) uma marcha harmônica, c.4-7; 3) um platô em Dó maior, c.8-11; 4) a cadência final. A primeira parte confirma o tom: T→Sp→D→T. A segunda é uma marcha em graus conjuntos descendentes nos tempos fortes, virtuais, pois preenchidos por pausas de semínima. No começo da terceira parte há uma insinuação de marcha, expressa no *levare* inicial $T_{/3} \rightarrow (D^7 \text{ de } S) \rightarrow S$, mas de S não passa, volta para $T_{/3} \rightarrow Dp \rightarrow D^7 \rightarrow T$. A terceira parte é tingida pelo pedal e arpejo de Dó na linha melódica superior. Na cadência final os saltos de oitava do baixo (como no primeiro compasso), a linha descendente da voz superior, e uma aceleração no ritmo harmônico convergem no Dó final e confirmam a tonalidade.

Na voz superior, as quatro partes apresentam como: 1) leares de 2^{as} descendentes a partir de saltos ascendentes de 3^a em uma linha ascendente de graus conjuntos de mínimas

pontuadas; 2) o inverso da anterior, lewares de 2ª ascendente a partir de saltos descendentes de 3ª em uma linha descendente de mínimas pontuadas; 3) o platô: os lewares mantém a mesma nota pedal, Dó, até a conclusão da parte, que delinea a tríade de Dó maior; 4) a cadência, começa com um *leware* de sétima (uma segunda invertida), que é um ponto culminante de movimentação intervalar, preparado pela tríade delineada na parte anterior, e apresenta uma série de lewares de 2ª descendente a partir da repetição da nota, em uma linha descendente de mínimas pontuadas até o Dó final, com exceção da 7ª inicial.

Há uma identidade alternada entre as quatro partes do solfejo 9. Entre a primeira parte e o platô central: ambos afirmam a tonalidade, começam em Dó e terminam em Mi. Também entre a segunda parte e a cadência final: as alturas que iniciam os lewares são as mesmas, Sol, Fá, Mi, Ré, com mudança nas notas de chegada.

Os lewares da linha do baixo caminham por intervalos mais variados que os da voz superior, mas seguem um padrão de evolução. Na primeira parte, a oitava, segunda e terça ascendente apontam e confirmam o centro tonal Dó maior; na segunda, terças descendentes formam uma linha descendente em graus conjuntos, que termina na mesma terça ascendente Dó-Mi da primeira parte; a terceira parte apresenta um giro de graus conjuntos ao redor de Mi, e uma pequena cadência Si-Mi marca a passagem para a última parte (o *leware* para este Mi repete a mesma terça Dó-Mi que terminou a primeira e a segunda parte); os saltos de oitava conformam a última parte.

solfejo 10

gesto de introdução parte A parte A' cadência

Marcha de quintas na melodia resulta na linha descendente por graus conjuntos.

motivo vai-volta

1 3 5 5 1 3 5 5 3 5 1 3 1 1 3 5 1 5 1 1 3 5 1 5 5 1 7 3 1 3 1 1 1 3 7 3 5 1 5 1

antecedente consequente antecedente consequente

T D7 4-3 T (D7) S 7 3 7 5 4-3 4-3 T D7 T S D7 Tr D7 T D 4-3 1-3 T (D7)S (d7) 3 7-1 3 D (D7) S D7 3 T (d7)Sr (d7) D-7 T 4-3 3

C G7 C C7 F G7 C F G7 Am G7 C G G7 C C7 F Dm7 G C7 F G C Am7 Dm7 4 7 C

Tom: Dó maior. Compasso: 4/4. Número de compassos: 11.

Este solfejo destaca arpejos na linha melódica. Movimentação melódica de saltos maiores. Apresenta dois pontos culminantes, inicial e final.

Motivo rítmico gerador: semínima pontuada e colcheia.

No todo, o solfejo 10 apresenta um jogo de diálogos entre os motivos curtos das vozes, em que ocorre o deslocamento dos apoios dos motivos de dois tempos: tempos 1 e 3 na voz superior e 2 e 4 no baixo.

Na harmonia, apesar das linhas descendentes em graus conjuntos que caracterizam as marchas, as marchas harmônicas não se estabelecem: o percurso harmônico se dá pelas funções principais e suas dominantes individuais.

A forma da peça é simétrica em seu número de compassos. Apresenta duas partes que mostram grande identidade entre si, cada uma apresentando dois gestos, o segundo dos quais, mais cadencial, chamaremos de consequente. A peça é iniciada por um compasso introdutório, que estabelece o tom, em um vai-volta na voz superior, e uma cadência final de

dois compassos. Ambos os consequentes são marcados por uma linha descendente em graus conjuntos que resulta dos saltos (lewares) das colcheias para as semínimas pontuadas em alturas de duração maior nos tempos fortes. O segundo conseqüente engata sua linha descendente na da cadência final, como que em um prolongamento.

Em ambos os antecedentes da voz superior o começo é uma tríade da tônica arpejada ascendente da mesma maneira (1-3-5), mas eles se encaminham de maneiras diferentes. O primeiro caminha pelo o arpejo da ascendente da subdominante (3-5-1), cuja nota mais aguda é Fá um tom abaixo do primeiro ponto culminante em Sol do arpejo anterior, indicando (por grau conjunto) o início da descida por graus conjuntos que marca seu conseqüente. O segundo antecedente, já contaminado pela linha em graus conjuntos reduz sua amplitude e leva a linha melódica para o ponto culminante da peça, o que é a marca do começo do segundo conseqüente.

A voz superior apresenta uma linha em graus conjuntos que se inicia descendente no primeiro ponto culminante, no começo do primeiro antecedente. Cai de Sol para Fá já iniciando a queda em graus conjuntos que segue, c.2 e 3. Linha descendente em graus conjuntos: Fá-Mi-Ré-Dó, c.4 e 5. Segue ascendente em graus conjuntos nos primeiros tempos dos compassos: Dó-Ré-Mi, aponta ao ponto culminante da peça, c.6 e 7. Segue até o segundo ponto culminante, o maior da peça: começo do último conseqüente. Linha descendente em graus conjuntos: Lá-Sol-Fa Mi-Ré-Dó, c.8 ao fim.``

solfejo 11

t	D	13	7	*	t	7	(D)	7	tR	sR	6	D7	t	sR	D7	t	s	D	t
4	-	3	1	-	3	1	3	1	3	1	7	3	5	3	1	5	3	1	5
Am	E7	13	Am			Dm	G7	C	F	Dm	E7	Am	F	E7	Am	Dm	E	Am	

* O acorde de 13^a, uma dominante com a 7^a abaixo da 6^a (com uma 7^a entre as duas), é bastante avançado para o século XVIII. Seu uso foi consagrado no Romantismo.

Tom: Lá menor. Compasso: 4/4. Número de compassos: 8.

Motivo rítmico gerador de um tempo, repetido do começo ao fim: colcheia pontuada e semicolcheia. Motivo melódico gerador de dois tempos. Marcha harmônica. Apresenta o acorde de 13^a – uma dominante com a 7^a abaixo da 6^a (com uma 7^a entre as duas), cujo uso é bastante avançado para o século XVIII, e que foi consagrado no Romantismo. A cadência final não muda seus valores rítmicos, como seria o habitual, continua apresentando o motivo rítmico gerador.

A estrutura do solfejo 11 apresenta, na voz superior, uma frase geradora seguida de um prolongamento de sua segunda metade e uma cadência final. A frase geradora é uma afirmação inicial da tonalidade numa frase *vai-volta* floreada, que parte do primeiro Lá ao Dó e volta ao Lá do terceiro tempo do c.2. É constituída da soma de três motivos melódicos geradores, os dois primeiros em marcha ascendente de grau conjunto, o último conclusivo. O prolongamento se divide em corpo e cadência. O corpo, que segue do último tempo do c.2

O baixo começa com uma introdução de um compasso, onde reaparece o motivo 8878, com salto inicial de oitava, como na voz superior do solfejo 1. A partir do c.2, ele segue com um motivo de compasso, que caminha em passo constante, sem grandes dificuldades melódicas até o c.6, e conduz os acordes em uma marcha harmônica que parte do começo sem paradas até o fim do c.4. No c.6, na cadência do prolongamento da voz superior, o baixo anuncia as tensões finais em um salto de 4a diminuta, e se agita no motivo rítmico da voz superior para o fim. Na tensão ascendente, que antecede seu ponto culminante, o baixo apresenta uma 4a aumentada, c.5.

The musical score for "Amanhecer" by Antônio Carlos Jobim is presented in 4/4 time. The melody, written in the treble clef, spans 31 measures. It is divided into four main sections: A (measures 1-10), B (measures 11-14), A' (measures 15-20), and B' (measures 21-26), followed by a cadence (measures 27-31). The melody features several key points: a "frase geradora" (generative phrase) in measure 1, an "inicial (Sol)" (initial G) in measure 6, a "segundo ponto culminante (F#4)" (second climax F#4) in measure 14, a "ponto culminante central (Sol)" (central climax G) in measure 20, and a "quarto ponto culminante (F#4)" (fourth climax F#4) in measure 26. The cadence section (measures 27-31) is labeled "cadência" and "retomada do ponto culminante central (Sol)" (return of the central climax G). The bass line, written in the bass clef, provides a harmonic foundation with whole and half notes. Below the staff, a table of chords and intervals is provided for each measure.

Measure	Interval	Chord
1	9-8	I
2	9-8	Sp
3	4-3	I
4		D7
5		3
6		S
7		Dp
8		Sp
9		(D7)
10		D
11		I
12		D
13		7
14		T
15		I
16		S
17		I
18		3
19		I
20		S
21		Sp
22		D7
23		I
24		D
25		S
26		Dp
27		Sp
28		D7
29		I
30		S
31		Dp

46

Uma marcha por dissonância e resolução do começo ao fim. Longa linha de semibreves deslocadas, com mínimas marcando mudanças. O jogo de deslocamento de linhas melódicas descendente em graus conjuntos entre a voz superior e o baixo resulta numa série de dissonâncias e resoluções 7-6. Uso de pedal na parte central. Apresenta três pontos culminantes, no começo, meio e fim.

A composição remete a um moto contínuo, onde os finais são começos: um deslocamento rítmico de semibreves na voz superior para o terceiro tempo do compasso quaternário enquanto o baixo caminha em semibreves pelos primeiros tempos do compasso, o que cria uma dinâmica de dissonância nos primeiros tempos que resolvem nos terceiros, que em seguida viram dissonâncias novamente com a mudança do baixo. Algo típico do barroco. As resoluções são basicamente da sétima para a sexta em relação à nota do baixo. Mas essa resolução 7-6 tem diferentes sentidos na harmonia quando o acorde não está na posição fundamental: 9-8 (3ª está no baixo), 4-3 (5ª no baixo). As exceções ocorrem na parte central, em que há mais saltos e a fórmula dissonância-resolução é quebrada. Ali aparecem resoluções 6-5 (c.13) e 4-3 (c.15).

Na estrutura de linhas melódicas quase contínuas do solfejo 12, podemos encontrar duas partes que apresentam motivos melódicos semelhantes, mas de tamanho desigual, que terminam em uma cadência final de 5 compassos: a primeira c.1-17; a segunda c.18-25; a cadência c.26-31. Por sua vez, as primeiras duas partes dividem-se em dois segmentos: A) c.1-10; B) c.11-17; A') c.18-23; B') c.24-25.

O primeiro segmento, A), apresenta duas linhas descendentes de resolução de dissonâncias. A frase geradora, realiza uma bordadura entorno de Dó, sobre uma harmonia que sai e conclui na tônica, que parte do Mi e chega no Dó da cabeça do c.5. A segunda linha descendente, sai do primeiro ponto culminante da peça (Sol, quinta de Dó maior) e cai ao Dó (sétima de Ré maior⁷), para cadenciar em Si (terça de Sol maior, sem 7). Esta frase sai da tônica e chega na dominante, da segunda metade do c.5 até a primeira metade do c.10. O segundo segmento, B), se caracteriza por sua harmonia mais parada na tônica e pelo gesto de arpejo e de pedal no baixo, além do contorno que contrasta ao gesto das duas linhas descendentes da parte anterior. B) divide-se em dois segmentos: 1) Marcha ascendente por grau conjunto do gesto de resolução por queda de duas semibreves, c.10-14; 2) ao centro da composição, retoma o gesto inicial de linha descendente, logo quebrado por um passo arpejado em Dó

maior, c.14-17. A parte que segue, A') divide-se também em dois segmentos: 1) um gesto inicial de ligação (ascendente, na voz superior) que, apesar das diferenças, traz alturas e harmonia semelhantes ao começo, tanto na voz superior quanto no baixo, e prepara o ponto culminante central da peça; 2) retoma a linha descendente de resolução de dissonância da voz superior, apresentada na frase geradora. B') traz o retorno enfatizado do gesto do pedal de dominante no baixo, mas, na voz superior, aparecem os maiores saltos da peça, que dramaticamente preparam o último ponto culminante da peça, que inicia a cadência final. A cadência final, assemelha-se à segunda linha descendente da primeira parte da peça, e traz em seu encerramento um pequeno gesto de alargando de valores rítmicos, que corrige o deslocamento tematizado neste solfejo, com a mudança das semibreves finais para o começo do compasso.

solfejo 13

The image displays a musical score for 'solfejo 13' in 4/4 time, spanning 17 measures. The score is divided into several sections: 'frase geradora' (measures 1-6), 'prolongamento 1 vai' (measures 7-10), 'prolongamento 2 volta' (measures 11-13), and 'prolongamento 3 chega' (measures 14-17). The melody is marked with '3a asc.' and '3a desc.' intervals. The bass line features a 'pedal de Lá' (pedal point on G) and a 'cadência' (cadence) at the end. The harmonic analysis below the score provides a detailed breakdown of the chords and intervals used throughout the piece.

frase geradora **prolongamento 1 vai** **prolongamento 2 volta** **prolongamento 3 chega**

pedal de Lá marcha ascendente de motivos marcha descendente de motivos em graus conjuntos, com saltos grandes. pedal de Lá cadência

3a asc. 3a desc. 3a asc. 3a asc. 3a asc. 3a asc. 3a desc. 3a desc. 3a desc. 3a desc.

motivo repetido: simetria linha em graus conjuntos

5a dim

t 1-3 s 6 t 3 s 5 t 3-3-1 D 1-7 t 3 s 5 tP 3 t 3 s6 1-6 t 3-5-3-1 s 6-4-6 D7 3 t 1-3 s6 1-3-1-1-5-1 t 4-3-5-3 s6 D 7 t

A m D m E 7 A m D m6 A m E A m D m6 C A m D m6 A m D m6 E 7 A m D m6 A m D m6 A m E 7 A m

Tom: Lá menor. Compasso: 4/4. Número de compassos: 17.

Síncope e sinalefa (deslocamento dos valores rítmicos através das barras de compasso). Motivo rítmico gerador: semínima, mínima, semínima. Uso de marcha de motivos

melódicos. Não usa marcha na harmonia, apenas pequenas insinuações. Uso de pedal na melodia. Há simetrias equilibrando a composição.

Deduzimos a seguinte estrutura da linha melódica da voz superior do solfejo 13: 1) frase geradora (c.1-5); 2) prolongamento 1 (c.6-9); 3) prolongamento 2 (c.10-13); 4) prolongamento 3 (c.14-15); 5) cadência (c.16-17). Apesar dos diálogos que se estabelecem ao longo da obra, o baixo não respeita esta organização que propusemos acima para a linha melódica da voz superior, realizando os pontos de chegada de sua linha melódica em outros lugares.

Portanto, a voz superior do solfejo 13 tem a seguinte forma. A primeira parte, sua frase geradora é composta de dois segmentos: 1) c.1-3, que, na voz superior, não parece confirmar o tom, apesar da harmonia afirmativa, e; 2) c.4-5, com anacruse de semínima, já um prolongamento do compasso anterior, que apresenta um deslocamento contínuo da mínima pela ligadura, e estabelece um pedal de Lá na voz superior, sobre uma harmonia menos movida. A segunda parte da peça, o prolongamento 1 (c.6-9), é uma marcha ascendente de graus conjuntos, de um motivo melódico de três notas, um salto ascendente de 3ª que cai uma 2ª para o próximo degrau. A terceira parte, o prolongamento 2 (c.10-13), começa no ponto culminante Mi, uma anacruse em salto descendente de 6ª. Assemelha-se ao motivo gerador pelo abandono da ligadura, mas apresenta um par de colcheias no lugar da última semínima. Aqui, o baixo cria um diálogo, deslocando o motivo de colcheias em marcha, mas a harmonia não marcha, $t \rightarrow s \rightarrow D^7 \rightarrow t$. A quarta parte, o prolongamento 3 (c.14-15), apresenta outro par de colcheias no lugar da primeira semínima da síncope, em um contorno onde não há mais gesto de marcha e sim o retorno do pedal em Lá (apresentado no segundo segmento da frase geradora), e onde o baixo, deslocado, que acompanha a mudança do motivo rítmico, faz o diálogo ficar mais acirrado, em uma harmonia que reafirma o Lá menor, c.14-15. Na cadência final (c.16-17), a voz superior, em mínimas, converge por graus conjuntos descendentes ao Lá, enquanto o baixo, também em mínimas salta 8ª no Mi e atinge o Lá.

solfejo 14

frase geradora primeiro prolongamento em marcha harmônica segundo prolongamento: acelera o passo harmônico cadência final

vai-volta arpejado 1 5 3 5 1 7 3 1 1 5 3 5 1 7 3 1 1 5 3 5 1 7 linha descendente (g.c.) nos contratempos dos primeiros tempos: Mi (c.1) ao Lá (c.5) (passo de compasso) linha descendente (g.c.) nos contratempos: Lá (c.5) ao Lá (c.8) (passo quadruplicado)

vai-volta arpejado (imitação) linhas descendentes (g.c.) também no baixo

t 1 - 3 - 1 - 5 - 3 s 5 - 3 dP 7 1 - 3 tP (D7) sR 3 1 - 3 (d) 3 D 7 t 3 dP 9-8 sP 9-8 d 9-8 s tP 9-8 dP7 4-3 t 9-8 d s tP 9-8 dP 4-3 t s 5 6 t D-7 t

Am Dm G G7 C C7 F G7 Bm7 F E7 Am G F Em DmC G7 Am Em DmC G Am Dm Am F4E7 Am

Tom: Lá menor. Compasso: 4/4. Número de compassos: 9.

Fora a imitação imediata da frase geradora no baixo, este solfejo não apresenta diálogos entre as vozes.

Como um todo, o contorno da linha melódica apresenta dois pontos culminantes, no começo e no final do segundo prolongamento, a caminho da cadência final. O segundo ponto culminante é mais valorizado que o primeiro, especialmente por causa do caminho ascendente dos pontos culminantes dos motivos de linhas descendentes, que converge nele.

No solfejo 14, o compositor continua abordando síncope e sinalefa, deslocamentos rítmicos, dentro e através da barra de compasso. O motivo rítmico gerador é a sincopado (colcheia-semínima-colcheia), e frase geradora é curta, somando dois motivos geradores rítmicos em um compasso.

Pela ênfase no deslocamento rítmico, essa música apresenta linhas descendentes de graus conjuntos, tanto na voz superior quanto no baixo, do começo ao fim da peça. Na voz superior, a primeira linha se inicia no ponto culminante da frase geradora, e primeiro ponto culminante da peça (Mi), caminhando em contratempos, de compasso em compasso, pelos

pontos culminantes dos motivos postos em marcha no primeiro prolongamento, até o Lá, que inicia a segunda marcha. No contratempo do primeiro tempo do c.5 começa a segunda linha descendente, agora em passo quadruplicado, que segue em queda (descontado o salto de 8ª) até o Lá do último contratempo do c.6, onde um salto para o Mi inicia uma nova linha em queda até Lá (antecipado para a cabeça do c.8) que inicia a cadência. O próprio motivo, posto três vezes em marcha no segundo prolongamento, é composto de uma linha descendente de graus conjuntos. Após cair uma 3ª, a cadência final continua a linha (descontado o salto de 8ª), mas agora em tempos desiguais, do Fá (primeiro contratempo do c.8) até o Lá final. No baixo, encontramos também linhas descendentes de graus conjuntos. A primeira, sai das notas Lá, reiteradas no c.1, até o Mi do c.4, caminhando nos terceiros tempos dos compassos. A segunda, como na voz superior, em passo quadruplicado (de semínimas), tem como ponto de partida o Si (segundo tempo do c.5), e segue até o Lá final, descontados os saltos de 8ª e de 5ª diminuta entre os motivos postos em marcha, e apresentando uma mudança de andamento para o passo em mínimas da cadência final.

Portanto a forma se estrutura em quatro partes: 1) frase geradora; 2) primeiro prolongamento; 3) segundo prolongamento; 4) cadência final. Uma frase geradora de um compasso, duas marchas de motivos, que prolongam aspectos da frase geradora, ambas de três compassos, uma cadência final de dois compassos.

A frase geradora é uma curta afirmação tonal da voz superior, no c.1, um vai-volta arpejado que toca no primeiro ponto culminante da peça. Nesse início, o baixo apresenta uma imitação imediata, separada em semínima, da frase geradora. Segue o primeiro prolongamento, que apresenta na voz superior um motivo de um compasso – a frase geradora ligeiramente modificada para incluir um *levare* para grau conjunto abaixo – colocado três vezes em marcha de graus conjuntos descendentes (c.2-4). O segundo prolongamento (c.5-7) apresenta um motivo de cinco notas alinhadas em graus conjuntos descendentes, que é colocado em marcha de em três passos ascendentes, desiguais (Lá → Ré → Mi), que elevam a linha melódica da voz superior ao segundo ponto culminante da peça. A cadência final (c.8-9) também apresenta o gesto descendente em graus conjuntos dos motivos que a antecedem no segundo prolongamento, inclusive completando o caminho ascendente dos passos de sua marcha (Lá → Ré → Mi), iniciando-se no Fá, só que este Fá continua a queda que começara no último ponto culminante, apresentando-se uma oitava

abaixo. A linha em graus conjuntos descendentes da cadência apresenta um salto de 8ª em semicolcheias que traz à memória o salto de 8ª, também encaminhado por semicolcheias, presente no motivo do primeiro prolongamento, isso antes de aterrissar no Lá.

No plano harmônico: a frase geradora é uma afirmação tonal em Lá menor; o primeiro prolongamento é uma marcha por dominantes, de Ré menor a Lá menor; o segundo é uma marcha descendente dos acordes em graus conjuntos, de Lá menor a Lá menor – que, nos primeiros tempos dos compassos apresenta as funções $t \rightarrow s \rightarrow d \rightarrow t$; e a cadência, como seria de se esperar, confirma Lá menor. As semínimas deslocadas do motivo de um compasso posto em marcha pelo primeiro prolongamento da linha melódica da voz superior, portam as fundamentais dos acordes da progressão harmônica, que marcha em passo de mínima. O motivo apresenta o seguinte padrão de arpejo das notas dos acordes: 3-5-1 (fundamental)-7, do primeiro acorde, 3-1-1(fundamental)-5, do acorde na 4ª acima. Nesse primeiro prolongamento, os baixos da harmonia caminham $3 \rightarrow 1$, tanto nas mudanças de acorde dos segundos aos terceiros tempos, quanto dos quartos tempos aos primeiros tempos compasso que segue. As 7ªs vestem as dominantes individuais desta marcha harmônica, mesmo que sejam 7ªs menores em acordes menores, e 7ªs maiores em acordes maiores. No segundo prolongamento, a marcha harmônica segue os passos de uma linha descendente de acordes em graus conjuntos: Lá $\rightarrow$ Sol $\rightarrow$ Fá $\rightarrow$ Mi $\rightarrow$ Ré $\rightarrow$ Dó $\rightarrow$ B(Sol maior⁷) $\rightarrow$ Lá / Mi $\rightarrow$ Ré $\rightarrow$ Dó maior $\rightarrow$ B(Sol maior⁷) $\rightarrow$ Lá. A voz superior, aqui, caminha nas fundamentais dos acordes, em tempo deslocado, e o baixo caminha pelas 3ªs, em semínimas. O retardo, na voz superior desta marcha, marca o acorde com a dissonância de nona que resolve para a fundamental (9 $\rightarrow$ 8).

solfejo 15

Tom: Dó maior. Compasso: 4/4. Número de compassos: 6.

Uma linha melódica acompanhada que não apresenta caráter contrapontístico. Apresenta a mesma notação que Hermeto Pascoal para o tipo de deslocamento sincopado do c.2-4.

Do começo ao c.5, sem o último compasso, o solfejo 15 insinua em seus motivos e partes uma simetria bilateral, com centro no terceiro tempo do c.3. Assim, sua estrutura se assemelha a um pequeno ABA', onde o primeiro A tem ares de uma introdução de um compasso que se assemelha ao último A', a cadência antes da nota final, e a parte B é três vezes o tamanho de A.

A primeira parte é uma afirmação da tonalidade que tem a duração de um compasso. A voz superior apresenta uma frase geradora que traz quatro vezes um motivo rítmico gerador sincopado (semicolcheia – colcheia – semicolcheia): nas três primeiras vezes o motivo tem um contorno melódico predominantemente em graus conjuntos e na quarta apresenta um arpejo de Dó maior, de ligação, cujo contorno será imediatamente prolongado pela segunda parte da peça. No baixo a afirmação da tonalidade se dá em um vai-volta saltado (Dó - Sol - Dó) e converge para a subdominante que inicia a segunda parte. A segunda parte apresenta, na voz superior, um motivo de compasso inteiro, que é um prolongamento do gesto inicial do motivo melódico gerador, de um tempo, recolocado três vezes, à maneira de uma marcha (sem marcha harmônica), e, a cada vez, é ligeiramente alterado, em especial o último, cujo gesto final em graus conjuntos, converge no Mi do c.5. A parte apresenta, para cada um de seus três compassos, um acorde que é arpejado na voz superior, em um motivo

de colcheias sincopadas, deslocadas em semicolcheia, que se contrapõe ao baixo sistemático, que caminha em colcheias: Fá maior → Dó maior → Sol maior. O baixo apresenta, no final da parte (c.4), um pedal em Sol, na dominante, em saltos de oitava. A cadência final retoma o motivo rítmico do começo em um ritmo harmônico mais acelerado, cadencial, agora com contorno arpejado, como na segunda parte, isso até o quarto tempo do c.5, em que segue, convergindo em graus conjuntos para o Dó final. Na cadência o baixo realiza um gesto convergente em Sol e um giro de semicolcheias em saltos de oitava ao redor de Dó.

solfejo 16

tema

cadência final

imitação à 5ª

encurtamento de semínima na imitação: favorece diálogo

Tom: Lá menor. Compasso: 4/4. Número de compassos: 10.

O solfejo 16, em Lá menor é a primeira composição a apresentar uma imitação completa da voz superior pelo baixo, num cânone à 5ª, que explora as convergências melódicas da dominante, e que segue do c.2 ao c.7, onde o baixo desvincula seu contorno da voz superior para cadenciar. Como dissemos acima, juntamente com o solfejo 18, o 16 representa uma transição entre as peças menores anteriores e as que seguem, não apresentando partes estruturais, além daquelas vinculadas ao correr da linha melódica canônica.

Os seis primeiros compassos do tema são imitados à 5ª pelo baixo, em seguida suprim-se uma semínima para que a imitação realize o jogo de pequenas imitações em diálogo de um motivo que encaminha a cadência final.

solfejo 17

Tom: Dó maior. Compasso: 2/2. Número de compassos: 43.

O solfejo 17 é o primeiro que apresenta uma forma maior, com imitações do tema da voz superior, de 14 compassos. Sua estrutura formal segue o padrão básico exposto acima, no qual o tema é imitado de maneira a configurar um A-B-A'- cauda - cadência final. Na parte A, o tema é imitado à 5a pelo baixo, de maneira não literal, à distância de dois compassos. Em B, no compasso 15, começa uma imitação rigorosa, tanto do tema da voz superior no baixo, quanto da primeira imitação mais livre do tema, realizado no começo pelo baixo, agora na voz superior, em uma modulação para Sol maior, maior. No compasso 17, a volta, a reexposição condensada do começo, em um trecho de cinco compassos na voz superior, e que se prolonga um pouco mais no baixo. Segue uma cauda que apresenta seus motivos organizados em dois segmentos de diálogos agitados entre as vozes, culminantes. Por fim a cadencia final (c.41-42).

The musical score is divided into three systems, each with a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef).

- System A (Measures 1-14):**
 - Measures 1-14:** Labeled "proposição" (proposition) in the vocal line.
 - Measures 5-14:** Labeled "imitação não rigorosa à quinta" (non-rigorous imitation at the fifth) in the bass line.
- System B (Measures 15-26):**
 - Measures 15-26:** Labeled "imitação literal da imitação não rigorosa, inicial, do baixo" (literal imitation of the non-rigorous imitation, initial, of the bass) in the vocal line.
 - Measures 17-26:** Labeled "proposição em G maior" (proposition in G major) in the bass line.
- System A' (Measures 27-43):**
 - Measures 27-31:** Labeled "A' (reexposição condensada do início)" (A' (condensed re-exposition of the beginning)) in the vocal line.
 - Measures 32-41:** Labeled "coda" in the vocal line.
 - Measures 42-43:** Labeled "cadência final" (final cadence) in the vocal line.

solfejo 18

Tom: Dó maior. Compasso, 3/1. Número de compassos: 13.

O solfejo 18 é um contraponto imitativo, que, como o 16, não se desenvolve em uma forma maior. O tema é composto basicamente de uma frase geradora curta na voz superior, seguida de uma sucessão de dois grupos de prolongamentos, que se sobrepõem por causa da imitação deslocada do baixo. O baixo começa numa imitação à quinta do tema e, em seu curso, imita de maneira variada dois gestos importantes: 1) a queda do tema em graus conjuntos entorno do c.6, em dois gestos que o antecipam e seguem; 2) o gesto em diálogo que ele encomprida nos compassos 9 e 10.

solfejo 19

Tom: Dó maior. Compasso, 3/2. Número de compassos: 40.

A forma do solfejo 19 é bastante repetitiva e remete AA'A em que o tema se repete na voz superior três vezes praticamente iguais. Como ela já é uma marcha harmônica, este solfejo é uma longa marcha harmônica do começo ao fim. Na parte A o tema é imitado à 5a no baixo de maneira não literal. Na imitação da parte A', ocorre a retirada de dois motivos da

primeira parte, nos quais aquela modula para Sol maior: A) tem 15 compassos, A') tem 10. A') tem início no c.16, quando o baixo realiza a imitação literal do tema, modulado para Sol maior. Aqui, a voz superior realiza a imitação literal da imitação não literal do baixo da parte A, também em Sol maior. É notável que, fora a primeira nota, a voz superior da parte A' é exatamente igual ao tema. No c.26 inicia-se a reexposição, uma repetição do começo, também sem os compassos finais. Segue a cadência final.

The musical score is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The time signature is 3/2.

- System 1 (Measures 2-15):** The treble staff is labeled 'C maior' and 'proposição'. The bass staff is labeled 'imitação'. A bracket above the treble staff spans measures 2 to 15.
- System 2 (Measures 16-25):** The treble staff is labeled 'G maior' and 'imitação'. The bass staff is labeled 'proposição'. A bracket above the treble staff spans measures 16 to 25.
- System 3 (Measures 26-36):** The treble staff is labeled 'C maior' and 'proposição'. The bass staff is labeled 'imitação'. A bracket above the treble staff spans measures 26 to 36.
- System 4 (Measures 37-40):** Labeled 'cadência final'. It shows the final four measures of the piece.

solfejo 20

Tom: Sol maior, que modula para Ré maior e Lá menor. Compasso, 3/4. Número de compassos: 44.

No solfejo 20, há uma ênfase na modulação. A peça apresenta duas modulações, ao Sol maior, tom principal: para Ré maior e para Lá menor. Possivelmente, em função dessa segunda modulação, a estrutura desse solfejo difere do padrão, e apresenta uma parte a mais, que apresenta o mesmo jogo de alternância das proposições entre as vozes que é costumeiro às segundas partes, totalizando cinco partes, mais a cadência final.

A obra também apresenta um segundo tema, um contraponto do baixo com o tema 1, da voz superior. A linha melódica desse contraponto dissimula uma imitação direta do tema 1, pois é construída a partir dela. Assim, o tema 2 elimina o começo do tema 1, a sua linha ascendente inicial, e imita de maneira variada, à distância de semínima, a marcha em graus conjuntos descendentes de saltos de 5ª, parte central da frase geradora da voz superior (o tema 1), corrigindo seu gesto melódico para o tempo forte do compasso seguinte. Esse procedimento estabelece uma série de dissonâncias e resoluções, já vistas e revistas nos solfejos menores.

A partir daí, a forma de cinco partes mais a cadência final se estabelece, alternando a dupla de proposições entre as vozes por quatro vezes: 1) a primeira parte com o tema 1 na voz superior e o tema 2 no baixo, em Sol maior; 2) a segunda com o tema 1 no baixo, em Ré maior; 3) a terceira com o tema 1 na voz superior, em Lá menor; 4) a reexposição, que repete o tema 1 na voz superior e o tema 2 no baixo, em Sol maior; 5) a cauda, que apresenta outros motivos em duas pequenas modulações, para Ré menor e Lá menor, lembranças das anteriores; 6) a cadência.

Entre as partes distinguem-se pequenas cadências modulatórias que estabelecem uma existência independente das proposições, e que se desenvolvem na cauda. As cadências são formadas de dois motivos, que se apresentam, geradores, respectivamente no final de

cada uma das duas proposições. Ao final da segunda parte, estes motivos continuam apegados às suas proposições, em seu jogo de alternância entre as vozes, mas após a terceira não as acompanham, aparecem nas mesmas vozes, e após a quarta desenvolvem-se nos gestos que compõem a cauda.

The musical score is written in 3/4 time and consists of three systems of two staves each (treble and bass). The key signature is one sharp (F#).

- System 1 (Measures 1-17):**
 - Measure 1: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measures 2-7: Treble staff has a melodic line starting on G4, bass staff has a bass line starting on G2.
 - Measure 8: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 9: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 10: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 11: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 12: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 13: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 14: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 15: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 16: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 17: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
- System 2 (Measures 18-34):**
 - Measure 18: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measures 19-25: Treble staff has a melodic line starting on G4, bass staff has a bass line starting on G2.
 - Measure 26: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 27: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 28: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 29: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 30: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 31: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 32: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 33: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 34: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
- System 3 (Measures 35-44):**
 - Measure 35: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measures 36-37: Treble staff has a melodic line starting on G4, bass staff has a bass line starting on G2.
 - Measure 38: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 39: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 40: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 41: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 42: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 43: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.
 - Measure 44: Treble staff has a whole note G4, bass staff has a whole note G2.

Annotations and markings include:

- proposição 1: G** (Measures 1-7)
- modulação: D** (Measure 8)
- proposição 2** (Measures 12-17)
- motivo modulatório** (Measures 12-17)
- proposição 1: D** (Measures 12-17)
- reexposição: G maior** (Measures 27-34)
- proposição 1: Am** (Measures 18-25)
- motivo modulatório** (Measures 27-28)
- proposição 1: G** (Measures 29-34)
- proposição 2** (Measures 18-25)
- modulação para Am** (Measures 18-25)
- modulação para G** (Measures 27-34)
- CODA** (Measures 35-37)
- motivo modulatório** (Measures 38-39)
- cadência final** (Measures 40-44)
- modulação Dm** (Measures 35-37)
- modulação Am** (Measures 38-39)
- volta G** (Measures 40-44)

solfejo 21

Tom: Lá menor. Compasso, 3/8. Número de compassos: 47.

O solfejo 21 realiza um jogo de imitações que junto com o uso de Dominantes menores lhe dá uma sonoridade modal, plagal. A primeira imitação variada é à 4a, pelo baixo, à distância de três curtos compassos 3/8. O conjunto de tema e imitação variada é recolocado na segunda parte da peça, invertendo baixo e voz superior, à maneira dos solfejo 19 e 17, como uma modulação na peça onde o tema é literalmente recolocado em outro tom. Mas o que ocorre agora é que a modulação está em parentesco de terça – da t (tônica menor) Lá menor para a tP (tônica paralela menor) Dó maior – e isso deixa a recolocação do tema no baixo não literal, e sim modal, seu modo muda de menor para maior. Depois da segunda parte, o jogo inicial de imitações é recolocado nas mesmas relações tonais, mas diminuindo a distância entre suas entradas para um compasso apenas, em uma dinâmica que se agita para a cauda, em diálogos que se encaminham à cadência final.

solfejo 22

Tom: Lá menor. Compasso, 2/4. Número de compassos: 28.

O Solfejo 22, tem um tema estruturado em duas partes, que começa em passos de graus conjuntos e que estabelece um jogo em diálogo com a imitação à 5a no baixo. O diálogo é promovido pelo motivo marcante que surge na segunda metade do tema, que é deslocado um compasso 2/4 na imitação do baixo, bastante variada, à quinta. Em seguida, nossa conhecida inversão do tema entre as vozes, com modulação. Mas vemos aqui um encurtamento dos contornos iniciais. Primeiro apenas um gesto de quatro compassos da primeira parte do tema no baixo, agora na tônica paralela (Dó maior), com imitação à 5a na voz superior de dois compassos que engatam no diálogo entre as vozes, característico da segunda metade do tema. No c. 22, a reexposição do início, também só um gesto curto, e a cadência final.

proposição em Am

motivos em diálogo

imitação não literal, à 5a

imitação à 5a, gesto inicial

reexposição

proposição em Am

cadência final

motivos em diálogo

proposição em C

imitação

solfejo 23

Tom: Lá menor. Modula para Dó maior. Compasso: 6/4. Número de compassos 17.

O solfejo 23 é em Lá menor, mas como no solfejo 19 o tema parte numa marcha harmônica do começo ao fim da peça. Como no solfejo 20, a composição não apresenta uma imitação do tema da voz superior, mas um segundo tema no baixo, fruto do deslocamento e variação do antecedente da frase geradora. O tema 1 possui uma frase geradora com os dois motivos estruturais da música: um antecedente e um consequente. A estrutura manifesta a troca habitual das proposições nas vozes, em três partes mais a cadência final. Na segunda parte a modulação para Dó maior.

solfejo 24

Tom: Lá menor. Modulação para Sol menor. Compasso 9/8. Número de compassos:

21.

Uma grande marcha harmônica de motivos melódicos.

O tema do solfejo 24 possui duas seções, nas quais a frase geradora reaparece, um pouco variada, um grau conjunto abaixo, o que insere o aspecto de marcha por graus conjuntos já no tema. A própria frase geradora também possui duas metades que apresentam um gesto melódico semelhante à do solfejo 22 (em um compasso 2/4) e 25 (em um 12/8). A primeira metade apresenta um motivo vai-volta, cuja volta é prolongada uma 4ª acima, em um gesto melódico que converge na segunda metade, que é uma queda em graus conjunto onde duas semínimas pontuadas repetidas na mesma altura caem para a terceira. No seu todo, o tema revela um gesto descendente em graus conjuntos, apontado na figura abaixo.

The image displays a musical score for Solfejo 24, consisting of a melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The melody is written in 3/8 time and features several annotations: a bracket labeled 'proposição Am' spans the first five measures; a bracket labeled 'frase geradora' spans measures 2 through 5; a bracket labeled 'antecedente' covers measures 2 and 3, while 'consequente' covers measures 4 and 5; a bracket labeled 'vai-vem' is under measure 2, and 'motivo bordadura' is under measure 3; a bracket labeled 'bordadura' is under measure 4; and a bracket labeled 'gesto descendente fá, mi, ré, dó, sib' spans measures 3 through 5. The piano accompaniment is in 3/8 time and includes a bracket labeled 'imitação à Sa' spanning measures 3 through 5. Below the piano staff, a table of chords and fingerings is provided:

t	8-7-#6 5 sP	D	1 - (#)2-3-2-1	D7	5 - 4-3	t	(D7) 7	s	3-5-4-3-2-1	(D7)	t (Gm)
Am	F6(aum)	E		E7		Am	A7	Dm		D7	Gm

O solfejo 24 explora a dinâmica de uma dupla de sensíveis, melódica e harmônica, que se apresenta no centro da frase geradora, ligando sua primeira metade à segunda. Ali, entre a última nota da primeira metade e a primeira nota da segunda metade, apresenta-se a sensível ascendente melódica cromática de 4ª aumentada para a quinta, do tom de Lá menor (Ré# → Mi), recorrente em imitações ao longo da peça. Essa sensível melódica é acompanhada da cadência, típica do campo harmônico menor, por sensível descendente para a dominante: a cadência frígia, em que um acorde maior posto sobre o sexto grau do campo

harmônico menor (o paralelo da subdominante menor, sP) cai, em passo de sensível descendente, para a dominante: sP → D. Esse jogo de duas sensíveis, que tinge a cadência frígia de cores napolitanas, se apresenta na constituição de um acorde usado liberalmente por Hermeto Pascoal e pelas harmonias que trazem influências do jazz: o SubV – um acorde maior com 7ª menor, posto sobre uma sensível descendente, substituindo (Sub) uma dominante (V). Em suas aparições, o contorno melódico ao redor da sensível ascendente remete a um motivo de bordadura, presença frequente nos solfejos. Na figura acima, a análise da harmonia do primeiro compasso se dá pela identidade com outros trechos imitados, na medida em que o baixo se inicia no c.2.

A forma do solfejo 24 retoma mais uma vez o jogo de imitações A → B → A' → cauda → cadência final, mas de forma esquemática, mais como uma referência em meio a uma marcha de motivos, e harmônica, do começo ao fim.

A primeira parte é curta, no baixo a imitação não literal à 5a. A segunda parte é mais longa e começa com os dois primeiros compassos do par, tema e imitação, modulados para Sol menor, com o tema no baixo. Isto inicia uma marcha de motivos e imitações com o mesmo contorno de antes e que se alonga ao c.12. Isso, acompanhado de uma marcha harmônica em que as sétimas, adicionadas no último tempo dos compassos, tem papel expressivo importante: Sol menor → Mib menor \→ Ré maior → Ré maior⁷ \→ Sol maior → Sol maior⁷ \→ Dó maior → Dó maior⁷ \→ Fá maior → Fá maior⁷⁺. Ao final da parte, a chegada clara em Lá menor: após Fá maior⁷⁺ → Ré menor⁶ → Mi maior⁷ → Lá menor. Segue uma reexposição encurtada a dois compassos literais do começo, e mais um compasso de finalização brusca, truncada. No c.15, começa a cauda, onde ocorre o último gesto de progressão harmônica, sempre retornando a Lá menor, alternando a cinética truncada, da melodia em colcheias, e o caminhar a passo firme na unidade de tempo.

solfejo 25

Tom: Lá menor. Compasso: 12/8. Número de compassos: 17.

O solfejo 25 parece tematizar o cromatismo melódico das sensíveis superiores e inferiores – as *mutanças*, e o novo solfejo heptacórdico, deviam estar na mente do professor Luís Álvares Pinto. Vemos aqui, arrolados pelo autor, as razões básicas de seu ser cromático: acordes maiores que viram menores nonas menores e maiores, as sétimas e terças de dominantes, a sexta aumentada, a sexta acrescentada à subdominante menor. Em destaque, a bordadura cromática, ascendente e descendente, a harmonia napolitana posta na melodia. Mas, no todo da composição, mesmo com as sensíveis, mudanças de modos e de função dos acordes, a harmonia mantém-se bastante centrada nas funções centrais do Lá menor.

Em grandes linhas, este solfejo também se estrutura nas partes surgidas no jogo de trocas de voz do tema. Aqui, no entanto, a primeira parte apresenta um segundo tema e não uma primeira imitação. As reaparições, tanto do tema da voz superior, quanto do baixo, ao longo da peça, não são literais. Nas diferentes partes, as relações intervalares entre as proposições igualmente não se mantêm.

Na primeira parte, o tema da voz superior já contém um gesto modulatório. Ela é partida em duas, uma afirmação tonal de Lá menor e uma marcha curta de motivos em passos desiguais, ascendentes, em Dó maior. A primeira metade, nos dois primeiros compassos da música, se equilibra numa simetria bilateral, não rigorosa, que apresenta o motivo rítmico gerador, de um compasso, retrogradado no c.2: um gesto convergente de colcheias, no início e no fim, e uma linha descendente em graus conjuntos de quatro semínimas pontuadas, ao centro. Nas colcheias do início, o mesmo motivo vai-volta do solfejo 24 e de outros solfejos iniciais. A segunda metade do tema marcha, desenvolve o gesto convergente das colcheias, que se desequilibram em deslocamentos sincopados, de ligaduras entre últimas e primeiras colcheias da unidade de tempo do 12/8 (sinalefas). Na primeira parte do solfejo 25, o tema do baixo é uma imitação variada do motivo inicial do tema da voz superior, e apresenta cromatismos que inicialmente se relacionam à escala melódica de Lá menor (Fa# e G#), mas que se encaminham pelas sendas das convergências, apátridas, das sensíveis cromáticas. O tema do baixo, também é estruturado em duas metades. A segunda metade apresenta uma imitação variada da primeira parte do tema da voz superior.

A segunda parte começa na metade do c.5, com a imitação do tema da voz superior à 6a no baixo, sem modulação, mantendo uma relação modal com o campo harmônico de Lá menor, mas apresentando alterações cromáticas. O tema inicial do baixo, que antes começava na fundamental de Lá menor, agora se apresenta na voz superior, em relação de 5a com o Fá maior do baixo. A voz superior apresenta no c.7, o motivo de bordadura, retomado e desenvolvido em uma série de bordaduras com cromatismos, na cauda.

A reexposição de apenas dois compassos da peça, começa no c.10.

A cauda realiza um jogo de troca de motivos entre as vozes num clímax de cromatismo que desemboca na cadência final. A cauda é apresenta bordaduras por sensíveis descendentes da cadência frígia e ascendentes da sexta aumentada napolitana, em uma variação que encomprida a segunda parte das proposições iniciais da voz superior e do baixo.

Na última seção da música, a confirmação de que o tom é mesmo Lá menor, e, talvez, uma homenagem de Luís Álvares Pinto àquela cadência que junta, em um acorde, alterações descendentes e ascendentes: o acorde napolitano; um acorde de função sG (o antirelativo da subdominante menor); um acorde maior, posto numa sensível descendente; acorde muito usado nas composições que estudamos de Hermeto Pascoal; um acorde que, na presença de sua sexta aumentada, imanta por dupla sensível a tônica: na sensível descendente de sua fundamental e na sensível ascendente de sua sexta aumentada.

volta começo, apenas a primeira parte

segunda parte do tema em marcha de sensíveis

contratema

contratema

segunda parte do tema

cadência final

15 16 17

1.3. Edição crítica das partituras

*Edição crítica e realização do baixo
contínuo por Marcos Rossetti-Ferreira
e Rubens Russomanno Ricciardi (2015)*

Solfejo I

Luis Álvares Pinto (1776)

[Canto]

[Basso continuo]

The musical score for Solfejo I consists of two staves. The top staff is for the Canto (Vocal) part, written in 4/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D367, E367, F367, G

Solfejo III

First system of musical notation for Solfejo III, measures 1-5. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass staves). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody in the treble staff consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F#2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F#1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F#0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F#-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F#-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F#-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F#-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F#-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F#-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F#-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F#-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F#-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F#-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F#-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F#-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F#-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F#-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F#-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F#-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F#-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F#-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F#-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F#-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F#-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F#-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F#-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F#-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F#-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F#-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F#-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F#-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F#-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F#-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F#-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F#-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F#-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F#-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F#-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F#-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F#-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F#-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F#-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F#-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F#-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F#-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F#-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F#-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F#-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F#-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F#-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F#-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F#-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F#-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F#-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F#-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F#-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F#-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F#-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F#-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F#-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F#-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F#-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F#-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F#-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F#-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F#-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F#-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F#-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F#-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F#-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F#-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F#-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F#-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F#-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F#-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F#-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F#-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F#-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F#-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F#-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F#-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F#-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F#-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F#-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F#-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F#-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F#-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F#-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F#-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F#-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F#-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F#-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F#-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F#-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F#-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F#-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F#-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F#-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F#-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F#-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F#-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F#-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F#-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F#-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F#-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F#-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F#-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F#-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F#-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F#-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F#-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F#-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F#-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F#-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F#-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F#-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F#-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F#-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F#-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F#-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F#-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F#-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F#-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F#-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F#-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F#-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F#-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F#-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F#-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F#-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F#-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F#-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F#-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F#-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F#-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F#-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F#-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F#-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F#-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F#-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F#-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F#-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F#-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F#-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F#-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F#-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F#-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F#-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F#-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F#-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F#-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F#-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F#-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F#-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F#-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F#-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F#-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F#-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F#-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F#-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F#-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F#-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F#-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F#-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F#-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F#-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F#-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F#-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F#-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F#-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F#-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F#-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F#-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F#-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F#-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F#-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F#-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F#-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F#-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F#-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F#-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F#-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F#-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F#-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F#-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F#-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F#-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F#-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F#-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F#-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F#-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F#-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F#-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F#-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F#-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F#-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F#-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F#-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F#-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F#-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F#-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F#-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F#-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F#-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F#-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F#-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F#-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F#-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F#-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F#-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F#-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F#-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F#-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F#-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F#-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F#-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F#-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F#-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F#-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F#-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F#-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F#-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F#-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F#-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F#-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F#-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F#-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F#-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F#-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F#-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F#-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F#-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F#-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F#-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F#-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F#-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F#-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F#-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F#-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F#-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F#-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F#-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F#-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F#-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F#-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F#-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F#-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F#-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F#-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F#-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F#-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F#-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F#-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F#-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F#-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F#-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F#-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F#-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F#-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F#-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F#-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F#-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F#-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F#-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F#-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F#-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F#-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F#-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F#-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F#-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F#-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F#-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F#-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F#-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F#-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F#-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F#-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F#-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F#-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F#-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F#-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F#-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F#-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F#-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F#-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F#-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F#-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F#-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F#-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F#-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F#-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F#-289, E-289, D-289, C-289, B-290, A-290, G-290, F#-290, E-290, D-290, C-290, B-291, A-291, G-291, F#-291, E-291, D-291, C-291, B-292, A-292, G-292, F#-292, E-292, D-292, C-292, B-293, A-293, G-293, F#-293, E-293, D-293, C-293, B-294, A-294, G-294, F#-294, E-294, D-294, C-294, B-295, A-295, G-295, F#-295, E-295, D-295, C-295, B-296, A-296, G-296, F#-296, E-296, D-296, C-296, B-297, A-297, G-297, F#-297, E-297, D-297, C-297, B-298, A-298, G-298, F#-298, E-298, D-298, C-298, B-299, A-299, G-299, F#-299, E-299, D-299, C-299, B

Solfejo IV

The musical score for "Solfejo IV" is presented in two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 1-5):

- Vocal Line:** Measure 1 starts with a whole rest. Measures 2-5 contain a melodic line: G4 (half), A4-B4 (quarter), C5 (quarter), B4-A4 (quarter), G4 (half).
- Piano Accompaniment:** The right hand features a descending eighth-note scale in measures 2-3, followed by chords in measures 4-5. The left hand plays a steady eighth-note pattern in measures 2-3, then rests in measures 4-5.

System 2 (Measures 6-10):

- Vocal Line:** Measures 6-10 contain a melodic line: F#4 (half), G4-A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (quarter), F#4 (half).
- Piano Accompaniment:** The right hand plays chords in measures 6-10. The left hand continues the eighth-note pattern in measures 6-7, then rests in measures 8-10.

Solfejo V

The musical score for "Solfejo V" is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 7, and the second system contains measures 8 through 14. The music is written for a vocal line and a piano accompaniment in 4/4 time.

System 1 (Measures 1-7):

- Vocal Line:** Measures 1-7 consist of a continuous eighth-note scale: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.
- Piano Accompaniment:** The right hand plays chords corresponding to the notes of the scale. The left hand plays a steady eighth-note bass line: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

System 2 (Measures 8-14):

- Vocal Line:** Measures 8-14 continue the scale: D4, E4, F4, G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.
- Piano Accompaniment:** The right hand continues with chords. The left hand continues with the eighth-note bass line, ending with a whole note C3 in the final measure.

Solfejo VI

The musical score for "Solfejo VI" consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is written in 4/4 time. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, ending with a double bar line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

5

Solfejo VII

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The second system also consists of three staves, continuing the vocal and piano parts. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piano part includes chords and arpeggiated figures. The vocal line is a simple melody with some grace notes. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Solfejo VIII

1

Measures 1-4 of the musical score. The music is in 4/4 time. The melody (treble clef) consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

5

Measures 5-8 of the musical score. The melody (treble clef) continues with quarter notes: D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12. The piano accompaniment (grand staff) continues with the same eighth-note bass line and chords in the right hand.

Solfejo IX

The musical score for Solfejo IX is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 7, and the second system contains measures 8 through 14. The music is written for a vocal line and a piano accompaniment in 4/4 time.

System 1 (Measures 1-7):

- Vocal Line:** Measures 1-7 consist of a single melodic line with dotted half notes and quarter notes. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.
- Piano Accompaniment:** The right hand plays chords, mostly triads and dyads, while the left hand plays a simple bass line with quarter and half notes.

System 2 (Measures 8-14):

- Vocal Line:** Measures 8-14 continue the melodic line with dotted half notes and quarter notes. The notes are: B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3.
- Piano Accompaniment:** The right hand features more complex chordal textures, including some sixteenth-note patterns, while the left hand continues with a steady bass line.

Solfejo X

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The notation is in 4/4 time and features a vocal melody, a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line. The key signature has one flat (B-flat).

Solfejo XI

5

The musical score for Solfejo XI consists of two systems of music. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. Each system is written for three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below it. The time signature is 4/4. The melody in the top treble staff is composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piano accompaniment in the grand staff features chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. Measure 5 is marked with a '5' above the first staff. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 8.

Solfejo XII

First system of musical notation for Solfejo XII, measures 1-8. The system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line features a melodic line with eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a bass line with whole notes and a treble line with chords and eighth notes.

Second system of musical notation for Solfejo XII, measures 9-16. The system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line continues the melodic line. The piano accompaniment continues the bass line and treble line.

Third system of musical notation for Solfejo XII, measures 17-24. The system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line continues the melodic line. The piano accompaniment continues the bass line and treble line.

Fourth system of musical notation for Solfejo XII, measures 25-32. The system consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line continues the melodic line. The piano accompaniment continues the bass line and treble line.

Solfejo XIII

1

6

12

Solfejo XIV

5

The musical score for Solfejo XIV consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is written in 4/4 time. The first system features a vocal line with eighth and sixteenth notes, and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment, ending with a double bar line. A measure number '5' is placed above the first staff of the second system.

Solfejo XV

The musical score for Solfejo XV is written in 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system has three staves: a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The second system also has three staves. The vocal line continues with eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5, followed by a half note G4. The piano accompaniment continues with similar patterns, ending with a final chord. The piece concludes with a double bar line.

Solfejo XVI

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment in the treble clef starts with a whole rest, followed by chords and moving lines. The piano accompaniment in the bass clef also starts with a whole rest, followed by a moving bass line. The second system, marked with a '7' at the beginning, continues the vocal and piano parts. The vocal line concludes with a whole note. The piano accompaniment in the treble clef features complex chordal textures and moving lines, ending with a whole note. The piano accompaniment in the bass clef continues its moving line, also ending with a whole note.

Solfejo XVII

21

System 1 (Measures 21-26): The treble clef staff contains a melodic line starting with a quarter note, followed by an eighth note with a sharp sign, and then a half note. The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a steady eighth-note bass line.

27

System 2 (Measures 27-31): The treble clef staff continues the melodic line. The piano accompaniment features a more complex chordal texture in the right hand, while the left hand maintains a similar eighth-note pattern.

32

System 3 (Measures 32-37): The treble clef staff shows a melodic line with a sharp sign. The piano accompaniment includes a long sustained chord in the right hand, creating a harmonic backdrop for the melody.

38

System 4 (Measures 38-43): The treble clef staff continues the melodic line. The piano accompaniment features a long sustained chord in the right hand, providing a harmonic foundation for the final measures of the system.

Solfejo XVIII

Measures 1-3 of Solfejo XVIII. The music is in 3/4 time and D major. The vocal line (treble clef) begins with a whole note D4, followed by a half note E4, and a quarter note F#4. The piano accompaniment (grand staff) starts with a whole rest in the right hand and a whole note D3 in the left hand. In measure 2, the right hand has a half note D4 and a half note E4, while the left hand has a whole note D3. In measure 3, the right hand has a half note F#4 and a half note G4, and the left hand has a whole note D3.

Measures 4-6 of Solfejo XVIII. The vocal line continues with a half note A4, a quarter note B4, and a half note A4. The piano accompaniment features a more complex texture. In measure 4, the right hand has a half note D4 and a half note E4, and the left hand has a whole note D3. In measure 5, the right hand has a half note F#4 and a half note G4, and the left hand has a whole note D3. In measure 6, the right hand has a half note A4 and a half note B4, and the left hand has a whole note D3.

Measures 7-9 of Solfejo XVIII. The vocal line continues with a half note C5, a quarter note B4, and a half note A4. The piano accompaniment continues with a similar texture. In measure 7, the right hand has a half note D4 and a half note E4, and the left hand has a whole note D3. In measure 8, the right hand has a half note F#4 and a half note G4, and the left hand has a whole note D3. In measure 9, the right hand has a half note A4 and a half note B4, and the left hand has a whole note D3.

Measures 10-13 of Solfejo XVIII. The vocal line continues with a half note C5, a quarter note B4, and a half note A4. The piano accompaniment continues with a similar texture. In measure 10, the right hand has a half note D4 and a half note E4, and the left hand has a whole note D3. In measure 11, the right hand has a half note F#4 and a half note G4, and the left hand has a whole note D3. In measure 12, the right hand has a half note A4 and a half note B4, and the left hand has a whole note D3. In measure 13, the right hand has a half note C5 and a half note B4, and the left hand has a whole note D3.

Solfejo XIX

20

26

31

36

Solfejo XX

9

17

The musical score for Solfejo XX is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-8) features a vocal line with a melodic contour and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system (measures 9-16) continues the melody and accompaniment. The third system (measures 17-24) concludes the piece with a final melodic phrase and accompaniment.

25

Musical score for measures 25-30. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff starts on G4, moves to A4, then a half note G4, followed by a descending eighth-note scale: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The grand staff accompaniment features chords in the treble and a bass line in the bass staff.

31

Musical score for measures 31-38. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff continues with a descending eighth-note scale: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, then a half note F#3, followed by a descending eighth-note scale: E3, D3, C3, B2, A2, G2. The grand staff accompaniment features chords in the treble and a bass line in the bass staff.

39

Musical score for measures 39-44. The system consists of a single treble staff and a grand staff (treble and bass). The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble staff starts on G4, moves to A4, then a half note G4, followed by a descending eighth-note scale: F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The grand staff accompaniment features chords in the treble and a bass line in the bass staff.

Solfejo XXI

27

Musical score for measures 27-34. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The melody in the top staff begins with a half note A4, followed by a quarter note B4 with a sharp sign, and then eighth notes. The piano accompaniment in the grand staff features chords and moving lines in both hands, including a triplet of eighth notes in the right hand at measure 31.

35

Musical score for measures 35-41. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The melody continues with eighth notes and a quarter note. The piano accompaniment includes chords and moving lines, with a triplet of eighth notes in the right hand at measure 38.

42

Musical score for measures 42-48. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The melody concludes with a half note A4 with a sharp sign. The piano accompaniment features chords and moving lines, ending with a final chord in measure 48.

Solfejo XXII

The musical score for Solfejo XXII is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure numbers 8, 14, and 20 are indicated at the start of their respective systems.

System 1 (Measures 1-7): The vocal line begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, a quarter note C5, and a half note B4. The piano accompaniment starts with a whole rest, then enters in measure 2 with a series of chords and eighth notes in both hands.

System 2 (Measures 8-13): The vocal line features a half note D5, a quarter note E5, and a half note D5. The piano accompaniment continues with chords and eighth notes, including a triplet in measure 11.

System 3 (Measures 14-19): The vocal line starts with a quarter rest, followed by eighth notes E5-F#5, a quarter note G5, and a half note F#5. The piano accompaniment features a triplet in measure 14 and continues with chords and eighth notes.

System 4 (Measures 20-25): The vocal line begins with a quarter note G5, followed by eighth notes A5-B5, a quarter note C6, and a half note B5. The piano accompaniment continues with chords and eighth notes, ending with a final chord in measure 25.

Solfejo XXIII

Measures 1-4 of Solfejo XXIII. The music is in 4/4 time. The vocal line (treble clef) consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The piano accompaniment (grand staff) features a bass line of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The right hand (treble clef) plays chords: C4-E4-G4 (measures 1-2), D4-F4-A4 (measures 3-4).

Measures 5-8 of Solfejo XXIII. The vocal line (treble clef) consists of quarter notes: D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F5, E5, D5, C5, B4. The piano accompaniment (grand staff) features a bass line of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The right hand (treble clef) plays chords: D4-F4-A4 (measures 5-6), E4-G4-B4 (measures 7-8).

Measures 9-12 of Solfejo XXIII. The vocal line (treble clef) consists of quarter notes: A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, B5, A5, G5, F5, E5, D5. The piano accompaniment (grand staff) features a bass line of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6. The right hand (treble clef) plays chords: D4-F4-A4 (measures 9-10), E4-G4-B4 (measures 11-12).

Measures 13-16 of Solfejo XXIII. The vocal line (treble clef) consists of quarter notes: C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The piano accompaniment (grand staff) features a bass line of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The right hand (treble clef) plays chords: C4-E4-G4 (measures 13-14), D4-F4-A4 (measures 15-16).

Solfejo XXIV

The musical score for Solfejo XXIV is presented in three systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

System 1 (Measures 1-3): The vocal line begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and C5. The piano accompaniment starts in measure 2 with a half-note chord of G4 and B4 in the right hand, and a half-note chord of G3 and B3 in the left hand. In measure 3, the right hand has a half-note chord of A4 and C5, while the left hand has a half-note chord of A3 and C4.

System 2 (Measures 4-6): The vocal line continues with quarter notes D5, C5, and B4. The piano accompaniment features a half-note chord of D4 and F#4 in the right hand and a half-note chord of D3 and F#3 in the left hand in measure 4. Measure 5 shows a half-note chord of E4 and G#4 in the right hand and a half-note chord of E3 and G#3 in the left hand. Measure 6 features a half-note chord of F#4 and A4 in the right hand and a half-note chord of F#3 and A3 in the left hand.

System 3 (Measures 7-8): The vocal line continues with quarter notes A4, G4, and F#4. The piano accompaniment has a half-note chord of G4 and B4 in the right hand and a half-note chord of G3 and B3 in the left hand in measure 7. Measure 8 features a half-note chord of A4 and C5 in the right hand and a half-note chord of A3 and C4 in the left hand.

11

15

18

Solfeio XXV

The musical score for Solfeio XXV consists of three systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8.

System 1 (Measures 1-2): The vocal line begins with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and a dotted quarter note C5. The piano accompaniment features a right hand with a quarter rest, a dotted quarter note G4, and eighth notes A4, B4, C5, and a left hand with a quarter rest, a dotted quarter note G3, and eighth notes A3, B3, C4.

System 2 (Measures 3-4): The vocal line continues with eighth notes D5, E5, F#5, and a dotted quarter note G5. The piano accompaniment has a right hand with eighth notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, and a left hand with eighth notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4.

System 3 (Measures 5-6): The vocal line has a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, B4, and a dotted quarter note C5. The piano accompaniment features a right hand with a quarter rest, a dotted quarter note G4, and eighth notes A4, B4, C5, and a left hand with a quarter rest, a dotted quarter note G3, and eighth notes A3, B3, C4.

8

System 8: The vocal line begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano accompaniment features a complex texture with chords and moving lines in both hands.

11

System 11: The vocal line continues with a half note D5, followed by quarter notes E5, F5, and G5. The piano accompaniment maintains its intricate harmonic support.

13

System 13: The vocal line starts with a half note A5, followed by quarter notes B5, C6, and D6. The piano accompaniment provides a steady harmonic foundation.

15

System 15: The vocal line begins with a half note E6, followed by quarter notes F6, G6, and A6. The piano accompaniment concludes the system with sustained chords.

2. Hermeto Pascoal

2.1. *O Calendário do som e dados biográficos*

Hermeto Pascoal (Lagoa da Canoa, *1936) é filho de agricultores. Sua infância em Lagoa da Canoa, Alagoas, apesar dos problemas ligados ao albinismo e à sua quase cegueira, lhe proveu família atenta e carinhosa (BORÉM, 2010). Seu pai, dono de boteco e sanfoneiro, investiu no interesse musical de seus filhos. Atribui-se a este período, a essa infância de paz e possibilidades de exploração e autovalorização pela música, muitos dos elementos posteriores de sua linguagem, em especial, seu otimismo e segurança quanto à sua capacidade musical, sua escuta concreta dos sons mundanos, cotidianos, ouvidos e manifestados em sua música, e, muito possivelmente, a essência de sua religiosidade.

Se não perdermos de vista as diferenças pessoais e musicais, há um significativo paralelismo entre Hermeto Pascoal e o trajeto de transformações sofridas por um grupo de músicos nordestinos, interioranos e contemporâneos a ele: a Banda de Pífanos de Caruaru. A história desse conjunto nos revela muito da história de Hermeto Pascoal, ambas vinculadas ao desenvolvimento do rádio e da televisão no Brasil em cenário marcadamente semelhante ao de outros músicos nordestinos do século XX, cujo sustento foi diretamente vinculado à indústria da cultura. Fomos despertados para a semelhança desse percurso pela tese *Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)*, de Cristina Eira Velha (VELHA, 2009). Essa historiadora caracteriza uma questão que não se limita ao seu objeto de pesquisa.

Sumariamente, podemos resumir o caminho da Banda de pífanos de Caruaru, proposto por Velha, em quatro etapas. Primeiramente, uma formação musical e um início de carreira desvinculados de uma educação formal, escrita, mediada por partituras e professores, e enraizados em relações orais, caracterizadas pela participação em eventos religiosos, enterros, procissões, novenas. É notável como a marca dessa religiosidade coletiva reaparece no período mais empolgante da vida musical de Hermeto Pascoal, de 1981 a 1993, em que um grupo de músicos universitários, que professam uma fé inabalável no compositor, chegam a morar ao seu entorno no bairro do Jabour, no Rio de Janeiro, e ensaiar disciplinadamente, de segunda a sexta, seis horas por dia:

Durante 12 anos (1981-1993), esse foi o padrão de trabalho desenvolvido por Hermeto Pascoal & Grupo. Podemos perguntar se houve neste período, no panorama da música brasileira, popular ou erudita, exemplo comparável ao desta formação, no tocante à forma como dedicação e seriedade profissionais se traduziram em disciplina de ensaio. A rotina diária consistia de ensaios das 14:00 às 20:00 hs., precedidos de trabalho matinal, quando cada músico estudava suas partes individuais (LIMA-NETO, 1999, p.61).

Possivelmente a participação musical nos atos de fé da comunidade, no início de seu percurso, tenha influído na maneira de Hermeto Pascoal liderou esse grupo, uma “irmandade”. Também, é sugestivo que um fonograma impresso no seu disco *Lagoa de Arapiraca* traga a figura imponente do líder messiânico Antônio Conselheiro, numa alusão (à maneira de um cordel) de que: apenas com seu poder e uma pequena comunidade de crentes, “venceu o Exército Brasileiro em Canudos”.

Num segundo momento, destacado por Velha, os músicos da banda de pífanos migram para cidades maiores, conseguindo certo espaço no meio de comunicação de massa do nordeste de então: a Rádio. No caso de Hermeto Pascoal, ele rapidamente se incorporou à rotina de músico empregado no serviço musical da rádio, enquanto os Pífanos embalam a escuta de rádio nordestina com sua bandinha regional.

O terceiro momento marca de maneiras diferentes a Banda de Pífanos e Hermeto Pascoal. Para ambos é o momento de maior projeção, tempos em que eram anunciados e defendidos pela qualidade de sua música, que rompia com os limites do regional, do nordestino, do brasileiro:

... acreditava-se que as expressões populares, ao apresentar uma excelência técnica e artística, pela expressividade da verdadeira arte popular, atingiam com isso uma musicalidade universal que era ao mesmo tempo capaz de representar a nação. Era, portanto, esta "arte popular" criada pela "genialidade dos músicos populares brasileiros", ... , o caminho para a consolidação de uma arte nacional revolucionária, fundamental tanto para a construção da identidade cultural brasileira, como também trazia de forma privilegiada as possibilidades de mudança social (VELHA, 2009, p.159).

Para os *Pífanos* essa fase foi mais fortemente caracterizada por aquilo que Velha designa *invenção da tradição como construção de identidades e alteridades*:

... à banda de pífanos havia sido atribuído um lugar e um sentido de "tradição", sustentado a partir de alguns elementos culturais característicos de sua expressão musical e social, que se tomavam a moldura da sua representação social no mundo moderno, sendo que era através desta moldura que tornava possível a conquista de seu espaço na cultura nacional. A cultura urbana atribuída, desta maneira, um lugar específico às expressões culturais tradicionais, cabendo a estas corresponder às expectativas deste conjunto de representações sociais ao qual eram associadas,

articuladas ao sistema de mercado simbólico que abria espaço para estas expressões (VELHA, 2009, p.170).

Assim, de 67 a 80, a Banda de Pífanos, foi grandemente valorizada por estudantes e intelectuais universitários de esquerda, secundados pelos gerentes da indústria da cultura que, afinal, também são egressos universitários. Concretizavam o sonho reiterado dos nossos historiadores e folcloristas, do século XIX até hoje, de encontrar representantes da verdadeira *brasilidade* artística de origem popular. Mas este rótulo marcará a próxima etapa da história da Banda de Pífanos pelo desânimo e abandono de seus integrantes, afinal o heroísmo nacionalista não sobrevive ao rótulo, datado, posto numa gôndola de supermercado para vender uma sonoridade que, como todo novo interesse de consumo da indústria da cultura, cai de moda. Aos artistas, a tarefa inglória de tentar garantir alguma continuidade, amarrados ao estereótipo afixado em sua gôndola, abafados pela camisa de força de sua prática musical tão valorizada. É o poderoso toque de Midas da indústria da cultura, que transforma arte em ouro e o artista em estátua.

O terceiro momento apresentado por Velha, a *invenção da tradição como construção de identidades e alteridades*, também deu impulso a carreira de Hermeto Pascoal. Sua visibilidade nos anos 80 só foi possível com o apoio da indústria da cultura que encampou a produção de seus primeiros discos autorais: *A música livre de Hermeto Pascoal* é um LP da Polygram (1973); *Slave Mass* é da CBS (1977); os LPs, *Zabumbê-bum-á* (1978), *Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux* (1979), *Cérebro Magnético* (1980), são da WEA Brasil (COSTA-NETO, 1999, p.199). Para ele coube o rótulo paradoxal de campeão de uma brasilidade de origem popular que intima distância do “popular”. Realmente, o compositor reúne características notáveis em sua música: a sonoridade nordestina de sua juventude, o virtuosismo de multi-instrumentista, e uma concepção musical afinada ao seu tempo.

A música de Hermeto Pascoal foi amadurecida na estufa dos anos 60, e diz de um *zeitgeist* – um fantasma, ou espírito, que une pessoas cujos endereços distantes não impedem similaridades imprevistas por elas mesmas – de um conjunto de práticas e conceitos que marcaram o mundo naquela época. O jazz norte americano, que Hermeto Pascoal afirma não ter influencias, estava se abrindo a outras músicas do mundo, incorporando “exotismos”, e diversos modos de alturas e ritmos, e intensidades, irmanando-se à vanguarda autoproclamada da Avant-Garde. O legado de Cage, e sua perspectiva sobre o uso do

aleatório, aflora principalmente no Free-Jazz. Hermeto Pascoal se apresenta imerso nessas concepções contraditórias de seu tempo: o exótico é incorporado na sua maneira de vestir, em sua imensa cabeleira e sua intempestividade inventiva; sua harmonia pode caminhar por passos afirmativos, dissonantes, que mudam constantemente de centro harmônico, escorregando cromaticamente, escalando progressões simétricas, mas pode também fluir nas simplicidades de um frevo; suas linhas melódicas podem apresentar uma doçura e uma coloquialidade regional, popular, nordestina, estáveis em seu gesto modal, mas podem também ser duras e professorais, dogmáticas, caminhando pelas extensões dos acordes sem tocar nas fundamentais, e criando padrões ruidosos e atonais. Suas longas e intensas apresentações nos anos 80 (das quais este pesquisador foi frequente testemunha ocular, arrebatada) flagram a sua valorização da improvisação no cerne mesmo de seu fazer artístico. Seu apelo aos timbres cotidianos e não domesticados pela música, como a fala, por exemplo, que se faz melodia passível de acompanhamento harmônico, ou o uso que faz, até em cena, de animais emitindo seus sons, apresentam uma afinação bem humorada com pensamentos da música concreta de Pierre Schaeffer – o *Traité des Objets Musicaux* data de 1966. Mas Hermeto Pascoal descarta essas influências, e atribui seu habilidoso solfejo concreto à infância em Arapiraca, onde sua precocidade na percepção do universo sonoro cotidiano já era usada na fábrica de sua música.

O auge da terceira fase, no qual ainda era valorizado pelos meios de comunicação de massa, foi de 1981 a 93. Esses são os anos de trabalho quase familiar do grupo de músicos universitários que o adotaram, reverenciando-o como “Campeão”. É a fase mais intensa e coesa de sua produção fonográfica e de suas apresentações. Luiz Costa Lima-Neto, assim como nós, participante/espectador das apresentações de Hermeto Pascoal desses anos, discute o período em sua tese de mestrado *A Música Experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): Concepção e Linguagem*. (LIMA-NETO, 1999)

Neste paralelo que fizemos às quatro etapas da trajetória da *Banda de Pífanos de Caruaru* há um quarto momento que marca o abandono de Hermeto Pascoal, em especial pela indústria da cultura. Esse momento acompanhou o enfraquecimento do intenso processo de criação grupal de seu grupo de músicos universitários. Surgem discos nos quais Hermeto Pascoal trabalha praticamente sozinho, ao piano solo ou com ele mesmo tocando todos os instrumentos. Agora, os participantes de seus novos grupos têm características mais

habituais, realizam menos ensaios e na maioria das vezes são músicos profissionais. O livro *Calendário do som* (PASCOAL, 2000), objeto dessa pesquisa, é concebido nesse momento. A proposta do livro transparece uma autoafirmação de habilidade composicional de alguém que perdeu espaço, e que se desafia para demonstrar seu potencial inventivo cotidiano. Os 60 anos de Hermeto Pascoal, comemorado em 22 de junho de 1996, marcou um momento importante de sua vida, foi a véspera do início da escrita de sua obra mais extensa, seu *Calendário do som*. Mesmo com os comentários positivos ao pé das músicas manuscritas que trazem a afirmação “tudo de bom sempre”, em todas as composições, a obra acena com um ser inquieto, autoproclamado.

Há um grande interesse acadêmico por Hermeto Pascoal que se expressa nas teses e artigos sobre o compositor. As abordagens são bastante rigorosas ao universo de Pascoal e profundas em suas análises. O ponto talvez mais discutível de algumas das abordagens é a pretensão de revelar a genialidade do “Campeão” Hermeto Pascoal, comungando de seu próprio imaginário, ou muito próximo a ele. Repetem assim o cânone flagrado por Velha, e apresentam-no o representante da verdadeira arte popular que, mesmo tendo rejeitado o estudo sistematizado, desenvolveu uma musicalidade universal capaz de representar uma nação, quase um herói mítico, vingador. Algumas dessas publicações imprimem o erro comum ao nosso tempo de reduzir a arte a um mero fenômeno cultural, promovendo a falsa separação entre erudito e popular (ver RICCIARDI, 2013 pp.20-21, e anota de fim número 23). É bom lembrar que em música a diferença entre o popular e o erudito não existe senão como ideologia que desqualifica um pelo outro. O culturalismo desse pensamento pesou em momentos em que uma erudição de elite dominante desqualificava manifestações de cunho mais popular. No entanto, hoje, o que se impõe é a prática oposta: a hegemonia de uma ideologia musical que se auto rotula de “popular” e que desqualifica outros tipos de manifestação musicais, inclusive as manifestações artísticas como a música de concerto. De novo nos defrontamos com a importante questão da formatação promovida pela indústria da cultura, para a qual a forma canção com letra e duração de mais ou menos três minutos é mais adequada para sua programação do que as estruturas musicais mais longas e densas.

2.2. Breves abordagens para 34 peças selecionadas

O *Calendário do som*, uma homenagem a todos os aniversariantes, de toda a humanidade. Uma atitude generosa, um pensamento positivo, um desejo de paz. Também um gesto que diz da solidão do compositor no mundo musical do final do século XX e começo de XXI, um momento de grande impotência social e política. Sua criação talvez diga de um momento em que o artista tem que inventar seus desafios composicionais para produzir, sem razão maior que sua volátil vontade ou fantasia. Isso, para quase ninguém além dele próprio ou daqueles que o circundam.

O formato da escrita das composições é a do *lead-sheet*, assim como no jazz e nos *song-book* do cancionero urbano, uma linha melódica escrita, acompanhada de cifra harmônica. A cada peça seguem comentários diários, cotidianos, e por vezes motivações e pensamentos que levaram ou que ambientaram a composição. Contém uma música que, de certa forma, se propõe descritiva, mais no plano da inspiração do que na intenção descrever eventos extra musicais. Não há nelas de indicações de andamento, de timbres e intensidades, o autor explica que isso faz parte da arte do intérprete. Descobrir andamentos, intensidades e acentos é uma tarefa trabalhosa, pois ao mudá-los, a composição muda de caráter. O trabalho de intuí-los, valoriza o intérprete, mas também amplia muito as possibilidades hermenêuticas. Não há desleixo de Hermeto Pascoal com o que está escrito, apenas poucas correções se impõem, mas a caligrafia faz da leitura um desafio. O que o compositor, um notório improvisador, registrou nestas composições se assemelham a improvisações em câmera lenta, não indicando planejamento prévio. Assim, o discurso musical que sai do *Calendário* também parece evoluir direcionado sempre em frente.

Qual o critério para escolha de nossas 34 músicas? Nos anos de trabalho que gestaram esta tese de doutorado passamos por algumas fases. Foram 67 composições do *Calendário do som* que passaram por nossa prancheta de dissecação. Primeiramente selecionamos algumas que apresentassem indícios, ou testemunhos da abordagem de questões harmônicas na peça: nos interessava a duplicidade harmônica vagante daquelas peças mais caracteristicamente, diferencialmente, de Hermeto Pascoal. Diferentemente da unidade estilística de Luís Álvares Pinto, cuja proximidade do caminhar positivo do conhecimento de seu século XVIII, iluminista, valorizava a clareza a identidade, a identificação de elementos e processos – por mais que propositadamente ocultos, como mostramos, em

simetrias internas, e inter-relações –, os tempos de Hermeto Pascoal geram personagens múltiplos, diferentes personas que interagem em um só compositor. No primeiro momento, nos interessava aquele personagem mais distintivamente Hermeto Pascoal, e selecionamos, e estudamos peças mais sofisticadas que classificamos na tópica “hermética”. Mas a diversidade das tópicas, dos diferentes personagens musicais do compositor, nos convergiu a atenção, afinal, as peças herméticas portavam em seus conflitos e dissonâncias, quase sempre, uma linha melódica amparada por um diatonismo modal que se batia com as cifras que lhe negavam apoio, tiravam seu chão. Naquelas composições em que havia a emulação de um estilo regional, notadamente os frevos e certos baiões de estrutura harmônica esquemática, notamos processos chave, que se reapresentavam na dissimulação harmônica que é própria do compositor em suas peças mais sofisticadas. Uma dessas características simples que guinou nossa mirada harmônica às peças mais complexas, se apresenta em seus frevos mais esquemáticos, que trocam a ordem dos apoios na quadratura, começando pela afirmação de um desequilíbrio harmônico que busca repouso mais adiante, mais ao centro da quadratura dos compassos, deslocando a percepção da tônica. Isso aparece na composição 14, em que, fora o começo peça, as quadraturas começam cadenciando para a tônica no compasso seguinte – a segunda e terceira quadraturas começam $II \rightarrow V \rightarrow I$ e a última $V \rightarrow I$. Ali, isso é bem óbvio e faz parte da caracterização do estilo do frevo, emulado pelo compositor, mas nos contextos de maior dubiedade harmônica, há uma sutileza que se desvela na apresentação deslocada dos centros harmônicos e das cifras em relação à linha melódica.

Em um segundo momento, na esperança de obtermos uma amostra equilibrada das 366 composições do *Calendário do som* para nossa tese, colhemos pelo menos uma peça a cada dezena de dias. De maneira não totalmente randômica, pois nos guiamos pela relação entre a música e os textos que acompanham o pé dos manuscritos, e que insinuam acontecimentos cotidianos, por vezes bizarros, outras vezes importantes, marcantes, ou até que demonstram certas trivialidades como assistir a um jogo de futebol, torcendo, e compondo a peça para aquele dia. Das 67 que resultaram dos dois processos de escolha selecionamos nossas 34 melhores realizações dos acompanhamentos, tendo em vista o equilíbrio editorial pretendido na publicação desta tese.

As fórmulas de compasso apresentadas nas composições abaixo são 2/4, 3/4, 4/4, 5/4 e 7/4. Em duas peças ocorrem mudança de compasso: 1) na composição 188 uma colcheia é inserida entre as duas semínimas do compasso binário nos compassos 13 e 15; 2) a composição 190 apresenta duas partes, uma em 5/4 outra em 3/4. Não há compasso composto nas peças que estudamos, mas há um jogo constante com as divisões internas dos compassos, por exemplo, na composição 249, o 3/4 é organizado em 6/8, pelos motivos rítmicos de semínimas pontuadas e pelos motivos rítmicos de quatro semicolcheias que são atravessados por motivos melódicos de três colcheias. Há uma referência na nota da composição 224 ao seu compasso de 7/4:

A estrutura principal das linhas melódicas das composições abaixo é a de uma improvisação escrita, em que o fluxo não quer ser detido pelo ato da escrita, e que não parece possuir grande interesse de detalhar, rever e planejar o fechamento de um todo. As frases geralmente contêm frases menores em duplas, uma repetindo o gesto da outra, como que dando tempo ao improvisador de escolher o motivo que será prolongado na próxima frase maior. Em sua fluência de fala musical improvisada, os temas apresentam frases melódicas que se ampliam em argumentações, que atribuem predicções e estabelecem pendências, relacionadas ou não por respirações, vírgulas, pontos. Por vezes, as predicções se autonomizam, mas nunca por demais pois a música já acabou, os temas são curtos. Certas peças trazem uma premência na elocução de suas frases que se assemelha àquela de alguém que diz de algo fundamental a ser comunicado, enfatizado. Batizamos de *professoral*, ou *pregação*, a tópica que alude a essa característica. Nessa argumentação melódica destaca-se: 1) uma ampliação gradual do âmbito das frases na tessitura em direção a um ponto culminante e; 2) uma retórica que reforça certas alturas de maior duração, atingidas repetidamente nas frases em posições estratégicas do tema. A ampliação dos gestos no

campo de tessitura, no entanto, não se limita à tópica *professoral*, e reflete a maneira mesmo de Hermeto Pascoal continuar uma frase na outra em suas composições.

O *Calendário do som* apresenta várias composições que evidenciam uma estrutura por colagem de módulos. Essas músicas apresentam frases curtas que se articulam como que em uma colagem, definindo módulos que podem ser postos em marcha, repetidos, modulados. Um bom melhor exemplo é a 236. Nas peças mais caracteristicamente modulares: 1) a frase geradora pode já apresentar os motivos postos em marchas modulares, por exemplo a 151; 2) após a apresentação da frase geradora seguem os módulos que, apesar de conterem aspectos motivicos seus, não definem a continuidade de seu gesto, por exemplo a 188.

Geralmente as peças que apresentam uma estruturação mais modular cabem também na tópica *estudo*. Um *estudo* é entendido aqui em analogia a composições que encontramos nos métodos de ensino de instrumento musical, e que apresentam pequenas composições cujo objetivo é estudar aspectos definidos da técnica instrumental, e por isso trazem linhas melódicas repletas de motivos repetitivos, colocados em marcha. Por vezes, composições do *Calendário do som* que soam como estudos podem remeter à categoria (pouco usual) de *formalismo*, onde a sucessão de módulos e motivos conforma uma peça que, no mais, formaliza o desafio auto imposto de apresentar uma música nova por dia. De qualquer modo é frequente o uso de um motivo gerador rítmico que é repetido ao longo da composição.

Como nas pequenas peças de Luís Álvares Pinto não há tempo para grandes contrastes, mas aqui não é incomum um momento de quebra, onde ocorre uma dobra do passo harmônico ou uma aceleração dos motivos melódicos, o que estabelece partes distintas em um tema, que podem ser destacadas por *ritornellos* internos.

A primeira frase das músicas é geradora no sentido de que coloca o impulso principal da peça, que é guardado na memória do compositor improvisador para gerar as frases que seguem. No todo, as peças que abordamos apresentam um início melódico estável, diatônico, por vezes modal, ao qual seguem partes que se distanciam da frase geradora e questionam sua estabilidade, caminhando ora por passos cromáticos, em que os motivos melódicos são guiados pelas extensões dos acordes das cifras, ora por marchas simétricas de motivos, que suspendem o senso tonal. Um movimento simétrico de motivos não é condicionado pelas alturas de um modo ou tom. Aos caminhos que seguem a frase geradora são intercalados

trechos curtos que retomam o gesto modal inicial, por vezes modulados. Nos frevos e baiões a estrutura pode adquirir um aspecto esquemático de partes e repetições. Por vezes esses esquemas se repetem nas estruturas das frases de peças mais sofisticadas e podem revelar aspectos importantes do modo de ser dos desvios da harmonia.

As frases geradoras por vezes apresentam um corpo e uma cauda, onde a cauda é uma continuação do corpo, um prolongamento em que o gesto gerador é retomado para fechar o corpo. Nessas peças as partes que seguem podem retomar e variar essa estrutura. A frase que antecede a cadência final, antes do *ritornello* ou do fim da peça, geralmente possui um aspecto de uma cauda estrutural às partes iniciais, anunciando uma urgência pelo fim e apresentando maiores mudanças motivicas e, por vezes, uma aceleração do passo da linha melódica no compasso. A cadência final em Hermeto Pascoal é geralmente um gesto de queda que parece não convergir para última nota e sim se retrair nela, sem a premência da finalização em uma tônica. Ela traz um gesto que se assemelha a um ato de se decidir ao final, de hesitar, mais do que à necessidade de se chegar a uma tônica. Nisso apresenta uma diferença sensível com as cadências convergentes de Luís Álvares Pinto. Após o *ritornello*, a regra é um desvio harmônico que pode ser simplesmente uma ou duas notas de chegada, mas normalmente é um pequeno percurso para terminar a música em outro acorde, que não o da tônica.

A harmonia das cifras que acompanham as linhas melódicas do *Calendário do som* apresenta uma sofisticação de detalhes e percursos que nos diz da grandeza poética de Hermeto Pascoal. Trazem um pensamento por substituições em passo acelerado que desnorteia o senso tonal estabelecendo relacionamentos entre centros harmônicos próximos, 4ª, 3ª, em ambas as direções – por exemplo, se chamarmos um centro harmônico de tônica, teremos relacionamentos de: Tp e Tg; S; t; tP e tG (que sempre é mais vinculado à subdominante, sP). Aqui, usamos a terminologia da harmonia funcional para explicitar as relações maior/menor entre as relações de 3ª com a tônica maior (T) ou com a tônica menor (t), mas o jogo funcional em Hermeto Pascoal é restrito, e não domina sua poética harmônica. Na elaborada harmonia por substituições do compositor há uma sobreposição de procedimentos tonais (nos quais a harmonia funcional é mais eficiente), modais (nos quais a harmonia que designa numerais romanos aos graus do modo é mais eficiente) e de progressões simétricas, atonais.

Na grande maioria das composições que estudamos do *Calendário do som* há o uso de acordes “fôrma”, vestidos a caráter, nos quais, independentemente das extensões que se definem por um campo harmônico, eles portam ⁶⁷⁺⁹ quando são maiores e ⁴⁷⁹ quando menores, com pequenas mudanças de música para música. É interessante que essas duas fôrmas são inter-relacionadas, uma contém a outra em seu conjunto de alturas quando os acordes são sobrepostos em relação de terça – em relacionamento de paralelo de terça. O uso dessas fôrmas, que se aplicam de maneira generalizada ao campo harmônico nas músicas do sanfoneiro Hermeto Pascoal, pode ter se desenvolvido a partir de sua habilidade em tocar a sanfona. A impossibilidade de mudar os acordes formatados nos botões da mão esquerda e que leva o sanfoneiro à articulação conjunta de botões pode resultar em configurações exatamente como essas duas. O pensamento de botões (que representam acordes fôrma) articulados para gerar outros acordes é importante para entender como Hermeto Pascoal cria seus acordes e realiza o jogo de substituições constantes de um acorde por outro nas cifras. Assim, as cifras realizam substituições recorrentes de acordes por inter-relações de terças paralelas, que, como dissemos acima, se ampliam tanto na troca rápida entre maior e menor quanto pelas possibilidades de paralelos simétricos, nos quais surgem relações atonais, escalas de tons inteiros e octatônicas. Nesse processo de substituição de acordes os centros harmônicos que organizam a harmonia da música são propositadamente ocultados. Desviar, encobrir, há uma duplicidade constante na fábrica dos temas do *Calendário do som*, que se revela também entre a harmonia por vezes simples e direta sugerida pela linha melódica modal e sua rearmonização pelas cifras que, por vezes, resulta em bitonalidade. Ao final dos temas os desvios harmônicos são a regra: o último acorde raramente confirma qualquer um dos centros apresentados.

Por fim, as várias tópicas que podem agrupar as músicas que estudamos quando citadas no texto que segue, estão assinaladas em itálico.

14 – 6 de julho de 1996.

Centro harmônico: Dó maior. Compasso 2/4. Número de compassos: 19. Andamento sugerido: 100.

Essa é uma composição no estilo regional de Hermeto Pascoal, um frevo, rápido, coloquial, leve e afirmativo, em que o próximo passo parece decorrer do anterior. É um exemplo de simplicidade harmônica em Hermeto Pascoal, sua harmonia é estável, não modulante, em que não há contraditório entre a harmonia da linha melódica e a harmonia das cifras. Acorde final: $T_{/3}$.

Sua estrutura segue a quadratura. Em sua harmonia, a composição 14 demonstra a preferência por cadências perfeitas V-I, precedida de II ou IV. Fora o começo, as quadraturas começam cadenciando para a tônica no compasso seguinte. A segunda e terceira quadraturas começam II $\rightarrow$ V $\rightarrow$ I e a última V $\rightarrow$ I. Antes do *ritornello*, há uma pequena referência ao campo harmônico menor na cadência: Fm $\rightarrow$ Bb⁷⁹. A referência ao menor continua na cadência final que termina na tônica com a 3ª no baixo.

Buscamos flagrar os gestos melódicos dos motivos da frase geradora na figura abaixo.

The musical score is written in 2/4 time and consists of four measures. The first measure (c.1) is labeled 'afirmação motivo gerador' and contains a descending arpeggio (Sol-Mi) and an ascending leap (Mi-Sol-Mi). The second measure (c.2) is labeled 'ênfase motivo gerador expandido' and contains a descending arpeggio (Dó-Ré) and a descending leap (Ré-Mi). The third measure (c.3) contains a descending arpeggio (Si-Lá) and an ascending leap (Lá-Sol). The fourth measure (c.4) contains a descending arpeggio (Sol-Mi) and an ascending leap (Mi-Sol-Mi). The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, as well as text labels for intervals and chords.

A frase geradora deste tema possui duas partes, o motivo gerador de um compasso e uma expansão sua, de dois, com chegada no tempo forte do quarto. O motivo gerador possui três elementos que serão desenvolvidos no tema: 1) um gesto de arpejo, que desce (Sol-Mi) e sobe (Mi-Sol-Mi), o motivo “desce e sobe”; 2) uma queda em graus conjuntos para a nota Dó, que conduz uma apoggiatura de Ré para o Dó repetido; 3) um salto ascendente entre a 1ª e 4ª semicolasas do primeiro tempo. Esses serão os elementos desenvolvidos na expansão que ocorre em seguida.

Na segunda parte da frase geradora o gesto do arpejo passa a ocupar todo o segundo compasso descrevendo o arpejo de Dm. Em seu início é reapresentado o motivo da queda em graus conjuntos, que acabou de ser pronunciado. No c.3 e 4 ele é seguido dessa mesma queda em graus conjuntos, agora Si-Lá-Sol, alargada, enxertada de um novo motivo, ampliando o que antes acontecera em três semicolasas para três tempos. Este motivo enxertado é formado de dois elementos que foram retirados do primeiro compasso: 1) o salto ascendente da primeira para a última semicolasas; 2) a repetição de suas primeiras duas notas. O último motivo dessa pequena marcha, na cabeça do c.4 mantém apenas o gesto de salto. O gesto de reassentar em tempos mais nobres o ritmo antecipado dos elementos iniciais faz parte do que chamamos de maior ênfase presente na segunda parte da frase geradora: a rápida queda em graus conjuntos é recolocada primeiro em direção do segundo tempo do c.2, e depois tempo a tempo, com o reforço sincopado da repetição da segunda semicolasas – uma repetição que em sua primeira aparição havia sido apenas um pequeno *levare*.

A partir do c.4 começa uma marcha de quatro compassos do motivo do arpejo “*desce-sobe*”, que, em sua versão original, ocupa o c.2 inteiro. Este motivo é deslocado no tempo, com o “*desce*” convergindo na cabeça do próximo compasso e final que resume o “*sobe*” ao salto da primeira à quarta semicolcheia. Esse final é a continuação do compasso anterior cujo passo de tempo em tempo já era parte integrante da “ênfase” que transformou um curto gesto em graus conjuntos, alargando-o. O motivo que começa a segunda frase do tema retoma o gesto rápido das semicolcheias do motivo “*desce-sobe*” em um passo ainda mais alargado de compasso a compasso, apoiado pelos gestos curtos, convergentes, da harmonia.

No c.8 ocorre uma finalização da marcha que termina com o motivo “*desce-sobe*” sem a abreviação dos anteriores, com um “*sobe*” que arpeja Dó maior de maneira muito parecida com o motivo gerador, passando do Mi em direção ao ponto culminante em Lá, fundamental do Lá menor, de onde desce em arpejo inverso ao “*sobe*”, Lá-Sol-Mi-Dó, num motivo novo que irá marcar o resto do tema. O motivo não é de todo novo, ele se utiliza de elementos já presentes no desenrolar inicial da peça. O fragmento melódico Lá-Sol-Mi é o gesto invertido do motivo do c.2, Si-Sol-Fá, uma terça seguida de uma segunda na mesma direção, e esse é um gesto da maior importância até agora pois encabeçou o motivo “*desce-sobe*”. Mas ele também apresenta a força de uma apoggiatura de grau conjunto atacada na cabeça do segundo tempo, também presente no segundo tempo do motivo gerador, no c.1, o que dá uma ambiguidade interessante às suas variações. Este arpejo descendente, que se inicia com uma segunda, tem seu gesto dilatado, ocupando o próximo compasso inteiro, emprestando o motivo rítmico do terceiro compasso, ou seja, apesar de se espalhar pelo compasso binário, também imprime uma dinâmica de motivos transpostos tempo a tempo, como uma nova marcha, mais rápida que a primeira, mas apenas seu gesto inicial: Dm-G7-C. O c.10 encerra a pequena marcha no segundo ponto culminante (o mais importante, pois tético), transpondo o compasso anterior inteiro um grau acima, e confirmando o caráter alargado do arpejo descendente ao tirar a apoggiatura do segundo tempo. Essa transposição de compasso inteiro uma 2ª ascendente (8ª abaixo) é repetida no compasso que segue, com um motivo diferente, de notas repetidas com apoggiatura inicial, uma variação do motivo do motivo do segundo tempo do c.1.

O c.11, isola a apoggiatura num gesto de ênfase que desemboca no c.12 pela harmonia S-D-T, e inicia a coda, o fim do tema. Em parte isso é por causa da queda na tessitura em

relação ao ponto culminante, em parte pelos gestos descendentes de arpejos e apoggiatura que continuam essa queda na tessitura ao ponto mais grave da linha melódica no c.15. O c.12 é um concentrado dos elementos anteriores, ele retoma o salto entre primeira e quarta semicolcheia, que marchou no motivo “desce-sobe”, ao motivo rítmico do c.3, fundido ao gesto de apoggiatura no primeiro tempo e o arpejo descendente do segundo tempo do c.8. Só não apresenta a repetição de notas, posta enfaticamente no compasso anterior.

The musical score is divided into three systems, each with a melodic line and a harmonic analysis below it.

System 1 (Measures 1-6):

- Measure 1:** Annotated as "frase geradora".
- Measure 2:** Annotated as "motivo 'desce-sobe' compasso inteiro".
- Measure 3:** Annotated as "marcha tempo a tempo".
- Measure 4:** Annotated as "marcha: saltos ascendentes".
- Measure 5:** Annotated as "motivo em marcha graus conjuntos desc. compasso a compasso".
- Measure 6:** Annotated as "motivo em marcha graus conjuntos desc. compasso a compasso".

System 2 (Measures 7-12):

- Measure 7:** Annotated as "pontuação da marcha".
- Measure 8:** Annotated as "apoggiatura e arpejo descendente".
- Measure 9:** Annotated as "ameaça de nova marcha arpejos descendentes".
- Measure 10:** Annotated as "ponto culminante marcha tempo a tempo".
- Measure 11:** Annotated as "apoggiatura e repetição de nota: motivo 2o tempo c.1".
- Measure 12:** Annotated as "Coda: queda na tessitura ênfase em gestos descendentes".

System 3 (Measures 13-19):

- Measure 13:** Annotated as "cadência final do tema antes do retorno".
- Measure 14:** Annotated as "desvio preparação para retorno".
- Measure 15:** Annotated as "ponto mais grave".
- Measure 16:** Annotated as "repete e desce gc".
- Measure 17:** Annotated as "cadência final da música".
- Measure 18:** Annotated as "motivos vão invertendo-se".
- Measure 19:** Annotated as "motivos vão invertendo-se".

The harmonic analysis below the melodic line uses letters (T, D, Sp, S, Ip, S, D, T, (d)) and chords (C7+, A m7, D m7, G79, F7+, C7+, A m9, D m7, G79, C7+, F7+, D m7, G79, C7+, A m7, F7+, G79, C7+, A m7, G479, G79, C, G79, C7+, Fm9, Bb79, Fm, (d5-) II (de Cm), sG II 7+, Dm5-, D7+, C7+, G/F, C/E, C/E) to represent the harmonic structure.

Na cadência mais uma novidade, dois pares de colcheias subindo seu grau conjunto descendente na dominante do último arco melódico antes da nota mais grave. Mais um gesto enfático, que aplaina o motivo de apoggiatura das notas repetidas do c.11. Interessante como

a queda para o Dó grave, do c.14, inicia com a repetição literal do segundo tempo do c.10, como que retomando aquele arpejo, com seu pulso tempo a tempo ao ponto mais grave.

Após a cadência um desvio que prepara o *ritornello* ou a cadência final da peça, usando os mesmos motivos do compasso anterior, alongando-os para uma surpresa, a mínima Láb. A surpresa fica por conta de um empréstimo ao Dó menor. Hermeto Pascoal prepara o retorno ou fim via acordes do campo de Dó menor, Fm e Bb⁷⁹

Por fim, na cadência final da peça os motivos vão se invertendo numa harmonia que se inicia no campo harmônico de Dó menor e termina no maior, que para não ser afirmativo demais usa a 3ª no baixo. A queda dos acordes Dm⁵⁻ → Db⁷⁺ → C⁷⁺ é uma substituição da dominante pelo bII⁷⁺ (sG).

20 – 12 de julho 1996

Centro harmônico: Dó menor dúbio com Fá menor. Compasso 2/4. Número de compassos: 16. Andamento sugerido: 80.

Apresenta uma linha melódica afirmativa, apesar de titubeio bitonal da harmonia. A obra é mais *coloquial* que *lírica*. É *hermética*, no sentido de apresentar um estilo mais próprio de Hermeto Pascoal, mais *amoroso* que *professoral*.

Há um uso pentatônico das alturas na linha melódica, que isola três regiões. A ausência de Ré e Lá no conjunto de alturas desse tema leva a um contorno da linha melódica em torno de três regiões. Uma região central em graus conjuntos, Sol-Fá-Mi, e duas regiões, acima e abaixo da região central, em que o Dó é a nota principal e o Sib a sua sensível modal. A região aguda é vinculada aos quatro pontos culminantes da música, sendo que em três deles, o Mib agudo aparece em gestos cadenciais ao Dó. No jogo das ausências, a região

central aparece ao longo do tema como um segmento descendente inicial Sol-Fá-Mi, e como um fecho Mi-Sol, que tem o Dó grave sempre por perto. O Ré, a 9ª, só aparece no fim da música na cadência ao Dó final, antes da volta. A nota final da música é Si natural, e faz parte do E⁷⁺ da cifra.

A harmonização das cifras desvia sistematicamente da harmonia simples e direta sugerida pela linha melódica modal.

Sua harmonia mostra bem a recusa de um repouso harmônico, que apesar de sempre “em preparação” não chega. As convergências se dão preferencialmente por dominantes menores individuais e subdominantes individuais, em especial a de subdominante antirelativa (sG) da tônica principal Cm, e também de Fm. A harmonia corre em direção ao Fá menor, convergindo nele, sem abrir mão do cenário de convergências da linha melódica ao Dó menor. O *ritornello* é antecedido pelo único Lá menor da peça, um fato curioso, uma vez que o Lá é nota propositadamente ausente da linha melódica, e o acorde de Lá menor é do campo harmônico de Dó maior. Este Lá menor prepara a cadência final que desvia para E⁷⁺. O acorde final é E⁷⁺, grau III de dó maior, TG⁷⁺ (antirelativo maior da Tônica maior), um final clichê de Hermeto Pascoal.

Sua estrutura apresenta quatro frases, *ritornello* e cadência final: 1) uma frase geradora de quatro compassos, na escala de dó menor; 2) outra segunda frase, diferente da primeira, mas retirada dela, também de quatro compassos, também em dó menor; 3) uma frase que encomprida a segunda parte; 4) uma frase cadencial que termina em dó, na casa 1; 5) a cadência final desviante, termina em Si.

O motivo gerador traz, com a pausa da cabeça do segundo compasso, os gestos principais que se apresentarão ao longo do tema. É composto de dois motivos rítmicos sincopados de três notas “*ta-taa-ta*” (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) que envelopam três alturas: repetição (Sol-Sol-Sol); e “*desce-sobe*” (Fá-Mib-Fá). A última semicolcheia do gesto “*desce-sobe*” é uma antecipação do tempo forte que segue, uma pausa. Isso porquê a música estabelece um jogo de frases curtas separadas por pequenas pausas, que se juntam em frases maiores, numa dinâmica que joga com três tipos de apoio presentes em “*ta-taa-ta*”: apoio em sua primeira semicolcheia, apoio na última semicolcheia, e um deslocamento de apoio pela colcheia central, como uma passagem em que a última semicolcheia pode estar ligada à seguinte. Assim, nas figuras abaixo buscamos representar esse jogo de apoios de duas

maneiras diferentes, complementares. Primeiramente com quatro tipos de seta: a seta de dois lados para apoios no tempo; a seta para cima nos apoios antecipados; a deitada para deslocamentos em passagem; e ainda mais uma para a antecipação de um apoio na última semicolcheia para uma colcheia em contratempo, uma seta para cima cortada. Também representamos esta cinética de apoios relacionando-os aos motivos e frases em que estão inseridos, pois assim podemos ver o jogo de inversões nas frases e motivos. Usamos para isso linhas sob o pentagrama que apontam aos apoios e ao mesmo tempo demarcam motivos e frases.

Vemos na figura que o jogo dos apoios começa no motivo gerador, com seu compasso binário, o primeiro tempo apoiando a primeira semicolcheia e o segundo apoiando a primeira semicolcheia (menos) e apoiando (mais) a antecipação da cabeça do próximo tempo na última semicolcheia. Assim, tomando a dinâmica do binário como um todo, poderíamos reduzir as duas linhas que representam os apoios tempo a tempo, logo abaixo de cada tempo do primeiro compasso, pela representação de baixo, de compasso inteiro, que acentua a entrada na cabeça do tempo e a chegada da próxima cabeça de compasso, na antecipação de semicolcheia. Esta dinâmica torna-se um motivo que é recolocado no compasso que segue, que na ausência causada pela antecipação fica somente como um fluxo que apoia na antecipação da cabeça do próximo tempo. Pela pausa que inicia o compasso destaca-se o apoio no segundo tempo, mais fraco, razão da pequena linha de duas acentuações sob o segundo tempo do c.2. A seta deitada, que indica deslocamento de apoio, aparece aqui indicando o *levar* que já se apresentou no compasso anterior e que é ressaltado pela retirada da primeira semicolcheia. A indicação deste gesto adquirirá importância no c.8 e 10 quando inserido ao final de frases maiores. O compasso seguinte privilegia o gesto para a antecipação final, reduzido a duas notas no primeiro tempo e três no segundo, num encurtamento do motivo, antes de compasso agora de tempo em tempo.

O apoio final no Dó, no correr das alturas Mi-Sib-Dó da região aguda, pontua o final da frase geradora. Assim, entendemos que a frase geradora é formada por duas partes de dois compassos cada: um corpo e uma cauda. Um corpo de dois compassos, no qual a linha melódica sai de Sol e volta ao Sol. No primeiro compasso os graus conjuntos da região central dão início à linha descendente Sol (repetido) que cai para Fá-Mib com retorno ao Fá (apoiado) naquele gesto que batizamos “*desce-sobe*”. No segundo compasso, o fecho Mib-Sol finaliza a primeira parte da frase geradora, referindo o mesmo gesto de apoios ao Dó (repetido) que leva ao “*desce-sobe*”, Mib-Dó-Sol. A cauda é uma continuação do corpo, um prolongamento em que o gesto dos apoios do motivo gerador, retomado para fechar o corpo, é prolongado apenas em seu fecho em semicolcheia antecipada, ascendente, e posto num passo dobrado, tempo a tempo.

The image displays a musical score for a phrase generator, organized into two systems. The notation includes a melodic line on a treble clef staff with various rhythmic markings (upbeats, downbeats, and rests) and harmonic arcs connecting notes across measures. Below the staff, chord progressions are listed, often with figured bass notation (e.g., Cm479, Fm479, Gm479, A♭7+, Fm479, F#7+, C#7+, A#m479, Cm479, F69, A♭7+, A♭7+, Gm479). The score is divided into sections labeled 'frase geradora', 'corpo', 'cauda', and 'cadência'. It also includes tempo markings (tempo 1, tempo 2) and priority markings (prioridade ao tempo 1, prioridade ao tempo 2). The first system covers measures 1 through 8, and the second system covers measures 9 through 16. The final measure (16) is marked with a double bar line and a repeat sign.

A linha melódica, como dizem seus arcos harmônicos, tem quatro partes. A primeira já vimos. A segunda parte também se divide em dois: é uma reafirmação de dois compassos que sai de Sol e volta a Sol, passando pelo Dó abaixo, acentuando o Fá duas vezes. O início é agora um *levar* rápido para o Fá que remonta ao começo da frase geradora em que o Sol repetido desce ao Fá que desce ao Dó e volta ao o Sol. Os motivos rítmicos diferem, mas são derivados. O motivo da segunda parte é gerado do prolongamento da cauda da primeira

afirmação. Não fosse o contorno melódico e a semelhança da disposição rítmica com a frase geradora, poderíamos dizer que a segunda parte é apenas uma prolongação em que os motivos rítmicos derivados da cauda anterior se deslocam a cada frase curta uma semicólcheia para trás. E essa parte também tem sua cauda deslocada um tempo para trás, nela o compositor usa o deslocamento de apoio que assinalamos com a seta deitada e que será retomada na próxima parte. A terceira parte tem dois compassos e é como uma cauda da anterior, seu começo parece seguir de imediato a cauda anterior. Tem o mesmo contorno da cauda da segunda parte (o Dó agudo, os mib deslocados e ligados, a chegada no Fá). Essa parte possui um alongamento para terminar diferentemente, no Sol, como no c.2 e 6. A cadência é um desenvolvimento da primeira cauda da segunda parte numa descida que se engata a um elemento rítmico novo: a tercina.

As linhas melódicas de Hermeto Pascoal apresentam um gesto enfático de ampliação de campo de tessitura que está presente na frase geradora da composição 20. Assim, o primeiro motivo repete só a nota Sol, o segundo amplia o espectro introduzindo o motivo “desce-sobe”. Esse primeiro compasso é ampliado em seguida: O que antes era um *levar* de 2ª descendente entre o primeiro e segundo tempo (Sol-Fá) agora é de 3ª ascendente a partir do Dó grave para o motivo “desce-sobe”, no qual o “desce” vira de 3ª e o “sobe” de 5ª. O primeiro compasso descreve um gesto: . O segundo: . Na final da frase, o motivo, reduzido ao seu “sobe” (Sib-Dó), é posto na região culminante no primeiro tempo do compasso, seguido por ainda mais uma ampliação do campo de tessitura, agora pelo Mib, que inicia, no segundo tempo o último “desce-sobe” (Mib-Sib-Dó), que pontua a chegada da frase geradora condensado nas semicólcheias. O contorno dessa ampliação do campo de tessitura, partindo do Sol da região central para baixo e depois para cima, onde cadencia em

Dó, expressa o seguinte gesto: .

34 – 26 de julho de 1996.

Centro harmônico: Dó menor, dúbio com Lá♭. Compasso: 3/4. Número de compassos: 19. Andamento sugerido: 100. Acorde final E⁷⁺

Esta música cabe na tópic *lírica, expressiva*, uma valsa que pode adquirir ares bastante emotivos.

Ela cabe na tópic *hermética*, no sentido de que apresenta aspectos harmônicos marcantes pessoais Hermeto Pascoal. Primeiramente, a dubiedade entre dois centros tonais, Dó menor e Lá♭ maior, causada pela sobreposição: 1) de uma linha melódica modal em Dó menor dórico, da qual podemos deduzir uma harmonia simples em Dó menor, e; 2) da cifra, que desvia dessa harmonia, e que polariza Lá♭ maior. Em segundo lugar, apresenta nos primeiros compassos, por duas vezes, as cifras Cm → Ab⁷⁺ (I → VI de Dó maior). Em terceiro, o acorde final da música termina no acorde de E⁷⁺, que podemos entender: 1) o grau III de Dó maior, também transformado em maior; 2) enarmonizado para Fb⁷⁺, numa repetição da relação inicial Cm → Ab⁷⁺ ao final, onde o outro centro tonal, Lá♭, se apresenta transformado em menor. A dubiedade nos modos menores se fortalece: 1) pelo cromatismo de acordes por sensível descendente: a) da cadência sP → d (Ab⁷⁺ → Gm), b) da cadência sG → t, tanto do centro Dó menor quanto Fá menor; 2) pela presença do Bbm⁴⁷⁹: a) tanto subdominante da subdominante de Dó menor (um acorde menor na posição bVII de Dó menor), b) quanto subdominante paralela de Lá♭. Por fim, apresenta uma marcha de acordes por 3^{as} descendentes, do c.5 a c.9, que em outras músicas adquire um caráter simétrico que questiona o campo harmônico dos centros tonais.

A linha melódica dessa música não apresenta um contorno em um modo só, mas suas frases definem um percurso por centros harmônicos que discordam das cifras escritas. Assim, ela apresenta: 1) um centro em Dó menor na primeira parte; 2) um centro em Fá menor que

retorna ao Dó menor dórico na segunda frase; 3) um Sol menor na frase prolongamento da segunda frase, que segue para o Fá; 4) um jogo rápido e indefinido entre Dó menor, Fá menor e Sol menor, e volta ao Dó menor, na terceira frase; 5) o desmonte da cadência centra-se em Dó menor. Na nota final, na casa 2, o aspecto mais modal da linha melódica cede aos desvios da cifra e apresenta a 3ª de E⁷⁺.

Sua estrutura é constituída de 5 frases: 1) frase geradora de 4 compassos; 2) segunda frase de 5 compassos; 3) um prolongamento da segunda frase, de três compassos; 4) uma terceira frase, de 4 compassos; 5) a cadência, um prolongamento da última frase, de 2 compassos. Casa 1 e casa 2 diferem somente pela altura da nota final.

O motivo gerador apresenta um gesto ternário, apoiado num primeiro tempo mais longo (tético) que é seguido do fluxo de colcheias ascendentes. O motivo gerador é recolocado no c.2, com uma alteração em suas duas colcheias finais: elas são trocadas, invertendo o fluxo. Este par de colcheias, invertidas no terceiro tempo do c.2, torna-se um *levare* para a cauda da frase geradora no c.3 e 4. Esta cauda, após seu *levare*, apresenta um gesto em que três pares de colcheias, apoiadas tempo a tempo, partem do Dó grave e sobem ao Dó agudo, a mínima da cabeça do c.4, caminhando por notas do acorde Cm⁴⁷⁹. O c.3 é ainda mais uma variação do motivo gerador: 1) ele é transposto um grau abaixo; 2) a semínima pontuada (agora no Dó) transforma-se nas primeiras três colcheias que realizam um gesto “*desce-sobe*” Dó-Sol-Dó; 3) que é seguido do fluxo de. O movimento resultante da combinação das colcheias de três em três conforma dois jogos seguidos de “*desce-sobe*”, que se invertem – este gesto terá continuação imediata no começo da segunda parte, e será retomado (em combinação com sua inversão) primeiramente pelas tercinas da segunda

parte 1: frase geradora

gerador corpo cauda

um percurso: 1) começou no motivo de semínima pontuada e colcheia dos últimos tempos do c.5 (na passagem da nota final do motivo principal Dó para o Sol que inicia o *levare* para o próximo compasso); 2) tornou-se as duas semínimas ao final do c.6; 3) para reaparecer como o motivo de semínima pontuada e colcheia antecipado para a cabeça do c.7, onde sua colcheia final encaminha o pequeno *levare* Sol-Fá, que dá início ao *levare* da cauda. Este processo está indicado na figura abaixo pelos colchetes sob os ritmos em questão. Interessante que o último par de semicolcheias da cauda é o elemento unificador Sol-Fá invertido.

À frase dois segue um prolongamento de sua cauda, que começa de seu *levare*, invertendo o gesto ascendente para, em seguida, subir a um final que amplia o ponto culminante para Mib, que é abandonado numa queda para o Fá que termina a frase – aqui é apresentado um motivo novo que será retomado no final da música. Como no gesto das outras caudas, esta frase apresenta: 1) o caráter de um *levare* à nota final aguda, aqui um gesto ampliado na tessitura; 2) o jogo de inversão do gesto “*desce-sobe*”, escondido nos pares de colcheias; 3) um corpo cujos apoios rítmicos são de tempo a tempo. O fluxo das colcheias que marca o corpo dessa frase apresenta uma pequena perturbação que imprime, no primeiro tempo do c.11, um anúncio da agitação que será desenvolvida na frase seguinte. Esta pequena modificação traz em seu contorno rítmico uma lembrança dos primeiros dois tempos do motivo gerador condensados, em retrógrado.

A quarta frase é como uma cauda estrutural para o tema, de 3 compassos. Ela retoma em seu início (c.13-14) o gesto melódico Sib-Fá-Sol-Mib que acabou de soar nos pulsos do

prolongamento da segunda frase dando o caráter de continuidade ao que vem antes, o que é uma marca característica da evolução dos temas de Hermeto Pascoal. Mas traz motivos novos, que ressaltam a premência de quem caminha num passo tempo a tempo com o fim em vista. Assim, ela desenvolve, em uma frase com corpo e cauda, a maneira de ser das caudas. Vale notar que o gesto da agitação foi anunciado no c.11 e toma vida nas variações rítmicas que seguem.

Na cadência final, prolongamento da frase 3, há o desmonte do ponto culminante, mais do que uma cadência propriamente dita. Aqui predomina o gesto sugerido no c.11, ao final do prolongamento. Ele é um elemento unificador das passagens, está presente no c.4, na passagem da primeira para a segunda frase da música, com o mesmo ritmo, e também na passagem da segunda frase para seu prolongamento, onde inicia a elevação do ponto culminante. Uma cadência final em que a linha melódica expressa mais um esvaziamento do que uma convergência à última nota é uma diferença sensível entre Hermeto Pascoal e Luís Álvares Pinto.

Assim como outras composições de Hermeto Pascoal, a frase geradora apresenta curvas que ampliam seu âmbito no campo de tessitura:

O corpo da segunda frase tem um contorno que inverte o anterior, acrescido de seu motivo a mais; a cauda se recoloca como uma continuação do motivo inserido, e é prolongada num gesto que termina descendente, igual ao prolongamento da terceira frase:

A terceira frase mostra certa síntese de gestos entre as frases anteriores. Seu corpo apresenta uma agitação maior que as anteriores mas de uma maneira geral retoma os gestos descendentes da frase geradora. Sua cauda repete o gesto das anteriores, e se prolonga em gesto semelhante à frase anterior.

Simplificando o gesto da cauda da terceira frase encontramos um gesto presente na segunda frase.

Na harmonia das cifras dessa música há um jogo harmônico entre os centros Dó menor e Láb maior, mas de uma forma geral ela é em Láb. No todo, as cifras não seguem o jogo de convergências que se estabelece na harmonia funcional, por isso adotamos a análise que identifica os acordes aos graus do campo harmônico de Láb maior, mas também usamos da análise funcional em alguns trechos em Dó menor, em que ela faz sentido. Nos trechos em que o compositor se atém ao Láb há respeito pelos modos, maior ou menor, dos acordes do campo harmônico, mas ele os reveste das suas fôrmas preestabelecidas: para o acorde maior ⁷⁺ e para o menor ⁴⁷⁹.

Assim, na frase geradora é apresentado o gesto dividido, “vai-volta”, entre Cm e Ab, que, na relação com a linha melódica, revela o gesto plagal, não incomum ao modo menor, t → sP → t → sP. No entanto, quando consideramos o contorno geral da harmonia, que privilegia o Láb, nossa análise se rendeu à interpretação III → I → III → I.

Na frase dois há a tomada de posição pelo Láb, numa marcha por terças descendentes. Assim, temos o seguinte percurso: IV / II – bVII / V – III / I – VI – IV / I. O bVII(⁷⁺) é usado comumente por Hermeto Pascoal na função enfraquecida de um relativo maior da dominante menor, sua sétima maior advém da fôrma dos acordes maiores, mas também poderia vir do modo dórico. Este acorde de Gb⁷⁺, que aqui é uma passagem na marcha por terças, será usado no ponto culminante da música. A volta de Láb no começo da cauda, como na frase geradora, aparece de mãos dadas ao Cm: III → I.

No prolongamento da frase dois, aparece uma convergência ao Dó menor sem tocar nele, no gesto comum ao compositor de indicar mas não convergir. Por isso cabe alguma análise funcional. No primeiro compasso (c.10) a dominante menor (d de Dó menor) inicia o trecho, seguida do antirelativo da subdominante menor (sG). Ambas são convergências comuns ao Dó menor. No c.11, ao Ab segue o Gb⁷⁺ (que acompanha o ponto culminante da

linha melódica), que é seguido do Bbm (da nota de chegada da linha melódica). O acorde Gb7 tem relação distante ao Dó menor, dista uma 5ª diminuta, e é um acorde que já soou antes em um contexto de bVII de Láb; o Bbm é o acorde sobre o grau II de Láb. É um retorno à harmonia modal de Láb.

Na terceira frase, o Fm tem destaque nas cabeças dos compassos como o ponto de fuga eleito em um jogo harmônico convergente ao Dó menor, de maneira fraca. Assim analisamos o trecho funcionalmente: partindo do c.13, da dominante menor de Dó menor (Gm), seguimos para a sua subdominante, o Fm do 14, passando antes pelo Ab (no último tempo do compasso anterior, agora discretamente vestido de sP); seguimos então preenchendo tempo a tempo o c.14 (iniciado pelo Fm), Gm → Db (dominante menor para sG), atingindo novamente o Fm, na cabeça do 15. No 15, começa a última cauda, aqui o Fm está numa posição mais para VI de Láb do que subdominante de Dó menor, afinal, o compasso já é o da cauda que termina em Ab⁷⁺, aqui ele é precedido de seu V.

No prolongamento da terceira frase o Láb domina sem questionamentos, como que esvaziando qualquer questão. A linha melódica desce nas notas de um Cm47. Nas cifras, novamente a marcha em terças descendentes da segunda frase. Temos, do c.16 à casa 1: I / VI – IV / II – I.

Na casa 2, a marcha de terças descendentes retorna uma terça menor acima, chegando no acorde, transformado em maior, sobre o terceiro grau de Dó maior também maior, um clichê na linguagem de Hermeto Pascoal. Podemos entender o E⁷⁺ final, em relação aos acordes iniciais, de três maneiras diferentes, e que se completam: 1) o grau III de Dó maior, um acorde alterado para maior sobre o antirelativo de um dos centros tonais, Dó menor, também transformada em maior; 2) como Fb⁷⁺, o acorde de E⁷⁺ enarmonizado, em uma repetição da relação inicial Cm → Ab⁷⁺, ao final, onde a outra tônica, Láb, se apresenta transformada em menor; 3) pode revelar uma intensão de simetria por terças maiores, onde um acorde maior é posto sobre a 3ª maior acima de Cm, em posição simétrica ao Ab.

54 – 15 de agosto 1996.

Centro harmônico: Sol menor, dúbio com Do menor. Compasso 2/4. 21 compassos.
Andamento sugerido: 50, lenta. Acorde final: G25⁷⁺/Eb5.

A composição 54 cabe nas tópicas *lírica*, *expressiva*, e *hermética*, pelo seu caráter modulante, dúbio quanto ao centro harmônico. Podemos encontrar nela um caráter sério, um tom, talvez, *professoral*.

Sua estrutura apresenta quatro frases, um *ritornello* na casa 1, seguido de uma casa dois, curta. Mais de perto, a música possui: 1) uma frase geradora, que termina em um elemento de ligação (quatro compassos); 2) uma segunda frase (quatro compassos); 3) uma terceira frase, que parece começa com um prolongamento da segunda frase, e que termina em um elemento de ligação (quatro compassos); 4) uma quarta frase com aspecto de cauda estrutural (quatro compassos); 5) que engata em uma cadência que antecede o *ritornello* na casa 1 (dois compassos); 6) uma casa 2, de dois compassos, onde a nota de chegada da linha melódica é deslocada para a terça acima. A segunda frase, é um contraste tirado do gesto do c.2. A quarta frase apresenta marchas simétricas de motivos em um gesto que desenvolve a segunda frase, e apresenta progressões de dominantes nos acordes fôrma das cifras. A cadência, é um desmonte da tensão ascendente da linha melódica, através de motivos em marcha por graus conjuntos, movidos por marcha de dominantes nas cifras.

A linha melódica começa e acaba na nota Lá, uma 9ª, acompanhada de Gm na cifra. A nota Sol tem um papel importante de repouso melódicos no agudo. No percurso até o G, maior, da cifra do c.10, a linha melódica demarca a nota Sol, acompanhada de Cm (c.3 e 4), Ab (c.5), Cm (c.8). O sol volta acompanhado do C7 no c.17, em meio à marcha que desemboca na cadência. No final, na casa 2, a linha melódica opta por Dó. Até c.10, a linha melódica possui um caráter cromático que parece incomodar propositadamente a harmonia das cifras:

um Lá^b que se muda em Lá, um Ré-Ré^b, um Mi^b-Mi. Do c.10 pra frente as marchas simétricas tomam tanto a linha melódica quanto a cifra, até fim.

A música apresenta um aspecto modulante e certa dubiedade entre Sol menor e Dó menor, onde há uma tendência para o Sol menor. A harmonia inicial apresenta terças descendentes entre os acordes, nos três primeiros compassos da frase geradora: Gm → Eb⁷⁺ → Cm. Esses compassos expressam a relação harmônica em terças descendentes comum ao modo menor, I → VI → IV, e comum aos inícios das músicas de Hermeto Pascoal. Nas cifras da música há um percurso harmônico que parte de Sol menor, para o Sol maior, no c.10, passando por uma região convergente ao Dó menor, no c.8, e seguindo para o Sol menor final, apresentando marchas harmônicas do c.11 ao fim. A partir do c.7 há uma presença marcante de Ré, como dominante de Sol, em vários formatos: m⁵⁻, ⁴⁷⁹, ⁶⁹, ⁷⁺, m⁴⁷⁹, ⁹⁺¹³⁻. O último acorde antes do *ritornello* é D⁹⁺¹³⁻. As convergências para Dó menor, acontecem pelos acordes Db⁷⁺ (bII, sG), Bbm (s de s), Ab⁷⁺ (VI, sP). Há uma cadencia forte, Dm⁵⁻ → G⁷⁹⁻ → Cm, no c.8. A casa 2 termina pela cifra G235⁷⁺/Eb5, uma maneira de Hermeto Pascoal designar o intervalo Mi^b-Si^b, como baixo para G⁷⁺⁹. Este acorde final pode ser interpretado primeiramente como uma dubiedade final ao centro harmônico principal Gm, que termina com ⁷⁺ e 9, com 3ª maior e menor, e com base em uma convergência que aponta, por sensível descendente, de volta à dominante (D⁹⁺¹³⁻), que acabou de soar. Em segundo lugar o acorde resultante de tal montagem é o Eb45+⁷⁺⁹, que pode ser entendido como o paralelo (*turbinado*) de Gm. Ou ainda um acorde maior sobre o grau III de Dó menor.

82 – 12 de setembro 1996.

Centro harmônico: Ré menor. Compasso 2/4. 24 compassos. Andamento sugerido: rápido, 120. Acorde final Bb⁷⁺

A composição 82 cabe na tópica *regional*, um frevo, que apresenta a fluência coloquial de uma fala popular. É um modelo de simplicidade e leveza em Hermeto Pascoal.

Sua estrutura divide-se em duas partes, nas quais a segunda repete o começo da primeira e se desenvolve em um gesto expansivo que engata na cadência. A primeira parte apresenta quatro frases curtas, de dois compassos: 1) a frase geradora; 2) a frase geradora recolocada 4ª acima; 3) uma variação da frase geradora, que mantém seu motivo rítmico inicial e apresenta final mais cadencial; 4) uma frase cadencial, que varia o gesto da terceira frase. A segunda parte: 1) retoma quatro compassos do gesto inicial, repetindo a frase geradora; 2) varia e distancia sua segunda frase; 3) segue em um gesto expansivo, apresentando duas frases maiores, de três compassos cada, que terminam numa cadência. Aqui, a cadência apresenta a força convergente das cadências tonais. Na casa 2, a cadência final apresenta um gesto que amplia a expansão apresentada na segunda parte, em um ponto culminante de movimentação e de âmbito das alturas da linha melódica.

Há na composição um jogo harmônico que valoriza a subdominante, que é apoiada fortemente no c.13. A marcha que antecede a cadência final, do c.17 ao 20, usa fundamentais diatônicas, com algumas alterações nas fôrmas dos acordes. A harmonia apresenta: 1) cadências II-V-I variadas, nos modos maior e menor, com interpolação e substituição de acorde na função de subV e sG; 2) o acorde de II do modo menor, Em⁵⁻, Am⁵⁻ e Bm⁵⁻, quando há uma convergência mais forte para Dm, Gm, ou para a dominante A; 3) acordes na função de subV, sobre a sensível descendente da tônica, e da dominante; 4) acordes na função sG, que apresentam ⁷⁺, e cuja diferença com o subV é mais de uma coloração do acorde do que

propriamente de função harmônica. A cadência da casa 1 apresenta o encadeamento: II (de Vm) → subV (de V) → V → I. Em seu gesto final, na casa 2, há uma cadência para Dm, após a qual desvia para Bb⁷⁺, o acorde final. Este acorde pode ser interpretado primeiramente como sP, o acorde paralelo da subdominante, que é valorizada ao longo da peça, mas pela maneira de ser dos acordes finais, onde o paralelismo de 3ª é regra, tP talvez seja mais o caso.

90 – 20 de setembro 1996.

Centro harmônico: levemente dúbio entre Si menor e Ré maior, com preferência ao Si menor. Compasso 3/4. 21 compassos. Andamento sugerido: andante, 90. Não apresenta *ritornello*. Acorde final: B⁷⁺.

A composição 90 é *afirmativa*, parece sintonizar-se à tópica *lírica*, mas de um lirismo sóbrio, de caráter sério, cujo tom *professoral* remete a uma *pregação* de princípios.

A música apresenta uma tendência à organização da linha melódica por quadraturas de compassos, mas com compassos inseridos, o que traz assimetrias. Vista no todo, sua estrutura é dividida em duas partes, e uma pequena cadência: 1) uma linha melódica que traz ares de afirmação de um postulado, que vai do começo ao c.10; 2) seguida de uma parte com ares de desenvolvimento daquela afirmação, da anacruse do c.11 até a cadência dos últimos dois compassos da música. Cada uma das duas partes maiores se divide em duas partes menores. As duas partes iniciais se dividem em duas frases cada, sendo que as segundas frases são prolongamentos das primeiras, e, no c.11, há um compasso inserido que marca o final da primeira parte, com um gesto cadencial.

Apresenta-se na composição 90, uma retórica de gestos melódicos, que atingem certas alturas que se repetem como notas mais longas e estratégicas da linha melódica: 1) a primeira metade da primeira parte reforça Fá# até; 2) a segunda metade começa no Fá# mas introduz o Si, continuando a reforçar o Fá#; 3) a primeira parte da música, termina na nota

Mi, que terminará a primeira metade da segunda parte também; 4) a segunda parte repete menos as mesmas alturas, vemos ali uma ênfase nas notas Si, Lá, Mi, Ré, Dó, Sol e Fá# ao final, a altura que fecha a linha melódica desta música.

No percurso harmônico da peça, sua primeira frase sai de Bm para D⁷⁺, e é seguida de um pequeno prolongamento que retorna ao Bm do c.4. O primeiro ponto culminante da música ocorre neste c.4. A segunda metade da primeira parte parece retomar início, pois a linha melódica retoma o Fá#, também com Bm na cifra, que segue também para D⁷⁺ em seu terceiro compasso. No c.9, há o acréscimo de um compasso de II-V, de Em, que promove um gesto cadencial para o Bm, que termina a primeira parte, com o mesmo acorde que começou a música, Bm9. As duas metades do desenvolvimento apresentam um momento de ida e outro de volta. A primeira frase da segunda parte, começa com uma marcha de dominantes na cifra, uma marcha de afastamento, que recoloca os elementos, principalmente da segunda frase da primeira parte, inclusive o II-V-I de Em, só que, aqui, caminhando para a polarização de C⁷⁺, que é o centro principal do jogo harmônico da segunda parte – a linha melódica gravita o Sol e converge no C⁷⁺, a cifra que termina a frase, com a 3ª, Mi, na linha melódica, do c.11 ao 14, e se emenda na próxima frase. A segunda metade da segunda parte continua marchando, com seu começo atravessado por um pequeno percurso de dominantes na cifra, e também se prolonga na polarização do C⁷⁺. O C⁷⁺, desde o c.2, se apresenta como sG, a convergência de sensível descendente ao Bm. A volta para a tônica se dá através do aparecimento cromático do acorde de C#m⁵⁻, c.17, antecedido pelo segundo ponto culminante da linha melódica, um acorde que se reapresenta ao final da frase, antes da cadência final, no c.19. A cadência final, curta, apresenta dois acordes, a dominante e a tônica, agora transformada em maior (B⁷⁺) numa picardia que marca um final sem *ritornello*. É uma cadência forte V→I: F#⁹⁺¹³⁻ → B⁷⁺, nos últimos dois compassos da música.

Há, nesta composição, uma substituição recorrente por acordes em relação de 3ª, que faz uso do relacionamento dos acordes paralelos de 3ª, num contexto de simetria que se destaca do uso funcional do campo harmônico. Por exemplo, no papel de convergência principal, de “dominante”, que cabe ao C⁷⁺ (sG de Si menor), seus acordes paralelos, Em9 e Am9, se apresentam substituindo-o na mesma função. Também, o acorde de G⁷⁺, que segue ou antecede os acordes iniciais da peça (Bm e D⁷⁺), forma com eles uma relação simétrica de 3ª ao redor do Bm.

Nesta composição, a dominante de Si menor, o F#, só aparece na cadência final e no contexto da marcha II-V-I, como F#m⁵⁻, c.12. Outros acordes meio diminutos, o Bm⁵⁻ e o C#m⁵⁻, também aparecem vinculados às marchas II-V-I que seguem: o Bm⁵⁻ para Lá menor (c.15-16) e o C#m⁵⁻ para o B⁷⁺ (final).

99 – 29 de setembro de 1996.

Centro harmônico: dubiedade entre Dó maior e Sol maior. Compasso 4/4. 19 compassos. Andamento sugerido: 120 – um andante pensativo, considerando uma unidade de tempo de mínima = 60, em um compasso binário. Apresenta repetições internas e *ritornello*. Acorde final: E⁶⁷⁺⁹.

Essa música pode transparecer certo *formalismo*, talvez algo cerebral, construída em colagem de trechos com motivos diferentes, contrastantes, de uma maneira que não flui como um improviso mas sim quebrada, onde a harmonia parece que muda sem descanso, e sem grande objetividade. Ela cabe na tópica *hermética*, no sentido de que a composição não tenta emular nenhum estilo – mas nos parece um Hermeto calculado, apesar de conter passagens de surpreendente leveza.

Sua estrutura de frases é assimétrica. Uma parte de 12 compassos que é repetida com *ritornello*, uma parte que se assemelha a uma cauda estrutural, de 5 compassos, após o *ritornello*, que termina em um *D.C. al fine*, seguido de uma cadência final de 2 compassos. Se formos dividir a parte que vai do começo ao *ritornello*, e que tem uma linha melódica que continua sempre em frente, avessa a pontuações claras, encontramos duas frases maiores, cujo fim da primeira termina no começo da segunda (c.8), e uma finalização, que prepara o *ritornello*. Esta finalização começa após a pontuação mais significativa do fluxo melódico de toda a parte (na cabeça do c.11) e promove, através de suas figuras rítmicas, um ralentando

em direção ao seu final, um esvaziamento do movimento anterior, mais do que uma convergência cadencial para a nota final. Pensando ainda mais microscopicamente, vemos uma organização de trechos interligados sem pontos de chegada: 1) quatro trechos de dois compassos (c.1-8); 2) seguidos de uma frase de 4 compassos, c.8 ao 11; 3) que é seguida pela preparação da volta, no *ritornello*.

Há outra narrativa possível da primeira parte ao *ritornello* (c.1 a 12): 1) nos primeiros 8 compassos, dois motivos se sucedem de 4 em 4 compassos – os dois primeiros compassos se assemelham aos dois seguintes, que ampliam a sua angulosidade melódica –, os próximos quatro são contrastantes aos anteriores, e seguem para atingir o final da parte no c.8; 2) no c.8 sobrepõe-se uma chegada e uma partida, iniciando uma linha melódica que retoma, sintetizando os motivos rítmicos dos primeiros compassos da música, numa reprise variada, que segue até a linha melódica que pontua a nota Sol, na cabeça do c.11. Nesta narrativa podemos aventar que a parte que começa no c.8 seja como um pequeno desenvolvimento para as duas quadraturas contrastantes iniciais, seguida de cadência. A parte que segue ao *ritornello* compõe-se da colagem de materiais diferentes que expressam uma variação dos motivos melódicos encontrados nos c.9, 10 e 11, incluindo seus gestos harmônicos iniciais que polarizam o C^{7+} . O gesto geral de alargamento rítmico que ocorre nos compassos anteriores ao *ritornello* é mantido até o c.16. Nesta parte, o G^{7+} e o D também são valorizados, fortalecendo a dubiedade harmônica da obra. O compasso 17 é o fecho da cauda estrutural, que termina em B^{7+} , e apresenta um motivo rítmico novo. Na cadência final, os motivos melódicos seguem em queda por graus conjuntos até o final.

Os seguintes aspectos harmônicos se apresentam na peça: 1) uma dubiedade harmônica entre Sol maior e Dó maior, com tendência ao Sol maior que começa a música, mas que desvia ao Dó maior, e terminando em dúvida, no acorde de E^{7+} ; 2) um cromatismo geral, advindo das; 3) convergências por sensíveis descendentes (e umas poucas ascendentes) e das; 4) mudanças constantes de modo maior e menor – de fato, ou insinuadas por outros acordes; 5) trechos que apresentam acordes com a mesma fôrma, o que confunde funcionalidade harmônica e acentua o cromatismo. A peça apresenta também dois procedimentos ligados às convergências por sensível descendente: 1) quando são preparadas pelo acorde menor com 5ª diminuta (m^5), como se fosse um II de um subV na cadência II-V-I de modo menor; 2) somente como uma alusão, na qual, nessas preparações por $II m^5$, omite-

se o acorde posto na posição da sensível descendente, restando somente o IIm^{5-} , que vai direto para o acorde sobre a nota de chegada da convergência por sensível descendente. Por exemplo: 1) $\text{Eb}^{7+} \rightarrow \text{D}^{7+}$ (c.3); 2) $\text{Bbm}^{5-} \rightarrow \text{Eb}^{9+13-} \rightarrow \text{D}^{7+}$ (c.7); 3) $\text{G}\#\text{m}^{5-} \rightarrow \text{C}^{7+}$ (c.6).

Nesta composição, as mudanças de maior para menor e vice versa são frequentemente conduzidas por um cromatismo de acordes paralelos de 3ª terça, em um procedimento apresentado também na composição 90, mas cujo uso é ligeiramente diferente. Aqui há uma busca de transformação da sonoridade harmônica. Por exemplo: 1) o Bm^9 , do c.3, vira Bbm^9 no c.4, em um jogo com o G, maior e menor; 2) a mudança do Dm^9 para maior, através do $\text{F}\#\text{m}^9$, do c.5; 3) a alusão à mudança de Cm para maior, através do Eb^{7+} que precede o C^{7+} , no c.9.

A sequência inicial de acordes, que reforça o Sol maior ($\text{G}^{7+} \rightarrow \text{F}^{7+} \rightarrow \text{G}^{7+}$), é um clichê harmônico de HP. O F^{7+} está na preparação da volta do G^{7+} pelo *ritornello*. A sequência se reapresenta, pela metade, na dubiedade harmônica proposital da cadência final, no c.18: $\text{Bb}^{7+} \rightarrow \text{Ab}^{7+} \rightarrow \text{G}^{7+} \rightarrow \text{F}^{7+} \rightarrow \text{E}^{7+}$. Esta sequência também está presente na polarização do C^{7+} nos compassos 9 a 11: $\text{C}^{7+} \rightarrow \text{Bb}^{7+} [\rightarrow \text{Db}^{7+}] \rightarrow \text{C}^{7+}$.

As regiões harmônicas polarizadas pela composição 99, apresentam um percurso que, no começo (c.1-8), polariza o Sol maior, principalmente através do F^{7+} (c.1), D^{7+} (c.3, c.7 e *ritornello*, c.12) e Dm^9 (c.5), mas também pelo Bbm (c.4), Bm^9 (c.6) e Fm^9 (c.8). Na dubiedade cromática da composição, no início há também a polarização do D maior ou menor, que está sempre presente, e marcante, ao longo de toda a peça, reforçado pelo Eb^{7+} (c.2), $\text{C}\#\text{m}^9$ (c.4), Eb^{9+13-} (c.7). Em suas várias roupagens, talvez o D tenha mais sentido de um apoio na dominante, mas resta a dúvida. A frase do c.8 a 11 polariza o C^{7+} , através do Db^{7+} , Eb^{7+} , Bb^{7+} , mas o C^{7+} já estava polarizado, menos que o G^{7+} , no c.6. A preparação do *ritornello* volta a polarizar o Sol maior do começo, pelo Ab^{7+} , F e D, dos compassos 11 e 12. A cauda estrutural começa desviando do Sol maior, que foi preparado para o *ritornello*, trazendo novamente o Dó, menor e maior, através de G^{9+13-} , B^{9+13-} , Eb^{7+} , Ao e Co, Gm, nos compassos 13 e 14. A cauda estrutural termina voltando a polarizar o Sol maior e o Ré maior, c.15 e 16, sem esquecer do Dó maior, c.17. A sequência de acordes $^{7+}$ em queda de graus conjuntos no c.18, como que caminha na trilha descendente da fundamental de uma escala de Cm, até o E^{7+} final. A cadência final não decide, pois polariza o G^{7+} em um gesto pelos graus da escala de Cm, terminando no E^{7+} . O E^{7+} final insinua duas leituras, primeiramente TP de G^{7+} (um acorde

maior ⁷⁺ na posição VI), mas também pode ser TG de Dó maior (um acorde maior ⁷⁺ na posição III).

125 – 25 de outubro de 1996.

Centro harmônico: dúbio, apontando fracamente Sol maior e Sol menor. Compasso 2/4. 21 compassos. Andamento sugerido: 74. Apresenta uma repetição da primeira parte, com *ritornello*. Acorde final: Bb⁶⁷⁺⁹.

Essa música cabe na tópica *samba-jazz*. Tem aquele aspecto *afirmativo*, mas *coloquial* e *leve*, das músicas que emulam *estilos regionais*, não apresentando uma expressividade *lírica*, nem um tom *professoral*. Não é modulatória e tem uma harmonia rica em substituição de acordes, especialmente após o *ritornello*.

Sua estrutura, no plano mais genérico, apresenta uma primeira parte, de 10 compassos, repetida por *ritornello*, e uma segunda parte, de 11. Quando olhamos a primeira parte mais de perto, podemos revelar um jogo apertado de três frases menores, uma de 2 compassos, outra de 3, e uma marcha de motivos, de 5, que termina a parte. As frases, sem respirações evidentes, são fortemente interligadas por dois motivos de quatro semicolcheias: o primeiro é um fluxo ascendente e o segundo é um gesto *desce-sobe*. Esses motivos se apresentam, em sua forma geradora, no primeiro compasso da música. Assim, na primeira parte: 1) na primeira das três frases, o c.2 apresenta uma fusão dos dois motivos iniciais em um só *desce-sobe* de 8 semicolcheias; 2) na segunda, o gesto do compasso inicial se amplia na tessitura e alonga a duração do giro dos motivos em só um *sobe-desce*, de dois compassos, entremeado de um *desce-sobe* – esses dois compassos serão retomados na passagem do c.5 nos dois motivos de quatro semicolcheias, os elementos de ligação para a terceira frase, e serão retomados como modelo para variação na frase que segue; 3) o c.6 começa a terceira frase, que é mais longa, 5 compassos, e é constante em seu fluxo de semicolcheias – aqui, os

dois motivos de quatro semicolcheias formam um motivo de compasso, que marcha de compasso em compasso, atravessando uma sequência de dominantes individuais na cifra, c.7 e 8. No c.10, reside a variação mais distante desses motivos, à maneira de uma preparação ao *ritornello*.

A segunda parte da música é dividida claramente em duas, a primeira de 4 compassos, a segunda, que inicia repetindo a anterior, de 7 compassos. Vista em detalhe, ela revela uma pequena forma ABAC, com o C se espichando em cadência: 1) a linha melódica dos compassos 11 e 12; 2) é repetida no 15 e 16, com as cifras ligeiramente alteradas; 3) já a linha melódica dos compassos 13 e 14 prepara a volta da linha melódica no 15; 4) enquanto o 17, que começa de maneira igual ao 13 mas já desvia na segunda metade, faz a ligação com a pequena frase do c.18, que marcará; 5) o gesto cadencial da peça, que se divide em dois segmentos: a) a frase do c.18 se reapresenta meio tom abaixo e um pouco diferente, no c.19; b) se reapresenta também no c.20, que precede a nota final, de maneira bastante variada, mas que ainda guarda semelhanças.

O ponto culminante da primeira parte reside no c.6. A segunda parte repete três pontos culminantes, mais agudos que o da primeira, junto aos dois começos de frase.

A peça traz o jogo de convergências $II \rightarrow V \rightarrow I$, típica do jazz, em seus dois modos, nem sempre chegando, e por vezes chegando no I do outro modo. Exemplos não faltam, desde o começo. Certas convergências por acorde diminuto na sensível ascendente também se apresentam: no c.4, a convergência $E^{79+13-} \rightarrow A$ é interpolada pelo $G\#^0$; no c.14 e 15, na pequena marcha de dominantes individuais, $Dm^{5-} \rightarrow G^{79-} \rightarrow Em^{5-} \rightarrow F^{479}$, o Cm^{5-} é substituído pelo Em^{5-} na posição de sensível do F.

Na primeira parte a harmonia gravita Sol maior. Isto se dá principalmente através das convergências: 1) pelo F^{679} – tanto o paralelo maior da dominante menor, dP, ou a subdominante da subdominante, S de S –, c.3, c7, e no *ritornello*; 2) pelo C (a subdominante), em convergência direta no c.10, mas se apresentando mais como satélite sempre próximo ao G^{7+} ; 3) a dominante, o D^{79-} aparece convergindo no G^{7+} no c.8. O campo harmônico da primeira parte é fiel ao Sol maior, fora o F (bVII), presente em toda peça e certas convergências por sensíveis. A segunda parte gravita Sol menor sem articular o Gm, substituído pelo Eb^{7+} e pelo Em^{5-} . O final apresenta G^{7+} no c.20 e termina no acorde Bb^{67+9}

137 – 6 de novembro de 1996.

Centro harmônico: Sol maior. Compasso 2/4. 24 compassos. Andamento sugerido: 69, mais um samba dançável, confortável. Acorde final: F⁷⁺.

A composição 137 é um samba jazz, que apresenta com frequência cadência II-V-I, e que possui uma sonoridade impressionista.

Ela apresenta: 1) o uso da escala de tons inteiros; 2) de marchas de motivos em passos simétricos; 3) os motivos melódicos caminham pelas notas dos acordes expressos nas cifras; 4) quebra o campo harmônico sem destruí-lo, através do uso de acordes importantes do campo harmônico atravessados pela simetria de motivos melódicos em marcha; 5) acordes e sonoridade *blues*, presente tanto no F7, uma subdominante da subdominante, quanto no trítono, que aparece reiterado na relação entre melodia e cifra; 6) substituição por paralelo de 3ª – apresenta a troca de acorde maior pelo diminuto, posto na 3ª maior acima, c.1, c.9 e c.10, na convergência pelo diminuto da dominante sem fundamental, que se apresentou também na música anterior; 7) após o *ritornello* a harmonia segue só com acordes maiores 7⁺, prolongando esse gesto para o acorde final, F⁷⁺.

Essa música respeita a quadratura, quebrando-a. Sua estrutura apresenta duas partes, um *ritornello* e uma finalização. A primeira parte, de 8 compassos, é dividida em duas frases de 4 compassos. A segunda parte é dividida em quatro módulos de motivos postos em marcha, que se equilibram simetricamente: 1) 2 compassos; 2) 4 compassos; 3) 2 compassos; 4) 4 compassos. A finalização, após o *ritornello*, é de 4 compassos. A primeira parte da música apresenta duas frases separadas por respirações claras. A primeira é a única frase da música que não apresenta algum tipo de marcha em seus motivos. É ela que dá o aspecto mais coloquial, samba/jazz, ao início da linha melódica.

As marchas harmônicas marcam esta composição: 1) a convergência $\text{IIm}^{5-} \rightarrow \text{V}^{79+13-}$ é posta em marcha ascendente de tons inteiros, c.8 a 11; 2) a convergência $\text{IIm}^{479} \rightarrow \text{V}^{679}$ desce por 3^{as} menores, do c.11 a 14; 3) dois acordes maiores $^{7+}$, o segundo uma 3^a maior acima do primeiro, são postos em pequena marcha por semitom descendente, c.15 e 16; 4) a convergência $\text{IIm}^{5-} \rightarrow \text{V}^{79+13-}$ é posta em marcha por graus conjuntos descendentes, c.17 a 19; 5) uma marcha de dominantes, c.20 e 21.

143 – 12 de novembro de 1996.

Centro harmônico: Sol maior. Compasso 3/4. 25 compassos. Andamento sugerido: 152. Apresenta *ritornello*. O acorde final é o mesmo que o inicial: G^{7+} .

A composição 143 é uma valsa sistemática, que traz sintonia com a tópica *estudo*, no sentido de apresentar motivos repetitivos, colocados em marcha, à maneira de um estudo para algum instrumento. E nesse sentido há um certo *formalismo* que permeia a peça. Ela é *afirmativa*, apresenta um passo seguro de motivos de três semínimas em um compasso ternário, que, na metade da composição, sofre uma aceleração para passos, também seguros, de colcheias pontuadas.

Destaca-se o desafio harmônico auto imposto por Hermeto Pascoal de usar os 12 acordes maiores e menores, sempre na fôrma m^{479} e M^{7+} . Isso sem destruir o tom, que se afirma em Sol menor, apesar da aparente viagem sem porto das cifras, que apresentam um percurso que não descansa.

Hermes Pascoal 12.11.96. Compus esta música nos dois tons -
Maiores e Menores. Vira a Marmã e harmonia. via x11

Assim, a harmonia dessa música caminha sempre, mas a dinâmica de seu percurso garante as posições estratégicas do campo tonal. A música termina em G^{7+} , o mesmo acorde do começo, de certa maneira uma exceção às obras de Hermeto Pascoal estudadas nesta tese.

Não há aqui contradição entre uma harmonia advinda da linha melódica e a harmonia das cifras: a melodia é construída a partir das alturas presentes nas cifras.

A composição é dividida em duas partes de 12 compassos: a primeira é caracterizada por motivos de repetidos de três semínimas, a segunda é caracterizada pelo acelerando impresso na unidade de tempo do compasso, que passa a apresentar quatro colcheias pontuadas. A primeira parte divide-se em três frases de quatro compassos: uma geradora, de quatro compassos, e duas frases que recolocam o contorno da frase geradora. O último compasso dessa primeira parte apresenta um elemento de ligação, no c.12, que será retomado no compasso que encerra a segunda parte, antes do *ritornello*. A segunda parte segue, acelerada em seu passo de quartina, em um fluxo contínuo de colcheias pontuadas que se estruturam em duas frases desiguais, a primeira de três compassos a segunda de nove.

145 – 14 de novembro de 1996.

Centro harmônico: Dó maior, dubiedade com Ré, menor e maior. Compasso 2/4. 20 compassos. Andamento sugerido: 55. Apresenta casa 1 / casa 2. Acorde final: E^{7+} .

É uma obra que cabe nas tópicas *lírica*, *expressiva*, atravessada por elementos de ênfase, arroubo. Apresenta uma linha melódica que não repousa, que muda constantemente de figuração rítmica através de duínas, sextinas, tercinas, quartinas.

Sua estrutura melódica apresenta uma frase geradora (c.2 a 4) e uma série de frases interligadas, que prolongam aspectos da frase geradora, e que seguem ao final, na casa 1.

Após o *ritornello*, a linha melódica apresenta duas mínimas, a primeira atinge a fundamental do centro principal, Dó, e quarto ponto culminante do tema, a segunda cai para a sétima, acompanhada do acorde final, E⁷⁺.

A composição 145 possui um caráter modulatório, que por vezes retira por completo o chão tonal. Mesmo assim, a harmonia é mais centrada em Dó maior, e Ré menor e maior. No c.6 e 7, apresenta um trecho de uma marcha descendente por tons inteiros, simétrica, de um motivo de dois tempos. Há a presença de ciclos de II-V. A música começa com um gesto que pode ser derivado do blues, C⁷⁺ → F⁶⁷⁹. O acorde final repete o clichê, um acorde maior sobre o grau III da tônica principal.

151 – 20 de novembro de 1996.

Centro harmônico: indefinido, tende ao Ré maior e menor. Compasso 4/4. 17 compassos. Andamento sugerido: 69. Acorde final: D⁷⁺/Bb.

Essa composição apresenta um caráter diferenciado, onde a sonoridade do acorde maior com 5ª aumentada tem um papel importante. A música é afirmativa, por vezes soa militar, cabendo na tópica *professoral*, em que a linha melódica parece discursar sobre algo positivo, sabido.

Cabe também na tópica *hermética*, pois a harmonia, carregada de acordes que caminham por passo de colcheia, se caracteriza pelo desvio constante de um centro tonal. A harmonia soa impressionista: usa simetrias de escalas de tons inteiros; alturas que resultam em sonoridades diminutas na linha melódica; e marchas harmônicas por 3ªs menores e meios tons. Também apresenta cifras onde aparecem acordes sobrepostos que resultam em acordes aumentados.

Sua linha melódica é mais estável que a harmonia, apesar de modulante, e caminha de certa forma alheia à movimentação intensa das cifras. Sua estrutura apresenta quatro partes que contém frases menores que se sucedem: 1) uma frase geradora de um compasso, recolocada diferentemente em mais duas frases, c.1-3; 2) um prolongamento do final da frase geradora, à moda de um B contrastante que se alonga em 3 compassos e meio; 3) outro módulo de prolongamento, a partir do motivo final da 2ª parte, vai da metade do c.7 à primeira metade do c.10; 4) módulo final, mistura elementos da 3ª parte e do elemento de ligação cadencial, o mesmo gesto que se encontra ao fim da 2ª e da 3ª parte. A última parte atinge a mínima no ponto culminante, na nota Ré, e é seguida de uma queda de duas semínimas para o *ritornello*. Essa queda é continuada na longa linha final que desmonta a energia acumulada no ponto culminante, para a terça de Ré maior.

152 – 21 de novembro de 1996.

Centro harmônico: Dó menor e maior. Compasso 2/4. 18 compassos. Andamento sugerido: 83. Acorde final: C⁷⁺.

Esta é uma composição com uma harmonia tonal-expandida, em que linha melódica e cifra caminham juntas, polarizando Dó menor, seguindo para Dó maior, para Fá menor, para Sol, e de volta para Cm. Seu acorde final, após o *ritornello* é C⁷⁺.

Leve, brincalhona, talvez com a intenção de um choro.

Sua estrutura apresenta frases formadas de motivos modulares, repetitivos. Essas frases se unem umas nas outras de maneira a estabelecer uma continuidade do começo ao fim. Grosso modo, podemos encontrar uma divisão em duas partes desiguais, a primeira de seis compassos, que guarda uma relação mais estreita com a frase geradora, e a segunda, um afastamento, de 10 compassos, que encaminha o *ritornello* ao final. Mais de perto, encontramos na primeira parte duas frases, a geradora, de dois compassos, e uma segunda

frase que prolonga seu gesto final até o c.6, onde se apresenta um elemento de ligação. Segue a segunda parte que pode ser dividida em três: 1) um gesto semelhante ao da frase que o antecedeu, c.7-10; 2) outro gesto que também se assemelha à frase anterior, mas em uma tessitura mais grave, c.11-13; 3) um gesto que se acelera ascendente, mais cadencial, premente de um fim, até o *ritornello*. Após o *ritornello*, a frase cadencial, anterior a ele, tem seu gesto prolongado por dois compassos.

154 – 23 de novembro de 1996.

Centro harmônico: modal, Dó mixolídio. Compasso 2/4. 22 compassos. Andamento sugerido: 112.

Cabe na tópica *regional*, pois tanto a harmonia quanto a linha melódica possuem gestual de um baião nordestino.

Sua estrutura apresenta seções internas repetidas: 1) A, com *ritornello*; 2) ponte; 3) B, com *ritornello*; 4) repete do começo; 5) quatro compassos são postos em repetição. A primeira parte divide-se em duas frases: 1) antecedente; 2) consequente.

A harmonia apresenta praticamente só dois acordes: $Gm^{79} \rightarrow C^{679}$; $d \rightarrow T^{79}$. A exceção fica por conta do Eb^{7+} , no contexto de um acorde paralelo de Gm, e do $Bbm9$, como dominante menor do Eb^{7+} .

157 – 26 de novembro de 1996.

Centro harmônico: Dó maior e menor. Compasso 4/4. 11 compassos. Andamento sugerido: 100. Apresenta casa 1 / casa 2. Acorde final: E⁷⁺.

Cabe na tópica *hermético*, pela harmonia tonal expandida, impressionista, que se utiliza de simetrias, cujo caráter modulante não perde a gravitação tonal. Cabe também em tópicos como *apaixonada*, *sutil*, *amorosa*. Porta uma certa leveza, mas não se caracteriza por ela. É uma música de harmonia exemplar, pois compreensível, clara no plano das regiões harmônicas polarizadas, na mistura de simetrias (diminutas e aumentadas) e no manejo diatônico da linha melódica. Pelo texto que acompanha o manuscrito, Hermeto Pascoal gostou desta música.

Na harmonia ocorre as substituições de acordes em relação paralela de 3^a. No segundo compasso da música, os dois acordes menores (Fm⁴⁷⁹ e Abm⁴⁷⁹) em relação de 3^a, escondem uma região de harmonia diminuta com centro em C⁰.

Sua estrutura divide-se em quatro frases que sempre seguem em diante sem separações bem demarcadas: as três primeiras, de 2 compassos, guardam identidade entre si; e a quarta se une à cadência, em quatro compassos.

Linha melódica e cifra trabalham juntas para reforçar as dubiedades do percurso harmônico, ou seja, não há aqui uma linha melódica que expressa uma harmonia e cifras que expressam outra, mas tanto uma quanto a outra se encontram e se desviam, e conformam uma harmonia resultante.

161 – 30 de novembro de 1996.

Centro harmônico: Sol menor. Compasso 3/4. 20 compassos. Andamento sugerido: 100. Acorde final: Em9.

É um ternário saudoso, em memória da mãe que morreu três dias antes. Talvez por isso, expressa uma despretensão, certa coloquialidade impressa no gesto fluente, ternário, da linha melódica.

Pela brevidade e intensão despretensiosa desse tema, vemos aqui um exemplo de construção temática em Hermeto Pascoal: 1) uma frase geradora de quatro compassos, que respira ao seu final; 2) a frase geradora é recolocada uma quinta acima, ligeiramente modificada, também quatro compassos, também respira ao final; 3) segue uma cauda estrutural, uma variação que começa retomando o gesto inicial da frase geradora, onde as mesmas alturas iniciais são recolocadas oitava acima, mas distanciando-se, mais longa, onde os motivos que se destacam no percurso são prolongados em variações, que se encaminham para; 4) a cadência, breve, de dois compassos, que prepara a volta pelo *ritornello* ou a nota final.

Apresenta a ampliação gradual do âmbito das frases na tessitura em direção ao ponto culminante (c.9), o que é um dos aspectos característicos da expressividade de Hermeto Pascoal.

A harmonia desse tema respeita a lógica tonal, em Sol menor, nas cifras e em seus contornos melódicos. Isso aparece em especial nas duas primeiras frases e na cadência que antecede o *ritornello*. Mas há um enfraquecimento das convergências tonais, pelo caminhar dos acordes em terças descendentes, pelo reforço à subdominante e pelo uso da dominante menor (c.10), dominante maior⁷⁺ (c.14). No afastamento promovido pela terceira frase, mais longa e variada, há uma gravitação de acordes cujas fôrmas não correspondem ao campo à região da subdominante maior. Nesse trecho há pequenos cromatismos que conotam a intensão de cadências II → V, que não se realizam.

A música termina no acorde menor, paralelo ao Sol maior, um Mi menor que soa como uma picardia (o centro tonal da música é Sol menor).

162 – 1 de dezembro de 1996.

Centro harmônico: Sol menor. Compasso 2/4. 17 compassos. Andamento sugerido: 78. Acorde final: C/Ab⁶.

É uma composição que se filia à tópica *jazz/brazuca*, pois usa com frequência cadências II→V, típicas do jazz, de uma maneira que caracterizou a música instrumental brasileira após a bossa nova. Ela não é *afirmativa*, transparece certa dúvida e distanciamento. Ela não apresenta a *leveza* de outras obras, mas também não é pesada, carregada de *expressividade*. No entanto ela apresenta certos arroubos de expressividade, como o uso da expansão de gestos na tessitura, mas os arroubos são compensados por motivos repetidos que imprimem no tema um aspecto de *estudo* instrumental.

Sua estrutura apresenta uma frase geradora e prolongamentos que se emendam ao *ritornello*, após o qual há uma cadência final. A frase geradora de dois compassos, é expandida no campo de tessitura nos dois compassos que seguem e prolongada até o *ritornello* em grupos de pequenos gestos semelhantes, sem grande definição de partes. Do c.8 ao 13 há um

afastamento em marcha que se emenda num gesto mais cadencial, ainda em marcha, a partir do c.14.

Sua harmonia apresenta trechos modulatórios sem ameaçar o tom: Sol menor, que é claramente afirmado do c.1 ao 7. A região que satelitiza Sol maior é usada como início de um afastamento por marcha de dominantes, de cadências (*jazz/brasuca*) II→V (c.8 a 10). Do c.11 ao 13, o Fá maior é polarizado pelo seu campo harmônico expandido. Do c.14 ao fim, a marcha segue apontando um percurso de retorno ao Sol menor, atingido nos últimos compassos, antes do *ritornello*.

A cadência final, após o *ritornello* usa somente acordes maiores ⁷⁺, que convergem fracamente no Dó maior, a subdominante maior, e a música termina com o acorde de Dó maior, montado sobre uma base de Láb mais sua sexta maior Fá, o que pode indicar a intensão de um acorde de Láb com as extensões 5+6⁷⁺, um acorde aumentado na posição de antirelativo da subdominante.

Esta composição é das poucas nas quais encontramos o um acorde menor com 7ª maior: o Gm⁷⁺, primeiro acorde da música.

163 – 2 de dezembro de 1996.

Centro harmônico: dúbio entre Ré menor, Dó maior e menor. Compasso 4/4. 21 compassos. Andamento sugerido: 100. Apresenta *ritornello*. Acorde final: E⁷⁺.

Possui um gesto coloquial, que corrobora a nota do autor que lembra das noites em que tocava música para se dançar.

Apesar da vontade de dançar, não há uso sistemático de II→V, como em seus sambas mais animados. Talvez fossem danças coladinhas.

Pela repetição de um motivo rítmico de um compasso, do começo ao fim da música, e dos apoios melódicos sempre na nota longa ao final do motivo, ela apresenta um certo *formalismo*, que a assemelha a um *estudo* para instrumento.

A estrutura de frases dessa música não se rende a divisões, ela toda é dividida por frases que são motivos de 1 compasso. Há um agrupamento de duas em duas frases que tende a se afirmar até o c.6. A cadência para o *ritornello* se destaca pelo grande âmbito das alturas que antecede o ponto culminante do c.13. Após o *ritornello*, a casa 2 parece completar a cadência melódica do c.13, mas não para aí, ainda continua em seu passo repetitivo, anunciando um pouco adiante, pelo encurtamento do motivo gerador, a cadência final, e pousando no Sol, numa longa breve em que a cifra continua apresentando acordes, para subir ao Sol# no último compasso.

As cifras apresentam um caminhar cromático de acordes onde as convergências trazem ares de subV e sG, mas também apresenta acordes menores postos na sensível descendente. Há o uso abundante de acordes maiores com extensões ⁷⁹⁺¹³⁻ alternados com menores ⁴⁷⁹.

A harmonia, que vaga entre Dó maior e menor e Ré menor, tende ao centro Dó. O começo da música indica o tom de Ré menor. As cifras estabelecem apoios na cabeça do compasso em acordes menores de dois em dois compassos até o c.6, onde dobra o ritmo harmônico com acordes do mesmo tipo M⁷⁹⁺¹³⁻ e a ênfase passa a ser de meio em meio compasso até o c.7. Do c.8 ao 12 há um jogo que gravita Dó maior, Lá menor e Cm. Do c.12 à casa 1 (c.14) há um retorno ao Ré menor via Gm e maior. Na casa dois, c.15 a 21, que começa em Ré maior, há uma satelitização ao Dó, através de seu subV, de sua subdominante, sua Tg

(Em) e tP (Eb) e sP (Ab). Do c.18 em diante todos os acordes são maiores com 7^+ . O acorde final é novamente o clichê, um acorde maior no grau III de Dó maior, $E7^+$.

Nas síncope do final aparece uma característica do estilo harmônico de Hermeto Pascoal: onde seria de se esperar um $II \rightarrow V$, o V é substituído por um acorde inserido na cadência, posto na sensível descendente ao V, sem chegar ao V. Por exemplo, ao invés de $Dm \rightarrow G$ apresenta-se $Dm \rightarrow Ab7^+$ (c.18).

188 – 2 de dezembro de 1996.

Centro harmônico: bem vago, entre Ré maior, Dó maior, Sol maior e menor. Compasso 2/4. 20 compassos. Andamento sugerido: 78. Apresenta *ritornello*. Acorde final: $E7^+$.

Esta composição cabe na tópica “*estudo*”, é composta de motivos repetidos em marcha, que se estruturam através de uma sucessão de módulos. Se esta característica não fosse tão marcante, poderíamos também catalogá-la como *jazz/brazuca*, na medida em que traz a sonoridade das cadências $II \rightarrow V$, postas em marcha.

Dois compassos da música apresentam fórmula de compasso diferente do 2/4 de base. Uma colcheia se insere entre as duas semínimas nos compassos 13 e 15. A mudança da fórmula de compasso não está assinalada no original. Em nossa edição, anotamos a fórmula da seguinte maneira: $1/4+1/8+1/4$.

Sua estrutura apresenta uma colagem de módulos de motivos postos em marcha. Sua frase geradora apresenta um contorno de uma frase de dois compassos, mas é composta de motivos curtos de quatro semicolcheias, para não dizer de pares de semicolcheias, o que a aproxima também de um módulo de motivos. Segue uma sucessão de módulos de motivos em marcha que não definem a continuidade do contorno da frase geradora. Ao centro da

peça apresentam-se módulos com motivos rítmicos diferenciados e duas respirações em tropeço, no módulo dos compassos com fórmula diferente.

Sua harmonia é dúbia entre Ré maior, Dó maior, Sol maior e Sol menor, mas se mostra mais centrada em Dó ao longo da música: 1) o Ré é o centro mais forte no c.1 e 2, especialmente por ser o primeiro da música; 2) a partir do c.3 marcha-se com acordes maiores 7^+ para Dó maior, no c.7, confirmado por marcha II→V até o c.9; 3) segue um jogo entre o Dó maior e menor, que se volta Sol menor no c.12, confirmado por marcha II→V, c.13 e 14; 4) nos compassos 15 a 17, seguem mais marchas II→V polarizando Dó maior e o Sol maior; 5) seguidas do jogo maior-menor centrado em Dó, aludido pelos acordes Em→Eb 7^+ do c.18; 6) no c.19, ocorre a volta do D 7^+ , que anuncia o *ritornello* com o próprio D, mas com a 7ª menor a 9ª aumentada e a 13ª menor, D 7^{9+13-} (!).

No compasso que segue o *ritornello* ocorre a convergência ao F 7^+ final, pela sensível descendente, Gb 7^+ . O acorde final é o único Fá da música, possivelmente aludindo à opção final do compositor pelo centro Ré menor (!), afinal o F 7^+ está na posição de tP de Dm.

Destacamos duas cadências que se apresentam na música: 1) C 6^{79} →D 7^+ , c.2→c.3, o primeiro acorde substituindo a dominante menor do segundo; 2) D 7^{9+13-} → D 7^+ , a mesma cadência que realiza o *ritornello*.

190 – 29 de dezembro de 1996.

Centro harmônico: dúbio entre Sol menor e Ré menor. Compasso 5/4 e 3/4. 21 compassos. Andamento sugerido: 85. Apresenta *ritornello*. Acorde final: Bb 6^{7+9} .

É uma música que muda muito com a mudança de compasso. Inicialmente doce, num tom de uma valsa singela em cinco, passa gradualmente a um tom afirmativo, professoral que culmina num ternário obsessivo no c.10, que também não se sustenta mais que alguns

compassos, retornando à doçura inicial que antecede o *ritornello*, transformado em dúvida no acorde final. No todo, a tópica *hermética*, é a que une a obra. Há um certo formalismo no uso de frases de um compasso que são variações de um mesmo motivo rítmico gerador, do começo ao fim, talvez por isso caiba a tópica *estudo*.

A composição apresenta: simetrias de motivos melódicos e de acordes aumentados e diminutos; o uso de pedal harmônico e de marcha por tons inteiros; o uso de acordes ruidosos e dissonantes na harmonia.

Sua estrutura apresenta duas partes, uma antes e outra depois da mudança de compasso. Na primeira parte, as frases de um compasso estão agrupadas em quatro grupos de duas frases, com exceção do terceiro grupo que apresenta três frases. O último grupo traz um caráter ligeiramente cadencial. A partir da mudança de compasso, as frases se agrupam em dois módulos de quatro compassos seguidos de uma frase cadencial de dois compassos. O primeiro módulo junta duas frases iguais, o segundo, quatro frases iguais em marcha simétrica de tons inteiros.

A linha melódica começa diatônica em Ré menor, com alterações, c.1 a 4, mas entra no jogo modulante da harmonia a partir do c.5, acompanhando seus percursos simétricos.

A harmonia as vezes se faz livre de um plano tonal definido, rendendo-se às simetrias, mas no todo há a polarização de regiões, em especial o Gm. Há um jogo inicial entre Ré menor e Gm do c.1 a 5. Segue um jogo de dissonâncias, de acordes aumentados e pedais, do c.6 ao 9, que prepara, por relações de semitom, a região de Lá maior, polarizada no pequeno “episódio” de dois motivos repetidos na mudança de compasso, do c.10 ao 13. Segue uma marcha de acordes aumentados por tons inteiros descendentes nos compassos 15 a 17, trazendo de volta o Gm que antecede o *ritornello*.

Há na música acordes sobrepostos ou com baixo fora das notas do acorde, que apresentam uma maneira simplificada de escrever a montagem de acordes diferentes. Os acordes são sobrepostos: 1) em relação de semitom que formam acordes dissonantes, ruidosos, c.6 e c.8; 2) em relação de 3ª maior que resultam em acordes aumentados, c.9, 15, 16 e 17. Apresenta também acordes com sufixos incomuns e baixos que não são do acorde, por vezes dissonâncias: 1) F45+⁷⁺/A, um acorde aumentado com 4ª acrescentada, ⁷⁺ e 3ª no

baixo, c.4; 2) A#45⁶-8/C#, um acorde menor com 4ª acrescentada 6ª menor e 3ª no baixo, c.6; 3) F/C#, c.10.

O final apresenta o acorde de Bb⁶⁷⁺⁹, tP de Gm, preparado pelo G, maior do c.20.

194 – 2 de janeiro de 1997.

Centro harmônico: Sol maior. Compasso 2/4. 22 compassos. Andamento sugerido: 112. Apresenta *ritornello* e final em *ritornello* de dois compassos de G⁷⁺ → C⁶⁷⁹.

A 194 é um mais um frevo brincalhão, coloquial. Sua harmonia é tonal, simples e direta, com substituições típicas de Hermeto Pascoal.

A música apresenta um jogo maior/menor com as funções principais.

No primeiro para o segundo compasso vemos a convergência para a subdominante mediada por um acorde na terça da tônica: G⁷⁺ → B⁷⁹⁺¹³⁻ → C⁷⁺, que reflete o jogo de substituições de um acorde pelo seu paralelo de terça, independentemente do tipo de acorde esperado no campo harmônico. A composição apresenta uma preferência pela convergência S→T ao invés de D→T. Nesse sentido podemos entender a convergência do c.9, onde o bVII segue para a tônica, antecedido da subdominante, na cadência C⁷⁺→F7→G, como uma subdominante da subdominante blues.

Apresenta uma marcha por dominantes (II→V) em marcha de motivos por graus conjuntos descendentes, c.13-16.

A melodia apresenta o Fá natural de um modo mixolídio, que não repercute na harmonia, que, como regra traz o G⁷⁺. O fá é apoiado na cadência de dominante menor do c.7. Apresenta o Mib, logo em seguida, relacionado à cadência pelo bVII7, o que corrobora a

ideia de que é uma subdominante da subdominante com a melodia apoiando a fundamental da subdominante paralela.

Sua forma reflete um jogo de partes: A → B → marcha → preparação volta ou fim → fim em *ritornello* de dois compassos: 1) a primeira parte agrupa uma frase geradora mais duas variações, c.1 a 6; 2) sua segunda parte contrasta, mas suas três frases ainda mantêm aspectos importantes da primeira, c.7 a 12 – a frase final de B anuncia a mudança para a parte que segue; 3) segue uma marcha de motivos em graus conjuntos descendentes, c.13 a 16; 4) os compassos 17 e 18 preparam o retorno ao começo ou o fim, retomando gesto da frase inicial; 5) após o *ritornello*, os dois compassos finais (com uma frase que continua o gesto preparado pela frase imediatamente anterior mesclada a uma queda) são postos em repetição, subentendendo possivelmente a repetição dessa harmonia curta para improvisação.

205 – 13 de janeiro de 1997.

Centro harmônico: Sol maior mixolídio e menor, que modula para Ré maior mixolídio. Compasso 2/4. 22 compassos. Andamento sugerido: 100. Acorde final: A⁶⁷⁺⁹.

Cabe na tópica regional, nordestina, pois apresenta clichês de linha melódica e harmonia regionais do Nordeste. É uma música coloquial, cuja densidade maior se deve principalmente ao uso de pedais na harmonia e sensíveis descendentes na melodia.

A linha melódica possui sonoridade notadamente modal, apresentando um modo mixolídio que aceita alterações de 4ª aumentada, de 7ª maior (na dominante), e acompanha as cifras com cromatismos, basicamente descendentes. As cifras da primeira parte apresentam acordes maiores com fôrma ⁶⁷⁹, e um gesto cadencial cromático, de acordes menores em direção ao Sol, que realiza um jogo maior menor antes do primeiro *ritornello*. A

segunda parte é marcada por trechos que apresentam pedais no baixo sobrepostos por acordes ocos, de fôrma ⁴⁵⁶⁸, na escrita de cifras pessoal do compositor, alternados com fluxos carregados de acordes fôrma, m⁴⁷⁹ e M⁶⁷⁺⁹, que caminham pelo campo harmônico realizando pequenos jogos cromáticos descendentes ligados à transformação dos acordes principais do Ré maior, de maior para menor e pela convergência pela sensível descendente.

O acorde final, A⁶⁷⁺⁹, é um acorde que traz o aspecto de um final na dominante, mas é vestido da fôrma dos acordes maiores mais estáveis, com 7ª maior.

A estrutura da música apresenta duas partes repetidas por *ritornello*, separadas por um compasso ponte. Após a repetição da segunda parte segue um compasso que faz o retorno ao começo, um D.S. al fine. Após a segunda apresentação da música inteira, apresenta-se um final de quatro compassos cadenciais. Há um respeito pela quadratura na música que apresenta um desequilíbrio proposital pela inserção dos compassos de passagem e de dois compassos ao final da segunda parte, onde é inserido um clichê nordestino de terminação melódica. Suas frases são compostas de motivos curtos basicamente quatro semicolcheias ou semicolcheia-colcheia-semicolcheia. Há a exceção do motivo de pontuação final da segunda parte, um motivo melódico que se insere no clichê nordestino. A primeira parte apresenta uma divisão em antecedente e consequente. A segunda apresenta uma frase geradora de dois motivos melódicos de um compasso, seguida de variações que adquirem um caráter mais conclusivo no c.13, e são encerradas pela inserção da frase nordestina. Os quatro compassos que encerram a música apresentam um gesto melódico que usa o maior campo de tessitura até então, e trazem o final do tema no seu ponto culminante.

217 – 25 de janeiro de 1997.

Centro harmônico: Sol maior. Compasso 2/4. 21 compassos. Andamento sugerido: 120. Acorde final: G⁶⁹.

A 217 é mais um frevo, coloquial, rápido.

Sua forma apresenta: uma primeira parte repetida em *ritornello*, uma segunda também repetida, uma indicação de repetição geral após a qual segue um final de três compassos.

Sua harmonia é simples, esquemática. Em sua primeira parte, quatro vezes dois compassos da convergência pela subdominante: IV (C^{79}) $\rightarrow$ I (G^{69}). Na segunda, duas quadraturas de V de IV (G^{79}) $\rightarrow$ IV (C^{79}) $\rightarrow$ V (F^{79}) $\rightarrow$ I (G^{69}).

A cadência final apresenta: I (G^{69}) $\rightarrow$ $bVII^{7+}$ (F^{7+}) $\rightarrow$ I (G^{69}). Aqui ocorre a alteração da 7ª de nosso conhecido $bVII^7$.

227 – 4 de fevereiro de 1997.

Centro harmônico: Sol maior e menor. Compasso 7/4. 16 compassos. Andamento sugerido: 114. Acorde final: G^{7+9} .

A composição 227 cabe na tópica *hermética*, tanto pela sua fórmula de compasso em 7/4, pelo caminhar cromático de acordes de mesma fôrma em marchas simétricas que satelitizam as regiões importantes do campo de G, maior e menor, quanto pela colagem de quatro partes assimétricas. Há nela uma maneira peculiar de apresentar respirações, após as frases que compõem sua primeira parte.

A primeira parte é o corpo da música. Vejamos o contorno da melodia.

O que podem nos dizer essas curvas? Elas representam frases que nos chamaram a atenção na música e delineiam o fluxo da melodia. Esta primeira parte tem uma melodia que segue sem retornar. O ponto culminante está no meio do cp.8. Esse ponto coincide com uma ênfase mais importante da peça, que parece que levanta uma pergunta com um gesto ascendente que acumula grande tensão. Outros pontos de ênfase menos fortes, mas tão importantes quanto, estão indicados pelo final de cada traço. As frases portam um jogo de apoios, que indica a relação do passo, por vezes, manco da melodia em 7/4, que HP tem o carinho especial, declarado no manuscrito da 227, e visto no recorte colado acima. A primeira organização de apoios resulta um compasso dividido em duas partes iguais, em dois grupos de 2+2+3 colcheias, o que é o caso do cp.1 e 2. A segunda é uma divisão propriamente em 7/4, que está no cp.3: quatro apoios, que organizam as semínimas em 2+2+2+1. O 4º compasso volta à subdivisão do 7/4 em colcheias, agora, de 3 em 3: 3+3+3+3+2. Aqui há um passo que caminha manquitola, por cinco pequenas frases de duas notas, uma semínima de apoio, a outra, colcheia, no ar. O quinto desses passos incorpora a 7ª semínima que desequilibra mais ainda o compasso: . O vetor ascendente do cp.4 antecipa a chegada ao ponto culminante do cp.8, mas, diferentemente, o fluxo do cp.4 desemboca no primeiro apoio estrutural da composição, que em nossa compreensão deve ter o tempo suspenso por uma fermata.

As quatro frases iniciais conversam entre si através de um motivo que contém um salto, após duas colcheias, seguido de um vetor de cinco colcheias em direção a um apoio:

. este motivo é contradito por sua inversão retrógrada, no qual as duas colcheias iniciais viram uma semínima: . Em seguida, à maneira da segunda temos

uma variação: . A quarta frase encerra essa conversa emendando-se a um longo

vetor descendente, que contém quatro motivos bastante assertivos de quatro semicolcheias, e desemboca na semínima do cp.4: , que repercute no movimento ascendente e manquitola visto acima.

O cp.5 é muito interessante, pois repete o gesto do compasso anterior, corrigindo seu aspecto manco. Isso é feito pela introdução de uma quartina, 4 semínimas no lugar de 3, nos

tempos 3, 4, e 5 deste compasso. Após a semínima de chegada da frase anterior, no primeiro tempo do cp.5, segue um movimento muito equilibrado: o fluxo rítmico se inicia com duas colcheias, acelera na quartina (escrita como colcheias pontuadas) e retarda nas quatro colcheias que terminam em outro ponto estrutural, que merece outra fermata. Assim o cp.5 se faz uma ligação entre os dois arcos de quatro compassos que dividem a primeira parte da música:

Do compasso seis há a retomada das quartinas, continuando o mesmo gesto iniciado no cp.4, mas seu fluxo não estanca, continua no cp.7, que conta com motivos derivados do cp.3, mas alterados e postos em diálogo uns com os outros, como nas frases dos primeiros dois compassos. Aqui também não há parada, o fluxo iniciado no cp.6 desemboca no movimento ascendente que culmina a música, acumulando tensão como no cp.4, mas seguindo sem desvio ao apoio no quarto tempo de onde segue numa grande suspensão. No vetor ascendente ao cume há uma freada dada pelo aumento das durações das notas: de sua anacruse em colcheias, o tempo diminui nas quartinas, e mais ainda nas semínimas. Aqui se apresenta um rallentando e uma fermata na nota mais aguda. O cp.9, com sua anacruse, marca o desmonte da energia acumulada no ponto culminante. Seu gestual é entrecortado como no cp.4, mas seu material lembra aquele do cp.3, onde ocorre uma grande queda.

A segunda parte segue ao desmonte do ponto culminante, é como um hiato de descanso, de respiro. Nesses três compassos predomina um clima modal, no qual a melodia caminha, repetitiva, de um Em, por um E lídio e segue, sem pressa ao cp.13. Aqui começa a coda, que se agita súbita, numa lembrança do movimento passado.

Mas é por pouco tempo, seus arpejos de colcheias começam com vetores largos, no cp.13, quebram-se, no 14, e atingem o penúltimo compasso, onde o freio é puxado pelas quartinas, inauguradas no cp.5, e que dominam os últimos compassos sem grandes sobressaltos, na harmonia plagal que marca o fim. É de se notar o pequeno motivo rítmico ao final do cp.15: um motivo novo que se prolonga após o *ritornello*.

Nesta música com frequência se evidencia um encadeamento de semitom entre os acordes fôrma M^{7+} e m^{47} , que é estimulado pela manutenção das alturas da 3ª e da 7ª de ambos os acordes. Por Exemplo, no c.2 o acorde C^{7+9} segue para $C\#m^{479}$, mantém-se Mi e Si (3ª e 7ª de ambos). O encadeamento reaparece no c.5: $D^{7+} \rightarrow Ebm^{479}$. A música apresenta também uma extensão desse pensamento, onde a identidade entre os paralelos de terça é estendida à relação de semitom entre os acordes fôrma que destacamos acima: as notas comuns dos acordes encadeados no c.2, Mi e Si, também são a fundamental e a 5ª do acorde de E^{7+9} , que segue. Assim é atribuída uma identidade entre três acordes que encaminha possibilidades de substituição de um pelo outro. Na passagem do c.3 para o c.4 este encadeamento reaparece em sentido descendente: $Bm^{479} \rightarrow Bb^{7+9} \rightarrow Gm^{479}$: os três acordes mantêm Ré e Lá como notas comuns, 3ª e 7ª dos primeiros e 5ª e 9ª do terceiro. Mais uma variação aparece na passagem do c.9 para o c.10: $Am^{479} \rightarrow F\#m^{479} \rightarrow F^{7+9}$.

No jogo de satelitizar regiões estruturais do campo harmônico expandido, a música apresenta uma tendência por uma relação invertida: apresenta a subdominante menor na presença da tônica maior e a subdominante maior na presença da tônica menor.

A harmonia apresenta aqui: 1) marcha de acordes M^{7+} por semitons e por 3ªs menores; 2) percursos e marchas de acordes m^{479} ; 3) uso de dominantes com $^{7+}$, inclusive subV; 4) $C\#^{7+9}+13$ que cai para C, uma mistura de sG e subV (que deveria ser enarmonizado como Db), c.10; 5) relação menor para maior, dissimulada pelas identidades por 3ª paralela; 6) substituição de acordes por seus paralelos de terça, desconsiderando suas fôrmas.

236 – 13 de fevereiro de 1997.

Centro harmônico: começa em Ré maior e termina em Ré menor, mas segue mudando de centro junto com as mudanças de seus oito módulos. Compasso 7/4. 19 compassos. Andamento sugerido: 100. Acorde final: F⁶⁷⁺⁹.

A 236 é um exemplo claríssimo de uma construção por colagem de módulos, por vezes bem diferentes, que são modulados para outros modos e tons. Há nela uma mistura de sonoridades tonais e modais, onde prevalece o uso de clichês melódicos nordestinos. Suas frases caminham em duplas. Nos primeiros dois módulos as duas frases possuem um antecedente que se repete com pouca variação e um consequente bastante variado. No segundo módulo o consequente toma a forma de um novo módulo e estende-se por mais um compasso (c.4-5). O ponto culminante da música reside nos quatro compassos ao centro da composição, em um módulo que se diferencia dos outros, que inicia com um grande impulso ascendente e é finalizado por duas frases simétricas que modulam em relação de terça maior descendente, c.8-11. Além do compasso inserido no consequente do segundo módulo, há uma outra inserção de frase no c.14.

Os oito módulos apresentam os seguintes tons ou modos: 1) Ré maior e menor; 2) Sib dórico na harmonia e relações diminutas na melodia, escapando para o Mib mixolídio, de seu consequente prolongado; 3) Linha melódica em Lá maior com harmonia de acordes maiores com 7ª menor, onde a subdominante tem 7ª maior; 4) inicia seu gesto ascendente no Lá lídio, com pedal de Lá na harmonia sobreposto por acordes de extensão ⁴⁵⁶⁸, seguido das duas frases simétricas, acompanhadas dos centros que modulam, Sib menor dórico e Fá# dórico, que já apresenta proximidades ao ré inicial; 5) suas duas frases, que mudam apenas a última nota, apresentam Láb dórico; 6) a frase inserida no c.14, continua a harmonia anterior (seria sua continuação?); 7) três acordes ⁴⁵⁶⁸ (D→Eb→F#) sobrepostos a um pedal de Sol em dois

compassos repetidos, junto com as frases melódicas idênticas, o que resulta uma sonoridade octatônica, de dominante, um Ré diminuto; 8) centro em Mib maior, onde acordes $^{67+9}$ caminham por $I \rightarrow bVII \rightarrow VI \rightarrow \#VI$, numa convergência iminente, de dupla sensível, descendente e ascendente, à fundamental do Ré, com o *ritornello*. O acorde final, F^{67+9} , mostra uma opção final pelo Ré menor através de um acorde maior sobre seu grau III.

238 – 15 de fevereiro de 1997.

Centro harmônico: Dó menor. Compasso 2/4. 21 compassos. Andamento sugerido: 85. Acorde final: B^{67+9} .

Um lindo choro, estudo, muito desenvolvido e ágil, leve por causa da harmonia tonal expandida, impressionista.

Os centros em que as cifras gravitam, e que são intercalados por diversos tipos de marcha, são: 1) Dó menor, c.1-6; 2) Dó maior, c.7-9; 3) Fá maior, c.12-15; 4) uma reaproximação do Dó maior, seguida do *ritornello*, após o qual a música termina no acorde de B^{67+9} , um acorde maior sobre o grau III da dominante.

A música começa apresentando dois acordes por compasso, mas dobra o passo harmônico a partir do c.9, onde as marchas tomam conta. As marchas são: 1) de motivos curtos simétricos; 2) cromáticas; 3) de cifras que caminham em graus conjuntos; 4) de subV e de dominantes 679 . As cifras apresentam dois ciclos iniciais $t \rightarrow sP \rightarrow (d) \rightarrow D$: a função sP, o VI do modo menor, é um par constante das tônicas menores: o *ritornello* é preparado também pelo Ab^{67+9} . Há o uso de $II \rightarrow V$ tanto do modo menor – $II (m^{5-}) \rightarrow V (^{79+13-}, ^{79-} \text{ ou } ^{679-})$ – quanto no modo maior – $II (m^{479}) \rightarrow V (^{479}, ^{679})$, mas não como nas progressões ao modo jazz/brazuca, pois a densidade de acordes, que aqui é maior, não estabelece aquela sonoridade.

A forma desta música se estabelece mais pelos ciclos da harmonia que pela linha melódica, que é um moto contínuo de semicolcheias que só respira após o final. Há, no entanto uma organização que apresenta as seguintes partes: 1) quatro compassos de frases; 2) marcha de dois compassos de motivos de quatro semicolcheias; 3) dois compassos de um gesto de queda de um compasso, seguidos de uma terminação de um compasso; 4) marcha de dois compassos de motivos de quatro semicolcheias, que se fundem em; 5) dois compassos do gesto de queda retomado do c.7; 6) marcha de três compassos de motivos gradualmente mais curtos; 7) um compasso do motivo da linha em queda, seguido de; 8) marchas que se alternam até o *ritornello*.

249 – 26 de fevereiro de 1997.

Centro harmônico: Lá maior, com trecho atonal. Compasso 3/4. 17 compassos.
Andamento sugerido: 112. Acorde final: A⁶⁷⁺⁹.

A 249 se caracteriza pelo jogo com as possibilidades de subdivisão do compasso ternário, que são anotadas na partitura por figurações rítmicas diferentes. Nos primeiros três compassos apresenta-se as duas principais subdivisões usadas na música: o 6/8 dos primeiros

dois compassos e o 3/4 do terceiro: Há um jogo constante entre essas subdivisões. O ápice da movimentação da música ocorre na subdivisão do compasso em três motivos rítmicos de quatro semicolcheias dos compassos 10 a 12. Ali, um motivo *sobe-desce* de três alturas em cada direção se contrapõem aos motivos de quatro semicolcheias, que são reforçados pelas ligaduras e *staccato* (das pouquíssimas articulações anotadas nas

peças que estudamos):

A harmonia também participa desse jogo com a fórmula de compasso, inicialmente apresentando uma estabilidade modal que é reforçada pelo uso do pedal de Lá e Ré no baixo,

sobreposto por acordes de mesma fôrma, ⁴⁵⁶⁸, o que polariza fracamente o Lá. Do c. 6 ao 9, apresenta um caminhar tonal, ora em dois, ora em três, que também dialoga com a subdivisão rítmica da linha melódica. Os módulos, que caracterizam os compassos 10 a 12, trazem uma sonoridade atonal, cromática, de grande densidade de acordes, iniciada por uma sobreposição de acordes maiores em relação de 3ª maior, que resulta em um conjunto de alturas que inclui a 5ª aumentada a 6ª e a 7ª menor.

251 – 28 de fevereiro de 1997.

Centro harmônico: Sol maior, mixolídio. Compasso 3/4. 20 compassos. Andamento sugerido: 85. Acorde final: E⁶⁷⁺⁹.

A 251 apresenta duas partes, a primeira é repetida com casa 1 e casa 2. As duas partes têm características diferentes. A primeira é mais coloquial, segura em seu âmbito, a segunda parece aparentar uma maior preocupação, com gestos mais amplos e longos e uma harmonia que caminha timbrada por acordes em suspenso, em que a 4ª substitui a 3ª. Tem algo da tópica regional, nordestina, mas sem se render a ela.

Na primeira parte é diatônica em Sol mixolídio, que utiliza a dominante menor. Na pequena ponte, na casa 2, apresenta o pedal em Sol, sobreposto a D⁴⁵⁶⁸ e F⁴⁵⁶⁸, que dará o timbre harmônico da segunda parte.

A música apresenta uma série de acordes cuja cifra representa uma maneira pessoal de Hermeto Pascoal imprimir uma sonoridade à harmonia que as cifras habituais não conseguem expressar. Primeiramente, a cifra G/Eb⁷ quer dizer que a tríade de Sol tem por baixo as notas Mi^b e Ré^b. Isso resulta em uma harmonia de Sol com a 4ª aumentada, com base na 13ª menor (G^{4+7 13-/Eb}). Como a cifra é colocado logo após do D⁴⁷⁹, pode querer indicar um

Sol mixolídio com a 4ª aumentada em que o baixo está em relação de sensível descendente com o Ré anterior, como se quisesse voltar a ele, chegando no Sol. Outro acorde que se apresenta é D^{4568}/G . Os acordes com a extensão 4568 : normalmente aparecem em trechos com pedal, e indica a sobreposição de um acorde que substitui a 3ª pela 4ª, e que tem 6ª maior e dobra de oitava na mão direita. Assim o D^{4568}/G , indica um Ré com a 4ª substituindo a 3ª e com pedal em Sol. Igualmente, o F^{4568}/G indica um acorde de Fá cuja 4ª substitui a 3ª, com pedal em Sol. Ainda se apresentam mais duas cifragens que exigem um olhar mais atento: 1) A/G^6 e C/Bb^6 , cuja 6ª maior posta sobre a 7ª menor do baixo serve somente para indicar um reforço da 5ª na mão esquerda do pianista; 2) $B^{458}/G^{#5+7}$ e $A^{458}/F^{#5+7}$, cujas cifras dão reforço à 4ª e à 5ª, o que acentua a sonoridade de 4ª suspensa que permeia a música. Por fim, a presença do bVII com a 7ª maior, o acorde F^{67+9} , que faz parte do cenário mixolídio da harmonia.

268 – 17 de março de 1997.

Centro harmônico: Réb maior. Compasso 5/4. 18 compassos. Andamento sugerido: 130. Acorde final: F^{679} .

Hermeto Pascoal fala da necessidade de leveza para a interpretação dessa música, e de não deixar o 5/4 manco.

A composição se utiliza sempre do mesmo motivo rítmico, que organiza os tempos internos ao compasso de 5/4: apoio no primeiro e terceiro tempo, e na antecipação do quinto tempo por colcheia ligada. Esse motivo rítmico sofre alterações no final da primeira parte e no final da música. Esse motivo rítmico define o passo da harmonia.

Na primeira parte, que é a geradora do tema, c.1-4, a música se atém ao modo de Réb mixolídio, com a linha melódica jogando alternando a 4ª e a 4ª aumentada e a 7ª menor (Dó^b, escrita como Si natural) com a 6ª maior. O cenário de Réb mixolídio retorna brevemente no c.8, preparado pelo c.7. As outras partes são marchas harmônicas, que se alternam com pousos. Os centros dessas chegadas passageiras são: 1) um Lá maior fugidio no c.6; 2) o retorno do Réb mixolídio no c.7-8; 3) três compassos de Dó maior, c.9-11, onde a linha melódica se atém ao modo jogando com a 4ª aumentada; 4) no pedal de Sib do c.13. As marchas convergem por sensível descendente, paralelos de terça e dominantes, maiores e menores. Também se utilizam de acordes de mesma fôrma: 1) ⁶⁷⁹; 2) m⁴⁷⁹; 3) ⁶⁷⁺⁹. A linha melódica nas marchas harmônicas tende a acompanhar a harmonia das cifras.

272 – 21 de março de 1997.

Centro harmônico: Réb maior. Compasso 3/4. 18 compassos. Andamento sugerido: 85. Acorde final: G⁶⁷⁺⁹.

O tema tem sua primeira parte claramente em Ré menor, até o c.7, onde a frase geradora parece se encaminhar a um fim, com a cadência $II m^{5-} \rightarrow V^{7+} 13-$, mas ali começa um afastamento em marchas: 1) primeiro de acordes maiores ⁷⁺ por sensível descendente, seguida de; 2) acordes menores ⁴⁷⁹ por terças menores, seguida de; 3) acordes maiores ⁷⁺ em cadências II (de subV) $\rightarrow$ subV $\rightarrow$ I, por segunda ascendente, seguida de; 4) uma sequência de três acordes (um maior ⁶⁷⁺⁹ seguido de um menor ⁴⁷⁹, meio tom acima, seguido de um acorde menor ⁴⁷⁹, um tom acima do anterior), recolocada quatro vezes, compasso a compasso, por terças menores ascendentes. A última marcha chega no Eb da cabeça do compasso que antecede o *ritornello*, onde cai meio tom para o $II m^{5-} \rightarrow V^{79+13-} \rightarrow I$ (Ré menor que recomeça a música).

O passo da harmonia caminha estreitamente ligado ao contorno rítmico da melodia, que joga com as subdivisões do compasso 3/4: 1) mínima → semínima; 2) três semínimas; 3) na primeira marcha tanto a melodia quanto a harmonia seguem quatro colcheias pontuadas no compasso.

296 – 14 de abril de 1997.

Centro harmônico: Fá maior. Compasso 2/4. 21 compassos. Andamento sugerido: 78.
Acorde final: A⁷⁺⁹.

Esse é um samba instrumental, modulante, afirmativo em seu percurso tonal que não cessa, uma música que cabe integralmente na tópica *Jazz/brazuca*, pelo uso indiscriminado de cadências II → V. A insistência nos mesmos motivos rítmicos que estabelecem os mesmos em gestos melódicos repetidos, compasso a compasso, por vezes aproxima a primeira parte mais da tópica *formalismo* do que *coloquial*.

A música possui uma parte inicial, geradora, que já começa em uma marcha harmônica por graus conjuntos descendentes, nas cabeças do compasso, que embute um ciclo de dominantes em acordes do campo harmônico de Fá maior. Nessa progressão harmônica inicial estabelecem-se passos de terça, de dois em dois compassos: F⁷⁺⁹ → Dm⁷⁹ → Bb⁷⁺⁹ → D⁷⁺⁹. Este último acorde, D⁷⁺⁹, inicia o afastamento do centro, Fá maior, inicial, em uma ponte de quatro compassos que chega na segunda parte da música. A ponte realiza um jogo maior-menor com o Ré, e chega no Ré maior que inicia a segunda parte. Como a primeira parte, essa também sai diretamente em marcha de cadências II → V por graus conjuntos descendentes, de compasso em compasso, mas logo dobra o passo harmônico e atinge o G⁷⁺⁹ do c.14, no ponto culminante da música. Aqui inicia-se um círculo de quintas na harmonia, cujos compassos apresentam a mesma cadência, IIm⁵⁻ → V⁷⁹⁺¹³⁻, marchando em tons inteiros

descendentes até a cadência que antecede o *ritornello*. A música termina no acorde de A⁷⁺, o final clichê de Hermeto pascoal, um acorde maior sobre o grau III de Fá maior.

Apresenta-se na música de maneira muito evidente, esquemática até, a ampliação gradual do âmbito das frases na tessitura em direção a um ponto culminante e seu retorno ao âmbito inicial.

307 – 25 de abril de 1997.

Centro harmônico: Sib maior, Ré maior e menor, Sol maior e menor. Compasso 5/4. 17 compassos. Andamento sugerido: 104. Acorde final: F^{#7+9}.

A 307 é uma música lenta, apesar do andamento sugerido 104, pois seus passos caminham mais no padrão do que pelas semínimas da fórmula de compasso. Sua linha melódica começa em queda a partir do ponto culminante da música. Sua estrutura apresenta duas partes, a primeira satelitiza Sib, sempre caminhando, até mudar de centro para Ré maior, no c.8. Dali segue com passo harmônico mais acelerado, mudando o padrão de divisões do compasso para , mudando também seu gesto melódico, agora mais direcionado, como numa marcha de motivos, em que predominam as colcheias. Na segunda parte predomina o centro harmônico Sol, maior e menor.

É uma música de tonalidade vaga, em que a sonoridade impressionista se imprime pelo uso de acordes com a mesma fôrma (M⁷⁺⁹ e m⁴⁷⁹) sobre os graus do campo harmônico, e pelo jogo de paralelos simétricos de terça que define as três regiões harmonicamente mais imantadas. Encontramos acordes na fôrma M⁷⁺⁹ sobre os graus da escala de Bb maior que estão postos nos primeiros tempos dos compassos da primeira parte, c.1-8, com duas exceções que marcam a mudança de centro, que se inicia no c.5. Assim, a harmonia da

primeira parte da música define mais claramente um campo tonal que a segunda, seus quatro primeiros compassos dividem-se em dois gestos harmônicos de três acordes por compasso que são quase idênticos, e que só mudam nos acordes finais dos compassos 2 e 4: 1) o primeiro compasso de ambos começa com um acorde M^{7+9} caindo duas terças menores, a primeira para um acorde menor 479 , a segunda para um menor com 5ª diminuta; 2) o segundo compasso começa com um acorde M^{7+9} , que, A) no c.2, cai um semitom para a cadência $II m^{5-} \rightarrow V^{79+13-}$ (que chega ao I no compasso que segue) e, B) no c.4, sobe um semitom para a mesma cadência (que também chega no I).

tempo 1 dos compassos:
acordes M^{7+9} nos graus
de Sib maior

queda por terças

B^b_{7+9} G^{m479} E^{m5-9} E^b_{7+9} D^{m5-} G^{79+13-}

C^{7+9} A^{m479} $F^{\#m5-}$ F^{7+9} $F^{\#m5-}$ B^{79+13-}

3

5 E^{7+9} A^b_{7+9} A^{m5-} D^{79+13-} G^{7+9} $C^{\#m79}$ $F^{\#479}$

O jogo de paralelos simétricos na composição 307 une os centros harmônicos. As três regiões harmônicas principais da música estão amarradas entre si em um parentesco de terças paralelas centrado em Sib. Os dois centros paralelos, fracos em seu poder gravitacional, também se definem a partir dessas relações de terças paralelas simétricas, que se somam a convergências cromáticas e de dominantes, por vezes $II \rightarrow V$, como no exemplo acima. Lembramos que a simetria se estabelece através de acordes cujas fundamentais se relacionam por paralelos de terças mas não as fôrmas dos acordes, como visto recorrentemente nos finais das músicas, o que dá a sonoridade de certa maneira atonal, impressionista da peça. Uma das consequências do procedimento do paralelo simétrico é o jogo maior-menor, vago, que surge entre um centro e dois acordes cujas fundamentais caminham por semitom, da 3ª maior para a menor ou vice-versa, como acontece no c.8: $D^{7+9} \rightarrow F^{\#7+9} \rightarrow F^{7+9}$.

Uma das convergências que se destaca na composição é a do acorde M^{79+13-} por sensível ascendente, como na cadência do *ritornello* ao primeiro acorde da música, $VII^{79+13-} \rightarrow I^{7+9}$.

O pequeno percurso de acordes do compasso final, após o *ritornello*, sintetiza, em um compasso, os processos que geram a lógica do percurso harmônico da 307, e sua sonoridade impressionista: 1) da dominante no último acorde antes do *ritornello*, A^{79+13-} , que continua sua convergência no paralelo simétrico de terça, $C\sharp^{7+9}$; 2) chega-se no D^{7+9} ; 3) seguido do G^{7+9} e do $F\sharp^{7+9}$ (acordes fôrma M^{7+9}); 4) o $F\sharp^{7+9}$, que é chegada da convergência por sensível descendente do anterior, também é o paralelo simétrico de terça maior abaixo do Sib, o centro mais importante da música, enarmonizado Gb^{7+9} , um final clichê de Hermeto Pascoal.

321 – 9 de maio de 1997.

Centro harmônico: Sib. Compasso 2/4. 20 compassos. Andamento sugerido: 83.
Acorde final: G^{67+9} .

A 321 é um tema afirmativo, às vezes duro, dissonante, carregado de acordes e de marchas harmônicas simétricas. Como alude o compositor em sua nota, a característica modulatória dessas marchas harmônicas é confrontado a um tom regional, nordestino, que emana de acordes com 7ª menor, 13ª menor, da dominante menor, e da linha melódica que sistematicamente toca na quarta aumentada. A linha melódica da música raramente toca nas fundamentais dos acordes, preferindo fortemente as nonas, quartas aumentadas, sétimas, sextas, quintas e terças. Esse gesto melódico ajuda a diminuir a afirmação tonal, que viemos destacando ao longo dessas abordagens.

Há um trecho especialmente ruidoso e contrastante nas marchas harmônicas e motivicas dos compassos 11 a 14. Ali a linha melódica articula quartas aumentadas, sétimas e nonas, em um ritmo harmônico de um acorde por colcheia.

352 – 9 de junho de 1997.

Centro harmônico: Lá, Sol, Ré. Compasso 4/4. 18 compassos. Andamento sugerido: 83. Acorde final: A^{67+9} .

Esta composição tem ares de uma improvisação escrita, sem *ritornello*. Ela não é marcadamente afirmativa, pois titubeia, parece corrigir suas colocações, mas, de qualquer maneira, é expressiva, lírica, e soa como um discurso que quer comunicar algo necessário, nesse sentido cabe na tópica *professoral*. Apesar da grande variação rítmica da melodia, o passo de suas cifras é constante, quatro acordes por compasso. A 352 é modulante, cabe na tópica *hermética*, suas cifras caminham sem retornos evidentes e apresentam marchas simétricas que suspendem o senso tonal, mas, à maneira do autor, seus acordes satelitizam, através de cromatismos, paralelismos e simetrias de 3ª, os centros harmônicos Lá, Sol e Ré, reforçados por cadências $IIIm^{5-} \rightarrow V^{79+13-}$.

No manuscrito, o autor nem sempre dá o nome que seria lógico às enarmonias, tanto na melodia quanto na harmonia. Talvez devido ao contraste ou similaridade de um fluxo de notas ou acordes, talvez pela rapidez das mudanças das harmonias ou mesmo uma interpretação diferente da nossa, afinal, num improviso escrito, como esse, a criação “de ouvido” e seu registro na partitura, que já implica uma análise, não pode se deter excessivamente na busca de explicações exatas, isso brecharia o caminhar em fluxo, próprio das improvisações.

Os três centros harmônicos da música (Lá, Sol e Ré) se relacionam através do eixo da subdominante, o Ré, que tem no G a sua própria subdominante. Esse contexto atribui ao acorde sobre o grau bVII (G^{67+9}), que aparece junto com o acorde central A^{67+9} no começo e no final da peça, cores de uma subdominante da subdominante, que ampara a tônica. Mas a

proximidade dos dois acordes também remete ao uso da dominante menor no modo mixolídio.

O c.5 apresenta a cadência II → V com acordes maiores ⁷⁺⁹. O final é marcado por um percurso de acordes M⁷⁺⁹ do c.14 ao 18 (com exceção do II → V inserido no c.15). Nos três compassos finais há um gesto “desce-sobe” de acordes que retrograda o gesto dos três primeiros acordes da música: A⁶⁷⁺⁹ → G⁶⁷⁺⁹ → F#⁶⁷⁺⁹ → G⁶⁷⁺⁹ → A⁶⁷⁺⁹.

Especialmente nos cinco primeiros compassos, a linha melódica apresenta um modo mixolídio que joga com a 4ª aumentada e a 13ª menor, à moda dos inícios de outros temas do *Calendário*. Esse cenário modal é retomado rapidamente, em menor, no c.7, variando o motivo melódico do c.3. Fora os trechos modais a linha melódica apresenta um cromatismo harmônico guiado pelas extensões dos acordes das cifras.

No plano mais genérico, a frase geradora desenha um largo gesto “sobe-desce”: 1) o Mi inicial sobe ao Dó#; 2) que é retomado no terceiro compasso, e volta ao Mi inicial. Interessante perceber aqui uma concepção em retrógrado que não é uma manipulação objetiva de uma técnica, como em Luís Álvares Pinto: 1) o compasso 1 atinge seu primeiro Dó# já na segunda nota, que segue para o Mi, o ponto culminante em tempo fraco que precede o Dó#, da metade do compasso; 2) esse gesto volta em retrógrado, estirado entre o último tempo do c.2 e a chegada da frase geradora, no c.3.

O diagrama ilustra a frase geradora em 4/4, com as seguintes características:

- contorno mais geral:** mi — dó# — mi — dó# — mi.
- contorno geral dois "sobe-desce":** mi — dó# — mi — dó# — mi.
- contorno em detalhe:**
 - 1º compasso: "sobe-desce" e chega (mi — dó# — (dó#) — lá).
 - 2º compasso: "desce-sobe-desce" e chega no ré# (lá — (si) — ré# — mi).
 - 3º compasso: prolongamento "sobe-desce" e chega (ré# — mi — (lá) — sol).
 - 4º compasso: "sobe-desce-sobe" e chega no dó# ((sol#) — mi — fá# — dó#).
 - 5º compasso: prolongamento "desce" e chega no mi (fá# — dó# — mi).
- gesto cambiata:** ré# — mi — lá — sol.

Notas e acordes indicados no staff: mi, dó#, (dó#), lá, (si), ré#, mi, (lá), sol, (sol#), mi, lá, (fá#), dó#, mi. Acordes: fund. lá, apogg. dó#-lá, apogg. ré#-mi, apogg. lá-sol, apogg. mi-lá.

Num segundo plano, percebemos dois gestos “sobe-desce” em direção aos pontos culminantes apoiados: 1) a linha melódica começa no Mi e sobe ao Dó#; 2) de onde cai ao Mi,

que é deslocado da cabeça do compasso 2 por uma apoggiatura Ré#-Mi; 3) daí sobe ao ponto culminante, o Mi do terceiro tempo do c.2; 4) e dali retorna em queda ao Mi.

Num terceiro plano, consideramos todas as curvas da linha melódica. Nelas percebemos sequências de “sobe-desce” invertidos ou recolocados. A relação entre gestos “sobe-desce” é um dos processos que geram o fluxo das linhas melódicas de Hermeto Pascoal. Na representação acima assinalamos retas para fluxos de notas na mesma direção e anotamos as notas em que a direção é mudada, isso até as notas que nos parecem uma chegada. Mas a chegada da frase geradora é mesmo no Mi do c.3, ou melhor, a chegada é sempre levada adiante, ao final da música, pelos prolongamentos que seguem.

2.3. Edição crítica das partituras

6 de julho de 1996

Calendário do som

Hermeto Pascoal

Edição crítica e realização
da harmonia por
Marcos Rossetti-Ferreira

14

The musical score is written for a vocal line and a piano accompaniment in 2/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chords and dynamics.

System 1:

- Vocal line: Four measures of eighth and sixteenth notes.
- Piano line: Four measures of chords and eighth notes. Dynamics: *p*.
- Chords: C7+, A m7, D m7, G 79, F 7+, C 7+, A m9.

System 2:

- Vocal line: Four measures of eighth and sixteenth notes.
- Piano line: Four measures of chords and eighth notes. Dynamics: *mf*, *f*.
- Chords: D m7, G 79, C 7+, F 7+, D m7, G 79, C 7+, A m7.

System 3:

- Vocal line: Four measures of eighth and sixteenth notes, including trills.
- Piano line: Four measures of chords and eighth notes. Dynamics: *mp*, *p*.
- Chords: D m7, G 79, C 7+, A m7, F 7+, G 79, C 7+, A m7.

13

G479 G79 C G79 C7+ Fm9 Bb79 Fm Dm5- Db7+

mf *f*

18

C7+ G/F C/E

12 de julho 1996

20

Measures 1-4: Treble clef has eighth-note patterns. Bass clef has chords and a triplet. Dynamics: *f* (measure 1), *mp* (measure 3). Chords: Cm479, C#7+, Gm479, Ab7+, Fm479.

Measures 5-8: Treble clef has eighth-note patterns. Bass clef has chords and a crescendo. Dynamics: *mf* (measure 5). Chords: F#7+, C#7+, A#m479, Cm479, F69, Ab7+, Gm479.

Measures 9-12: Treble clef has eighth-note patterns. Bass clef has chords and a triplet. Chords: Ab7+, Db7+, Eb7+, Ab7+, Fm479, Db7+.

13

1. 2.

Chords: Bbm479 Am479 F#7+ E7+ F7+ E7+

Trills: tr

26 de julho de 1996

34

Measures 1-4 of the musical score. The melody is in 3/4 time, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf).

Chords: Cm479, Ab7+, Cm/Bb, Ab7+

Measures 5-8 of the musical score. The melody continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5, followed by a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features chords in the right hand and moving lines in the left hand. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf).

Chords: Db7+, Db/C, Bbm479, Gb7+, Eb7+, Cm479, Ab7+, Fm479, Db7+

Measures 9-12 of the musical score. The melody continues with quarter notes A4, Bb4, and C5, followed by a half note. The piano accompaniment features chords in the right hand and moving lines in the left hand. Dynamics range from forte (f) to mezzo-piano (mp).

Chords: Ab7+, Gm479, Db7+, Ab7+, Gb7+, Bbm479

13

3

Gm479 Ab7+ Fm479 Gm479 Db7+ Fm479 Eb7+ Ab7+

17

1. 2.

Fm479 Db7+ Bbm479 Ab7+ E7+ *p*

15 de agosto 1996

54

Measures 1-4 of the musical score. The top staff is a single melodic line in 2/4 time, featuring eighth and sixteenth notes with triplets. The bottom staff is a piano accompaniment with chords in the right hand and single notes in the left hand. Dynamics include *mp* and *p*.

Gm479

E $\flat$ 7+

Cm479

G456-8/B $\flat$

Measures 5-8 of the musical score. The top staff continues the melodic line with triplets. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and a crescendo leading to a *mf* dynamic.

A $\flat$ 7

Fm479

D $\flat$ 7

B $\flat$ m479

Dm5-

G79-

Cm479

Cm479

Measures 9-12 of the musical score. The top staff continues the melodic line with triplets. The bottom staff shows a piano accompaniment with chords and a crescendo leading to a *f* dynamic.

A $\flat$ m5-

D479

D69

G7+

C7+

C $\sharp$ m5-

F $\sharp$ 9+13-

B7

G $\sharp$ m479

D $\sharp$ 456-8

13

mf *f*

Fm479 Dm479 Bm479 Em479 A7+ D7+ Dm479 Gm479

17

1.

mp

C7+ F7+ Bm5- E9+13- Am5- Dm479 D9+13- Gm479 Eb7+ D9+13-

21

2.

mf

G7+ G257+ Eb5

12 de setembro 1996

82

5

mf

mp *mf*

Dm9 G 679 Bb69 A 79- Dm9 Am5- Eb69 D9-

5

mp *mf*

Gm9 Gm/F Em5- A9- Dm9 Dm/C Bm5- Bb69 G m6/A Eb7+

10

f

Gm9 A9- Dm9 Am5- Eb69 D9- Gm9 Gm/F Em5- A9-

15

Dm9 Dm/C Bb679 Gm9 A79- Dm9 Am5- D9- Gm9 C479

mp

19

1. 2.

F7- Bb7+ Bm5- Bb69 A9- Dm9 G679 Dm9 G679

f

23

Bb679 A79- Dm9 Bb7+

20 de setembro 1996

90

musical score for piano and voice, measures 1-12. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part includes chords and melodic lines, while the voice part features a melodic line with triplets and trills.

Measures 1-4:

- Chords: Bm9, G7(1), Em9, C7(1), D7(1), G7(1), C7(1), Am9

Measures 5-8:

- Chords: Bm9, E69, G7+, A458 F#5+8, G6/A, D7+, G7+, F#m5-, B9+13-

Measures 9-12:

- Chords: Em9, C7+, G7+, Bm9, Am9, D479, G7+, C7+, F#m5-, B79-

13

Em9 Dm9 G9- C7+ Bb7+ Bm5- E9+13- Am9 D69

17

rall. e suspende

C#m5-9 C7+ Fm9 C#m5- F#9+13-

21

B7#9

29 de setembro de 1996

99

First system of music, measures 1-4. The top staff is in 4/4 time, featuring eighth-note triplets and a descending line ending with a flat. The bottom staff is a grand staff with treble and bass clefs, showing block chords. The dynamic *mp* is marked. Chord labels below the staff are G7+, F7-, G7+, and Eb7+.

Chord labels: G7+ F7- G7+ Eb7+

Second system of music, measures 5-8. The top staff continues with eighth-note triplets and a descending line. The bottom staff shows block chords with a crescendo leading to a forte *f* dynamic. Chord labels below the staff are D7+, Bm9, Bbm9, Dbm9, Dm9, Am9, Fbm9, and Gbm9.

Chord labels: D7+ Bm9 Bbm9 Dbm9 Dm9 Am9 Fbm9 Gbm9

Third system of music, measures 9-12. The top staff continues with eighth-note triplets and a descending line. The bottom staff shows block chords with dynamics *mf* and *f*. Chord labels below the staff are Bm9, Gbm5-, C7|, Bbm5-, Eb9|13-, D7|, Fm9, and Eb9|13-.

Chord labels: Bm9 Gbm5- C7| Bbm5- Eb9|13- D7| Fm9 Eb9|13-

9

6

D $\flat$ 7+ E $\flat$ 7+ C7+ B $\flat$ 7+ D $\flat$ 7+ C7+ A $\flat$ 7+

12

F7+ D479 D679- A $\flat$ m9 G9+13- Cm9 B9+13-

14

3

E $\flat$ 7 $\flat$ A $\flat$ Gm9 C $\flat$ C7+ E7+ D7+ G7+ F $\sharp$ m9

25 de outubro de 1996

125

musical score for piano and voice, measures 1-12. The score is in 2/4 time and features a melody in the voice part and accompaniment in the piano. The piano part includes dynamic markings such as *mp*, *leggero*, *p*, *pp*, and *mf*. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb and Eb) at measure 8. The score is divided into three systems, each with a measure number (1, 4, 8) at the beginning of the voice line.

Measures 1-3: *mp*, *leggero*. Chords: G7+, C79+, Am9, Cm9, F679, G7+, C7+, Bm5-, E9+13-.

Measures 4-7: *p*, *pp*. Chords: E79+13-, Ab°, Am9, Bm9, Cm9, F679, G7+, Em9, Dbm9, F#67911+.

Measures 8-12: *p*, *pp*, *mf*. Chords: B7+, Abm9, Am9, D79-, G7+, C7+, G7+, F7+, Eb7+, Eb/D, Cm9, F679-.

12

B $\flat$ 679 Am5- D79+13- E $\flat$ 7+9 C679 Am5- D79- A $\flat$ 67911+ Dm5- G79-

15

Em5- F479 F679- B $\flat$ 679 Am5- D79+13- D $\flat$ 7+ C679 E $\flat$ 679 Dm479

18

E479 A679 E $\flat$ m479 A $\flat$ 679 G7+ E7+ B $\flat$ 67+9

6 de novembro de 1996

137

Measures 1-12 of a musical score in 2/4 time. The score is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked with a 'p' (piano) in measure 1. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. The bass line is more active than the treble line. The score is divided into three systems, each with a measure number (1, 5, 9) at the beginning of the first staff. The key signature changes to two flats (Bb) in measure 10. The score ends with a double bar line in measure 12.

Measures 1-12:

Measures 1-4: $G7^-$ $C79+13^-$ $Bm5^-$ $E9+13^-$ $G6$ $A\flat6$ $A\flat m479$ $A\flat m/G$

Measures 5-8: $F7$ $E\flat7+$ $D\flat7+$ $C7+$ $B7+$ $G\sharp m479$ $A\flat m479$ $D79+13^-$

Measures 9-12: $Bm5^-$ $E79+13^-$ $C\sharp m5^-$ $F\sharp79+13^-$ $E\flat m479$ $A\flat679$

12

Cm479 F679 Am479 D679 F#m479 B679 Bb7+ D7+

p

16

A7+ C#7+ Dm5- G79+13- Cm5- F79+13- Bbm5- Ebm5-

mp

20

Am5- D79+13- G7+ Eb7+ D7+ F#7+ F7+

12 de novembro de 1996

143

143

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470

1471

1472

1473

1474

1475

1476

1477

1478

1479

1480

1481

1482

1483

1484

16

pp

pp

C#m479 Bbm479 Cm479 Gm479

20

p

mp

p

mp

Bb7+ Abm479 B7+ E7+

24

p

pp

F#7+ G7+

14 de novembro de 1996

145

C7+ F679 G4568/E A°/Eb Dm7 Fm9 Bb679 C7+ F7+

5 F#m5- B79+13- Dm9 G679 Cm9 F679 Bbm9 Eb679 Abm9 Db679 Bbm479 Ebm479

9 Dm9 Fm9 G7+ Eb7+ D7+ C7+ B7+ Cm9 Eb7+

13

D7+ Bb7+ A7+ F7+ F#m479 Am479 Gm479 Eb7+

17

D7+ G7+ Db7+ Bbm479 C7+ F79 F7+ E7+

20 de novembro de 1996

151

A7+ D7+ G7+ Λ F6 A7+ F#m479 Ebm5- D7+ Gm479 Am479 Bb7+ Cm479 Bm5- E79-11+13 Bb7+ A7+

Ab7+ C/Ab Db6/Ab C7+/Ab Am479 Ab7+ Eb7/B F#7/D B7/G

G7+ Ab7+ E6 Fm479 Abm479 B7+ Ab7- E7+ Ebm479 Eb7+ D7+ Dm479 Db7+

8

E7⁺ E^b7⁹+13- D7⁺ D^b7⁹+13- A7⁺ E^b6 F⁺m479 E^bm5- Cm5- F/D^b D7⁺/B^b

10

Gm479 E^bm479 F⁺7+ B^bm479 Bm479 A7⁺+9+11+ E7⁺ C7⁺ B7⁺+9+11+ G7⁺

12

A^b7⁺ B^b7⁺ B7⁺+9+11+ B7⁺ B^b7⁺ A7⁺ G7⁺

mp (no arranjo: rall. antes do ritornelo)

14

(no arranjo: repetir 4 vezes o último compasso)

E $\flat$ 7/B

D7+/B $\flat$

21 de novembro de 1996

152

Chord progression for measures 1-12:

- Measures 1-2: Cm9
- Measures 3-4: Cm/Bb
- Measures 5-6: Ab7+
- Measures 7-8: Ab/G
- Measures 9-10: Fm9
- Measures 11-12: Fm/Eb

Chord progression for measures 13-20:

- Measures 13-14: Db7+
- Measures 15-16: Bbm9
- Measures 17-18: Dm9
- Measures 19-20: G479
- Measures 21-22: C7+
- Measures 23-24: Am9
- Measures 25-26: F7+
- Measures 27-28: Em5-

Chord progression for measures 29-36:

- Measures 29-30: Eb7+
- Measures 31-32: Dm5-
- Measures 33-34: Db7+
- Measures 35-36: Ebm9
- Measures 37-38: Fm9
- Measures 39-40: F#7+

11

3

A7+ G7+ Eb7+ D7+ G7+ Em9 C7+ G#m9

15

Am9 Ab7+ Fm9 Db7+ C7+ Fm479 Db7+ C7+

23 de novembro de 1996

154

§

The musical score is written for piano and voice in 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass) with a harmonic accompaniment. A repeat sign is placed above the first measure. Chord labels Gm79, C679, Gm79, and C679 are positioned below the grand staff. The second system (measures 5-8) includes a treble staff with a melodic line and a grand staff with a harmonic accompaniment. A 'breque' (breath mark) is indicated above the first measure of the grand staff. Chord labels Gm79, Eb7+, Gm9, C679, and Gm9 are positioned below the grand staff. The third system (measures 9-12) includes a treble staff with a melodic line and a grand staff with a harmonic accompaniment. Chord labels C679, Gm9, Bbm9, Eb679, and Gm9 are positioned below the grand staff.

5

breque

9

C679 Gm9 Bbm9 Eb679 Gm9

13 Θ

C 679 Gm9 C 679 Fb679

17 **D.S. al Coda** Θ

Gm9 Gm9 C 679 Gm9 C 679 Gm9 C 679

21

Gm9 C 679

26 de novembro de 1996

157

mf

C7+ Am479 Fm479 Abm479

Eb7+ Eb/D Cm479 Cm/Bb Am5-9 Cm5-9

B7+ Am479 F7+ E7+ Ab7+ G7+ C#7+

7

Bb679 Bbm5- G#456-8 A7+ A/G#

9

F#m5- Bm479 G#7/E Fm479 Dm5- G679- C7+ B679 Bb7| Db7+

11

E7+

30 de novembro de 1996

161

3/4

p dolce

Gm9 Eb7+ Eb/D Cm9 Cm/Bb

5

Am5- D7+13- Gm9 Eb7+

9

Cm9 Dm9 Bb7+ Gm9

Detailed description: This is a musical score for piano and voice. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes a *p dolce* marking. Chord labels Gm9, Eb7+, Eb/D, Cm9, and Cm/Bb are placed below the piano staves. The second system (measures 5-8) continues the vocal and piano lines. Chord labels Am5-, D7+13-, Gm9, and Eb7+ are present. The third system (measures 9-12) shows further development of the melody and accompaniment. Chord labels Cm9, Dm9, Bb7+, and Gm9 are included. The time signature is 3/4 throughout.

13

Em5- A67911+ D7+ C7- B4568/E E/D#

17

C#m9 C#m/B A#m5- Am5- Cm9 D79+13- Eb7+ Em9

1 de dezembro de 1996

162

The musical score is written for piano and voice in 2/4 time, key of D major. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) features a vocal line with triplets and a piano accompaniment starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system (measures 5-8) includes a mezzo-forte (*mf*) piano part and a piano (*p*) bass line. The third system (measures 9-12) continues the piano accompaniment with triplets in the bass line. Chord symbols are provided below each measure.

Measures 1-4: *mp*
Bm7+9 Bm479 C#m5- F#79- Bm9 Bm/A G7+ G/F#

Measures 5-8: *mf* *p* *mf*
Em9 Em/D C#m5- F#79+13- Bm9 E679 Am9 D679 G#m9 C#679-

Measures 9-12:
F#m9 B679- D#m9 G#679- A7+ D7+

12

D#m5- G#679- C#7+ F#7+ Cm5- E 79+13- Dm5- G 79+13-

15

C#m5- G 79+13- D#m5- G#79+13- C#m5- Em479 F#79+13- F 7+ E 7+

19

D#7+ F#7+ E
C6

2 de dezembro de 1996

163

The musical score is written for piano and voice in 4/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-3) features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *p* at the beginning. The second system (measures 4-5) continues the vocal and piano lines. The third system (measures 6-7) also continues the vocal and piano lines. Chord symbols are provided below the piano staves for each measure.

Measures 1-3:
Vocal: $\text{Dm}479$ $\text{G } 679$ $\text{Dm}479$ $\text{D}\flat 79+13-$
Piano: *p*

Measures 4-5:
Vocal: $\text{Cm}479$ $\text{B } 79+13-$
Piano: $\text{Cm}479$ $\text{B } 79+13-$

Measures 6-7:
Vocal: $\text{B}\flat\text{m}479$ $\text{A } 79+13-$ $\text{A}\flat 79+13-$ $\text{F } 79+13-$
Piano: $\text{B}\flat\text{m}479$ $\text{A } 79+13-$ $\text{A}\flat 79+13-$ $\text{F } 79+13-$

8

E 7+ Eb79+13- C 7+ Bm479

10

A m479 Ab79+13- G 7+ Eb7+ C m479

12

E m479 F#m479 G m479 Bb7+ Eb7+

14

1. 2.

Dm479 G67911+ C#79+13- D7+ C#79+13-

16

C7+ F7+ Em479 Eb7+ Dm479

18

Ab7+ C7+ Eb7+ F7+ Db7+ E7+

27 de dezembro de 1996

188

Measures 1-10 of a musical score in 2/4 time. The score is written for voice (treble clef) and piano (grand staff). The piano part includes chord symbols and dynamics. The key signature has one sharp (F#).

Measures 1-3: *mf* D7+ B-479 G7+ C679 D7+ F#7+

Measures 4-6: A7+ A#7+ C7+ B7+ Bb7+ Db7+

Measures 7-10: C7+ B7+ G#479 A-479 D79+13- G-479 C79+13- F7+ E-479

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*mf*, *f*). The piano part features complex chord structures and some triplets.

11

mf *mp* *mf*

E $\flat$ 7+ D-479 B $\flat$ 7+ G-479 E-5-9 A79+13-

14

mf *f*

D7+ B $\flat$ 7+ G-479 A-479 D79-11+ B-479 E79-11+ C $\sharp$ 5-9 F $\sharp$ 79+13-

17

mf *rall.* *mp*

B7+ G7+ E-479 E $\flat$ 7+ D7+ D79+13- G $\flat$ 7+ F7+

29 de dezembro de 1996

190

Dm9 Dm/C Bb7+ Gm9 Gm/F Fm5- F45+7+ Dm9 D7/C Bb7+ Bb/A Gm9 Gm/F Em5-

Eb7+ Em5- F45+7+/A Dm9 Dm/C Bb7+ Gm9 A79- Dm9 Dm/C Bb6 G6 F#45+7+/Bb D#m9 A#456-8/C#

Bm/C# G7/C# B6/C# F#7+ B7+ Cm9 B°/C D°/C A6 Bbm479 Db A6 Bbm479 A7 F6 F#m479 C#7+/A6

10

$A45+7+ / C\sharp$ $F/C\sharp$ $F\sharp45+7+ / A\sharp$ $F45+7+ / A$ E/C $C\sharp/C$ $A45+7+ / C\sharp$ $F/C\sharp$ $F\sharp45+7+ / A\sharp$ $F45+7+ / A$ E/C $C\sharp/C$

14

$Bbm479$ $C\sharp/B$ $F45+7+ / C$ $D\sharp / B6$ $Abm479$ $Bbm679-11+$ $C\sharp / A6$ $Fm479$ $Abm679-11+$ $B / G6$ $Em479$ $F\sharp679-11+$

18

$Bm479$ $F\sharp456-8/A$ $G67+9$ $Eb7+$ $Em5-$ $Gm6/A$ $B7+ / G6$ $F\sharp679$ $D7+ / Bbm6$ $Bbm67+9$

2 de janeiro de 1997

194

First system of musical notation, measures 1-4. The score is in 2/4 time. The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The piano part includes the dynamic marking *p dolce*.

Chord progression: G7+ B79+13- C7+ G7+ Em9 Dm7 G679 C7+

Second system of musical notation, measures 5-8. The score is in 2/4 time. The piano part includes the dynamic markings *mf* and *mp*.

Chord progression: C7+ Am9 D479 G7+ C#679 Dm9 G679- C7+ F679

Third system of musical notation, measures 9-12. The score is in 2/4 time. The piano part includes the dynamic markings *p* and *pp*.

Chord progression: E79- Am9 D/C Bm5- Dm9 G79-

14

1.

C7+ F679- Cm9 F679- Bbm9 Eb679 Am9 D679 G7+ F#79+13-

18

2.

G7+ C679 G7+ C679

22

C679

13 de janeiro de 1997

205

§

mf

D 679 C 679 D 79+13- A b 679 G 679 C 679

4

Em479 F#m479 G 67+9 C#79+ G/D Gm6/D G/A C#/A D#/A G/A

7

A4568/D C/D D4568 Bb4568/D A4568/D D/C# D/C Bm479

10

B $\flat$ 67+9 Am479 A4568/D C/D B7/D G67+9 Em479 C $\sharp$ m479 Cm479 D67+9 G67+9 F $\sharp$ m479

14

1.

D $\sharp$ m479 C $\sharp$ m479 C/D E/D A4568/D C/D B4568/D D4568 A4568/D

D.S. al Fine

17

2.

A4568/D C679 Am5-7-9 B79 B7 B $\flat$ 67+ A67+9 A67+9

25 de janeiro de 1997

217

The musical score is written for piano and guitar in the key of B-flat major (three flats) and 2/4 time. It consists of three systems of music, each with a piano part (left hand) and a guitar part (right hand).

System 1: The piano part begins with a half note B-flat in the left hand and a half note D in the right hand, marked *mf*. The guitar part starts with a quarter rest, followed by a quarter note B-flat, a quarter note D, and a quarter note F. The piano part then plays a series of chords: Bb7+9, Eb79, Bb69, Eb79, and Bb69.

System 2: The piano part continues with a half note B-flat in the left hand and a half note D in the right hand. The guitar part plays a series of chords: Eb79, Bb69, Eb79, and Bb69.

System 3: The piano part begins with a half note B-flat in the left hand and a half note D in the right hand. The guitar part plays a series of chords: C/Bb, Bb69, Bb79, and Eb79.

13 Θ

F 79 Bb69 Bb79 Eb79

17 1. 2. D.S. al Coda Θ

F 79 Bb69 C/Bb F 79 Eb79 Bb69

21

Ab7+ Bb69

4 de fevereiro de 1997

227

The musical score for page 227 consists of three systems, each with a guitar melody line, a piano accompaniment (right and left hands), and a series of chord diagrams. The first system includes a piano (*mp*) marking. The second system begins with a triplet marking (*3*). The third system begins with a marking (*5*). The chord diagrams are as follows:

System 1: G7+9, Em479, Eb7+9, Cm479, G7+9, C7+9, C#m479, E7+9

System 2: F7+9, Ab7+9, Db7+9, Bm479, Bb7+9, Gm479, F#m479, F7+9, Dm479

System 3: Cm479, D7+9, Ebm479, Fm479, Am5-, F#m5-, F7+9, E7+9

7

Eb7+9 D7+9 Db7+9 C7+9 G#7+9 B7+9 D7+9 Bb7+9

9

Gm479 Bbm479 Am479 F#m479 F7+9 Em479 C#7+9+13- C7+9

11

A7+9 G#m479 Bbm479 Gm479 Ebm479 Fm479 F#7+9 C#7+9 E7+9

13

Eb7+9 D7+9 Db7+9 C7+9 B7+9 Bb7+9 A7+9 Ab7+9

15

G7+9 Eb7+9 Cm479 C#7+9 C7+9 E7+9 Eb7+9 G7+9

13 de fevereiro de 1997

236

System 1, measures 1-7. The music is in 7/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A#4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The accompaniment starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The dynamics are marked *mf*. The key signature has one sharp (F#).

D67+9 Bm479 G67+9 F#67+9 F67+9 A679- Eb679

System 2, measures 8-14. The melody continues from the previous system. The accompaniment features more complex chords and arpeggios. The dynamics are marked *mf*. The key signature has one sharp (F#).

D67+9 Bm479 G67+9 F#67+9 F67+9 Bb67+9 Am479

System 3, measures 15-21. The melody continues with a descending line. The accompaniment features more complex chords and arpeggios. The dynamics are marked *mf*. The key signature has one sharp (F#).

Bbm479 Abm479 Gm479 Fm479 Db67+9 G67+9 E67+9

4

C#67+9 F#67+9 Bb67+9 Eb67+9 E67+9 F479

5

Eb79+13- Bb79 F#679 Ab679 A679 A#79+13- D67+9 G679

7

A679 A#79+13- D67+9 G679 E4568/A F#4568/A

9

E4568/A F4568/A G#4568/A F4568/A

10

E4568/A F4568/A G#4568/A F4568/A

11

E4568/A F4568/A G#4568/A F4568/A

12

Ebm79 Abm79 Fm79 Bbm79 Ebm79 Abm79 Fm79 Bbm79

14

D#679 E79+ Fm5- D79+13-

15

D4568/G Eb4568/G F#4568/G

16

D4568/G Eb4568/G F#4568/G Eb67+9 Db67+9 C67+9 C#67+9

18

Eb67+9 Db67+9 C67+9 C#67+9 F67+9

15 de fevereiro de 1997

238

The musical score is written for piano and voice. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-3) shows a vocal line in the treble and piano accompaniment in the grand staff. The piano part includes dynamic markings *pp* and *p*. The second system (measures 4-7) continues the vocal and piano parts, with dynamic markings *pp* and *mp*. The third system (measures 8-12) concludes the passage, with dynamic markings *pp* and *p*. The piano part features a variety of chords, including triads and dyads, with some notes marked with accents.

Chord progression for measures 1-12:

- Measure 1: Gm479
- Measure 2: Eb67+9
- Measure 3: Am5-
- Measure 4: D79+13-
- Measure 5: Gm479
- Measure 6: Eb67+9
- Measure 7: Am5-
- Measure 8: D79+13-
- Measure 9: Gm479
- Measure 10: Fm479
- Measure 11: Eb67+9
- Measure 12: D479 D79-
- Measure 13: G7+9
- Measure 14: C7+9
- Measure 15: Am479
- Measure 16: D479 D79
- Measure 17: G7+9
- Measure 18: Am5- Ab7+9
- Measure 19: G7+9 C7+9 F#m5-
- Measure 20: B79-
- Measure 21: Em9 C7+ Dm79 G679

12

mp *pp*

C7+9 Am479 F7+9 Em9 Dm79 G479 G679 C7+9 Fm479 Bb679 C67+9 A79+13- Ab679 G679

16

mp *p*

C7+9 C/B Am479 Am/G F#m5- Fm479 Bb679 C679 F679 Bb679 Eb679 Ab679 Fm479 Am5- D679-

20

rall. *pp*

G67+9 Eb67+9 Db7+9 F#67+9

26 de fevereiro de 1997

249

mf

E4568/A A4568 E4568/A E7/A E4568/A G4568/A F#4568/A

A4568/D B4568/D E4568/A D4568/A A4568/D E479 A67+9 F#m479 D67+9

f

G 67+9 G/F# E479 G#4568/A A4568 Bb Db4568 Eb679 D79+13- Gb/F Db4568/E
Gb6 Gb6

11

$B\flat$ $D\flat 4 5 6 8$ $E\flat 6 7 9$ $D 7 9 + 13 -$ $G\flat / F$ $D\flat 4 5 6 8 / E$ A $C 4 5 6 8$ $D 6 7 9$ $C\sharp 7 9 + 13 -$ F / E $C 4 5 6 8 / E\flat$ E / D $C\sharp / B$ $A\sharp m 4 7 9$
 $G\flat 6$ $G\flat 6$ $F 6$ $F 6$

14

$D\flat 6 7 + 9$ $C 6 7 + 9$ $B\flat 6 7 + 9$ $A 4 5 6 8 / D$ $D / C\sharp$ D / C $B 7 9$ $B\flat 7 9 + 13 -$ $A 6 7 + 9$

28 de fevereiro de 1997

251

Measures 1-4: Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Dynamics: *p*. Chords: G 67+9, C 67+9, D-479, A-479, G 67+9, E-479, F 67+9, D479.

Measures 5-8: Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Chords: G 67+9, E-479, D-479, C 67+9, B-479, F 67+9, E-479, D479.

Measures 9-12: Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Dynamics: *mp*. Chords: G Eb7, D4568/G F4568/G, A G 6, C Bb6.

First ending (measures 9-10): Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Chords: G Eb7, D4568/G F4568/G.

Second ending (measures 11-12): Treble clef, 3/4 time. Bass clef, 3/4 time. Chords: A G 6, C Bb6.

13

B/A B458
G#5+7 A/G A458
F#5+7

17

D.C. al Fine

F67+9 E-479 G67+9 F67+9 C67+9 Eb67+9 E67+9

17 de março de 1997

268

Measures 1-8 of a musical score in 5/4 time. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features complex chords and a bass line with eighth notes. Measure 1 starts with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one flat (Bb). The vocal line has various ornaments (accents, slurs, and grace notes).

Measures 1-8 Chords:

- Measure 1: Db67+9
- Measure 2: B67+9
- Measure 3: F#67+9
- Measure 4: Bbm479
- Measure 5: B67+9
- Measure 6: Db67+9
- Measure 7: E67+9
- Measure 8: F#4568/Eb

Measures 9-12 of the musical score. Measure 9 includes a triplet in the vocal line. The piano accompaniment continues with complex chords. Measure 12 includes a C458 A5+7 chord.

Measures 9-12 Chords:

- Measure 9: Db67+9
- Measure 10: Db479
- Measure 11: F#67+9
- Measure 12: Db67+9
- Measure 13: E679
- Measure 14: F#67+9
- Measure 15: Bb67+9
- Measure 16: C/Bb
- Measure 17: C458 A5+7
- Measure 18: G6 Ab6

Measures 19-21 of the musical score. Measure 19 starts with a new section marked with a double bar line and a repeat sign. The piano accompaniment continues with complex chords. Measure 21 includes a Bbm479 chord.

Measures 19-21 Chords:

- Measure 19: Ab67+9
- Measure 20: B/A
- Measure 21: Ab679
- Measure 22: F679
- Measure 23: D679
- Measure 24: Db67+9
- Measure 25: B67+9
- Measure 26: Abm479

9

Gm479 Bb67+9 C/Bb Bm479 G67+9 Em479 C67+9 Gm479 Bb67+9 Am479 F#m479 C#m479

13

Bbm479 E7+/Bb F#7+/Bb C#m479 C79+13- B67+9 Bbm479 F#67+9

16

Ebm479 D79+13- C#67+9 D67+9 E67+9 F#67+9 F679

21 de março de 1997

272

musical score for piano and voice, measures 1-12. The score is in 3/4 time. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one flat (Bb). The score includes a piano (p) dynamic marking in measure 1. The notes are as follows:

Measure 1: Dm479 (piano), Dm479 (voice)

Measure 2: Bb67+9 (piano), Bb67+9 (voice)

Measure 3: Gm479 (piano), Gm479 (voice)

Measure 4: A 79- (piano), A 79- (voice)

Measure 5: Dm479 (piano), Dm479 (voice)

Measure 6: C#79+13- (piano), C#79+13- (voice)

Measure 7: Dm/C (piano), Dm/C (voice)

Measure 8: Bm479 (piano), Bm479 (voice)

Measure 9: E479 (piano), E479 (voice)

Measure 10: E679- (piano), E679- (voice)

Measure 11: A67+9 (piano), A67+9 (voice)

Measure 12: D67+9 (piano), D67+9 (voice)

Measure 13: F#67+9 (piano), F#67+9 (voice)

Measure 14: F67+9 (piano), F67+9 (voice)

Measure 15: F/E (piano), F/E (voice)

Measure 16: Dm479 (piano), Dm479 (voice)

Measure 17: Em5-9 (piano), Em5-9 (voice)

Measure 18: A7+13- (piano), A7+13- (voice)

Measure 19: Abm479 (piano), Abm479 (voice)

Measure 20: G 79+13- (piano), G 79+13- (voice)

Measure 21: F#67+9 (piano), F#67+9 (voice)

Measure 22: F 79+13- (piano), F 79+13- (voice)

Measure 23: Em479 (piano), Em479 (voice)

Measure 24: Gm479 (piano), Gm479 (voice)

Measure 25: Bbm479 (piano), Bbm479 (voice)

Measure 26: F 67+9 (piano), F 67+9 (voice)

Measure 27: Bb67+9 (piano), Bb67+9 (voice)

Measure 28: A67+9 (piano), A67+9 (voice)

12

G 67+9 C 67+9 B 67+9 Eb 67+9 Em 479 F#m 479 F# 67+9 Gm 479 Am 479

15

A 67+9 Bbm 479 Cm 479 C 67+9 C#m 479 D#m 479 Eb 67+9 Em 5- A 79+13- Ab 79+13- G 67+9

14 de abril de 1997

296

296

1

p

F 7+9 Bb7+9 Em5- A 79+13- Dm79 G 679 Cm79

4

3

F 6-79 Bb7+9 Eb7+9 Em5- A 79+13- D7+9 Bm79 Fm79

8

3 3

F#m79 B479 E7+9 A7+9 Fm79 Em79 A479 D7+9 G7+9

Detailed description: This is a musical score for piano and voice, consisting of three systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The first system (measures 1-3) includes a piano dynamic marking 'p'. The second system (measures 4-6) includes a triplet marking '3'. The third system (measures 7-9) includes two triplet markings '3'. Chord symbols are written below the piano part of each system. Measure numbers 1, 4, and 8 are indicated at the start of their respective systems.

12

C#m5- F#79+13- Bm79 E79 Am79 D479 G7+9 C7+9 F#m5- B79+13-

16

1.

Em5- A79+13- Dm5- G79+13- Cm5- F79+13- Bbm79 Eb679 Gm79

20

2.

Cb79 Bb7+9 A7+9

25 de abril de 1997

307

First system of musical notation, measures 1-2. The music is in 5/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The melody starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, A4, Bb4, A4, G4. The accompaniment features chords and moving lines in both hands.

Bb7+9 Gm479 Em5-9 Eb7+9 Dm5- G79+13-

Second system of musical notation, measures 3-4. Measure 3 begins with a triplet of eighth notes marked with a '3' above the staff. The melody continues with eighth notes. The accompaniment includes chords and moving lines in both hands.

C7+9 Am479 F#m5- F7+9 F#m5- B79+13-

Third system of musical notation, measures 5-6. The melody continues with eighth notes and quarter notes. The accompaniment includes chords and moving lines in both hands.

E7+9 Ab7+9 Am5- D79+13- G7+9 C#m79 F#479

7

Fm479 Em5- A 79+13- D7+9 F#7+9 F 7+9

9

mp

F#m479 A 67+9 Bbm5- Eb679- Am479 B-479 C7+9 F 7+9

11

E7+9 G7+9 B7+9 Cm479 Dm479 Em479 Gm479 F#79+13-

13

B79+13- Bb7+9 Db7+9 F7+9 D7+9 C#79+13- C479 Bb7+9

15

A7+9 G7+9 D7+9 B7+9 Bb7+9 Ab7+9 A79+13- *rall.*

17

C#7+9 D7+9 G7+9 F#7+9 *rall.* *a tempo*

9 de maio de 1997

321

musical score for piano and voice, measures 1-12. The score is written in 2/4 time. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature has one flat (Bb). The score includes dynamic markings: *mf* at measure 1 and *f* at measure 10. The score is divided into three systems, each with a measure number (1, 4, 8) in the left margin. The piano part features various chords and melodic lines, including triplets and sixteenth notes. The voice part features a melodic line with various intervals and accidentals. The score includes a variety of chords, including triads, dyads, and complex chords with extensions and alterations.

measures 1-3: *mf*

measures 4-6:

measures 7-9:

measures 10-12: *f*

Chords: Bb67+9, Eb67+9, Dm479, G79+13-, C679, F#m479, B79, Bb479, Eb7+9, Am5-, D79+13-, Bm479, E679, Am479, D679, Gm479, C679, Fm479, Am479, Cm479, G257+/Eb, D67+9, F257+/Db, C67+9, Eb67+9, G67+9

12

p

B $\flat$ 7+9 D7+9 D $\flat$ 7+9 F7+9 A $\flat$ m479 F $\sharp$ m479 G $\flat$ m479 B $\flat$ m479

15

mp

D $\flat$ m479 D $\flat$ 7+9 B $\flat$ m479 A $\flat$ 67+9 D $\flat$ 67+9 C $\sharp$ m479 F $\sharp$ 679

18

B $\flat$ 67+9 A $\flat$ 67+9 A $\flat$ 67+9 B $\flat$ 67+9 G $\flat$ 67+9

9 de junho de 1997

352

p legato

1

3

6

A67+9 G67+9 F#m479 D67+9 C#m479 C67+9 C#679 D67+9

Bm479 Abm5- G67+9 Cm479 B79+13- Bb67+9 Eb67+9 Am5-9 D79+13-

G67+9 Em479 Ebm479 D67+9 Bb67+9 Am479 Fm479 Gm479 Abm479 Ebm479

9

Bm479 G67+9 F#67+9 Gm5-9 Em5- A679- D67+9 C479 Bb67+9

12

Bm5-9 E479 E679- A67+9 D67+9 C#m479 A#m479 Db67+9 B67+9 Ab67+9

15

C67+9 F67+9 Bm5- E79+13- A67+9 G67+9 F#67+9 G67+9 A67+9

3. Conclusão

Estudamos aqui a linguagem musical de dois ciclos de obras de dois compositores nordestinos: Luís Álvares Pinto e Hermeto Pascoal. As pequenas formas prevalecem em todas as peças dos dois ciclos: aquelas do *Calendário do som* têm cerca de 20 compassos e os solfejos variam mais, começam próximos de 8 compassos e terminam com peças próximas de 47 compassos.

Em ambos os ciclos de miniaturas predomina uma estrutura em que reconhecemos três momentos: 1) uma frase inicial geradora, 2) um afastamento que não chega a se consolidar como contraste e 3) uma cadência final. A frase geradora possui um arco que começa nos motivos iniciais até uma respiração, que é apenas presumida, amalgamada nas frases que compõem os primeiros prolongamentos. A segunda está intimamente ligada ao afastamento da frase geradora, que se dá através de motivos melódicos postos em marcha, de que podem ser acompanhadas ou não por marchas harmônicas. Se uma frase geradora possui um final que já marcha ela se dilui nos prolongamentos da segunda parte. Os finais do *Calendário do som* apresentam um movimento cadencial que esvazia a chegada em um ponto culminante ao final da peça e sistematicamente desviam dos centros harmônicos principais. Já os finais dos *solfejos* são propriamente cadenciais, convergem para a tônica. Essa estrutura possui variações, especialmente nas músicas de caráter mais regional de Hermeto Pascoal, com suas partes pareadas em antecedentes e consequentes, e dilui-se consideravelmente após o solfejo 16 de Luís Álvares Pinto, quando o tema não é mais sinônimo de uma música completa.

À primeira vista uma pequena forma pode ser entendida como uma forma pequena de vida. Pensamos logo em uma formiga, em um micuim, um ácaro, uma nano-partícula. Assim, uma pequena forma pode ser sofisticada. Um carrapato à lupa torna-se um monstro tão complexo que a ciência se aprofunda estudando seus detalhes. Da mesma maneira, uma miniatura musical, que não se obriga a desenvolvimentos prolongados, pode favorecer o aprofundamento em minúcias. Em seus temas, Luís Álvares Pinto apresenta toda uma gama de simetrias retrogradáveis, em espelho, que equilibram por um eixo a estrutura de suas peças, de maneira bilateral, como a maioria dos seres vivos (com dois olhos, dois braços). O

que, em parte define o detalhando das notas, do ritmo, do contraponto. O contraponto em si é um instrumento de adensamento da fala da linguagem em um curto espaço. Igualmente, as manipulações matemáticas do ritmo e das alturas, presentes nos procedimentos composicionais desde a Idade Média (e *Muzico e moderno systema para solfejar* dialoga com conhecimento de causa com teóricos da música desde o século XI de Guido D'Arezzo, contra os procedimentos obtusos, em si matemáticos, nada intuitivos, das mutanças), permitem a proliferação de gestos melódicos inter-relacionados em todas as direções. Hermeto Pascoal, que à primeira vista não transparece um olhar mais demorado de um compositor que procura inter-relações milimétricas para fabricar suas linhas melódicas, aprofunda-se no detalhamento de desvios harmônicos, manejando acordes em passo de colcheia (!). Sua *poíesis* cuidadosa de substituição de acordes por paralelos de 3ª, cromatismos de sensíveis, escalas simétricas e marchas harmônicas as mais variadas é a marca de um adensamento consciente que promove em suas miniaturas.

Ao contrário, uma forma pequena pode ser vista como o mínimo necessário, uma dimensão onde a pressa se imprime. Pode-se entender uma forma pequena como um percurso apressado, um caminho não detido pelo excesso de construção composicional na forma de uma miniatura, onde a capacidade de planejar no instante da execução dita a linguagem dita, manifestação da arte do improvisador. Aqui, o tema é a medida da obra. O tempo do tema o limite do improvisador, que registra em uma escritura (o imã grafocêntrico greco-romano) um fluxo intuído. Na proposta de composição diária do *Calendário do som* está embutida uma certa pressa. Há uma premência do fecho, da conclusão ali mesmo, de imediato, numa forma de proporções reduzidas. Isto imprime em suas peças um certo gesto conciso, por vezes de alguém que tem que vestir rapidamente seus sapatos para sair. Essa pressa se presta a um retrato instantâneo, a captar uma aura, uma imagem fugidia, se presta a portar um gesto cotidiano. Nas tópicas de Hermeto Pascoal que aludem a estilos e formas típicas, essa coloquialidade estampa a composição de um fluxo dinâmico, fácil, como dizendo: não sou eu que componho mas é o modelo que me compõe. Essas peças revelam o compositor habitando um mundo que o habita, falando a fala que fala nele, e gerando uma *poética* que não transparece as angústias e questionamentos daquelas músicas do *Calendário do som* que são mais autorais e expressivas, mais delongadas e minuciosas em sua maneira de ser. Ali há um deslizar pela facilidade atraente dos vales e picos que definem seu percurso.

Percurso de improvisador, sempre a partir do que foi, em especial o mais recente. Talvez os primeiros temas dos solfejos de Luís Álvares Pinto sejam os que mais se poderia atribuir tal gesto improvisado, afinal, seus poucos compassos nos falam de exercícios de contraponto certamente realizados muitas vezes. Luís Álvares Pinto é um compositor contrapontista, relaciona-se com a partitura inevitavelmente como o professor e autor de tratado musical (*artinha*) que era. Não que isso o desmereça, nem que retire os gestos espontâneos e fluentes de sua pena, afinal, o uso dos clichês de marchas barrocas de motivos é tão “fácil” quanto aqueles de um frevo, e não menos *estético* – ou seja: observador, analítico, especulativo.

As formas breves também são pertinentes aos fins didáticos. Isso porque o “pouco” que carregam permite ao neófito realiza-lo. Podem configurar cenários onde se desenrolam métodos de ensino. Os solfejos de Luís Álvares Pinto trazem a dimensão da execução prático-interpretativa em seu contexto de uma *artinha* do século XVIII, quando a composição se relacionava de forma indissociável aos pressupostos teóricos, simultâneos às questões performáticas.

Assim, nossa tese trilha um caminho hermenêutico que contempla a composição musical enquanto processo relativamente autônomo. A arte da música, por conta do ofício de compositor, tem seus caminhos próprios e fundamentos que transcendem não só as questões culturais como aquelas datadas historicamente. Sem cometer o transporte forçado de realidades, tendo sempre em vista o espírito de uma época e suas importantíssimas implicações históricas, já que o artista tem que enfrentar os conflitos incontornáveis que são específicos de seu tempo.

Como na composição de formas de miniatura, o procedimento da melodia acompanhada transcende épocas e estilos. Afinal, criar acompanhamentos já fazia parte da *poíesis* dos músicos-executores gregos, os *aedos*, passando pelas canções de amores e amantes dos *troubadours* medievais, e se apresentando na *Nova música* de Caccini, onde configurou a invenção do barroco musical (a *Generalbasszeitalter*) pela gênese do baixo contínuo, num momento em que a expressividade do canto acompanhado superava a métrica estrita da polifonia renascentista, através da maior liberdade dada a um baixo instrumental atento ao ritmo do coração (*cuore*) do cantor... O harmonizar acompanhante fez-se um com a emancipação da melodia romântica, e reinou incontestemente na indústria da cultura desde o século XX. Igualmente, os procedimentos de acompanhamento harmônico não deixaram de

ser um procedimento caro aos compositores nas músicas exclusivamente instrumentais. Cada qual com soluções de notação musical pertinentes às suas épocas, e, ainda assim, uma mesma filosofia de trabalho, que, do ponto de vista da poética musical, está presente em ambos os ciclos de peças aqui estudados.

Tanto Luís Álvares Pinto como Hermeto Pascoal trabalham com grande número de pequenas peças contemplando um mesmo procedimento composicional. Não só é idêntico o caminho (na acepção com a qual os gregos compreendiam o conceito de método) poético trilhado pelos dois compositores como também, em ambos os casos, a resolução harmônico-estilística por parte do intérprete executor, que incumbido ora da realização do baixo contínuo, ora do lead sheet, torna-se uma *conditio sine que non* para a viabilidade de sua performance.

São confluências que não nos deixam dúvidas da possibilidade de uma aproximação estética e poética. Talvez possamos assim viabilizar outros estudos similares, mesmo, e sempre, levando em conta as questões históricas, mas priorizando uma atividade musicológica voltada essencialmente a fundamentos da composição musical. Se os tempos atuais marcam antes as tendências ao culturalismo, onde tudo se explica e se relativiza por meio da cultura, nossa tese se encontra numa direção contrária a essa porque ela compreende a arte e seus princípios poéticos fora da cultura.

4. Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 3ª edição. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998 [1ª ed. italiana, 1960].
- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985 [1ª ed. alemã 1947].
- ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Tradução de Luiz João Baraúna revista por João Marcos Coelho. In: Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p.65-108 [1ª ed. alemã 1956].
- ALVES, Antônio Frederico de Castro. *Obra completa em um volume*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- ARRAIS, Marcos Augusto Galvão. *A música de Hermeto Pascoal: uma abordagem semiótica*. Dissertação de Mestrado. Pós- Graduação em Semiótica e Linguística Geral da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, 2006.
- BACH, Johann Sebastian. *Sinfonien nach den quellen herausgegeben von Rudolf Steglich*, Munique: G. Henle, 1978 (1723)
- BARRIÈRE, Jean-Baptiste (org). *Le Timbre: Métaphore Pour la Composition*. Textos reunidos de vários autores. Paris: IRCAM, 1991.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2008 [1ª ed. francesa 1968]
- BENT, Ian. *Analysis*. Nova Iorque: Norton, 1987.
- BINDER, Fernando e CASTAGNA, Paulo. *Teoria musical no Brasil: 1734-1854*. Curitiba: Anais do I Simpósio Latino-americano de Musicologia, 1997, Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p.198-217.
- BORÉM, Fausto, ARAÚJO, Fabiano. *Hermeto Pascoal: experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica*. Belo Horizonte: Per Musi, n.22, 2010, p.22-43.

- BORÉM, Fausto, GARCIA, Maurício Freire. Cannon de Hermeto Pascoal: aspectos musicais e religiosos em uma obra-prima para flauta. Belo Horizonte: Per Musi, n.22,2010, p.63-79.
- BRECHT, Bertolt. *Brecht poemas 1913-1956*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 19...
- _____. *Histórias do Sr. Keuner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: 34, 2006.
- BREHIER, Émil. *História da Filosofia*. Trad. Eduardo Sucupira Filho. 7 volumes. São Paulo: Mestre Jou, 1977 a 1981.
- CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. *Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFMG, 2006.
- CASTAGNA, Paulo. *Musicologia portuguesa e brasileira: a inevitável integração*. São Paulo: Revistada Sociedade Brasileira de Musicologia, n.1, 1995, p.64-79.
- _____. *A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX*. Apostila do curso História da Música Brasileira. Instituto de Artes da UNESP, 2004.
- _____. *Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira*. Pelotas: Revista do Conservatório de Música da UFPel, n.1, 2008, p. 32-57.
- _____. Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira. Belo Horizonte: Per Musi, n.18, 2008, p.7-16.
- _____. *Vivenciando o paradoxo musical jesuítico*. São Paulo: Anais do Simpósio nacional realizado por ocasião do bicentenário da restauração da Companhia de Jesus (1814-2014), Loyola, 2014. p.233-240.
- COHN, R. DEMPSTER, D. *Hierarchical unity, plural unities: toward a reconciliation*. Em *Disciplining Music. Musicology and its Canons*. K. Bergereon and P. Bohlman (eds.), Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992. Cap. 9, 156-181.
- COSTA, Alexandre [da Silva] (tradução, apresentação e comentários). *Heráclito – Fragmentos contextualizados*. Rio de Janeiro: Difel, 2002 [contendo em edição

bilíngüe a integral dos fragmentos filosóficos originais de Heráclito da segunda metade do século VI e/ou primeira metade do século V a.C.].

COSTA, Fabiano Araújo, *Análise e realização de 4 leadsheets do Calendário do som de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2006.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005 [1ª ed. francesa 1967].

DETENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988 [1ª ed. francesa 1967].

DIAS, Angelo. *A problemática da orquestração no Te Deum de Luís Álvares Pinto (1719-1789)*. Goiania: Anais do I Simpósio Nacional de Musicologia da EMAC UFG e III Encontro de Musicologia Histórica do CEMEM UFRJ, 2011, p. 224-229.

DINIZ, Jaime. *Luiz Alvares Pinto – Arte de Solfejar*. Coleção Pernambucana, volume IX. Recife: Governo do Estado de Pernambuco, Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

_____. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969.

_____. *Memento Baiano, Damião Barbosa de Araújo*. Estudo introdutório, Restauração e Revisão. Salvador: Estudos Baianos n.2, 1970.

_____. *Organistas da Bahia 1750-1850*. Rio de Janeiro/Salvador: Tempo Brasileiro & Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1985.

_____. *Um compositor italiano no Brasil – Joseph Fachinetti*. Rio de Janeiro/Salvador: Tempo Brasileiro & Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

_____. *Mestres de capela da Misericórdia da Bahia – 1647-1810*. Salvador: UFBA, 1993.

DUPRAT, Régis. *Análise, Musicologia, Positivismo*. São Paulo: Revista Música, v.7, 1996, p.47-58.

- _____. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985, p.181.
- _____, organizador. *Música do Brasil colonial*. São Paulo/Ouro Preto: Edusp & Museu da Inconfidência, 1994
- _____. *Música na matriz de São Paulo colonial*. Revista de História, v. XXXVII, n. 75, 1968, p.85-105.
- _____, organizador. *Música sacra paulista*. São Paulo: Arte e Ciência, 1999.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. 5ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2000 [1ª ed. italiana 1965].
- _____. *Como se Faz Uma Tese*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. [1ª ed. italiana 1977]. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1994
- FREITAS, Lacyr Anderson. *Heidegger e a Origem da Obra de Arte*. Juiz de Fora: d'Lira, 1993.
- FREITAS, Mariana Portas de. *Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”: a Escola de Canto de Orgão de Caetano de Melo de Jesus (1759) – primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico-musical em língua portuguesa*. Revista Brasileira de Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 23/2, 2010, p. 45-71.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. 10ª edição. Tradução de Flávio Paulo Meurer e Ênio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2008 [1ª ed. 1960].
- _____. *Hermenêutica em retrospectiva*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Petrópolis: Vozes, 2007 [1ª ed. alemã 1995]
- HABERMAS, Jurgen. *Knowledge and Human Interests*. Tradução Jeremy J. Shapiro. Boston: Beacon Press, 1971 [1ª ed. 1968].
- HAWKING, Steven, MLODINOV, Leonard. *The Grand Design*. Nova Iorque: Bantam, 2010.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: A Idéia e o Ideal*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 2005 [1ª ed.].
- HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Cavalcante Schuback. 4ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2008 [conferências e ensaios redigidos entre 1950 e 1959].

- _____. *A questão da técnica*. In: *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Petrópolis: Vozes, 2001 [1ª ed. alemã 1954], p.11-38.
- _____. *Carta sobre o humanismo*. Tradução de Ernildo Stein, revista por Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1987 [1ª versão 1945].
- _____. *A origem da obra de arte*. Tradução de Irene Borges-Duarte e Filipa Pedroso. In: *Caminhos da Floresta*. Lisboa: Gulbenkian, 2012 [1ª edição alemã 1935] p.5-94.
- _____. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Márcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis: Vozes, 2008 [1ª ed. alemã 1954].
- _____. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forence, 2006 [1ª ed. alemã 1929 e 1930].
- HERRIGEL, Eugen. *A arte cavalheiresca do arqueiro Zen*. Tradução de J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 1983 [1ª ed. alemã 1948]
- JAMESON, Fredric. *A singular modernity: essay on the ontology of the present*. Londres: Verso, 2002.
- _____. *Postmodernism: or, the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke, 1991.
- _____. *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- JAPIASSU, Hilton & MARCONDES, Danilo. *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- JAPIASSU, Hilton. *A revolução científica moderna: de Galileu a Newton*. 2ª ed. São Paulo: Letras & Letras, 2001.
- _____. *Nem Tudo é Relativo: a questão da verdade*. São Paulo: Letras & Letras, 2001.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Juízo*. 2ª ed. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. [1ª ed. alemã 1790]. Rio de Janeiro: Forense, 2008
- KEANEY, Helen. *Figured bass for beginners*. Boston: Schirmer, 1981.
- KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes (coleção Opus 86), 1987 [1ª ed. estadunidense, 1985].

- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KUHN, Thomas S. *The Structure of Cientific Revolutions*. 3ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 1996 [1ª ed. 1962].
- _____. *O Caminho Desde a Estrutura*. Tradução de César Mortari. São Paulo: UNESP, 2006 [1ª ed. americana 2000].
- LIMA-NETO, Luiz da Costa. *A música experimental de Hermeto Paschoal e grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, CLA-UniRio, 1999.
- LIMA-NETO, Luíz Costa. *O Cantor Hermeto Paschoal: os instrumentos da voz*. Belo Horizonte: *Per Musi*, n. 22, 2010, p.44-62.
- LINS, Ricardo Meira. *O legado de Jaime Diniz (1924–1989)*. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 24/1, jan/jun, 2011, p. 193-203.
- MARX e ENGELS. *Sobre Literature e Arte*. Tradução de Olinto Beckerman. 3ª edição. São Paulo: Global, 1986.
- MASSIN, Jean & Brigitte. *Histoire de la musique occidentale*. Fayard, 2005 [1ª ed. francesa 1985].
- MONTEIRO, Donaldo Bueno. *Música Religiosa no Brasil Colonial*. Fides Reformata XIV, Nº 1, 2009, P.75-100.
- MORIN, Edgard. *Ciência com Consciência*. Trad. Maria Gabriela de Bragança, Maria da Graça Pinhão. Mem Martins Publicações Europa-América, 1990.
- NATTIEZ, Jean Jaques. *Musicologie generale et semiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987.
- NEVES, Árcipo Francisco Gomes. *A música do Recife colonial: 7 mottetos de Luiz Álvares Pinto no acervo de Diniz no Instituto Brennand*. Rio de Janeiro: Anais do II SIMPOM, 2012, p. 1118-1126.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Twilight of The Idols*. Trad. Anthony M. Ludovici. Nova Iorque: Barnes & Noble, 2008[1ª ed. alemã 1888].
- _____. *Fragmentos finais*. Seleção, tradução e notas de Flávio R. Kothe. Brasília: UnB, 2002 [originais em alemão redigidos entre 1885 e 1889].
- NUSSENZVEIG, H. M., organizador. *Complexidade e caos*. Rio de Janeiro: UFRJ/COPEA, 1999.
- OLIVEIRA, Carla Mary S. *Música e primeiras letras no Recife colonial: Luís Álvares Pinto, mulato, músico e professor régio*. Clio - Revista de pesquisa histórica, N. 29.1, 2011.
- PALISCA, Claude V. *Norton anthology of Western music, Vol.1&2*. 4ª edição. Nova Iorque/Londres: Norton, 2001.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3ª edição. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1ª ed. italiana 1966].
- PASCOAL, Hermeto. *Calendário do som*. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- PEREIRA, José Neilton. *Além das formas, a bem dos rostos: faces mestiças da produção cultural barroca recifense – 1701-1789*. Dissertação de mestrado em história social da cultura regional da Universidade Federal Rural de Pernambuco, Departamento de Letras e Ciências Humanas. Recife, 2009.
- POPPER, Karl R. *A lógica da pesquisa científica*. Tradução de Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2007 [1ª ed. alemã 1933].
- PINTO, Luís Álvares. *Solfejos*. Transcrição do Prof. Dr. Paulo Castagna. Rio de Janeiro: sítio na internet Musica Brasilis.
- PRANDINI José Carlos. Um estudo da improvisação na música de Hermeto Pascoal: transcrições e análises de solos improvisados. Campinas: Dissertação de Mestrado, IA- UNICAMP, 1996.
- RAMEAU, Jean-Philippe. *Treatise on Harmony*. Tradução de Philip Gossett. Mineola: Dover 1971 [1ª ed. francesa 1722].
- RÉA, Adriano Maraucci, PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Comentários sobre o choro atual*. Simpósio de Pesquisa em Música (SIMPEMUS), Curitiba, PR, 2006.

- RICCIARDI, Rubens Russomano. *Manuel Dias de Oliveira – um compositor brasileiro nos tempos coloniais*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA-USP, 2000.
- RICCIARDI, Rubens Russomano, ZAMPRONHA, Edson. *Quatro ensaios sobre música e filosofia*. Ribeirão Preto: Coruja, 2013.
- RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. 3ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990 [1ª ed. 1977].
- ROESNER, Edward H. "Rhythmic modes." *Grove Music Online*. Web: *Oxford Music Online*, Oxford University Press, 2013.
- RÖHL, A. C. O. *O solfejo heptacórdico na obra teórica de Luís Álvares Pinto*. In: XXII Congresso da ANPPOM, 2012, João Pessoa. Anais do XXII congresso da ANPPOM. João Pessoa: ANPPOM, 2012, p. 1608-1615. Disponível em: <https://www.academia.edu/1906980>.
- _____. *Os métodos de solfejo de Luís Álvares Pinto: uma análise comparada da Arte de solfejar e Muzico e moderno systema para solfejar*. In: Atas do Congresso Internacional *A música no espaço luso brasileiro: um panorama histórico*. Lisboa, 2013, p. 67-89. Disponível em: <https://www.academia.edu/8383024>.
- ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- RUSSELL, Bertrand. *História do pensamento ocidental*. 5ª Edição. Tradução de Laura Alves e Aurélio Rebello. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002 [1ª edição 1945].
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Heidegger: um mestre da Alemanha entre o bem e o mal*. Tradução de Lyta Luft. 2ª ed. [1ª ed. 2000]. São Paulo: Geração, 2005 [1ª ed. alemã 1994].
- SARTRE, Jean-Paul. *O ser e o nada – ensaio de ontologia fenomenológica*. 20ª edição. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2011 [1ª ed. francesa 1943].
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition*. Londres/Boston: Faber & Faber, 1980 [1ª ed. 1967].
- SILVA, Camila Perez da. *A sonoridade híbrida de Hermeto Pascoal e a indústria cultural*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UFSCAR, 2009.
- STEIN, Ernildo. *Aproximações sobre Hermenêutica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

_____. *A caminho de uma fundamentação pós-metafísica*. Porto Alegre: Editora da PUC-RS.

_____. *Racionalidade e Existência: Uma Introdução à Filosofia*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996 [1ª ed. norte-americana 1942].

VELHA, Cristina Eira. *Significações sociais, culturais e simbólicas na trajetória da Banda de Pífanos de Caruaru e a problemática histórica do estudo da cultura de tradição oral no Brasil (1924-2006)*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2009.

Anexos

1) Reprodução fac-símile dos autógrafos dos 25 solfejos de Luís Álvares Pinto

Solfejo 1

Solfejo 2

Solfejo 3

Solfejo 4

Solfejo 5

Solfejo 6.

Solfejo 7.

Solfejo 8.

Solfejo 9.

Solfejo 10.

Solfejo 11.

Solfejo 12.

Solfejo 13.

Solfejo 14.

Solfejo 15.

Solfejo 16

Solfejo 17.

Solfejo 18.

*Repositório de os Compromissos. Tenares. Numerarios das Compromissos. Numeros
dos Compromissos, porque os Compromissos hão duas guias das de Compromissos.
Esta ha musica dos Figuras. A medição deste Compromissos está a fol. 20. 11.*

Handwritten musical score for Solfejo 18, featuring four staves with notes and rests. The notation is in a historical style, with notes often beamed together in groups. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves use different clefs and key signatures, including a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Solfejo 19.

A medição deste Compromissos está a fol.

Handwritten musical score for Solfejo 19, featuring eight staves with notes and rests. The notation is in a historical style, with notes often beamed together in groups. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves use different clefs and key signatures, including a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score concludes with a double bar line on the eighth staff.

Solfejo 20.

Solfejo 21.

Solfejo 22.

Solfejo 23.

Solfejo 24.

Solfejo 25.

2) Reprodução fac-símile dos autógrafos das 34 peças selecionadas de
Hermeto Pascoal

14 – 6 de julho de 1996

74 Rio de Janeiro 6 de Julho de 1996 B. João 17.
Sabado

termina às 21:05 e 20 segundos
estava vendo televisão, programa Chico Anísio.

tudo de bom sempre Hermeto Pascoal

(20) SÃO PAULO dia 12 de Julho de 1996
SEXTA FEIRA *Flameto São Paulo*

Não lembro a hora que -
terminei de escrever estas Musicas,
só sei que foi à noite
em um hotel em São Paulo.
tudo de bom sempre Flaminio São Paulo

34) Rio de Janeiro (26) de Julho de 1996 Alt. Ford
Sexta-feira

Handwritten musical score for guitar and voice. The score is written on ten staves. The first two staves are for guitar, with a 3/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The remaining eight staves are for voice, with lyrics written below the notes. The lyrics are in Portuguese and include "Nina o som sempre", "termina às 17: e 40: -", "como pagamento do dia anterior sexta-feira", and "tudo de bom sempre Amadeus Perceal." The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p" (piano) and "sol" (soul).

54 Rio de Janeiro 15 de Agosto de 1996 Juntos Sinal
quinta Feira Beira Lagoa

tudo de bom sempre Juntos Sinal

terminou as 76: e 16:
Mais uma linda para-
o calendário do som.
VIVA ELE, O SOM

Florianópolis 12 de setembro de 1996. Hito Real
 82) quinta festa Florianópolis.

Handwritten musical score for guitar, featuring a melody on a treble clef staff and chords on a bass clef staff. The score is divided into systems, each with a key signature change indicated by a sharp or flat symbol. The chords are written in a shorthand notation, such as D-9, G-9, B-9, A-9, D-9, A-5, E-9, D-9, G-9, F, E-5, A-9, D-9, D-9, B-5, E-9, D-9, G-9, E-5, A-9, D-9, D-9, B-5, B-9, A-9, D-9, G-9, F, B-5, B-9, A-9, D-9, G-9, F, B-5, B-9, A-9.

termina a
 noite não
 lembra
 da hora
 por culpa do
 vinho tinto
 muito bom
 mas o dom-
 sara mai alto

todo de bom - 7
 sempre Hito Real

AOSLA CODA

90) Rio de Janeiro, 20 de Setembro de 1996. *Handwritten*
 SEXTA FEIRA. BAIRRO TABOAR.

Handwritten musical score for guitar, featuring a melody on a treble clef staff and chords on a bass clef staff. The music is in 3/4 time and includes various chords such as B-9, G7, E-9, E7, D7, G7, C#A9, B-9E9, G7, F#5, A, D7, G7, F#5, B9, E9, E7, G7, B9, A9, G7, C7, F#5, B9, E9, D9, G9, E7, B7, B-5-E9, A-9, D9, E#-5-9, E7, E9, E#-5, and F#9. The score includes dynamic markings like 'p' and 'f', and performance instructions like 'Ritardando', 'Ritardando 2', and 'Ritardando 3'.

terminadas 21: e 8: tudo de bom sobre-
 Bem no fingido da gripe. *Handwritten*
 Exercício as batidas para brincar -
 um pouco com Noces ou com voce.
 Continuo Como o Espirito, de criança -
 Parim, lembra Evoluindo alem da matuza.

98 Rio de Janeiro 29 de Setembro de 1996. Flávio Sordani.
Domingo Baixo Tabern.

Terminei às 16: e 53:
Não gosto de falar sobre -
O estilo da música e nem -
do Ritmo para não implicar -
com o tempo. O dig nissimo interprete. Se não

125 Rio de Janeiro 25 de Outubro de 1996. Flávio Siqueira

Sexta-feira Bairro Tamar.

arr. Flávio Siqueira

Permitemos 27: (24)

Esta musica é uma mistura de
Choro com Baixo, Samba e
com tudo. Assim como os Campos Medeiros
tudo tem que incluir sempre. Um abraço. Flávio Siqueira

137 Rio de Janeiro 6 de novembro de 1996 *Flauto Solo*
Quarta Feira Laboral.

Fim

*Uma a criatividade que Deus nos deu.
 Uma grande como sempre nos.*

*Termino -
 ao 23:45:
 Tudo de bom
 sempre.
 Flauto Solo.*

143 Rio de Janeiro 12 de Novembro de 1996. Juntos Sincron
terça-feira Bairro Zafra.

Terminar as 72: a 26. Compuso esta musica nos doze tons -
Majores e Menores. Viva a Marmã e harmonia. Viva +11.

(145) Rio de Janeiro 14 de novembro de 1996. João Paulo
quinta-feira Baixo Tabernáculo.

The musical score is handwritten on ten staves. The top staff is the melody line, written in treble clef. The bottom staff is the bass line, written in bass clef. The music is in 2/4 time. The chords are written in a shorthand notation, often with numbers 1-6 indicating fingerings. There are some corrections and annotations in the score, such as 'arpeggio' written twice.

Terminar as 20: e 1: tudo de bom -
sempre mais rápido.
Hoje está chovendo bastante.
Porisso ehe parte para mais rápido.
mamãe harmonia. Não sentia nada. na mão da
e o som.

151 Rio de Janeiro 20 de Novembro de 1996
quarta-feira - Bairro Jardim. João Gualberto

Esta terra tem seixos
que não acabam mais
viva o ar puro do rio.

termina às 18:44:
tudo de bom sempre.
Muito obrigado.

152 Rio de Janeiro 21 de novembro de 1996. *Henrique Band*
 quinta-feira, Bairro Zabowai.

Termino às 15: e 19:
 tudo de bom sempre
Henrique Band

Comi um camarão com feixe -
 e o estomago não aceita.
 Mais o Dom Curya.
 A dar que vira a musica.

[illegible]

Eu só não digo que excrevi -
esta musica na chuva, porque
estava dentro de casa. E também -
não poderia excrevar me afogando.

[illegible]

161 Rio de Janeiro 30 de Novembro de 1996. Dom Sábado. Baixo Zabour.

The musical score is handwritten on five systems. Each system has a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The notation is simple, with notes, rests, and accidentals. The bass staff contains many accidentals and some unusual notation, including a '73' in the second system and a '73-' in the fifth system. The piece ends with a double bar line and a final chord in the bass staff.

Terminei às 9: e 32: Hermite Gaud

com uma variedade infinita compass -
mas esta musica, como uma oração
divina para mães divinas.

Bemdito seja o som. amém.

ruído de bar
sempre
Mato Grosso

162 Rio de Janeiro 1º de Dezembro de 1996. Flávio Silva
Domingo - Bairro Tasso.

Terminei as 13: e 10:.

Compondo esta música, lembrei muito -
de quando tocava em conjunto Regional
em Recife e em João Pessoa, e
depois com o Pernambuco do pandeiro na
Radio Mauá. Nina o Dom. tudo de bom sempre.

163. Rio de Janeiro 2 de Dezembro de 1996. João Suel
Segunda-feira. Bairro Zuzu.

terminei as 72: e 77:

Esta musica me faz -
lembrar muito o tempo
Em que eu tocava a noite para dançar.

ruiva o seu
tudo de bom
João Suel

(188) Rio de Janeiro 27 de Dezembro de 1996. Flávio Brand
SIXta feira. Bairro Jardim:

Handwritten musical score for guitar, featuring six systems of music. Each system consists of a treble staff with a melody and a bass staff with chords and bass notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' and 'ampl.'

terminei às 15: e G: tudo de bom sempre

Esta musica é cheia de ^{Harmonia} Harmonica e Ritmica e Melodica.
De repente muda tudo - Nive o tom!!

190 Rio de Janeiro 29 de Dezembro de 1996. Flauto Recorde
Domingo. Bairro Yabaur.

Terminada 18: e 51: tudo de bom
Flauto Recorde

Essa deu um trabalho danado,
porque eu compila com o caracimbo pensando
em uma harmonia, quando cheguei no piano mel vivo -
uma harmonia completamente estranha, claro me deu vontade.

(194) Rio de Janeiro 2 de Janeiro de 1997. Fluminense Saccard
quinta feira. Bairro Jabour.

The musical score is handwritten and consists of six systems. Each system has a treble staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The bass staff contains chords and some melodic lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chord symbols. The score concludes with a 'Coda' section, which is marked with a double bar line and the word 'Coda' written below the staff. Two birds are drawn on either side of the 'Coda' section.

Terminar às 12: e 33! - Tudo de bom sempre
Fluminense Saccard.

Viva a Música e seus Magia-
harmonicas e melódicas, e porque
não digeri; viva o tema que é o filho mais novo.

(205) Rio de Janeiro 13 de Janeiro de 1997. Permito Assado
Siguenda feira. Baixo Taboer.

terminar 13: e 57:

tudo de bom tempo. Tudo

Esta musica é uma mistura de
mato com a falta, porque os

acordes não são nem brancos e nem negros todos.
mas tudo isso é no bom sentido. Viva o bom sentido

Rio de Janeiro 25 de Janeiro de 1997 Flávio Sáez
 (217) Sábado, Bairro Taboão.

Handwritten musical score for guitar and voice. The score is written on six systems of staves. The first system has a treble clef and a 2/4 time signature. The music features a melody line with notes and rests, and a guitar accompaniment line with chords and fingerings. There are several annotations in Portuguese, including 'arpejo' (arpeggio) and 'p' (piano). The score ends with a double bar line and a circled 'F'.

termina no 72: 433:.

tudo de bom sempre Flávio Sáez.

Dive o Mestre Carangueiro sa-

zando para traz porque-

na frente não vejo ninguém para-
 me desabiar. Corro até de mais. Viva eu.

227 Rio de Janeiro 4 de fevereiro 1997 Hermito Saca
terça-feira. Bairro Zaboari.

Handwritten musical score for guitar and voice. The score consists of six systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a guitar line on a bass clef staff. The guitar line includes numerous chords and a 9/8 time signature. The vocal line includes lyrics in Portuguese. The final system ends with a double bar line and the text "termina da 44: e 3:".

Esta música me fez quase
queimar as pestanas, são muitos acordes
e dinâmico nem se fala.
Mas assim é que é bom. Viva o amor -
cada um a sua maneira.

(236) Rio de Janeiro 13 de fevereiro de 1997 Flauto Basset
quinta feira, Bairro Taboão.

Lib

arpejo

termina em 23: e 29: tudo de bom arpejo Flauto Basset

Esta setinha danado, haja-
mãos para tocar as acordes -
mas é sempre importante, que melhoramos
nossa técnica harmônica, a Flauto Basset.

238 Rio de Janeiro 15 de fevereiro de 1997 - Hermilo Garscael.

Sabado baiano, yabow.

Termineis as 13: e 18: tudo de bom sempre
Hermilo Garscael.

São tantos caminhos harmonicos pra
gente buscar. Que digo com mais
comunic. a harmonia é a Mãe,
o ritmo é o pai, o tema é o filho.
Porisso digo sempre: Nave o som, itina o som.

249 Rio de Janeiro 26 de fevereiro de 1997. Flauto Sacoal
quarta-feira, Bairro Zouren.

terminar as -
13 e 22:
tudo de bom rapor
Flauto Sacoal.

Compus esta musica estudando a -
Região grave do instrumento -
Flugel Harne. Esta musica não está -
em si bemol, porque estou a ele em do' do piano. -
A do. transbordando a si do como meca de do. tocar. Nunca sem data.

Rio de Janeiro 28 de fevereiro de 1997. Murilo Sáez
Sexta-feira, Baixo Zabour.

Esta música é uma mistura de
fado com música erudita tocada
na beira do rio com cachoeira e
outras coisas mais. Nina as cores do rio.

Rio de Janeiro, 17 de março de 1997 Hermito Sáez
 268 Segunda Leitura, Barroco Tabajara.

Handwritten musical score for "Segunda Leitura, Barroco Tabajara" by Hermito Sáez. The score is written on five systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a guitar line (bass clef). The guitar line includes chord symbols and fret numbers. The music is in a 3/4 time signature. The score ends with a double bar line and the text "termina às 14:36. tudo de bom sempre Hermito Sáez."

Esta música precisa muito que você
 entregue na parte rítmica. Porque é muito im-
 portante juntar com os acordes, não deixar
 ficar parada! não tão pouco mancha...
 viva cada vez mais o som 1-2-3.

272 Rio de Janeiro, 21 de março de 1997. Hermeto Pascoal
 SFX Jéssica. Bairro Zaboim.

Handwritten musical score for guitar and voice. The score is written on six systems of staves. The first four systems are for guitar, with a treble clef staff and a bass clef staff. The fifth system is for voice, with a single staff. The sixth system is for guitar, with a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a mix of chords and melodic lines. The guitar part includes many chords, some with fingerings indicated by numbers 1-4. The voice part has lyrics written below the staff.

termina a 11: e 9:
 tudo de bom sempre -
 Hermeto Pascoal.
 Viva tudo que é bom.
 Toda as minha composições começam
 com uma ideia e terminam como sempre com
 melodias de artilhos. Porque? Respondo esse
 é porque a música é universal e omnipotente.
 Não tem fronteiras nem preconceito algum. A verdadeira
 música é como a vida e a natureza, do amor que cria a dor.

296 Rio de Janeiro, 14 de abril de 1997 Horacio Sauer.
segunda-feira, Bairro Tabor.

uma oitava abaixo

terminarei as 12: 10: tudo de bom tempo.
Quando estava compondo esta musica
me lembrei muito dos clubes de jazz e
com que musica tanta que nos tem hoje.
Com as tres caixas mais importante que são:
a harmonia, o ritmo e o tema e principalmente os músicos e os dançarinos!
Com lindas mulatas e os mulatos de todos os matizes.

307 Rio de Janeiro 25 de abril de 1997
Sexta-feira Bairro Zébu. *João Paulo*

Handwritten musical score for guitar and voice. The score is written on five systems of staves. The first four systems are for guitar, with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The fifth system is for voice, with a soprano clef and a key signature of one flat. The guitar part includes various chords and melodic lines, with some notes marked with '9' and '13'. The voice part includes lyrics in Portuguese. The score is written in a cursive, handwritten style.

ralentando

termina às 13: e 40:
tudo da bom sempre -
João Paulo

Este é Mais um cinco por quatro
bem cheio de acordes pra voces re-
denstirem bastante. que o Alimento.
Estão bem gostosos, é só juntar as tuas coisas.

321 Rio de Janeiro, 9 de maio de 1997 Flarminta Sáez
Sexta-feira, Bairro Zékov.

Handwritten musical score for guitar, featuring a melody line and a bass line with chords. The score is written on five systems of staves. The melody line uses a treble clef and the bass line uses a bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The bass line includes chord symbols and fingering numbers. The score ends with a double bar line and the word 'Fim'.

Esta música muda de tonalidade como-
da água pro nenho. É uma música
boa pra todos. Também um som
bem regional e moderno. Nina o nen.

(352) Rio de Janeiro, 9 de Junho de 1997 Hermeto Pascoal.
Segunda Feitura, Barroco Talento.

termina às 15: e 11:
tudo de bom sempre
Hermeto Pascoal.

erra Mrica é bem linda
e sofisticada, mas poeem, muito
meiga e cheia de energia. Nina ele.