

DEMerval AIRES KELLER JÚNIOR

**“MADRIGAIS GAÚCHOS” DE BRUNO KIEFER:
ANÁLISE, PREPARAÇÃO E EXECUÇÃO A PARTIR
DE UMA NOVA EDIÇÃO, CRÍTICA E REVISADA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música sob orientação do Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini.

CAMPINAS
2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Keller Júnior, Demerval Aires.

K283m “Madrigais Gaúchos” de Bruno Kiefer: análise, preparação e execução a partir de uma nova edição, crítica e revisada. / Demerval Aires Keller Júnior. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Regência. 2. Coro. 3. Música brasileira. I. Fiorini, Carlos Fernando. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Madrigais Gaúchos” by Bruno Kiefer: analysis, preparation and performance based on a new edition, critical and revised.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Conducting ; Choir ; Brazilian music.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini.

Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos.

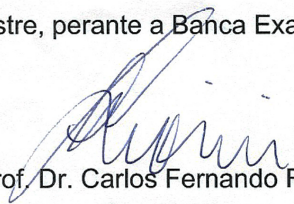
Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

Data da Defesa: 31-08-2009

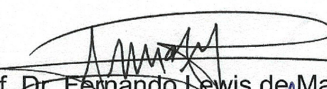
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

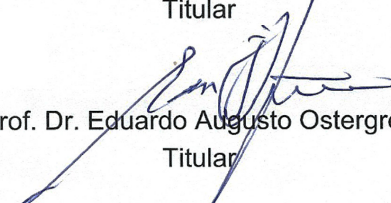
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando Demerval Aires Keller Júnior - RA 068811 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini
Presidente



Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos
Titular



Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Titular

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

À Sra. Nídia e Luciana Kiefer, por ter me permitido o acesso ao arquivo familiar.

Ao Sr. Carlos Appel e à Sra. Hélvia Miotto Juchem, pelas valiosas contribuições a esta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Jocelei Bohrer e à Profa. Dra. Cristina Caparelli Gerling, pelo encorajamento e pelas ideias no início do projeto.

Ao Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos, grande amigo, incentivador e mestre de todas as horas, pela participação, mesmo que longe, em todo o processo deste trabalho.

Ao Madrigal Ventos do Sul e ao Coral Trilhas, pela oportunidade de trabalhar os *Madrigais Gaúchos*.

À Liliana Mocciaro, pelo grande apoio no “desbravamento campineiro”.

À Carolina Avellar, pela amizade e pelo compartilhamento do fazer musical, sempre apoiando e dando forças nos projetos pessoais e profissionais.

Ao Akira Miyashiro, amigo e companheiro, por ter compartilhado comigo todos os momentos bons e ruins, sempre com muita afeição.

À minha família, tão longe e ao mesmo tempo tão perto, pelo apoio incondicional.

Ao Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini, por sua orientação e disponibilidade.

“Eu gosto muito da voz humana.
Acho que até hoje é o melhor instrumento.”
Bruno Kiefer

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo os doze *Madrigais Gaúchos* para coro de câmara, compostos por Bruno Kiefer. Seu propósito é a preparação do regente e do coro para uma execução consciente.

Esta pesquisa aborda a relação do compositor com a prática coral, especialmente com o Coral da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A análise textual discrimina os fundamentos estruturais dos poemas originais e sugere uma possibilidade de decodificação, a fim de ajudar na compreensão de seu conteúdo. A investigação musical identifica a estratégia compositiva de cada Madrigal, apontando elementos formais, melódicos, rítmicos e harmônicos, bem como a colocação do texto em música. A parte destinada à preparação e execução expõe especialidades melódicas, rítmicas e harmônicas e sugestões de pronúncia, articulação, caráter, afinação e condução, que possam auxiliar o regente na interpretação das peças. Por fim, é apresentada uma edição crítica, revisada a partir da do manuscrito.

Palavras-chave: Regência; Coro; Música brasileira

ABSTRACT

The object of this paper is the study of the twelve "*Madrigais Gaúchos*" for chamber choir by Bruno Kiefer aimed at the choral conductor in preparation for a conscious performance.

This research examines the composer's experience with choirs, especially those with the "Coral da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul" (Chorus of the Philosophy Institute of Federal University of Rio Grande do Sul). Textual analysis explores structural elements of the original poems suggesting possible text decodification for content understanding. Investigation of musical elements identifies compositional strategies in each Madrigal pointing out structural, melodic, rhythmic and harmonic elements and text-setting. The chapter designed for the preparation and performance of these madrigals offers suggestions for pronunciation, articulation and character. It also observes peculiarities in melody, rhythm, harmony, voice-leading and intonation with the sole purpose to help conductors in their interpretation of these compositions. Finally a critical edition is presented based on the revision of the original manuscript.

Keywords: Conduction; Choir; Brazilian music

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. PERSPECTIVA HISTÓRICA	4
1.1. BRUNO KIEFER	4
1.2. OBRA MUSICAL	7
1.3. BRUNO KIEFER E O CANTO CORAL	11
1.3.1. A influência do canto coral na obra de Bruno Kiefer	11
1.3.2. Repertório coral	16
1.3.3. <i>Madrigais Gaúchos</i>	18
2. ANÁLISES, PREPARAÇÃO E EXECUÇÃO	21
2.1. <i>NÃO É TEMPO AINDA</i>	23
2.1.1. Análise poética	23
2.1.2. Análise musical	26
2.1.3. Preparação e execução	32
2.2. <i>QUADRO</i>	38
2.2.1. Análise poética	38
2.2.2. Análise musical	42
2.2.3. Preparação e execução	48
2.3. <i>HINO À TERRA</i>	52
2.3.1. Análise poética	52
2.3.2. Análise musical	55
2.3.3. Preparação e execução	59
2.4. <i>SOL</i>	64
2.4.1. Análise poética	64
2.4.2. Análise musical	65
2.4.3. Preparação e execução	70

2.5. <i>POEMA DURO</i>	74
2.5.1. Análise poética	74
2.5.2. Análise musical	76
2.5.3. Preparação e execução	80
2.6. <i>RÉGIO LEVANTA O SOL</i>	82
2.6.1. Análise poética	82
2.6.2. Análise musical	83
2.6.3. Preparação e execução	89
2.7. <i>JOGO</i>	92
2.7.1. Análise poética	92
2.7.2. Análise musical	94
2.7.3. Preparação e execução	100
2.8. <i>NOITE AMADA</i>	103
2.8.1. Análise poética	103
2.8.2. Análise musical	104
2.8.3. Preparação e execução	108
2.9. <i>“EU TE AMO”</i>	112
2.9.1. Análise poética	112
2.9.2. Análise musical	114
2.9.3. Preparação e execução	117
2.10. <i>HOJE</i>	119
2.10.1. Análise poética	119
2.10.2. Análise musical	120
2.10.3. Preparação e execução	128
2.11. <i>CANÇÃO DE DOMINGO</i>	131
2.11.1. Análise poética	131
2.11.2. Análise musical	133
2.11.3. Preparação e execução	138

2.12. A ORAÇÃO DO POETA	140
2.12.1. Análise poética	140
2.12.2. Análise musical	142
2.12.3. Preparação e execução	149
3. EDIÇÃO CRÍTICA	153
3.1. REVISÃO CRÍTICA	153
3.2. PARTITURAS, POEMAS E NOTAS DE REVISÃO	155
CONCLUSÃO	207
BIBLIOGRAFIA	209
ANEXO	
7 <i>Cantos da Terra</i> de José Santiago Naud - poema na íntegra	213

INTRODUÇÃO

Bruno Kiefer (1923-1987) estabeleceu-se como um dos compositores mais atuantes do cenário musical brasileiro de sua geração, sobretudo nas décadas de 70 e 80 do século passado. Mesmo tendo nascido em Baden-Baden, na Alemanha, podemos considerá-lo como um compositor brasileiro. “É óbvio que ele não foi um *compositor alemão radicado no Rio Grande do Sul*. Com todo o direito, Bruno Kiefer é um *compositor brasileiro, casualmente nascido na Alemanha*.” (CHAVES, 1994, p. 80). De acordo com Appel (1994, p. 26), “Bruno marcou decisivamente o cenário musical não só de nosso estado, como do país.” Ele foi “professor, compositor, musicólogo, autor de vasta e acurada bibliografia teórica e histórica na área da música.” Em seu repertório encontram-se peças para canto, coro, piano, órgão, grupos de câmara em diversas formações diversas e orquestra.

Suas obras corais são fruto de um envolvimento sócio-musical e compõem um grande feito à música brasileira do séc. XX. Ele valoriza e explora a voz humana como instrumento máximo de execução musical. Grande parte de sua obra é destinada para esse instrumento, em especial para o canto coral. Essa característica o torna muito importante para a prática de coro, uma vez que, no Brasil, ainda há poucos compositores que escrevem para essa formação.

Esta dissertação versa sobre os doze *Madrigais Gaúchos* para coro misto de câmara a quatro vozes *a capella*, compostos por Bruno Kiefer entre fevereiro e outubro de 1964. Os madrigais, com respectivos poetas, são: 1. *Não é tempo* (José Santiago Naud), 2. *Quadro* (José Santiago Naud), 3. *Hino à Terra* (José Santiago Naud), 4. *Sol* (Paulo Correa Lopes), 5. *Poema duro* (Heitor Saldanha), 6. *Régio levanta o sol* (José Santiago Naud), 7. *Jogo* (José Paulo Bisol), 8. *Noite amada* (José Paulo Bisol), 9. *“Eu te amo”* (José Paulo Bisol), 10. *Hoje* (Augusto Meyer), 11. *Canção de domingo* (Mario Quintana) e 12. *A oração do poeta* (José Paulo Bisol).

Este trabalho tem como objetivo a análise, fazendo um paralelo entre texto e música, como essas duas linguagens se complementam e se relacionam, considerando as obras, os processos e as condições de criação, preparação e execução. O escopo dessa investigação abrange o reconhecimento de traços compositivos, bem como a exploração do paralelismo poético e musical, promovendo, assim, subsídios para preparação e execução conscientes. Disponibiliza-se também uma nova edição, crítica e revisada, para os regentes e coros que queiram incluir estas peças em seu repertório. A composição musical original para coro é pouco incentivada e merece ser difundida.

Sua gênese se baseia no contato com coro, em especial o Coral da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que foi seu grande incentivador e que também serviu de exemplo para a formação de outros conjuntos vocais gaúchos. Kiefer trabalha o repertório e discute sua execução e sua escrita, aprimorando sua criação. Ele realiza um laboratório muito interessante que resulta em um grande número de peças com linguagem inovadora, mas sem deixar de ser idiomática para essa formação. Mesmo com uma sonoridade não habitual à maioria dos coros e uma linguagem difícil, deseja-se, a partir deste trabalho, mostrar que são factíveis também por grupos amadores.

Todos os textos são de escritores gaúchos engajados na temática *terra*, em seu sentido filosófico mais amplo. Bruno Kiefer não acreditava numa arte desvinculada de contexto, por isso, contempla temáticas do local em que vive e das experiências cotidianas. Em *Madrigais Gaúchos*, ele escolhe poetas que estejam de acordo com esse pensamento. Ele é adepto da ideia de que a música desenvolve e intensifica o afeto básico do texto ou de partes, pois, assim, permite brotar a música do poema, sem prejudicar seu livre desenvolvimento.

As obras tratam de elementos da vida gaúcha, cuja essência é penetrada pelos escritores modernistas e intensificada pelo compositor. Para a compreensão dos conteúdos poéticos, faz-se necessária uma análise de seus elementos constitutivos, relacionando-os e identificando as possibilidades interpretativas a partir da junção da estrutura organizacional e da semântica.

A análise musical é abordada, a fim de discriminar a linguagem compositiva empregada e identificar questões que ajudem a traçar elementos para a preparação e execução desse repertório. Cada madrigal possui elementos próprios, mas o atonalismo livre é comum a todos eles. A análise não parte de uma teoria tradicional, o que seria muito distante da linguagem musical propositada neste trabalho. Melodia, ritmo, harmonia e forma também são tratados dentro da estética da segunda metade do séc. XX, assim como a criação das relações musicais, que enfatizam e intensificam as ideias textuais.

As dificuldades existentes nos *Madrigais Gaúchos*, bem como sugestões para resolvê-las, são identificadas no subcapítulo de preparação e execução. Mesmo sendo todos em português, sente-se a necessidade de trabalhar alguns aspectos da pronúncia na busca da inteligibilidade do texto. Além disso, valorizam-se as articulações e destacam-se pontos importantes para o momento de preparação, assim como para servir de subsídio para uma execução consciente. Todas as propostas são elaboradas a partir do trabalho prático com os grupos *Madrigal Ventos do Sul* e *Coral Trilhas*.

Estas peças ainda não foram editadas e publicadas na íntegra, por isso, com a edição, crítica e revisada, aspira-se disponibilizar uma partitura digitalizada, que sirva para o trabalho coral eficiente. A apresentação visual é um item importante na divulgação e incentivo desse repertório. Para não gerar dúvidas, notas com as modificações são colocadas logo após a partitura e, sempre que necessário, são evidenciadas suas motivações. São poucas, na verdade, pois Bruno Kiefer possui uma caligrafia excelente e legível. O que se efetivou foi a padronização e a utilização de recurso de escrita musical informatizado.

1. PERSPECTIVA HISTÓRICA

1.1. BRUNO KIEFER

Nascido em 9 de abril de 1923 em Baden-Baden, Alemanha, morou, no entanto, maior parte de sua infância em Rottenburg, pequena cidade às margens do Rio Neckar. Seu pai, Friedrich Kiefer, era jornalista e combatente antinazista, o que logo tornou sua vida na Alemanha impossível por causa da perseguição de Hitler. A alternativa foi emigrar, trazendo sua esposa, Ottilie Kiefer, e sete filhos, para o Brasil. Em 1934, a família de Bruno Kiefer se radicou em Tangará, Santa Catarina, às margens do Rio do Peixe, em um lugarejo cercado de roças e mata virgem. Como filho mais velho, aos onze anos de idade, Bruno teve de se acostumar a uma rotina de pequeno colono, com uma infra-estrutura escassa, desempenhando tarefas pesadas diariamente, além de enfrentar secas e inundações, que os isolavam da vila, falta de médicos e de escola e existência de uma única igreja.

Em 1935, com a ajuda e financiamento do casal Alberto e Gertrudes Neff, Bruno Kiefer vai para a capital gaúcha. Por causa da sua dificuldade com a língua, teve de repetir um ano do então curso primário e depois fez exame de admissão para o Ginásio Anchieta.

Com os estudos em andamento, a necessidade crescente para Bruno era a continuação de seus estudos musicais iniciados na Alemanha. Porém, seus ganhos não eram suficientes para voltar a estudar música. Assim como tradicionalmente acontecia nas famílias alemãs, ele havia estudado piano com sua mãe e também praticado um pouco de violino.

Algum tempo depois, na casa de uns parentes do casal Neff, ele achou uma flauta transversa de cinco chaves, pegou-a emprestado e, sem dinheiro para adquirir um método, começou a estudar sozinho. Vendo seu esforço e sua

persistência, o Sr. Neff decidiu pagar-lhe algumas aulas com o professor Júlio Grau, então o melhor flautista da cidade.

Em sua primeira aula, o professor mandou “colocar sua flauta no fogo”; porém, a flauta não lhe pertencia, nem tinha dinheiro para adquirir uma moderna. Na aula seguinte o Sr. Grau lhe entregou um instrumento quase novo e Bruno lhe pagaria como pudesse. Esse fato foi decisivo para sua trajetória como músico e em pouco tempo já tocava duos, trios e quartetos com outros alunos e participava de saraus. Seu conhecimento nas matérias teóricas se ampliou quando começou a estudar na Escola de Belas Artes, atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Enquanto cursava o Belas Artes, fazia Química Industrial na Escola de Engenharia da UFRGS, formando-se em 1947. No ano seguinte, formou-se em flauta e já tinha feito vestibular para o Curso de Composição, com estudos firmes em harmonia, contraponto e fuga. Começou a atuar como músico profissional – flautista – e se tornou músico fundador da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre – OSPA, com a qual trabalhou durante dois anos.

Por motivos econômicos, obrigou-se a assumir mais aulas de Física e Matemática no 2º grau. Foi contratado posteriormente pela PUC-RS e, depois de concluído o Bacharelado em Física, passou a lecionar Análise Matemática e Equações Diferenciais na Faculdade de Filosofia da UFRGS. Porém, não deixou a música de lado, sua grande paixão, e continuou participando de recitais de música de câmara.

A decisão em compor todos os dias, Kiefer tomou em 1964, mesmo sem deixar de lado a vida acadêmica, que lhe dava o sustento. Dois anos depois, junto com outros professores, fundou, e foi eleito seu primeiro diretor, o Seminário Livre de Música de Porto Alegre, que se tornou o Centro Livre de Cultura em 1968.

No ano seguinte (1969), Bruno Kiefer foi transferido da Faculdade de Filosofia para o atual Instituto de Artes da UFRGS, onde começou a lecionar História da Música e fundou a disciplina de Música Brasileira, para qual passou a

escrever sobre História da Música Brasileira por causa da falta de material didático. De sua autoria, existem publicados vários livros e artigos para jornal.

Seu primeiro reconhecimento oficial como compositor aconteceu em 1961, quando conquistou o primeiro lugar no Concurso de Composição Musical “Prêmio Universidade da Bahia”. Outras três menções honrosas são auferidas a ele: *Noite Consoladora*, no Concurso de Composição da Rádio MEC de 1965; com *Poema do Horizonte II*, no Concurso Nacional de Composição promovido pelos Institutos Goethe do Brasil e Sociedade Brasileira de Música Contemporânea em 1973; e, por fim, no Concurso Nacional de Composição da Funarte/Mec, em 1983.

Em decorrência de problemas cardíacos, que já vinham assolando o compositor, Bruno Kiefer morreu em vinte e sete de março de 1987, com 63 anos.

1.2. OBRA MUSICAL

De acordo com o catálogo publicado em 1994 por Fernando Mattos e James Corrêa, Bruno Kiefer compôs ao todo 135 obras. O Professor Celso Loureiro Chaves, a convite da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, em São Leopoldo, RS, participou do Colóquio Bruno Kiefer em 19 de julho de 2005. Em sua palestra, organizou a obra de Bruno Kiefer, delimitando-a temporalmente e através de gêneros. De acordo com o professor, são sete os gêneros:

1. Música para coro (46)
 - 1a. *a capella*
 - 1b. com instrumentos
2. Canções (23)
 - 2a. voz e piano
 - 2b. voz e instrumentos
3. Música de câmara (39)
4. Música para piano (14)
5. Música para orquestra (10)
6. Música sacra (2)
7. Música para órgão (1)

Em abril de 1983, quando Bruno Kiefer completou 60 anos, cedeu uma entrevista, publicada no Jornal *Zero Hora* de Porto Alegre, ao Professor Chaves, que escreveu, como introdução, um texto sobre seu estilo compositivo. Dentre suas frases, o que mais chama a atenção é a comparação que faz: “Não encontro melhor imagem para descrever a música de Bruno Kiefer do que a de um espelho estilhaçado. Cada estilhaço ainda reflete a imagem original, o próprio compositor.” (CHAVES, 1983) Em seu texto, ainda explica que há sempre uma quebra dos materiais compositivos básicos, com o ritmo fracionado, com a melodia, ora lírica, ora “estilhaçada” e com bastante cautela na exploração das alturas. Segundo Chaves, assim como é difícil olhar para um espelho estilhaçado, é difícil ouvir

Bruno Kiefer. Precisa-se estar preparado para mistérios, angulosidades, inconformidades, belezas e feiúras, afetos e desafetos.

“Eu digo sempre que o artista deve ter raízes na terra. Mas terra no sentido bem amplo. Participar de todos os problemas econômicos, políticos, sociais. Conhecer o passado.” (KIEFER, 1983) Bruno Kiefer é considerado um compositor independente, que usa seus conhecimentos através da pesquisa sobre as coisas da terra para transformá-los em música, com elementos bastante próprios. Perguntado sobre a originalidade de suas peças, diz não estar nada preocupado com isso, pois o que tem a dizer, diz através da música, sempre vinculado ao passado, procurando acrescentar e modificar suas características.

Ele tem uma linguagem própria. Ele tem uma linguagem característica de Bruno. A gente pega uma partitura, [mesmo] se não tiver nada escrito, a gente olha: é Bruno Kiefer. A maneira de ele escrever, que é uma maneira curiosa. (...) Ele às vezes escrevia umas coisas que a gente olhava e dizia: ‘puxa vida, não vai soar’. Colocava e soava... Era a maneira de ele escrever: ele falava com frases curtas e muito intensas e isso está na música dele. (DUARTE, 2007)

No mesmo Colóquio Bruno Kiefer, organizado pela Unisinos, o professor, pesquisador e compositor Fernando Lewis de Mattos destacou alguns pontos de brasilidade na obra de Kiefer. Ele apontou três características: *elementos conceituais*, *elementos sensíveis* e *elementos musicais*. Esses elementos não aparecem isolados, mas sempre interagindo na construção de um todo coeso, mesmo na combinação de materiais muito diferentes entre si.

Por *elementos conceituais* entende-se a manifestação de noções gerais através dos títulos das obras, de indicações de caráter e andamento na partitura. Essas manifestações podem ocorrer de forma direta ou indireta, concreta ou abstrata. Os elementos principais foram identificados por Luciane Cardassi em sua dissertação de mestrado: terra, vento e horizonte. Mattos ainda acrescentou “as imagens de ambiente pampiano, evocação de noções de convergência e dispersão e a figura retórica da dúvida, além de conceitos especificamente musicais.” (MATTOS, 2005)

Na tabela a seguir, constam os títulos das obras que demonstram cada processo conceitual organizado por Mattos.

Tabela 1 – Elementos conceituais de brasilidade

Elementos Conceituais	Títulos das obras
TERRA	<i>Terra Selvagem, Terra Sofrida, Poema Telúrico, Poemas da Terra, Hino à Terra, Lamentos da Terra.</i>
VENTO	<i>Canções do Vento, Quando os Ventos Chegarem, Vendavais: Prenúncios e Ventos Incertos, O Vento é Quando?, Vento que Passas.</i>
AMBIENTE PAMPIANO (ESPAÇO/ELEMENTOS NATURAIS)	a) <u>Espaço</u> : <i>Poemas do Horizonte, Ao Longe, Ao Luar, Querência, Coxilhas</i> ; b) <u>Elementos Naturais</u> : <i>Canção de Inverno, No Cimo das Copas, Sertão: Mistério, Contemplo o Lago Mudo, Canção da Garoa.</i>
TÍTULOS EVOCATIVOS DE CONVERGÊNCIA E DISPERSÃO	a) <u>Convergência</u> : <i>Noite Consoladora, Confluências, Diálogo, Monólogo</i> ; b) <u>Dispersão</u> : <i>Errância, Poema da Devastação, Poema Implacável.</i>
IDEIA DE DÚVIDA	<i>Interrogações, Incógnitas.</i>
CONCEITOS ESPECIFICAMENTE MUSICAIS	<i>Pobre Velha Música, Canção para uma Valsa Lenta, Serenata Sintética, Em Poucas Notas, Notas Soltas, Linhas Contorcidas, Notas Sombrias, Música sem Incidentes, Música sem Nome, Sons Perdidos, Música para Dois, Notas Irresponsáveis, Notas Sombrias, Um Nadinha de Música.</i>

A noção de *elementos sensíveis* indica a maneira de sentir o mundo e a sociedade que nos cerca: a cordialidade, a compaixão e a empatia para com o que está próximo. Exemplos dessas características são “a molície brasileira, a criatividade espontânea na solução de problemas do dia-a-dia e a nossa capacidade multicultural instintiva.” (MATTOS, 2005) Mattos identifica musicalmente os elementos próprios da sensibilidade brasileira na obra de Bruno Kiefer “pela multidirecionalidade discursiva de suas peças, pela assimilação de elementos diferenciados, em diferentes obras (como aspectos da música europeia, antiga e moderna, da música folclórica e popular brasileira e do jazz

norte-americano).” (idem) A importância está na assimilação dos elementos díspares na coesão, na unidade de elaboração e no tratamento sonoro, e não na ênfase da diferença entre os materiais.

Os *elementos musicais* são as constâncias melódicas, o emprego de ritmos e a construção fragmentária, características da tradição musical brasileira.

A [estrutura] melódica, na música de Bruno Kiefer, se caracteriza pela alternância abrupta de graus conjuntos e grandes saltos, que muitas vezes percorrem toda a extensão instrumental em breves períodos de tempo. Os elementos rítmicos mais característicos são o emprego abundante de síncope e contratempos, além de quiáteras que desestruturam a sensação métrica tradicional – o ritmo é muitas vezes elaborado como se tratasse de um recitativo, em que importa mais a declamação linguística de um texto do que a construção propriamente musical (e isso mesmo em peças puramente instrumentais). Também, com relação à noção geral de tempo, há mudanças abruptas de andamento, sem qualquer preparação, na música de Bruno Kiefer, que podem estar relacionadas à própria paisagem gaúcha, em que o campo plano muitas vezes termina em grandes precipícios (como ocorre nos campos do alto da serra) ou simplesmente pára porque as dunas de areia impedem sua expansão até a beira do mar. (MATTOS, 2005)

Perguntado sobre a brasilidade de Kiefer, o maestro Duarte concorda com o professor Chaves e lembra que Kiefer tinha orgulho do sul e passava para música sua vivência com a cultura gaúcha depois de filtrá-la, escrevendo o que sentia com absoluta técnica. “Então, para você fazer música brasileira, ou música gaúcha, ou música carioca, você não precisa, necessariamente, fazer uma música típica.” (DUARTE, 2007)

1.3. BRUNO KIEFER E O CANTO CORAL

1.3.1. A influência do canto coral na obra de Bruno Kiefer

Os imigrantes europeus trouxeram muitas contribuições para a música no Brasil. Com a necessidade de manter contato com sua cultura e pela falta que ela fazia no Novo Mundo, viram na música um elo de fortalecimento e de suprimento de seus valores sentimentais, emocionais e culturais.

O canto foi o principal traço cultural que sobreviveu entre os colonizadores, marcando todos os momentos de suas vidas. Uma das maiores contribuições para a música foi a do canto coral. Várias Sociedades de Canto foram criadas, muitas sobreviventes até hoje e com atividades culturais intensas, e influenciaram, direta ou indiretamente, a prática coral em todo o Rio Grande do Sul.

Foi com o contato com a Faculdade de Filosofia da UFRGS que Bruno Kiefer teve seus maiores incentivos para se dedicar à produção de música coral. Em 1955, por uma necessidade de colocar em prática a aprendizagem sobre Literatura Medieval e Renascentista francesa, os alunos do Instituto se reuniram e formaram o Coral da Filosofia.

Em seguida, a licenciada em música e pianista Madeleine Ruffier foi convidada a assumir a regência do grupo. O primeiro concerto aconteceu no dia 16 de dezembro do mesmo ano da fundação na solenidade de formatura da turma de Filosofia da Universidade. Dado o sucesso do grupo, o reitor da Universidade na época, Elyseu Paglioli, e o diretor da Faculdade de Filosofia, Luís Pilha, oficializaram o grupo com o nome de *Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*.

O Coro de Câmara surge em meio a um movimento coral muito forte das grandes massas do “canto orfeônico”. O que havia até então, eram coros com repertório operístico e sinfônico. Outras iniciativas, como não poderiam ser

diferentes, partiam das escolas e das igrejas, com coros escolares e sacros, respectivamente. Não havia coro reduzido para fazer o repertório medieval e renascentista e o Coral da Filosofia foi a proposta que deu certo, sempre com muito cuidado na montagem do repertório e também no número de integrantes para que não ultrapassasse o tamanho considerado ideal para cantar o repertório proposto.

Desde o início, quando contava com apenas 6 a 8 vozes, o número de integrantes do Coral da Filosofia variou. Em outubro de 1958, por exemplo, o Coral atingiu sua maior proporção, com 25 coralistas; em outras ocasiões havia de 18 a 20 integrantes, ou até mesmo apenas 12 vozes, como em novembro de 1961. Em determinadas circunstâncias, como em uma viagem ao Chile, participaram apenas 17 coralistas, pois alguns estavam na ocasião impossibilitados de viajar. (GLEICH, 1985, p. 16)

De acordo com Carolina Gleich (1985, p. 11), as tentativas de coros com repertório mais inovador, mas que não duraram muito tempo, foram do coro regido por Esther Scliar, do *Coral Porto Alegre*, regido por Oscar Zander, que durou aproximadamente dois anos, e do *Coral do Morro do Espelho*, dirigido por Max Maschler¹, do qual muitos integrantes do Coral de Câmara da Filosofia participaram anteriormente. Muitos já tinham tido a experiência de cantar em grupo e vinham de famílias alemãs, em que a música sempre estava presente.

Como dito antes, a atividade coral tradicional no Rio Grande do Sul era, porém, a de grandes coros, herança da concepção de Villa-Lobos. Com grande agrupamento, na época existia o Coro do Instituto de Educação e o Coro do Colégio de Cachoeira do Sul. O Coral da Filosofia era um coro amador e, por ser um coro ligado à Universidade, naturalmente havia uma rotatividade de cantores:

¹ Maschler era ligado à Igreja Evangélica de Confissão Luterana no Brasil (IECLB) e por isso pode-se arriscar dizer que é fruto da colonização alemã, que teve seu início no Rio Grande do Sul na cidade de São Leopoldo, onde fica o *Morro do Espelho*, que abriga a *Faculdades EST* – Escola Superior de Teologia – e o *Colégio Sinodal*, ambos ligados à IECLB.

os que se formavam começavam a se dedicar a outras atividades, abrindo vagas para novos cantores, que entravam em todo início de ano.

No Brasil, a partir do contato com Kurt Thomas no Curso Internacional de Regência Coral, em São Paulo, e no Seminário Internacional de Música na Bahia, ambos em 1956, vários grupos parecidos com o da Filosofia foram criados, com características comuns em termos de repertório e orientação. Madeleine participou desse curso e “teve como colegas Isaac Karabchevsky, Cleoffe Person de Mattos, Esther Scliar e Klaus Dieter Wolff.” (GLEICH, 1985, p.13) Os grupos influenciados pelo curso foram: o *Coral Ars Viva*, com Klaus Dieter-Wolff (São Paulo); o *Madrigal Renascentista*, com Isaac Karabchevsky (Minas Gerais); o *Coral da Universidade da Bahia*, com Hans-Joachim Koellreuter (Bahia); o *Coral Bach*² (Recife); e o *Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia*, com Madeleine Ruffier.

Bruno Kiefer teve muito contato com o Coral da Filosofia e cedeu vários depoimentos a Carolina Gleich, em sua Monografia de Conclusão de Curso de Pós-Graduação em História das Artes, cujo título é *O Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e sua importância no contexto musical da época*, de 1985. Em uma das passagens ele diz:

... antes do Coral da Filosofia houve a tentativa esporádica da Esther Scliar, a única que conheço. Havia movimentos de Coral para ópera, etc., mas o coral de câmara – cantar este repertório renascentista, barroco, medieval, contemporâneo – aqui não havia, pelo meu conhecimento, de jeito nenhum. (KIEFER, 1984, p. 11)

A maestrina Madeleine dava prioridade a peças menores, com as quais pudesse trabalhar o refinamento da música de câmara. O trabalho foi muito importante para a recuperação do repertório antigo, mas também havia espaço para a música brasileira contemporânea. No repertório do grupo foram incluídas

² “Não conseguimos identificar o regente do ‘Coral Bach’ de Recife” (GLEICH, 1985, p. 25)

peças do folclore brasileiro arranjadas por Villa-Lobos, Armando Albuquerque, Esther Scliar, Carlos Alberto Pinto Fonseca e pela própria regente, além de obras de Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e Heckel Tavares. Os compositores gaúchos também tiveram grande parte de suas peças cantadas pelo coro:

Nosso objetivo agora é o de divulgar a música da Renascença, que constitui um manancial riquíssimo que ficou no esquecimento injustificadamente, e principalmente o de fazer a divulgação de nosso belo folclore e dos novos autores gaúchos. Eles entusiasmaram-se com a possibilidade de ter suas melodias cantadas por um coral de câmara universitário... (RUFFIER, 1957, p. 46)

Os compositores gaúchos que aparecem nos programas do Coral da Filosofia são: Paulo Ruschel, Esther Scliar, Paulo Guedes, Natho Henn e Bruno Kiefer.

Bruno Kiefer compôs muitas obras para o Coral da Filosofia, com letras de poetas gaúchos como Bisol, Augusto Meyer, Mário Quintana e outros; também acompanhava os ensaios, trabalhando suas obras juntamente com o Coral, dando sugestões e discutindo possíveis soluções para as dificuldades que surgiam. (GLEICH, 1985. p. 46 e 47)

Kiefer já conhecia Ruffier do Instituto de Artes e acompanhou todo o processo de formação do coral e em seus momentos posteriores. Ele atribui a esse grupo uma grande importância na sua vida de compositor. De acordo com seu depoimento na monografia de Gleich (1985, p. 49) ele estava no início de sua trajetória musical e compôs uma ou outra peça para o Coral e a Madeleine a preparava com muito entusiasmo e divulgava tanto no Brasil quanto em países vizinhos. Era muito interessante ter um retorno de público e de crítica de outros lugares. Foi um estímulo muito grande e lhe deu confiança para continuar compondo.

O Coral levava mais tempo para preparar as peças por não ter conhecimentos musicais e por se tratar de melodias complexas e harmonias diferentes das que já estava acostumado. O trabalho dessas dificuldades, como relata a Sra. Helvia Miotto Juchem (1985, p. 50), era amenizado com a presença

dos compositores nos ensaios. Havia uma troca entre compositor e coral e descobertas eram feitas pelos próprios compositores a partir da preparação de suas peças.

As dificuldades eram relatadas pelo grupo, mas a regente não se deixava levar pelas reclamações. Kiefer (1984, p.50) comenta que “no começo o Coral quase me linchava, pois não era fácil, era um drama, e a Madeleine firme: ‘Não, esse negócio é bom mesmo, vamos indo!’ E no fim o Coral acabava gostando.”

Outros grupos surgiram por estímulo e influência do Coral da Filosofia. Um deles, oficializado em 1965, foi o Madrigal da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que surgiu dentro do próprio Coral e já fazia parte dos concertos com um número entre oito e dez cantores. Desse grupo ainda participavam alguns instrumentos como flautas doces, violão ou alaúde, cravo, violoncelo e fagote. De pouco a pouco ganharam autonomia, com repertório diferenciado, sendo contratado oficialmente pela Universidade, e recebendo pequena remuneração mensal, em 1969.

Depois de uma viagem ao Peru, em 1962, e por causa de desentendimentos, o Coral da Filosofia sofreu uma cisão e se criou o Coral de Câmara do Rio Grande do Sul que foi dirigido inicialmente por Carlos Appel, Karl Faust e Alfred Hülsberg, e de 1965 a 1969, ano de sua extinção, por Helvia Miotto.

De 1959 a 1964, com caráter mais didático e voltado para as próprias atividades internas, existiu o Coral do Colégio de Aplicação da UFRGS, que foi dirigido por Carlos Appel. O repertório era basicamente o mesmo do Coral da Filosofia e muitos iam do Colégio de Aplicação para o coral da Madeleine.

O Coral da Filosofia, o Coral de Aplicação e o Coral de Câmara do Rio Grande do Sul tinham raízes comuns. Algumas pessoas passaram por mais de um coral, mas todos tinham o mesmo tipo de orientação e repertório, e a fonte era a Madeleine. O Coral de Câmara do Rio Grande do Sul e o Coral de Aplicação eram satélites do Coral de Câmara da Filosofia. (JUCHEM, 1985, p. 72)

Mais tarde, em 1970, o compositor e regente Gil de Roca Sales, criou outro grupo de câmara com um repertório similar ao Coral de Câmara da Filosofia. Esse grupo mantém suas atividades até hoje.

Com a morte de Madeleine em 1973, o Madrigal se fundiu com o Conjunto de Câmara de Porto Alegre, que era dirigido por Isolde Frank, passando a se chamar Conjunto de Câmara da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, “o mais direto descendente do Coral da Filosofia e do Madrigal da UFRGS.” (CHAVES, 1985, p. 73) O grupo continuou sua atuação em Porto Alegre, sob a orientação de Marlene Goidanich, mas encerrou suas atividades em 2006.

1.3.2. Repertório coral

Há um destaque preponderante na obra de Bruno Kiefer à voz humana, cujo gosto é paralelo ao da poesia. “A relação do compositor com esta outra arte ultrapassa os limites da canção e se debruça sobre sua obra como um todo, cerca de quinze por cento dos títulos das músicas contém as palavras *poema*, *poeta*, *palavras* e *elegia*, sem considerar os nomes dos movimentos.” (KIEFER, 2007, p. 28) (grifo do autor)

Eu gosto muito da voz humana. Acho que até hoje é o melhor instrumento. (...) Me dei conta de que realmente o peso tinha sido maior para o lado vocal. Mas não foi uma coisa consciente. Eu gosto mesmo do vocal. (...) Eu também sempre tive uma preocupação filosófica com as coisas da terra, os nossos poetas – muitos dos quais musiquei – romancistas. (...) Penetrar na essência das coisas através dos poetas. (KIEFER, 1983)

Sua filha, Luciana Kiefer, em sua dissertação de mestrado identifica a nítida predominância de poetas e poesias gaúchas, chegando próximo de 60 por cento de sua obra. Bruno Kiefer tinha um bom trânsito na Literatura, “inclusive amigos pessoais como Érico Veríssimo, Mario Quintana, Carlos Nejar, Armino Trevisan, entre outros.” (KIEFER, 2007, p. 31)

No seu repertório há:

- **Poetas gaúchos:** Carlos Nejar, José Santiago Naud, José Paulo Bisol, Mario Quintana, Lara de Lemos, Heitor Saldanha, Paulo Corrêa Lopes, Armindo Trevisan e Augusto Meyer

- **Poetas de outras regiões brasileiras:** Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Imídeo Nerici, Haroldo de Campos, Cecília Meireles, Ribeiro Couto e Cassiano Ricardo.

- **Poetas portugueses:** Fernando Pessoa, Luis de Camões, Gil Vicente, Dom Dinis e João Aires de Santiago.

Tabela 2 – Repertório Coral

Peça	Textos	Ano	Formação Musical³
<i>Ao longe, ao luar</i>	Fernando Pessoa	1958	Coro misto a 4 vozes ⁴
<i>Vento que passas</i>	Fernando Pessoa	1958	Coro misto a 4 vozes
<i>Nós</i>	Imídeo Nerici	1961	Coro misto a 4 vozes
<i>A serenata sintética</i>	Cassiano Ricardo	1962	Coro misto a 4 vozes
<i>Rondó do Capitão</i>	Manuel Bandeira	1962	Coro misto a 4 vozes
<i>Um grito pungente</i>	Imídeo Nerici	1964 ⁵	Coro feminino a 3 vozes
<i>Madrigais Gaúchos</i> (12 peças)	Vários	1964	Coro de câmara
<i>Este é maio</i>	Gil Vicente	1965	Coro a 3 vozes iguais
<i>Auto da Lusitânia</i>	Gil Vicente	1965	Coro a 3 vozes iguais
<i>Irene no céu</i>	Manuel Bandeira	1966	Coro a 3 vozes iguais
<i>O menino doente</i>	Manuel Bandeira	1966	Coro a 3 vozes iguais
<i>Noite</i>	Paulo Corrêa Lopes	1966	Coro a 3 vozes iguais
<i>Cântico</i>	Carlos Nejar	1973	Coro misto a 4 vozes
<i>Alistamento</i>	Carlos Nejar	1973	Coro misto a 4 vozes
<i>Trabalho</i>	Carlos Nejar	1973	Coro misto a 4 vozes
<i>Testemunho</i>	Carlos Nejar	1974	Coro misto a 4 vozes
<i>Secaram o corpo</i>	Carlos Nejar	1974	Coro misto a 4 vozes
<i>Quando os ventos chegarem</i>	Carlos Nejar	1974	Coro misto a 4 vozes
<i>Mensagem</i>	Lara de Lemos	1978	Coro misto (SMATBarB)

³ Informações retiradas de MATTOS, Fernando; CORRÊA, James (org.). *Bruno Kiefer*. Cadernos Porto & Vírgula, n. 6. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1994, p. 94-96.

⁴ Indicações de formação feitas pelo próprio compositor.

⁵ Revisado em 1980.

<i>Canção da chuva e do vento</i>	Mario Quintana	1979	Coro infantil
<i>Aleluia</i>	Lara de Lemos	1978	Coro misto a 4 vozes
<i>Abrangente</i>	Heitor Saldanha	1978	Coro misto a 4 vozes
<i>A rosa é um jardim</i>	Carlos Drummond de Andrade	1980	Coro misto de câmara (4 vozes)
<i>Uni-vers</i>	Bruno Kiefer	1982	2 coros mistos
<i>Sic transit</i>	Luís de Camões	1984	Coro misto de câmara (4 vozes)
<i>Poema do amor</i>	Luís de Camões	1985	Coro misto de câmara (4 vozes)
<i>Moiro d'amor</i>	Dom Diniz	1986	Coro misto de câmara (4 vozes)
<i>Palavras em busca de um poema</i>	Bruno Kiefer	1986	Coro misto de câmara (4 vozes)
<i>Noite consoladora</i>	José Paulo Bisol	1965	Coro e orquestra
<i>Tantum ergo</i>	Liturgia católica	1965	Coro a 2 vozes agudas e órgão
<i>Missa de casamento</i>	Liturgia católica	1965	Coro misto a 4 vozes e órgão
<i>Cantata do encontro</i>	José Paulo Bisol	1967	Coro misto de câmara (4 vozes) e quinteto de sopros
<i>Campeadores</i>	Carlos Nejar	1973	Coro e orquestra
<i>Situação</i>	Carlos Nejar	1976	Coro misto (4 vozes) e violão
<i>In memoriam</i>	Luís de Camões	1983	Coro, quarteto de cordas e clarinete

1.3.3. Madrigais Gaúchos

O Coral da Filosofia, como já dito, foi de muita importância para as atividades como compositor de Bruno Kiefer. O interesse do coro e de sua maestrina em fazer suas obras consistiu em um grande impulso e o fez se dedicar diariamente à composição. Como compositor, o marco principal de mudança, foi em 1964. Nas palavras do próprio Bruno Kiefer:

A virada mesmo deu-se em 1964. Mês de fevereiro. Aí decidi, vou ser compositor. Vou ser músico profissional. Vou compor todos os dias, de tal hora a tal hora, chova ou não chova. E estou cumprindo com isso até hoje. Foi uma virada de leme radical. (KIEFER, 1983)

Foi justamente nesse ano que Kiefer escreveu um conjunto de peças para coro misto de câmara intitulado *Madrigais Gaúchos*. O fato de ter incentivo por parte do movimento coral da época, encabeçado pelo Coral da Filosofia, que estava disposto a executar suas peças, foi de suma importância para sua escrita para coro.

O repertório para coro de câmara traduz a própria característica do Coral da Filosofia que fazia questão de trabalhar com um grupo reduzido para realizar com destreza as singularidades das peças. O título Madrigal remete também ao tipo de repertório que o Coral fazia: medieval e renascentista.

Bruno Kiefer não acreditava numa arte desvinculada de contexto, por isso, contempla temáticas do local em que vive e das experiências cotidianas. Em *Madrigais Gaúchos*, ele escolheu poemas de escritores que estavam de acordo com esse pensamento. Ele era adepto da ideia de que a música desenvolve e intensifica o afeto básico do texto ou de partes, pois, assim, permite brotar a música do poema, sem prejudicar seu livre desenvolvimento.

A obra em estudo possui todas as características apontadas acima no que diz respeito ao gênero e ao tipo de poema que foi escolhido. A diferença é que o compositor não usa o tonalismo como material básico. Ele parte do que já existe, modificando e recriando, a seu modo e de acordo com sua época. No decorrer do trabalho encontrar-se-ão várias alusões a harmonia quartal, *clusters*, dissonâncias de segundas, sétimas e trítomos, assim como terças sobrepostas e inclusive estruturas cordais. Todos esses materiais são usados para intensificar o significado textual.

Tabela 3 – *Madrigais Gaúchos*

Madrigal	Poeta	Composição
<i>Não é tempo ainda</i>	José Santiago Naud	fevereiro
<i>Quadro</i>	José Santiago Naud	fevereiro
<i>Hino à Terra</i>	José Santiago Naud	abril
<i>Sol</i>	Paulo Corrêa Lopes	março
<i>Poema duro</i>	Heitor Saldanha	março
<i>Régio levanto o sol</i>	José Santiago Naud	junho
<i>Jogo</i>	José Paulo Bisol	julho
<i>Noite amada</i>	José Paulo Bisol	julho
<i>“Eu te amo”</i>	José Paulo Bisol	julho
<i>Hoje</i>	Augusto Meyer	setembro
<i>Canção de domingo</i>	Mario Quintana	setembro
<i>A oração do poeta</i>	José Paulo Bisol	outubro

Dessas peças, as três primeiras foram editadas pela Editora Movimento de Porto Alegre, que usou os manuscritos do próprio compositor. Os madrigais *Sol* e *Noite amada* foram editados pela Ricordi. Um fato curioso é a inscrição *convalescendo do enfarto* no madrigal *Jogo* de julho de 1964, que foi confirmado por sua esposa, Nídia Kiefer.

2. ANÁLISES, PREPARAÇÃO E EXECUÇÃO

Para este trabalho são feitas análises textual e musical, a fim de conseguir subsídios para uma interpretação fundamentada. Há a exposição do poema original e, quando necessária, a comparação entre as versões encontradas.

Na análise poética consideram-se os conteúdos abordados pela autora Norma Goldstein em seu livro *Versos, sons e ritmos* publicado pela Editora Ática. Primeiramente, destacam-se todos os elementos estruturais, para depois relacioná-los à interpretação. Tamanho e quantidade de estrofes e de versos são relacionados à apresentação visual do poema. A metrificação e a pontuação são usadas para a identificação do ritmo, bem como os movimentos cadenciais e a existência ou não de tensões. Os efeitos sonoros, como rima, aliteração e assonância, assim como a ausência deles, são muito importantes para a compreensão de estilo e, muitas vezes, estão ligados aos conteúdos poéticos. A análise também se guia pela organização sintática e semântica e, por fim, são apresentadas possibilidades de decodificação que possam dar sentido ao poema, a partir dos elementos constitutivos da obra.

A investigação musical consiste na busca de componentes comuns a cada madrigal, a fim de identificar os possíveis padrões melódicos, rítmicos e harmônicos, que possam, ou não, conferir unidade à peça analisada. A organização formal é identificada em figuras e vários trechos musicais exemplificam os pontos abordados durante o subcapítulo. Caráter, dinâmica e articulação são comentados e se observa a relação texto e música: como o compositor intensifica o conteúdo poético e quais artifícios compositivos que ele usa para musicar as diversas palavras que enseja realçar.

Todos os itens analisados são considerados na *preparação e execução*, que traz considerações como pronúncia, afinação, dificuldades melódicas, rítmicas e harmônicas, bem como o entendimento do caráter sugerido pelo compositor.

São disponibilizadas diversas sugestões para a condução dos ensaios, sempre objetivando a melhor forma de execução da obra.

2.1. NÃO É TEMPO AINDA

2.1.1. Análise poética

Não é tempo ainda é o primeiro poema da série de *Madrigais Gaúchos* que Bruno Kiefer musica. Seu autor é o poeta gaúcho José Santiago Naud (1930), que reside em Brasília desde 1960. A composição pode ser encontrada em *A Geometria das Águas* de 1952-1956, publicada pela Editora Globo em 1963. O texto é o seguinte:

Não é tempo ainda

José Santiago Naud

- 1 Não é tempo ainda
- 2 de abrir as janelas do céu
- 3 e arejar a inconstância.

- 4 Longe, o horizonte abriu
- 5 longa faixa brilhante,
- 6 nas nuvens.
- 7 Dentro, entretanto, rugem
- 8 os ventos da circunstância,
- 9 na alma.

- 10 Não é chegado o tempo ainda.
- 11 Ventos há e cata-ventos ainda.
- 12 Mas a chuva, com grande força elementar
- 13 caindo,
- 14 será o caminho
- 15 para o vendaval imenso
- 16 que abrirá as unas portas do céu.

O poema apresenta três estrofes assimétricas: a primeira com três versos, a segunda com seis e, finalmente, a terceira com sete. Assim como as estrofes, os versos também não obedecem a uma simetria, variando sua extensão. Essas duas constatações marcam o momento da produção: o período

modernista em que se questionaram os padrões da poesia tradicional e que se buscou uma liberdade maior na forma de compor o texto poético.

Pode-se afirmar que o poema é escrito em versos livres⁶. Apesar de apresentar rimas⁷, não há regularidade e, como são distantes, ou resultam da repetição da mesma palavra, não causam grande efeito musical e rítmico. As rimas são constatadas nos v.⁸ 10 e 11 (*ainda*, repetida ao final de ambos os versos), nos v. 2 e 16 (repetição da palavra *céu*) e nos v. 3 e 8 (*inconstância* e *circunstância*).

O ritmo, nesse poema, mantém relação direta com o tipo de período e de pontuação empregados. A partir desses dois elementos, é possível reconhecer a fluidez da comunicação: na primeira estrofe, os três versos constituem apenas um período não muito extenso, num estilo bem ao gosto modernista.

O procedimento se repete na segunda estrofe, com dois períodos. A diferença que se observa é relacionada com o uso da pontuação, em especial as vírgulas, que provocam breves cesuras, deixando a leitura mais pausada. Na terceira estrofe, os dois primeiros versos formam uma oração, cada. São afirmações mais fortes, enfatizadas pela estrutura menor de frase e pelo ponto final. A partir do 12º verso, o ritmo volta a fluir, com um período maior, distribuído pelos cinco últimos versos.

Ao se deparar com o título, a primeira pergunta, que o leitor provavelmente se fará, relaciona-se à dúvida que se observa: Não é tempo ainda de quê? A partir do título, o tema que se insinua influencia a leitura das ideias que,

⁶ Segundo Norma Goldstein (1998, p. 36-37), “os versos livres não obedecem a nenhuma regra preestabelecida quanto ao metro, à posição das sílabas fortes, nem à presença ou regularidade de rimas.”

⁷ “Rima é o nome que se dá à repetição de sons semelhantes, ora no final de versos diferentes, ora no interior do mesmo verso, ora em posições variadas, criando um parentesco fônico entre palavras presentes em dois ou mais versos.” (GOLDSTEIN, 1998, p. 44)

“Apoio fonético recorrente, entre dois ou mais versos, que consiste na reiteração total ou parcial do segmento fonético final de um verso a partir da última tônica, com igual ocorrência no meio ou no fim de outro verso.” (HOUAISS, 2007)

⁸ Abreviação de verso(s).

pelo menos de início, não se processará num ritmo acelerado, mas numa certa lentidão, que proporcionará uma maior reflexão sobre o tema. Não havendo pressa, abre-se um espaço temporal em que eventos podem e devem acontecer antes da chegada de um *tempo* específico ainda desconhecido e que a imaturidade do *eu lírico* ainda não o proporcionou.

A atmosfera da primeira estrofe e os outros 3 versos da segunda é de conformidade, que é mudada para um ambiente de dúvida no v. 7 com a palavra *entretanto*. Os v. 10 e 11 são afirmativos e conclusivos, que logo são abalados pela ansiedade do acelerando rítmico do restante do poema, representando o *vendaval imenso* do 15º verso.

Na primeira estrofe, o *eu lírico* quer expandir suas possibilidades de caminho (*janelas do céu*) e quer sair da situação em que se encontra (*arejar a inconstância*). *Abrir as janelas do céu* é uma linguagem metafórica que sugere a visualização externa de possíveis ferramentas divinas na construção de um valor provavelmente perdido: a constância.

Há uma longínqua esperança que é deflagrada pelo advérbio *longe*, que por sua vez, opõe-se a *dentro*, no v. 7. O *eu lírico* consegue visualizar, nas *faixas brilhantes* que aparecem entre as *nuvens* no *horizonte*, uma possível saída para sua situação. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 570), de acordo com os valores cristãos, “a luz simboliza constantemente **a vida, a salvação [e] a felicidade.**”

A esperança anunciada ao *horizonte* surge, a partir da segunda metade da segunda estrofe, cheia de surpresas e tormentos, fazendo com que o *eu lírico* se distancie novamente de seu desejo. Os eventos naturais que se apresentam exteriores (*longe*) ao ser, aproximam-se, nesses versos, à interioridade humana (*dentro*), atingindo sua *alma* e delatando sua grande perturbação. O embate entre o exterior e o interior é simbolizado pelo rugido dos ventos. Há, no verbo *rugir*, uma força expressiva muito grande que aponta para uma ação selvagem da natureza, que atinge toda sua fragilidade.

Não há nada a fazer se não concluir que *não é chegado o tempo ainda*, pois o caminho é árduo e complicado. A *inconstância* do v. 3 também é sugerida através de *cata-ventos* (v. 11), aparelho que determina a velocidade e a direção do vento, ou que usa a força do vento, que não é constante, para se mover.

Até o v. 11, o poema é escrito em presente do indicativo, mudando para o futuro do presente do indicativo no v. 12. Os verbos no futuro fazem com que o *eu lírico* se distancie ainda mais de suas aspirações, as quais poderá alcançar somente por meio do sofrimento. Nesta estrofe, o ar que refrescava (*arejar*) no início, que rugia e se movimentava no meio (*ventos e cata-ventos*), torna-se um *vendaval imenso*, acompanhado de chuva forte: a água como meio de purificação.

Se, antes, a esperança era *abrir as janelas do céu*, pelas quais se pode somente olhar, agora é alcançar *as unas portas do céu*, por onde há a possibilidade de entrar. “O céu é uma **manifestação direta da transcendência**, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar.” (CHEVALIER, 2009, p. 227) (grifo do autor)

2.1.2. Análise musical

Composto em fevereiro de 1964 e estreado em 1967, *Não é tempo ainda* é o primeiro dos doze *Madrigais Gaúchos* de Bruno Kiefer. Conforme a partitura original, a peça dura 3 minutos e 30 segundos. Podemos estruturar a peça em duas partes, de acordo com sua textura, e uma coda. Assim como no poema, não há simetria entre as frases e seções, o que se pode visualizar na figura⁹ a seguir:

⁹ As figuras de formas musicais deste trabalho seguirão a seguinte formatação: 1ª linha – seções ou partes; 2ª linha – frases; e, 3ª linha – compassos (c.). O tamanho das colunas segue proporcionalmente o número de compassos das frases.

A		B			A'		B'		Coda
a	a'	b	c	d	a	a'	b'	b''	a
c. 1-7	8-13	14-17	18-24	25-34	35-40	41-45	46-49	50-56	57-63

Fig. 1

Há, no início, uma seção polifônica baseada em uma pequena célula (Fig. 2), com o título da peça, apresentada pela voz de soprano, sendo transposta e imitada em seguida pelas outras vozes. Através da polifonia e de melismas, a temática do poema é apresentada, enfatizando a reflexão inicial sobre o título e o questionamento sobre o *tempo* e seus possíveis significados na interpretação lírica.



Fig. 2 – Célula temática

O resultado harmônico das melodias das vozes é a sobreposição de quartas justas, com exceção dos finais de frase, c. 7 (mi-lá-si) e c. 13 (solb-réb-láb), que possuem três. Após a apresentação da célula temática, há, em cada voz, frases melismáticas cantadas com a vogal *a*. A frase **a'**, com indicação *mais impaciente*, é uma repetição de **a**, porém menor, com a finalização modificada, que leva para um acorde quartal (solb-réb-láb), cujas notas ainda não tinham aparecido na peça, introduzindo a seção **B** (Fig. 3).



Fig. 3

A seção **B** tem a indicação de *quase recitativo* e volta ao *Tempo I*. Diferente da primeira seção, essa está estruturada em 3 frases distintas. A frase **b** possui estrutura harmônica quartal e sua textura é homofônica, deixando o texto inteligível e fluente, finalizando a primeira estrofe do poema. Como ênfase da busca do *eu lírico*, encontram-se acordes de Cm/Eb nas palavras *céu* e na sílaba -*tân-* de *inconstância*. A abertura das *janelas* pode ser sugerida através do gradativo distanciamento das vozes no c. 15 (Fig. 4).

14 **Tempo I - quase recitativo**

Não é tem-po a-in-da de a-brir as ja-ne-las do céu e a-re-jar a in-cons-tân - cia.

Não é tem-po a-in-da de a-brir as ja-ne-las do céu e a-re-jar a in-cons-tân - cia.

Não é tem-po a-in-da de a-brir as ja-ne-las do céu e a-re-jar a in-cons-tân - cia.

Não é tem-po a-in-da de a-brir as ja-ne-las do céu e a-re-jar a in-cons-tân - cia.

Fig. 4 – início da seção **B**

Na frase **c**, soprano e contralto caminham basicamente juntos em terças paralelas, e tenor e baixo, em quartas. A ênfase recai inicialmente sobre o advérbio *longe*, com notas longas e mudança da estrutura, que até então era basicamente quartal. As consonâncias das vozes femininas em terças anunciam a esperança das *faixas brilhantes*, mas a dissonância provocada com a sobreposição das quartas das vozes masculinas distancia o *eu lírico* de seu desejo. A harmonia volta a ser totalmente quartal no compasso 24, na palavra *nuvens*.

A frase **d** é a mais dissonante de toda a peça, com segundas menores e maiores, e consiste na junção da estrutura recitativa da frase **b** e da melismática da **c**. O ambiente de esperança anunciado anteriormente é quebrado pela atmosfera tensa causada pela dissonância da harmonia e pelos melismas com a palavra *longe*, enfatizando o embate entre o exterior e o interior (*dentro*). O tenor tem o texto principal, que é logo imitado pelo baixo: a linha melódica é fluente, por causa das tercinas, e bastante intensa, com crescendo de dinâmica, representando o rugido dos ventos cada vez mais forte (Fig. 5). Soprano e contralto fazem os melismas com a palavra *longe*, representando o distante e inacessível.

25

mf cresc. Lon - - ge, *f*

mf cresc. Lon - - ge, *f*

mf cresc. Den - tro, en - tre - tan - to, ru - gemos ven - tos da cir - cuns - tân - cia na al - - *f*

- ge. *mf cresc.* Den - tro, en - tre - tan - to, ru - gemos ven - tos da cir - cuns - tân - *f*

Fig. 5

Essa seção termina em terças paralelas no soprano e contralto, cantando *longe* e, em seguida, baixo e tenor, *o horizonte abriu* (Fig. 6). Volta-se à calma, como se lembrasse que, apesar de toda a perturbação, ainda há esperança. A repetição do v. 4 só acontece na música e introduz a seção **A'**.

31

mf lon - ge.

mf ge. lon - ge.

mf tos o ho - ri - zon - te a - briu.

mf gem o ho - ri - zon - te a - briu.

Fig. 6

A célula temática inicial (Fig. 2) reaparece na seção **A'**, porém transposta uma segunda maior abaixo. Além desta transposição, essa seção difere da primeira pela indicação, logo no início, do caráter *Impaciente* e pela não reapresentação do tema na voz de soprano que deveria acontecer entre os c. 40 e 41. Essa seção é um retorno à reflexão inicial trazida pelo título, que é repetido pelo compositor, não constando no poema original.

A seção **B'** é um *quase recitativo* homofônico. O texto *Não é chegado o tempo ainda*, é apresentado em segundas maiores entre soprano e contralto, e tenor e baixo, causando bastante dissonância, que logo se dissolve nos acordes quartais. Assim como no poema, o compositor usa segmentos de frases musicais mais curtos, que enfatizam a afirmação lírica. A fluência do discurso musical é quebrada pelas pausas com fermata, que destacam a inconstância do movimento do *vento* e do *cata-vento*.

A dissonância volta a aparecer, ficando cada vez mais forte, na frase **b''** (c. 50). A articulação textual ganha novamente fluência e as palavras *elementar* e

imenso são destacadas por acordes quartais abertos e notas mais longas, com *crescendo* na dinâmica. Essa seção termina calma, com *rallentando* ao final, chegando à consonância das sobreposições de 4^{as} justas na palavra *céu* (Fig. 7).

51

gran-de for-ça e-le-men - tar ca - in - do, se - rá o ca - mi - nho pa - ra o ven - da -

54

val i - men - so que a - bri - rá as u - nas por - tas do céu.

rall.

Fig. 7

A peça finaliza com uma **coda** que retoma a célula temática inicial, com uma pequena modificação na voz de soprano no c. 59, que nesse momento aparece com uma nota longa no lugar do desenho melódico melismático do início. Há um retorno à *leveza* inicial e o fim é escrito com duas quartas justas sobrepostas. O compositor repete novamente o título do poema, chegando à conclusão da ideia temática lírica.

2.1.3. Preparação e execução

Nas análises textual e musical, há vários indicativos de como interpretar *Não é tempo ainda*. Chama-se a atenção, neste subcapítulo, para alguns pontos importantes direcionados especificamente para a preparação e execução, como pronúncia, articulação, caráter, dificuldades melódicas, rítmicas e harmônicas, afinação e condução.

Sugere-se que a pronúncia do português nos *Madrigais Gaúchos* seja a mais próxima da voz falada, levando em consideração também a sonoridade possivelmente obtida na declamação dos poemas que servem de base para as composições. Porém, ao cantar português, há uma dificuldade de clareza e compreensão por causa das nasalizações tão presentes em nosso idioma. Sugere-se, portanto, sempre valorizar as vogais e não as letras ou sinais nasalizadores (*m*, *n* e *~*), principalmente quando esses vierem com notas longas ou em melismas. O som nasal deve ser realizado muito próximo à sílaba que o sucede, como se a divisão silábica fosse modificada, resultando, como por exemplo, em *tempo* = *te* - *mpo*. A proposta é que isso seja feito em todas as palavras que possuam os nasalizadores, em especial, neste madrigal, nas palavras *não*, *tempo*, *inconstância*, *longe*, *horizonte*, *brilhante*, *ventos*, *circunstância*, *caindo*, *imenso*, *ainda* e *nuvens*.

Nos ditongos, a articulação maior sempre será a da vogal e não a da semivogal. Nos ditongos crescentes, passa-se pela semivogal e sustenta-se a vogal (*inconstância*, c. 18). Nos decrescentes, a vogal é cantada e a semivogal é articulada somente ao final da nota, ou na pausa, quando houver (*céu*, c. 15, *abriu*, c. 21). O mesmo acontece nas palavras com *l*, quando seguido de outra consoante (*alma*). Como há a redução para */u/*, o procedimento é o mesmo do ditongo decrescente.

Chama-se a atenção para as palavras que terminam com *s* e são seguidas de outras que iniciam com vogal ou com *h* mudo. Na voz falada não há problemas nessa elisão, mas na cantada, pode prejudicar a compreensão do

texto. Portanto, aconselha-se realizar pequena cesura e articulação clara da vogal do início da palavra. Em *Não é tempo ainda*, os pontos em que ocorre são: *Ventos há* (c. 47), *cata-ventos ainda* (c. 48), *Mas a* (. 49) e *as unas* (c. 55).

Com relação ao caráter, Bruno Kiefer usa os termos *com leveza*, *mais impaciente*, *quase recitativo* e *impaciente*. As dinâmicas colocadas por ele estão intimamente ligadas à condução dos contornos melódicos, às ênfases textuais que deseja fazer e, conseqüentemente, à interpretação e intensificação da significação poética. Os tempos e suas variações também são identificados, constatando-se indicações de *rallentando* ao final de quase todas as frases.

Com leveza refere-se à sonoridade da frase, que, como o nome mesmo indica, deve ser cantada mais leve. Na frase **a'** há a indicação de *Mais impaciente*, que será obtida pela mudança de sonoridade, que será mais cheia e um pouco mais escura, e não pela alteração de andamento. A distinção de **a** e **a'** fica basicamente a cargo da mudança, mesmo que sutil, do timbre das vozes, intensificando o conteúdo textual. O que mais interessa nesta primeira seção é a percepção dos fragmentos rítmico-melódicos das vozes e como se relacionam dentro da textura polifônica.

Cada fragmento é identificado por ligaduras colocadas pelo compositor, havendo uma rearticulação, sem acento, da sílaba *ah* no início de cada um deles. Para a realização dos fragmentos melódicos, geralmente basta identificar qual é o naipe que canta a nota de seu início. Assim como na célula temática, existe uma dinâmica interna, relacionada ao contorno melódico, que deve ser observada: as pequenas síncopas e as colcheias devem ser um pouco mais fortes do que as mínimas e semínimas e os acentos devem ser claros. As vozes se complementam e a riqueza da polifonia é mais bem identificada.

O formato da vogal *a* dos cantores deve ser uniforme para obter uma maior interação tímbrica e uma afinação precisa. As síncopas constituem um evento rítmico de alguma complexidade, especialmente por virem seguidas de nota longa, ligada à primeira semicolcheia. Para a articulação precisa desse ritmo, sugere-se chamar a atenção dos cantores para o fragmento melódico do outro

naípe que antecede a síncopa e direcionar a regência, clara e objetiva, para esses eventos. A sugestão é válida para as frases **a** e **a'** e também pode ser usada para a articulação dos acentos (contralto, c. 4 e 11; soprano, c. 10).

Poderá aparecer um pequeno problema de afinação no último fragmento melódico do soprano da seção **A**, especificamente entre as notas mi e fá do c. 12. A alternativa que se apresenta é dividir o fragmento em dois (lá a ré – mi a solb), solicitando ao soprano que deixe o semitom, entre mi e fá, bastante próximo, evitando, assim, que o mi fique baixo.

A passagem da seção **A** para a **B** apresenta um grau de dificuldade grande, especialmente para a voz de soprano, por causa do salto de sétima menor. Propõe-se ensaiar as vozes separadas, realizando o último fragmento melódico de **A** e parando na primeira nota de **B**. O tenor não apresentará dificuldade, pois cantará a mesma nota. Depois, juntam-se: soprano e baixo, que possuem as mesmas notas (solb para láb); o contralto e o tenor, que têm a relação harmônica de quinta, passando para quarta, o que facilita a passagem; soprano, tenor e baixo, que juntos formam sobreposições consonantes; e, por último, todos juntos, ainda parando na primeira nota e depois seguindo com a seção **B**.

No c. 14, há um *quase recitativo*, que está relacionado mais ao desenvolvimento textual do que à liberdade rítmica de um recitativo tradicional. Com exceção do *crescendo* para o acorde de Cm/Eb, não há um contorno melódico tão importante e o ritmo deve ser executado assim como está na partitura. O texto precisa ser bem compreendido, dando ênfase para a articulação e para a prosódia da frase. As colcheias devem ser executadas com bastante fluência, especialmente por terem muitas notas repetidas. Sugere-se fazer toda a frase, c. 14-16, sem respiração no meio.

Em **c** e **d** há um misto de texto em recitativo, que continua tendo maior importância, com contornos melismáticos. O dueto de soprano e contralto, c. 18-24, consiste basicamente numa faixa sonora de terças paralelas, que, em tese, são fáceis de afinar. A dificuldade se encontra ao juntar com tenor e baixo, cujas

linhas melódicas resultam em dissonância com as vozes femininas. Portanto, primeiro ensaiam-se vozes femininas separadas das masculinas, segue com soprano, contralto e baixo, que canta um pedal em láb, e finalmente juntam-se todos. O pedal do baixo precisa ter fluxo de ar constante para manter as notas longas afinadas. O tenor deve se ater à dinâmica interna de seus fragmentos melódicos, à articulação do texto, que não é tão óbvia, e prezar para a fluência e afinação das notas longas. Assim como já dito, os melismas com a palavra *longe*, devem ser realizados na vogal *o*, deixando o *n* bem próximo de *ge* (*lo - nge*).

Na frase **d**, tem um salto de mib-láb no contralto (c. 25 -26) que é difícil, pois não pode haver quebra de sonoridade, nem *portamento*. Fazer o *crescendo* escrito pelo compositor ajudará muito e o formato da vogal *o* deve continuar o mesmo para todas as notas. Nos c. 28 e 29, o baixo tem salto de oitava. Havendo dificuldade para sua realização, pode-se experimentar seguir um trecho da melodia na mesma oitava, para depois realizar o salto.

O fragmento que segue no baixo (c. 30-31) apresenta certa dificuldade e pode ser dividido em 3 partes de cinco notas, cada, para sua melhor compreensão e execução. A palavra cantada pelo baixo é *rugem*, que traz consigo o melisma começando na região grave com a vogal *u*, cujo ponto de ressonância é mais atrás, tendendo a ficar apagada. Exercícios com as vogais *i*, *ê* e *ô* podem ser feitos com a mesma melodia e depois solicitar aos cantores que cantem o *u* mais frontal para ajudar na emissão vocal. O *r* da palavra também pode ajudar a trazer a vogal mais para frente.

A dificuldade também é encontrada no tenor (c. 30-32) e o fragmento também pode ser dividido: 8+5+8. A melodia possui variações entre notas naturais e bemolizadas e se desenvolve para a região grave da voz de tenor. O ponto de ressonância deve ser mantido do início ao fim do fragmento e o decrescendo deve ser realizado, considerando que nessa região a voz não terá muito volume. De forma alguma os cantores podem pesar ou forçar o som para ter mais volume nessa região.

O caráter de **A'** já é iniciado como *Impaciente*. A leveza do início não aparece mais e o tema já está carregado de ansiedade. O *quase recitativo* reaparece em **b'** e **b''**, basicamente com as mesmas características do anterior. A passagem no c. 45 pode ser resolvida também parando na primeira nota da frase, logo depois da respiração com fermata, que deve ser curta. Pode-se fazer com soprano e tenor e depois com contralto e baixo, pois ambos formam oitava entre si. A última nota de **a'** é curta e pode ser pensada como uma suspensão, não podendo ser acentuada, nem ser cantada em *staccato*. O mesmo acontece nos c. 47, 48 e 49, antes das pausas com fermata. Mesmo não tendo uma melodia importante, este *quase recitativo* possui uma carga expressiva bastante forte e pode ser cantado seguindo as mesmas sugestões do anterior (c. 14-17). No c. 48, a primeira nota é enarmônica da nota que a antecede; basta chamar a atenção dos cantores para que não haja descuido. Ainda nessa frase, somente no c. 50, a fórmula de compasso muda para três por oito. Resolve-se subdividindo o ritmo, com base nas colcheias. Depois, coloca-se no andamento indicado e se enfatiza o texto, facilitando a compreensão dessa pequena mudança.

A frase **b''**, c. 50-56, revela uma harmonia bastante dissonante e, por isso, a afinação consiste em um elemento complicador. Sugere-se, portanto, realizar este trecho lentamente, com as seguintes combinações vocais:

- soprano e tenor: vozes mais consonantes entre si
- baixo e soprano: dissonantes, mas extremas e distantes
- baixo e contralto: assim como as demais combinações que se seguem, resolução da afinação dos intervalos melódicos dissonantes
- tenor e baixo
- soprano e contralto
- soprano, contralto e tenor
- todos

A frase termina com um *rallentando* e síncopa, seguidas de nota longa com fermata. A precisão desse ritmo é conseguida pela clareza da regência, com

os pontos de marcação bem precisos. O mesmo evento ocorre ao final da frase **a**, no soprano.

A **coda**, apesar de retomar a estrutura inicial, é carregada psicologicamente de todos os acontecimentos textuais e musicais anteriores, identificando o não alcance, pelo menos momentâneo, do *eu lírico* ao seu objetivo. Chama-se a atenção para a complementaridade dos fragmentos melódicos do contralto e do tenor, c. 58 e 59, respectivamente, cujos desenhos ainda não haviam aparecido. A peça termina numa sobreposição de notas consonantes, sem dificuldades melódicas ou harmônicas, mas exigindo fôlego para a realização da fermata final.

2.2. QUADRO

2.2.1. Análise poética

Quadro também faz parte das composições poéticas do livro *A Geometria das Águas* (1963), de José Santiago Naud. Neste poema, o autor descreve uma paisagem com imagens de elementos específicos do ambiente e da cultura do pampa, as quais se entremeiam e dialogam entre si: animais, plantas, homens.

Quadro

José Santiago Naud

- 1 Me flecha em diagonal da testa ao peito
- 2 um cavalo de crina esvoaçando.
- 3 Estaca. E vertical, sobe a paineira.
- 4 Verdura horizontal, declina o campo.
- 5 A ternura de ouvir, após o grito
- 6 do pássaro, a palavra impronunciada
- 7 escalar a alegria da distância
- 8 galopando o poema na alvorada.
- 9 Em cada estrela um rancho se insinua,
- 10 molha o fogão um cusco, e se enrodilha
- 11 no meu corpo a tristeza a dor lanhando.
- 12 A sanfona do peão tece na ovelha
- 13 a saudade de ser. – E entre os bois passa
- 14 o friso inaugural do vento ondeando.

Entre esta versão, aproveitada por Bruno Kiefer, e a de 2001 – editada no livro *Antologia pessoal*¹⁰, de José Santiago Naud – percebem-se algumas

¹⁰ NAUD, José Santiago. **Antologia pessoal**. Brasília: Thesaurus, 2001. p. 51 e 52.

diferenças. Segue o texto com as modificações ressaltadas em negrito e as exclusões, entre parênteses:

- 1 Me **frecha** em diagonal, da testa ao peito,
2 um cavalo de crina esvoaçando.
3 Estaca **e**, vertical, sobe a paineira (.)
4 **ao sol nos verdes campos declinando.**
- 5 **Ah**, ternura de ouvir, após o grito
6 **de um** pássaro, a palavra **alcandorada**
7 escalar **de** alegria **essas** distâncias
8 galopando o poema na alvorada.
- 9 Em cada estrela um rancho se insinua,
10 **cisca** o fogão um cusco, e se enrodilha
11 **como a alma na dor** a dor **lanhando.**
- 12 A sanfona do peão **urde entre** ovelhas
13 **as** saudades de ser. (–) **Sobre** os bois passa
14 o friso inaugural do vento, ondeando.

Para este trabalho, adota-se o texto de 1963, mesma opção do compositor; porém, com a mudança da palavra *lenhando* por *lanhando*¹¹, pois possivelmente houve um erro na primeira edição, que foi corrigido posteriormente pelo próprio poeta.

O poema constitui um soneto, cuja métrica obedece a dez sílabas poéticas, apresentando, entretanto, um esquema de rimas de acordo com os padrões modernistas de versificação. Tal procedimento não resulta em grande efeito sonoro: *esvoaçando*, *lanhando* e *ondeando* (v. 2, 11 e 14); e, *enrodilha* e *ovelha* (v. 10 e 12). Além de ter a forma tradicional de soneto, os versos de Naud estão esquematizados ritmicamente como no Classicismo, época em que “havia

¹¹ No linguajar gaúcho, *lanhar* significa cortar, rasgar, ferir-se com golpes, o que confere mais sentido ao poema do que *lenhar*, que denota preparar a lenha ou fazer lenha, cortando a madeira em toras.

dois tipos de decassílabos: o heróico, com E.R.¹². 10 (6-10), e o sáfico, com E.R. 10 (4-8-10)” (GOLDSTEIN, 1998, p.29). Todos os versos de *Quadro* seguem o primeiro esquema:

Me - fle - cha - em - di - a - go - NAL - da - tes - ta - ao - PEI (to) ER.10(6-10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Na busca de simetria, a divisão silábica de algumas palavras foi modificada e elisões foram criadas. É o caso das palavras *diagonal* (v. 1), *impronunciada* (v. 6), *peão* (v. 12) e *ondeando* (v. 14), em que os hiatos são falados como se fossem ditongos.

O título do poema pode remeter o leitor a várias possibilidades de representação. O *quadro* pode ser um objeto, uma área, uma forma, uma moldura, uma pintura, um painel de controle, um conjunto de pessoas. Neste poema, trata-se de uma paisagem natural, que está sendo apreciada pelo *eu lírico*, ou que descreve o que vê e o que sente com as imagens representadas.

Na primeira estrofe, duas imagens são percebidas pelo *eu lírico* de forma impactante: o *cavalo de crina esvoaçando* e a *paineira*, grande árvore¹³ que se destaca verticalmente¹⁴ no verdor do campo horizontal. O primeiro elemento envolve o eu lírico de forma total: a razão, representada pelo termo *testa*, e a emoção, evocada pelo emprego de *peito*. O segundo elemento – a *paineira* – aparece como complemento natural, uma vez que esses dois elementos estão presentes, muitas vezes, inseparáveis na paisagem gaúcha. Nesse quadro, o movimento dinâmico das figuras fica sugerido pela presença dos vocábulos *flecha* (v. 1), *esvoaçando* (v. 2), *estaca, sobe* (v. 3) e *declina* (v. 4), numa clara referência ao envolvimento sofrido pelo *eu lírico*.

¹² E.R. – Esquema Rítmico

¹³ “Símbolo da vida, em perpétua evolução e em ascensão para o céu, ela evoca todo o simbolismo da verticalidade; (...) serve também para simbolizar o aspecto cíclico da evolução cósmica: morte e regeneração.” (CHEVALIER, 2009, p. 84)

¹⁴ Verticalidade: “Símbolo forte de ascensão e de progresso.” (CHEVALIER, 2009, p. 946)

A euforia perpassa o *eu lírico* na segunda estrofe. É nesse momento que irrompe a palavra com força máxima para a expressão da beleza que envolve o *eu lírico*. O poema concretiza-se com a aproximação da alvorada. A obra de arte esmiúça o que o eu lírico aprecia: cantos de pássaro e a primeira claridade da manhã (*alvorada*, v. 8). Por isso, a palavra atinge a alegria, que corre e cria desordenadamente uma mensagem poética. De acordo com Chevalier (2009, p. 687), os pássaros simbolizam os estados espirituais. Com base nessa noção, pode-se interpretar que a percepção da beleza das imagens só é possível depois de atenuar a inquietação inicial. O deleite da obra de arte é adquirido com calma e *ternura*, ao observar o geral e também os detalhes, identificando os vários elementos que são revelados, mesmo sem serem verbalizados.

O tom nostálgico do poema é sugerido não só através do apreço do gaúcho às coisas simples de seu estado, como também pela presença de termos específicos do sul: *cavalo* (v. 2), *campo* (v. 4), *pássaro* (v. 6), *rancho* (v. 9), *cusco* (v. 10), *sanfona*, *peão*, *ovelha* (v. 2), *boi* (v. 13) e *vento* (v. 14).

O conjunto das imagens evocadas na terceira estrofe revela imensa dor do *eu lírico*. Essa melancolia é intensificada com a visualização do peão, com sua sanfona, o qual deposita na *ovelha* a saudade de seu ofício. Paralelamente, há a descrição dos bois com desenho do friso do vento que se espalha em ondas por entre eles, percebendo-se o retorno à tranquilidade do *eu lírico*, em contraposição da inquietude do vento.

O *eu lírico* parece identificar-se com as imagens evocadas e, de forma alguma, fica indiferente a elas. Sua intimidade com as situações descritas é deflagrada no v. 13 – *a saudade de ser* – que aventa a possibilidade de o *eu lírico* ter vivido no campo e, por isso, emociona-se com as lembranças, que lhe causam nostalgia.

A interpretação de uma obra de arte depende da vivência e do conhecimento de cada observador. Neste poema, a descrição do *quadro* corresponde ao ambiente que o *eu lírico* conhece a fundo, tanto em termos físicos, quanto emocionais.

2.2.2. Análise musical

A segunda peça de *Madrigais Gaúchos* de Bruno Kiefer foi composta em fevereiro de 1964 e estreada em 1971. Com duração expressa pelo compositor na partitura de 2 minutos, *Quadro* é dividida em duas seções: para a seção **A** é indicada a semínima pontuada igual a 81 e para a seção **B**, *Mais lento*, semínima igual a 66.

A			
a	b	a'	c
1-5	6-11	12-18	19-23

B			
d	e	f	g
24-39	40-50	49-55	55-65

Fig. 8

A frase **a** é escrita com um pedal na nota ré, em *bocca chiusa*, no baixo e no contralto, enquanto o soprano e o tenor, nas notas ré e sol, respectivamente, recitam o texto, iniciando assim a peça em harmonia quartal. É a única frase que está escrita em binário composto, logo passando, no c. 6, para binário simples. Não há indicação de relação de tempo entre as figuras na mudança de compasso, porém, no c. 4, há dúínas nas vozes recitantes, que sugerem a semínima pontuada igual à semínima na troca de compasso (Fig. 9).

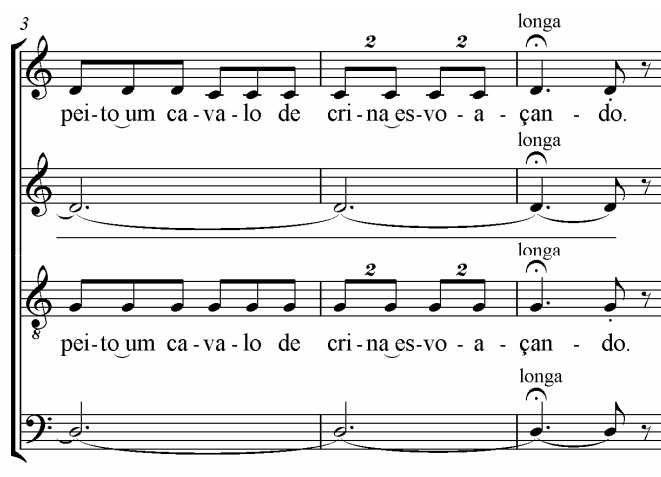


Fig. 9

A frase **b** já começa em *staccato*, seguido de pausa geral com fermata, para enfatizar a palavra *estaca*, parada brusca e repentina com mudança do foco da observação do *eu lírico* (Fig. 10). Ainda com uso de harmonia quartal, há uma expansão da tessitura em movimento ascendente nas vozes do soprano, contralto e tenor, e descendente na voz do baixo, criando uma ideia de verticalidade na partitura como forma de ênfase textual. Os saltos nas melodias, juntamente com a dinâmica em *crescendo molto*, principalmente no soprano, identificam a representação da paineira. A textura dessa frase é polifônica e os acordes de quartas justas, que no início eram formados com as notas ré e sol, passando a usar também a nota lá no c. 6, abre agora também com as notas si e mi no c. 10, no clímax da frase, com a mínima pontuada (Fig. 10).

5

p *cresc. molto* *f*

Es - ta - ca. E ver - ti - cal so - be a pai - nei - - - ra.

p *cresc. molto* *f*

Es - ta - ca. E ver - ti - cal so - be a pai - nei - - - ra.

p *cresc. molto* *f*

8 Es - ta - ca. E ver - ti - cal so - be so - be a pai - nei - ra.

p *cresc. molto* *f*

Es - ta - ca. E ver - ti - cal a pai - nei - - - ra.

Fig. 10 – frase b

No c. 12, com anacruse nas vozes masculinas, começa a frase **a'**, com mesmo material de **a**, porém com outro texto e outra distribuição vocal. A dinâmica já é iniciada em *piano subito* e a palavra *horizontal* é identificada musicalmente pelas repetições de notas em todas as vozes, especialmente nos pedais de tenor e baixo, ré e sol, respectivamente, com notas longas nos c. 14-17. O *grito do pássaro* (c. 18) é representado por tercinas, o resultado harmônico das vozes é a sobreposição de terças, formando o acorde de $C\#m^7/G\#$, e a dinâmica passa de *piano* para *mezzo forte* (Fig. 11).

cresc. pouco a pouco

$C^{\#}m^7/G^{\#}$

18 *mf* 3 3

gri-to do pás-sa-ro,

mf

cam - po

mf

8 cam - po

mf

cam - po

Fig. 11

A repetição de notas continua na frase **c**, porém com textura quase totalmente homofônica, com figura rítmica mais rápida, a semicolcheia, e ainda com indicação de *acelerando*, culminando nos acentos no c. 23, representando o galope. As quartas justas de antes dão lugar a segundas sobrepostas resultando em bastante tensão.

23

ga-lo-pan - do o po - e - man'al-vo

ga-lo-pan - do o po - e - man'al-vo.

8 ga-lo-pan - do o po - e - man'al-vo.

ga-lo-pan - do o po - e - man'al-vo.

Fig. 12

A seção **B** inicia com uma mudança brusca de andamento e está ligada à seção **A** pela palavra *alvorada*, que é representada pelos melismas em todas as vozes numa textura polifônica e que sequer é cantada integralmente nas vozes de contralto, tenor e baixo, terminando na sílaba *-ra-*. A movimentação da peça é abrandada e a frase pode ser escutada sem a inquietação de antes. Assim como o *eu* lírico se dá o tempo para apreciar o *quadro*, o compositor proporciona fragmentos melódicos lentos, que possibilitam ao ouvinte a percepção de mais detalhes. O resultado harmônico proveniente da sobreposição das vozes ora resulta em terças, ora em quartas. A estrutura dessa frase **d** é baseada na célula melódica apresentada pelo contralto nos c. 24 e 25 e imitada, com variações, nas outras vozes (Fig. 13).



Fig. 13

As frases **e** e **f** são muito semelhantes. Há um entrelaçamento de frases, ou seja, enquanto o soprano e contralto estão terminando a frase **d**, tenor e baixo estão começando a **e**. Em seguida acontece o inverso: o tenor e o baixo estão terminando a frase **e** e o soprano e o contralto, começando a **f**. Na frase **e**, as vozes masculinas cantam em dueto com o texto, enquanto as vozes femininas fazem melismas com a vogal *a*. Na **f**, as femininas realizam o texto em dueto e as masculinas têm pausa. Ambas as frases não possuem grandes tensões e representam a nostalgia que surge com a noite e a dor da *saudade*, que é enfatizada pelo trítono resultante das vozes femininas.

A dissonância foi reservada para a frase **g**, que é escrita em quartas justas entre as vozes femininas e masculinas. Porém, entre baixo e contralto e

entre tenor e soprano há intervalos de sétima maior e entre o tenor e o contralto, trítomos, resultando em muita tensão (Fig. 14).

55

ser. En - tre os bois

E en - tre os bois

E en - tre os bois

E en - tre os bois

Fig. 14

Já no c. 59, em que se canta *friso*, a harmonia é ainda mais tensa, com trítomos e sétimas maiores, chegando ao fim da peça sem relaxamento em consonâncias (Fig. 15). Ainda nessa frase destaca-se a palavra *vento* (c. 62), representada pelos melismas do contralto e do tenor e pelas notas longas no soprano e no baixo, com indicação de *crescendo muito*.

58

pas-sa o fri - so i-nau-gu-ral do ven - to on-de - an - do.

pas-sa o fri - so i-nau-gu-ral do ven - to on-de - an - do.

pas-sa o fri - so i-nau-gu-ral do ven - to on-de - an - do.

pas-sa o fri - so i-nau-gu-ral do ven - to on-de - an - do.

Fig. 15

2.2.3. Preparação e execução

Mesmo sendo dividida em apenas duas seções, a peça muda muito de caráter, por causa de seus diferentes elementos musicais. Em *Quadro* a calma e a agitação se intercalam, ocorrendo mudanças, muitas vezes bruscas, de dinâmica, andamento e textura. As frases mais tranquilas são as **a**, **a'**, **d**, **e** e **f**; e as mais agitadas, **b**, **c** e **g**. Essas variações de caráter são difíceis de serem assimiladas pelos cantores, e o regente tem de prepará-los para as trocas repentinas, respeitando as características de cada frase. A dificuldade maior se encontra na passagem da frase **c**, que se desenvolve com *crescendo* e *acellerando*, figuras rítmicas rápidas e acentos, para a **d**, que muda de andamento subitamente, com figuras rítmicas mais lentas, tendo nas tercinas sua principal característica.

Com relação à pronúncia, deve-se ter cuidado com as palavras *esvoaçando*, *distância*, *rancho*, *lenhando*, *peão*, *entre*, *vento* e *ondeando* para que as vogais sejam cantadas com bastante clareza, sem excesso de nasalização. Nas notas longas e melismas, a vogal deve ser sustentada, deixando as semivogais e as letras nasalizadoras bem ao final das palavras ou junto da próxima sílaba: ocorrem em *horizontal*¹⁵, *campo*, *paineira* e *vento*. As figuras rápidas, com *acellerando*, da frase **c**, podem dificultar a articulação do texto; portanto, sugere-se dar ênfase às consoantes, para tornar as palavras mais inteligíveis.

Na primeira frase da peça, contralto e baixo entoam notas longas em *bocca chiusa*. Indica-se aos cantores a instrução de realizar esse som com espaço interno bucal semelhante ao da vogal *a*, com dentes separados e região de ressonância frontal. Os lábios são fechados, mas não podem estar tensos. Nas

¹⁵ Quando a letra *l* for articulada em português como a semivogal *u*, seguirá a mesma sugestão de pronúncia de ditongos.

frases **d** e **e**, todas as vozes cantam a vogal *a*, que deve ter o formato uniforme, a fim de obter mesma sonoridade e afinação precisa.

Este madrigal apresenta várias dificuldades de execução melódica. A primeira delas é encontrada na frase **b**, cuja principal característica são os saltos realizados com *crescendo molto* de dinâmica, atingindo notas agudas e longas principalmente nos naipes de soprano, contralto e tenor. O apoio respiratório é indispensável para a execução deste trecho e a vogal *e*, que é articulada na nota aguda, deve ser cantada com bastante espaço bucal interno, com a língua um pouco estreita e relaxada e com ponto de ressonância frontal. Sugere-se experimentar essas frases com a vogal *a* para que os cantores percebam o espaço necessário para a realização das notas agudas.

Os melismas das frases **d** e **e** merecem atenção, pois, principalmente no início, o andamento pode ficar instável por causa da mudança brusca, que deve ser regida com bastante clareza, para que o novo pulso seja bem percebido e que não haja dúvidas na execução. Os fragmentos melódicos são identificados com ligaduras, que também indicam onde rearticular a vogal *a* e onde respirar. As vozes dialogam entre si e a polifonia é mais bem percebida se é dada ênfase às tercinas e sequências de colcheias na realização das dinâmicas internas de cada fragmento. As pequenas melodias possuem grau de complexidade alto, mas, mesmo sendo independentes, uma voz serve de suporte para a outra. Recomenda-se ensaiar as vozes femininas separadas das masculinas, para depois juntá-las.

A passagem da frase **f** para a **g** também é complexa, pois passa de uma sonoridade consonante, fluente e tranquila, para uma extremamente dissonante e aborrecida, com discurso retalhado por várias pausas. As notas da entrada do tenor e do baixo, c. 55, são cantadas pelo soprano e contralto, respectivamente, no c. 54. Indica-se separar as vozes agudas das graves para facilitar a audição das notas do início da frase.

Resolvido o início, o problema se volta à afinação da harmonia dissonante de **g**. A sugestão é que se junte primeiro as vozes com menor grau de

dissonância, para depois unir todas. Soprano e baixo são consonantes até o c. 62, por isso, podem ser os primeiros. Segue-se ensaiando baixo e tenor, soprano e contralto, contralto e tenor (para resolver o pequeno melisma do c. 62), contralto, tenor e baixo, e, por último, todos. É interessante também experimentar fazer o mesmo trecho com soprano e tenor, que são as vozes com maiores dissonâncias entre si: intervalos harmônicos de sétimas e oitavas aumentadas. A afinação do soprano é especialmente problemática nos últimos três compassos da peça, em que tenor e baixo cantam *mi*, em oitava, e o soprano, *mi*[#].

Há também alguns eventos rítmicos durante a peça que devem ser destacados. Na frase **b**, por exemplo, nas figuras de colcheia pontuada (ou pausa) e semicolcheia, esta deve ser bastante curta, diferente das colcheias do final da frase. No c. 18, soprano, a tercina com colcheia pontuada, semicolcheia e colcheia pode ser resolvida cantando inicialmente com as três colcheias iguais e depois alongando a pontuada, assim como está escrito. Possivelmente a última colcheia ficará mais curta, o que, se acontecer, deve ser corrigido. A mesma figura reaparece no c. 56, em todas as vozes, porém com a primeira nota ligada a uma mínima. Propõem-se os passos anteriores, acrescidos da rearticulação, sem a ligadura, da primeira nota, para ajudar na execução do desenho rítmico.

Exclusivamente no c. 19, a fórmula de compasso muda para 1/8. Como é início de frase, pode-se ensaiá-lo como se fosse 2/8, sendo a primeira metade do tempo uma pausa de colcheia. Em seguida, enfatiza-se a relação do ritmo com o texto e a passagem fluirá organicamente. A frase segue no c. 20 com semicolcheias com indicação de *acellerando*. Destaca-se o c. 23 pelos acentos presentes em todas as vozes e pela respiração, que deve ser muito curta, mas com a profundidade necessária para terminar a frase e fazer o início da outra sem interrupção.

As frases **a**, **e** (tenor e baixo) e **f** (soprano e contralto) possuem textura muito semelhante à de um recitativo, portanto, o ritmo não pode ser marcado e a prosódia de frase precisa ser valorizada. O *staccato* na palavra *estaca* deve ser executado somente nas duas últimas sílabas; possivelmente os cantores farão

todas as sílabas curtas. A pausa com fermata que se segue consiste em um evento expressivo forte e valoriza a significação textual. Assim como no c. 11, o regente deve assegurar que as colcheias seguidas de pausa do c. 18 e as da frase **g**, que são muitas, não sejam cantadas em *staccato*, permitindo que o som termine em suspensão, valorizando, assim, a prosódia das palavras.

2.3. HINO À TERRA

2.3.1. Análise poética

O texto do terceiro madrigal foi extraído do poema *7 Cantos da Terra*¹⁶, encontrado no livro *Verbo Intranquilo* de José Santiago Naud, editado pela Editora Coordenada em 1967. Este poema é dividido em sete partes, cujos subtítulos são: *da montanha, das trocas, do tempo, da ação, dos ventos, das águas e final*. Apesar de constituírem uma mesma obra e evocarem a temática *terra*, cada parte possui um foco diferente. Por isso, analisaremos somente *do tempo*, musicado para coro por Bruno Kiefer¹⁷.

7 Cantos da Terra
do tempo
José Santiago Naud

1	O tempo não existe.	A ¹⁸
2	Nós sobre a tua crosta	B
3	é que o dimensionamos.	C
4	Por isto somos tristes	A
5	quando em tuas largas costas	B
6	nostalgias plantamos.	C
7	E o humano em nós persiste	A
8	se à nossa história encostas	B
9	tua vida. E cantamos	C
10	o júbilo de ser,	D
11	a angústia de crescer	D
12	o sem fim que tentamos.	C

¹⁶ O poema completo se encontra em Anexo.

¹⁷ Além de *do tempo*, Bruno Kiefer musicou *dos ventos* na peça *No Cimo das Copas* (1963), cantata para voz média e quinteto de sopros, e *final* em *Olha teu Passo* (1957), para canto e piano. (KIEFER, 2007, p. 80)

¹⁸ Esquema de rimas.

Há pequenas diferenças entre o poema da publicação e o usado por Kiefer em seu madrigal, acima descrito. Distinto deste, há vírgula depois de *nós*, *crosta* e *triste*, nos v. 2 e 4, *o humano* (v. 7) é substituído por *humana*, *tua vida* (v. 9) por *teu limite* e *o* (v. 10) por *no*. Por fim, o verbo *persiste* (v. 7) está conjugado em segunda pessoa do singular *persistes*.

O poema possui quatro tercetos com versos simétricos de seis sílabas poéticas, que deixam o ritmo fluente¹⁹. Diferente dos dois últimos poemas analisados, Naud compõe este texto com alguns recursos, que causam efeitos sonoros interessantes. Há rima externa em: *existe*, *triste* e *persiste* (v. 1, 4 e 7); *crosta*, *costas* e *encostas* (v. 2, 5 e 8); *dimensionamos*, *plantamos*, *cantamos* e *tentamos* (v. 3, 6, 9 e 12); e, *ser* e *crescer* (v. 10 e 11). Rimas internas também são constatadas nos v. 5 e 6 entre as palavras *tuas*, *largas*, *costas* e *nostalgias*.

A rima externa ocorre quando se repetem sons semelhantes ao final de diferentes versos. Pode haver rima entre a palavra final de um verso e outra do interior do verso seguinte. Temos, então, a rima interna. Em ambos os casos (...) trata-se de um recurso de grande efeito musical e rítmico. (GOLDSTEIN, 1998, p. 44)

Além disso, o poeta utiliza aliterações e assonâncias. Com exceção dos v. 3 e 10, a consoante *t* aparece em todos os versos e pode estar relacionada à letra inicial de *terra*. O encontro consonantal *st* é bastante recorrente, assim como o *s* da declinação de plural nos finais dos versos. As vogais *a* e *e* se intercalam em praticamente todas as terminações dos dois primeiros versos de cada estrofe.

Há uma aproximação tanto entre o *eu lírico* e o leitor, quanto entre estes e o destinatário: a terra. O poema é escrito em primeira pessoa do plural e é direcionado ao seu interlocutor em segunda pessoa do singular: *Nós sobre a tua crosta* (v. 2). A mensagem chega ao interpretante através das inferências feitas a partir das confissões da personagem. Chama-se a atenção também para a

¹⁹ O - TEM - po - não - e - XIS (te.) E.R. 6 (2-6)
 1 2 3 4 5 6

construção sintática – *encadeamento*²⁰ – que liga a estrofe três à quatro, para completar o sentido do v. 9.

No primeiro verso, há uma afirmativa muito forte e que guiará todo o discurso do poema: *O tempo não existe*. A definição de *tempo* do *Dicionário de Símbolos* de Chevalier traduz, em grande parte, a discussão presente no poema:

Na linguagem, como na percepção, um tempo simboliza um limite na duração e a distinção mais sentida com o mundo do Além, que é o da eternidade. Por definição, o tempo humano é finito e o tempo divino infinito ou, melhor ainda, é a negação do tempo, o ilimitado. Um é o século, o outro, a eternidade. Portanto, não há entre eles nenhuma medida comum possível. (CHEVALIER, 2009, p. 876)

A dimensão do *tempo* humano é ligada à terra e só existe nela. Uma das grandes perguntas sem resposta da humanidade é o que acontece quando partimos da vida terrena, quando o *tempo* finda. O alcance da compreensão humana não é suficiente para acreditar totalmente na eternidade, principalmente por ir muito além da razão.

A tristeza do ser humano é considerar o *tempo* na terra como o único. Porém, crer na eternidade pode amenizar essas *nostalgias*, que aumentam quando nos direcionamos para o fim da vida. Em vez de regozijar a existência, há um culto à angústia, à ansiedade de tentar alcançar a eternidade. Enfatiza-se mais a busca de uma infinitude terrena do que o aproveitamento da própria vida. O poema enseja uma reflexão sobre o conceito de *tempo* e, de certa forma, critica o homem por não saber lidar com ele.

²⁰ “é a construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar seu sentido. (...) Metricamente, ritmicamente, ele tem todas as sílabas, e, se for verso regular, poderá ter rima. Surge portanto uma espécie de choque entre o som (completo), a organização sintática e o sentido (ambos incompletos). Ou seja: tensão.” (GOLDSTEIN, 1998, p. 63)

3.2. Análise musical

Bruno Kiefer escreve seu *Madrigais Gaúchos* nº3 em abril de 1964, com duração de 2 minutos e 15 segundos. *Hino à Terra* é estruturado da seguinte forma:

A							
a	b	b ¹	b ²	b ³			
1-6	7-12	13-18	19-25	26-32			

B							
a'	Ponte	c	Ponte	c ¹	c ²	c ¹	coda
33-40	40-43	44-54	55-56	57-64	65-73	73-80	81-83

Fig. 16

As duas seções são muito parecidas quanto à estrutura, pois ambas iniciam com um recitativo homofônico, em harmonia quartal, e em seguida são apresentadas células melódicas que são logo imitadas e desenvolvidas. A tensão, cujo grau é obtido pela quantidade de dissonâncias utilizadas verticalmente, é alcançada através da sobreposição de trítomos, segundas e sétimas, e o repouso por meio de quartas justas.

A frase **a**, como já mencionado, é homofônica, tem indicação de *Recitativo* e não conta com pontos de muita dissonância. Essas características servem de ênfase para a afirmativa do início do poema (*O tempo não existe.*) assim, como a pausa de semínima do c. 2. Essa estrutura de **a** se repete no início da seção **B**, porém, com uma espécie de suspensão do texto através de pausas que fracionam a frase. Mesmo o compositor não indicando, caracteriza-se em uma espécie de *recitativo*. Ambas as frases não possuem linhas melódicas importantes para que o foco seja o texto.

A segunda parte da seção **A** é polifônica e imitativa, com o texto principal perpassando pelo soprano na frase **b**, tenor na **b¹** (transposto) e baixo na **b²**, enquanto as outras vozes fazem melismas. Com a entrada das vozes a textura

vai se adensando. A frase **b³** é um pequeno desenvolvimento da célula melódica 1, que aparece em *nostalgias*, palavra de grande efeito poético das frases **b**, **b¹** e **b²**. O melisma que ornamenta a palavra é o mesmo que serve de base para a polifonia imitativa da frase em questão (Fig. 17).

The image shows a musical score for a piece. The first system, starting at measure 11, features a melody in 3/4 time with a key signature of two flats. The lyrics 'nos - tal - gi - - - as' are written below the staff. A specific melodic phrase is highlighted with a box and a '3' above it, indicating a triplet. The second system, starting at measure 24, shows a four-part setting of the same melodic phrase. The lyrics 'Ah' are written under each of the four staves. The phrase is repeated in each part, with some variations in the melody. The bottom staff of the second system has the lyrics '- - as plan - ta - mos.' and also features the triplet melodic phrase.

Fig. 17 – Célula melódica 1

Ainda nessa segunda parte da seção **A**, percebe-se maior tensão nas palavras *tristes* e *fortes*, cuja ênfase é obtida pelas dissonâncias, que se adensam com a gradativa entrada das vozes. Em contrapartida, na palavra *plantamos* há um relaxamento de frase em quartas justas.

Depois de retomar a textura homofônica no início da seção **B**, a frase **a'** é seguida de uma **ponte** de contralto solo com o texto *e cantamos*, *cantamos* servindo como uma introdução à segunda parte da seção, cuja palavra mais enfatizada é *júbilo*, manifestação da alegria da existência humana. O realce é obtido pelo ritmo em tercinas, ora iguais, ora com a primeira colcheia pontuada (**c¹**), numa textura polifônica imitativa com abundância de tensão.

Nessa frase **c**, com indicação de *Pouquíssimo mais rápido*, o soprano, c. 44, porta a célula melódica 2, que será imitada até o final do madrigal, excetuando a **coda** (Fig. 18). Depois de ser cantada por todos os naipes, a célula 2 é seguida por melismas até o final da frase, em que há, inesperadamente, uma pausa de semicolcheia e uníssonos homofônicos (c. 52 e 53), que é logo seguido por sobreposição tensa dos intervalos de sétima maior e trítone, enfatizando a palavra *ser* e traduzindo a árdua e obscura vida humana, referenciada no poema (Fig. 19).

Pouquíssimo mais rápido

Fig. 18 – Célula melódica 2

Fig. 19

Entre **c** e **c**¹ há novamente uma **ponte** com o texto *e a angústia de ser, crescer*, que serve novamente para a introdução da palavra *júbilo* que será enfatizada com a célula melódica 2a (Fig. 20), que possui uma pequena alteração rítmica e de colocação textual com relação à célula 2 (Fig. 18). A textura polifônica imitativa continua, porém com outra distribuição de vozes e sendo introduzida pelo tenor. Semelhante ao que o contralto canta no início da frase **c**, quando o soprano apresenta a célula melódica, o baixo se adentra na frase **c**¹, até o c. 60, com a mesma estrutura da **ponte**.

The figure shows a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is marked with 'mf' and 'cresc.' and includes triplets. The lyrics are: 'jú - bi - lo, jú - bi lo'. The Soprano part starts at measure 57. The Alto part starts at measure 58. The Tenor part starts at measure 59. The Bass part starts at measure 60. The score is divided into four systems, each with a box highlighting a specific melodic phrase. The first box is on the Soprano staff, the second on the Alto staff, the third on the Tenor staff, and the fourth on the Bass staff. The lyrics are: 'jú - bi - lo, jú - bi lo'.

Fig. 20 – Célula melódica 2a

O c. 65, com anacruse, é o início da frase **c**² que apresenta, em homofonia, a palavra *júbilo* com notas repetidas e com o mesmo ritmo de tercina pontuada da célula melódica 2a. A segunda parte dessa frase, que é subdividida em duas semifrases de três e de cinco compassos, é um dueto entre soprano e contralto, retalhado por pausas, que ocasionam suspensões no texto, assim como no início da seção **B** (Fig. 21).

64

o jú - bi - lo jú - bi - lo, ser jú - bi - lo

o jú - bi - lo, jú - bi - lo, ser jú - bi - lo,

o jú - bi - lo, jú - bi - lo de ser de ser,

o jú - bi - lo, jú - bi - lo de ser de ser,

68 *dim.* jú - bi - lo, jú - bi - lo de ser,

dim. de ser de ser de ser de ser

Fig. 21

Na sequência, há uma repetição de **c**¹ com texto diferente no início do baixo (*uh*) e inexistência de ornamentação no c. 78 do soprano, comparado ao c. 62. *Hino à Terra* termina na pequena **coda** de 3 compassos, com indicação de *pouco rallentando* e *sem diminuendo* e com a mesma estrutura de *recitativo* dos inícios das seções.

2.3.3. Preparação e execução

As duas seções de *Hino à Terra* são distintas pelo grau de dificuldade que apresentam. A primeira possui a grande maioria do conteúdo textual executado de forma melódica, dando a oportunidade para cada naípe cantar a melodia principal. Na segunda, a palavra *júbilo* é destacada com ritmo bastante quebrado, tornando-se sua maior dificuldade.

Os *recitativos* dos inícios das seções, principalmente da segunda, que é permeado por pausas, precisa ter a articulação textual clara e a prosódia respeitada, especialmente nas palavras, cujo término se dá antes de pausa. Durante a peça, há vários melismas, nos que as vogais devem ser cantadas uniformemente, a fim de atingir melhor sonoridade e precisão de afinação. As vogais a serem trabalhadas são: *a*, nos melismas em *ah*, de soprano, contralto e tenor, e em *plantamos*; *i*, nas palavras *isto*, *tristes* e *nostalgias*; *e*, em *ser*; e, *u*, em *júbilo*. Esta última deve ser entoada com ressonância frontal para não ficar escura e com capacidade sonora reduzida. A ênfase na articulação da consoante *j* pode ajudar nesse processo.

As linhas melódicas não são, na sua maioria, muito difíceis. Dentro da estrutura atonal destacam-se dificuldades nos saltos de oitava no soprano (c. 15), no tenor (c. 19) e no baixo (c. 57 e 83-84), este último para finalizar a peça com um fá grave em dinâmica forte. O contralto tem dificuldade no lá natural do c. 29, que é executado entre pausas e ainda forma sobreposição dissonante com soprano (mib) e tenor (sib). Indica-se resolver primeiramente o intervalo harmônico consonante de quarta justa, para depois trabalhar o acorde todo. No c. 56, o soprano canta fá, cuja afinação é dificultada pelo trítono harmônico resultante do cruzamento com a linha do contralto. Sugere-se ensaiar o soprano com o baixo, que formam intervalo consonante, para depois incluir o contralto. O tenor deve estar atento ao si natural do c. 80, pois canta si[~] no compasso anterior. Na **coda**, o soprano deve cuidar para a afinação não cair nas notas mi e fá, para tanto o som deve ser claro e uniforme.

Neste madrigal, há várias passagens e entradas que merecem atenção especial. O tenor não possui relação melódica direta na anacruse do c. 13, para tanto, sugere-se cantar o fragmento anterior do contralto e realizar o salto descendente de quarta justa para facilitar o início da frase. A passagem da seção **A** para a **B**, c. 32-33, é bastante complicada: propõe-se que todos os naipes realizem o último trecho do contralto para que soprano e tenor façam relação de

quarta justa descendente e o baixo, duas oitavas abaixo, de segunda maior, a mesma do contralto. Sustenta-se a primeira nota do c. 33 para conferir afinação.

A referência para o tenor nos c. 31 e 45 está presente no soprano, cuja melodia inicial, no segundo caso, deve ser cantada pelo naipe para facilitar a entrada. No c. 60, a entrada do soprano depende ou da memória musical, pois é mesma nota cantada três compassos atrás, ou da referência do contralto, continuando a sequência melódica em mais uma segunda maior. Outro trecho complicado para o soprano é o salto de trítone dos c. 65-66 – mi-sib – que pode ser resolvido ensaiando com o contralto, que, juntos, formam intervalos harmônicos consonantes. A linha do contralto é sugerida novamente para ajudar na entrada do tenor, no c. 73, e do soprano, no 76. Em ambos os casos, indica-se cantar a linha do outro naipe para fazer a ligação. Nos demais inícios, há referência direta de outro naipe, necessitando apenas identificá-lo.

Aconselha-se seguir e valorizar as indicações de articulação escritas. As ligaduras nos melismas em *ah* podem ser destacadas pela rearticulação da vogal nos inícios de cada fragmento, prosseguindo-se com sons contínuos. Os acentos no soprano (c. 50) e em todas as vozes (c. 52 e 53) devem ser precisos, assim como o *staccato* da nota do soprano (c. 54). Indica-se também realizar uma pequena cesura sempre quando houver a repetição do vocábulo *júbilo*, a fim de realçá-lo.

Bruno Kiefer não indica todas as respirações, por isso, segue a Tabela 4, com algumas sugestões:

Tabela 4

COMPASSO	NAIPE	RESPIRAÇÃO
6	soprano e contralto	após <i>dimensionamos</i>
8	soprano	fim do compasso
9	contralto	fim do compasso
14	soprano e contralto	antes de <i>ah</i>
14	tenor	fim do compasso
17	contralto	fim do compasso
18	soprano	antes do segundo tempo
18	tenor	antes de <i>plantamos</i>
19	contralto	fim do compasso
20	baixo	fim do compasso
22	tenor	fim do compasso
24	contralto	antes do segundo tempo
49	baixo	antes de <i>ser</i>
49	tenor	fim do compasso
57	tenor	fim do compasso
59	contralto	antes do segundo tempo
60	soprano e baixo	fim do compasso
61	contralto	antes do segundo tempo
62	tenor	fim do compasso
73	tenor	fim do compasso
75	contralto	antes do segundo tempo
76	soprano	fim do compasso
77	contralto	antes do segundo tempo
78	baixo	fim do compasso
80	todos	fim do compasso

A estrutura rítmica, como já mencionado, é a grande dificuldade deste madrigal, a começar pela constante mudança de fórmula de compasso: no c. 3, o 3/8 é facilitado se encarado como um 2/4 sem o último quarto de tempo e a fluência é obtida com a execução ligada da frase. Nos c. 34 e 37, há tendência de trocar a semicolcheia pela colcheia e vice-versa. A seção **B**, mesmo sendo escrita em compasso simples, possui muitas tercinas, o que lhe confere característica de composto.

A proposta é de se fazer alguns exercícios rítmicos separados para facilitar a compreensão das figuras quebradas. Para conseguir clareza e para

melhor fixação, podem-se também realizar alguns trechos em *staccato*. Seguem as figuras utilizadas pelo compositor (Fig. 22).

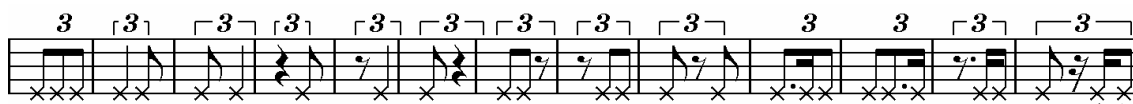


Fig. 22 – Figuras rítmicas complexas

No c. 52 o soprano deve estar atento à nota pontuada que se encontra na segunda nota, e não na primeira. Nesse mesmo compasso, segundo tempo, a articulação do acento da semicolcheia é dificultada pelos diferentes ritmos precedentes em cada voz. A figura do c. 64, com respiração no meio, pode ser estudada como duas colcheias de compasso simples, cuja proporção é a mesma, porém com a primeira um pouco mais curta. Soprano e contralto possuem grande desafio nos c. 68 a 72, pois certamente é o trecho mais difícil da peça e carece de muito estudo e ensaio. Sugere-se utilizar outras sílabas, como *tá*, *nô*, *pó* ou *lá*, na busca de clareza e de execução correta dos ritmos.

Identificados e trabalhados todos esses elementos, volta-se para o caráter de cada seção. Os *recitativos* são fluentes e a compreensão textual está em primeiro plano. As frases **b**¹, **b**² e **b**³ são melodiosas e expressivas, e a atenção do regente se volta para as nuances de dinâmica e para o equilíbrio entre as vozes, especialmente entre melisma e linhas com texto principal. A seção **B** é um pouco mais rápida e o contraponto é valorizado ao dar ênfase à palavra *júbilo*, bem como às notas mais rápidas. O coro precisa perceber a complementaridade entre as vozes, a fim de permitir que a diversidade rítmica se destaque. Toda a polifonia é conduzida para o encontro homofônico de todas as vozes nos três compassos finais.

2.4. Sol

2.4.1. Análise textual

Este poema foi escrito por Paulo Corrêa Lopes (1898-1957) e publicado originalmente pela Livraria Globo em 1932. O livro, intitulado *Caminhos*, juntamente com *Poemas de mim mesmo*, *Poemas da vida e morte*, *Um caso estranho*, *Canto de libertação*, *Novos poemas* e *Penumbra*, faz parte da *Obra poética de Paulo Corrêa Lopes* lançado em 1958 pelo Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul (IEL).

Sol

Paulo Corrêa Lopes

- ¹ O sol canta no alto um canto estranho
² e ao canto do sol a terra sonha.
- ³ O sol é uma asa que parou
⁴ e há mais distâncias para além do sol...

Dividido em duas estrofes de dois versos cada, *Sol* é escrito ao gosto modernista: não há simetria na metrificação e os recursos sonoros são poucos, contando apenas com a repetição de *sol*, em todos os versos, e a aliteração em *canta* e *canto* nos dois primeiros versos.

Há neste poema uma valorização do *sol*, de forma sucinta e profunda. De acordo com a nota da edição da *Obra poética* do IEL, escrita por Guilhermino Cesar (1958, p. 9), Paulo Corrêa Lopes “submeteu-se a uma disciplina de poupança, podando e repodando os seus versos, para livrá-los do acidental e do acessório.”

Essa economia na busca do verso perfeito torna a compreensão difícil, necessitando várias leituras para conseguir tirar alguma conclusão. No *Dicionário de Símbolos*, encontram-se basicamente duas definições antagônicas para *sol*:

O Sol é a **fonte** da luz, do calor, da vida. Seus raios representam as **influências celestes** – ou espirituais – recebidas pela Terra. (...) Sob outro aspecto, é verdade, o Sol é também *destruidor*, o princípio da seca, à qual se opõe à chuva fecundadora. (CHEVALIER, 2009, p. 836)

Dessa forma, pode-se interpretar que o *canto* do sol (v. 1) é *estranho* por ter essa dualidade de significados de ser fonte de vida ou de destruição. O astro influencia diretamente a *terra*, que fica à sua mercê e se entrega aos seus efeitos. A primeira estrofe trata do período diurno em que o sol brilha, impedindo a visualização terrena de outras estrelas.

Na segunda estrofe, a *asa do sol* que para de bater pode ser relacionada aos seus raios que se recolhem após o pôr-do-sol. A sua queda dá lugar à noite, permitindo a percepção de outros elementos que se apresentam no céu, cujos brilhos são ofuscados durante o dia. As *distâncias para além do sol* são aventadas pela sensação de infinito visual da escuridão celeste sem a presença de sua estrela mais intensa.

2.4.2. Análise musical

Neste quarto madrigal, composto em março de 1964, assim como no poema, não há uma divisão simétrica de seções e de frases. A estrutura pode ser visualizada na figura a seguir:

A			B	
a	b	a''	c	d
1-14	14-18	18-26	27-41	41-43

C	
e	e'
44-54	53-67

Fig. 23

A frase **a** apresenta a palavra mais importante do poema, que é enfatizada por meio de notas longas após as entradas polifônicas (Fig. 24), em sequência, de tenor, baixo e contralto, resultando em sobreposições de quartas justas. O grau de tensão é conseguido pelo número de quartas sobrepostas.

Fig. 24 – Início

A homofonia coloca o texto em evidência na frase **b** sem grande contorno melódico, semelhante a um recitativo, com andamento *Um pouco mais lento* e com figuras rítmicas mais rápidas de colcheia e semicolcheias. No início da frase novamente se tem o prolongamento da palavra *sol* e harmonicamente continua com a estrutura quartal, com exceção do c. 17-18, em que aparece o acorde de D⁷/C para destacar a palavra *estranho* (Fig. 25).

14 *f* Um pouco mais lento *D7/C* **Tempo I**

o sol can-ta no al-to um can-to es-tra - nho, o

o sol can-ta no al-to um can-to es-tra - nho, o

o sol can-ta no al-to um can-to es-tra - nho,

o sol can-ta no al-to um can-to es-tra - nho

Fig. 25

Com o mesmo material no soprano, contralto e baixo da frase **a**, inicia-se a frase **a''**, porém com maior número de sobreposições dissonantes. O texto principal se encontra no tenor e a maior tensão é identificada no c. 23, na palavra *canto*, com intervalo de trítono entre baixo e soprano e de segunda maior entre tenor e contralto. Destaque ainda para a linha melódica dos c. 24-25 do contralto, que ornamenta a palavra *sol*, podendo representar seu próprio canto, servindo também como ligação à seção seguinte. A frase termina com uma sobreposição de quartas menos dissonante (Fig. 26).

21 *mf* *divisi ou solistas*

sol, do sol a

mf *divisi ou solistas*

a ter-ra so -

p

e ao can-to, ao can-to do sol

Contralto I

Contralto II

Fig. 26

Semelhante ao início, na seção **B**, as vozes entram gradativamente e há prolongamento rítmico da palavra *sonha*, que conta também com sobreposição consonantes de quarta, terça e sexta. Com a entrada das vozes, a textura se adensa, aumentando o grau de tensão principalmente nos c. 32 e 37: intervalos harmônicos dissonantes de segunda, sétima e trítomos são identificados na palavra *terra*.

A frase **d** é iniciada com a entrada das vozes masculinas no c. 41, ocasionando um entrelaçamento de frases com as femininas. Esta última frase da seção **B** é homofônica para enfatizar conteúdo textual. A quebra do discurso musical, causada pela fermata na pausa, deixa o fim da seção em suspensão e enfatiza o conteúdo poético do verbo *parou*. Harmonicamente a estrutura é um pouco mais tensa, principalmente pela dissonância entre o dó# do tenor e o ré do soprano nos c. 42-43 (Fig. 27).

41

mf

nha, a - sa que pa - rou

mf

nha, a - sa que pa - rou

mf

o sol é u - ma a - sa que pa - rou

mf

o sol é u - ma a - sa que pa - rou

Fig. 27

As entradas gradativas – baixo, tenor, contralto e soprano – marcam o início da seção **C**, que segue a mesma organização do início das outras seções, porém com o andamento *Um pouco mais movido*. Ela é formada por duas frases muito semelhantes e a palavra *distâncias* é enfatizada com um grande melisma de tercinas de semínima com textura homofônica (Fig. 28).

43 Pouco mais movido

há mais dis-tân cias

há mais dis-tân cias

há mais dis-tân cias

e há mais dis-tân cias há

Fig. 28

A frase **e'** repete o mesmo desenho melódico da **e**, porém com várias notas meio tom abaixo. Os c. 54-55 possuem várias dissonâncias harmônicas, mas a tensão diminui nos c. 57-58: há basicamente um prolongamento por meio de notas repetidas no soprano e por notas longas nas demais vozes (Fig. 29).

53

há mais dis-tân

cias, há mais, há mais dis-tân

há mais dis-tân

mais, há mais dis-tân

Fig. 29

Segue sem grandes tensões até o c. 63, em que se começa a montar um grande *cluster* com a subdivisão gradativa de todas as vozes. Por isso, a peça termina muito densa e muito dissonante, bastante diferente de toda a estrutura da

peça, principalmente do início mais consonante, a fim de enfatizar conteúdo poético *e há mais distâncias para além do sol* (Fig. 30).

Fig. 30

Este madrigal é basicamente estruturado em harmonia quartal. O grau de dissonância é obtido pela quantidade de quartas sobrepostas: quanto maior o número empregado, mais intervalos harmônicos dissonantes ocorrem entre as vozes. O grau de tensão aumenta no decorrer da peça e chega ao seu auge no final, com as sobreposições de quartas resultando em *cluster*.

2.4.3. Preparação e execução

O poema utilizado por Bruno Kiefer é muito curto, por isso não apresenta muitas dificuldades na pronúncia. Destacam-se, porém, as vogais *o* e *a* das palavras *sol* e *mais*, cantadas com notas longas. Preza-se pelo formato uniforme para a precisão da afinação, assim como pela coluna de ar contínua para não oscilar na sustentação. Nas palavras *estranho*, *sonha* e *distâncias* cuida-se

para não haver excesso de nasalização das vogais, a fim de obter clareza da articulação textual.

Para as entradas das frases, geralmente a referência se encontra no naipe que iniciou antes. No começo, a ordem é baixo, tenor, contralto e soprano; nos c. 18-21, contralto, baixo, soprano e tenor; nos c. 27-29, contralto II, soprano I, contralto I e soprano II; e, nos c. 44-46, baixo, tenor, contralto e soprano. Nesta última, as relações são mais complexas, por isso, sugere-se ensaiar o fragmento melódico anterior à entrada de cada naipe na busca de segurança.

Na melodia, há alguns saltos de oitava descendente no c. 57, soprano, e nos c. 26 e 49, baixo: deve-se cuidar para não pesar a nota mais grave. No c. 47, há um salto ascendente de sétima menor no baixo, que é facilitado pelo tenor, que também canta a nota aguda. Os cantores precisam estar atentos às notas enarmônicas nos c. 54-58: mib-ré# - contralto; dób-si – tenor; e, réb-dó#, baixo. O fragmento melódico, que aparece em todas as vozes na seção **C**, merece advertência por intercalar notas alteradas e naturais (Fig. 31).



Fig. 31

Ritmicamente, identificam-se dois pontos que precisam ser trabalhados com mais afinco, pois, no geral, as figuras são de fácil apreensão. Nos c. 15-16, aparece, pela primeira vez na peça, figuras mais rápidas de colcheia seguida de

duas semicolcheias, porém, com indicação de *Um pouco mais lento*. A articulação continua ligada assim como a da anterior. As tercinas de semínima, presentes a partir do c. 48 (Fig. 31), podem ser facilitadas se a marcação de pulso for por compasso e não por tempo.

A harmonia é o elemento musical mais complexo deste quarto madrigal. Como indicação geral, ensaia-se sempre os intervalos consonantes, para depois adicionar os dissonantes. Com exceção dos c. 36-48 e 53-56, que podem ser resolvidos realizando os trechos bem lentos para que os cantores se ouçam e se afinem, há possibilidade de ensaiar as vozes de acordo com a consonância ou a dissonância que resultam entre si. Segue uma tabela com sugestões de trechos e possíveis ordens de preparação, visando a afinação harmônica (Tabela 5).

Tabela 5

Compassos	Sugestão de ordem de ensaio	Sobreposições
14-16	soprano e tenor	quarta justa
	soprano, contralto e tenor	acorde de Eb/Bb
	tenor e baixo	quarta justa
	todos	
23	tenor e soprano	quarta justa
	contralto e baixo	terça menor
	soprano, contralto e baixo	acorde de Dm ^{5b}
	todos	
42-43	contralto e baixo	oitava justa
	contralto, tenor e baixo	quarta e oitava justas
	soprano, contralto e baixo	terça maior (acorde de D)
	todos	
48-52	soprano e baixo	menos dissonantes
	contralto e tenor	
	soprano e tenor	mais dissonantes
	contralto e baixo	
	todos	
64-67	baixo I e baixo II	quarta justa
	baixo I, baixo II, contralto II e tenor I	acorde de F/C
	baixo I, baixo II e tenor II	acorde de Fm (sol#=láb)
	soprano I e contralto II	quinta justa
	soprano I e tenor II	sexta menor
	soprano II e contralto I	terça maior
	soprano I e contralto I	trítono
	soprano II e tenor II	trítono
	todos	

2.5. POEMA DURO

2.5.1. Análise poética

Há duas versões do poema de Heitor Saldanha (1910-1986): a encontrada no manuscrito de Bruno Kiefer de 1964 e a publicada pela Editora Movimento de Porto Alegre no livro *A hora evarista* de 1974. Os indícios são de que, nessa segunda versão, que é posterior à composição dos *Madrigais Gaúchos*, *Poema duro* tenha sido modificado pelo próprio escritor por motivos desconhecidos. Seguem os textos com as diferenças identificadas.

Poema duro

Heitor Saldanha (1964)

1 Ouviu-se o estampido
2 o eco do estampido
3 e a morte planou dançando.
4 Tiniram as raízes no silêncio.
5 Agora não há mais poema,
6 nem morte, nem nada.
7 O tempo amadureceu
8 e divulgou-se o eterno.

Poema duro

Heitor Saldanha (1974)

1 Ouviu-se o estampido,
2 o eco do estampido.
3 ~~e a morte planou dançando.~~
4 Tiniram as raízes **do** silêncio.
5 Agora não há mais poema,
6 nem morte () nem nada.
7 O tempo **endureceu**
8 e divulgou-se o eterno.

Para este trabalho, utiliza-se, o poema de 1964, que é composto por uma única estrofe com oito versos, sem metrificação simétrica. De acordo com

sua temática, esse poema, pode ser inserido dentro do movimento poético do Grupo Quixote “que introduziu o Modernismo na poesia gaúcha. Como poeta desse movimento, explorou o ser humano com seus problemas pós-guerra.” (BERNARDI, 1999, p. 57).

A forma de usar o vocabulário consiste um elemento importante e resulta, também, em grande efeito sonoro, como na palavra *estampido*, que sugere seu próprio significado – nesse caso o barulho de um tiro – e que sua repetição traduz o *eco* do v. 2. O verbo *dançar*²¹ ironiza a *morte* e *tinir*, som agudo que pode ser ouvido à distância, contrapõe-se a *silêncio*, ausência de barulho. A repetição das partículas de negação *não* e *nem* realça a falta de existência de *poema* (v. 5) *morte* e *nada* (v. 6).

O ritmo é fluente nos três primeiros versos em decorrência do período longo sem pontuação. O v. 4, para chamar a atenção para o conteúdo poético, há tensão rítmica por desacelerar a leitura, seguido de sugestão de silêncio após a cesura do ponto. Segue intercalado por pausas breves nos dois próximos versos, ficando mais fluente nos dois últimos até a cadência em *eterno*.

O tempo verbal dos v. 1-4 identifica um fato ocorrido, cujas marcas são percebidas no presente (v. 5). O advérbio *agora* transporta o leitor para o momento atual e deflagra as sequelas do *estampido* que resultou em *morte*: o estrondo do início se reverte no silêncio profundo e nervoso da própria origem do ser humano (*raízes*). O vazio deixado pelo quarto verso leva à conclusão do *eu lírico* de que tudo se acabou, inclusive a poesia, arte criadora que desperta o belo, e a *morte*, angústia do fim da vida.

Com o amadurecimento do tempo nossa própria existência acaba, mas pode abrir caminho para novas possibilidades até então desconhecidas. O *eterno*,

²¹ Existem tradições em várias culturas que trazem o mito da morte que vem dançando, ou de dançar com a morte, ou o mito da dança macabra. Nesses mitos, a dança é trazida com um sentido sarcástico, como se a morte viesse de forma irônica, como uma entidade cínica que vem tirar do mundo dos vivos e levar ao mundo dos mortos.

sem início e sem fim, transporta o *eu lírico* para fora do tempo terreno e pode também sugerir a perpetuação do ser humano nas lembranças de quem fica vivo.

O *Poema* é *duro* por tratar de uma temática difícil e sofrida. A guerra silencia muitas vidas, deixando o vazio e muitas angústias trazidas com a morte. O título deflagra um enredo poético que, mesmo árduo, merece ser declamado.

2.5.2. Análise musical

Em março de 1964, Kiefer compôs a quinta peça dos *Madrigais Gaúchos*, que é organizada assimetricamente com utilização de vários elementos contrastantes nas frases e nas seções, mas que tem como unidade os melismas da palavra *morte*, os quais perpassam toda a peça. Essas linhas melódicas são cantadas pelas vozes masculinas, com maior movimentação no tenor, sempre com articulação acentuada.

A		B		Coda
a	b	c	d	
1-7	8-22	22-28	25-37	38-49

Fig. 32

O texto é fracionado e distribuído entre as vozes que iniciam separadas e em sequência, e logo sustentam nota longa, culminando em um *cluster* aberto (c. 3) na palavra *estampido*, cujo efeito musical é obtido pela apojatura rápida do soprano. Depois do ápice, as notas longas são dissipadas com o corte também gradual. A dinâmica é em *fortissimo*, e, com o adensamento, fica mais intensa ainda, ocorrendo o resultado contrário nas finalizações. As vozes masculinas, com notas longas e sonoridade *forte* reduzida quase instantaneamente para *mezzo piano*, e o contralto, com articulação em *staccato* e auge com o *sforzando*, resultando novamente em um *cluster* (c. 6), simulam o efeito de *eco* contido no texto (Fig. 33).



Fig. 33 – Frase a

A frase **b** apresenta as linhas melódicas do tenor e do baixo com os melismas da palavra *morte*. Compostas em atonalismo livre, a maior característica são os acentos em todas as notas da sílaba *mor-*, e geralmente são escritas em graus conjuntos, que fazem contornos ascendentes e descendentes, cuja sobreposição resulta em harmonia bastante dissonante (Fig. 34).

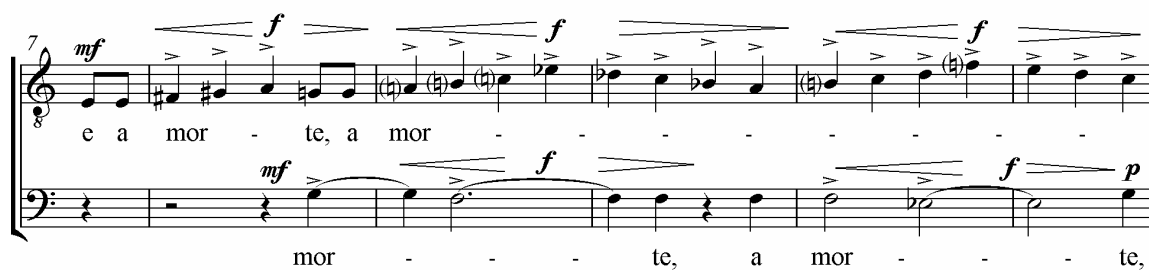


Fig. 34

Sobre tenor e baixo, as vozes femininas cantam em dueto (c. 13, com anacruse) também com muitas dissonâncias, principalmente de trítomos. Em contraposição às masculinas, a linha melódica é mais lírica e ligada. A movimentação rítmica, especialmente das tercinas, destaca a ação do verbo *dançar* (Fig. 35). Nos c. 19-21, apesar de não caminharem juntas, suas características são semelhantes ao trecho anterior (Fig. 36).



Fig. 35 – c. 13-16

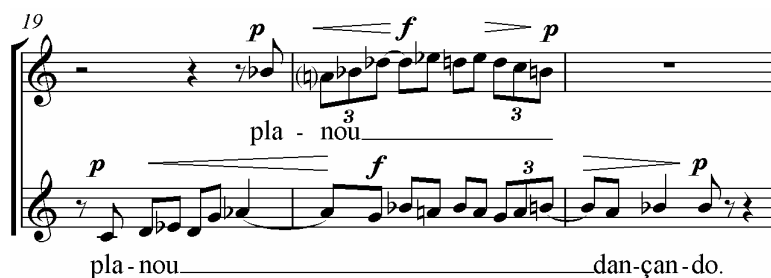


Fig. 36 – c. 19-21

Há entrelaçamento entre a frase **a** e a seção **B** por causa do texto; porém, todos os naipes possuem fermata longa no c. 23, cuja sobreposição resulta novamente em um *cluster* aberto, mesma organização de **a**, sugerindo a semelhança entre os vocábulos *estampido* e *tiniram*. A dinâmica é em *fortissimo*, o contralto possui acentos excepcionais e o soprano tem nota aguda, destacando o verbo e aproximando a música ao seu significado. O texto segue com ritmo fragmentado por pausas de semicólchia em todas as vozes e termina com notas longas e dinâmica em *piano*, ao mesmo tempo em que, no c. 25, tenor recomeça o melisma de *morte*, introduzindo a frase **d** (Fig. 37).

22

The musical score consists of four staves. The first two staves are vocal parts, and the last two are piano accompaniment. The first staff has a vocal line with lyrics 'Ti - ni - ram ra - í - zes si-lên - - - - - cio.' and dynamics *ff* and *p*. The second staff has a vocal line with lyrics 'Ti - ni - ram ra - í - zes, ra - í - zes, si-lên - - - - - cio.' and dynamics *ff* and *p*. The third staff has a piano accompaniment line with lyrics '- - - te, asra-í - zes no si-lên - cio. Mor - - - - - te,' and dynamics *ff* and *p*. The fourth staff has a piano accompaniment line with lyrics '- - - te, asra-í - - - - zes, si-lên - cio. Mor -' and dynamics *ff* and *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ti - ni - ram ra - í - zes si-lên - - - - - cio.

Ti - ni - ram ra - í - zes, ra - í - zes, si-lên - - - - - cio.

- - - te, asra-í - zes no si-lên - cio. Mor - - - - - te,

- - - te, asra-í - - - - zes, si-lên - cio. Mor -

O entrelaçamento retoma a mesma estrutura da frase **b**, mas com as vozes femininas em recitativo: no primeiro trecho têm intervalos harmônicos predominantemente de segunda maior e no segundo, de sexta maior e quarta justa. Tenor e baixo continuam com a organização de outrora; porém, a partir do c. 35, as figuras rítmicas possuem duração maior, preparando a finalização da frase. Tanto no final do c. 35, quanto no c. 37, nas palavras *amadureceu* e *eterno*, respectivamente, há sobreposição triádica que resulta no acorde de Am/C (Fig. 38).

33

O tem-po a-ma-du-re-ceu e di-vul-gou-se o e - ter - no,
O tem-po a-ma-du-re-ceu e di-vul-gou-se o e - ter - no,
te, mor - - - - - te,
mor - - - - - te, mor - - - - - te, mor - - - - - te,

Detailed description: This is a musical score for a hymn, numbered 33. It features four staves. The first two staves are vocal parts with lyrics in Portuguese. The third staff is a tenor part, and the fourth is a bass part. The music is in a key with one sharp (F#) and includes a 3/4 time signature change. The lyrics are: 'O tempo a-ma-du-re-ceu e di-vul-gou-se o e - ter - no,' repeated twice, followed by 'te, mor - - - - - te,' and 'mor - - - - - te, mor - - - - - te, mor - - - - - te,'.

Reservada à **coda** está a ênfase na palavra *eterno*, que é cantada por todas as vozes num grande melisma. Do c. 38 ao 42, as linhas melódicas lembram os melismas de *morte*, mas são distintas pela ausência dos acentos e pelo caráter mais lírico. A harmonia é quartal, concentrando maior sobreposição de dissonâncias no c. 40. Logo após o ápice *forte* do c. 46, nos últimos quatro compassos, há fragmentação lexical por pausas, com diminuição gradativa de intensidade, ficando somente o baixo a sustentar a mesma nota grave com que começou o madrigal.

2.5.3. Preparação e execução

Como destacado na análise musical, as linhas melódicas acentuadas das vozes masculinas, em especial do tenor, são o fio condutor desse madrigal. Por não aparentar nenhum padrão, a sequência de notas deve ser repetida várias vezes, atentando-se às alterações existentes. Os acentos são conseguidos com maior eficácia se impulsionados pela musculatura intercostal. Os cantores devem executar os *staccati* dos c. 2 a 6, cuidando para deixar curtas somente as notas às quais se referem, além de seguir à risca a dinâmica escrita, pois são as mudanças súbitas que causam o maior efeito sonoro da peça.

Para os melismas de *morte* e *perto*, unifica-se o formato das vogais e deixa para perto da última sílaba a articulação do *r*. De forma semelhante acontece em *planou*, em que a terminação do ditongo só ocorre ao final da melodia. Em *silêncio*, ameniza-se a nasalização do *e* e, em *tiniram*, canta-se o *i* com ressonância bastante direcionada, na busca de um som pontudo e cortante, para enfatizar o significado poético. Na frase **d**, as vozes femininas devem pronunciar o texto claramente e deixar a linha recitante fluente e compactuada com a prosódia. Em **b**, para contrastar com os acentos das vozes masculinas, indica-se ao soprano e contralto, assim como, por todos os naipes, na **coda**, entoar as melodias de forma ligada.

A dificuldade rítmica da peça é encontrada na frase **c**, após a fermata. Sugere-se, primeiramente, que se ensaie retirando-a e com andamento um pouco mais lento. As semicolcheias, que sucedem as pausas de mesmo valor, precisam ser curtas, bem como as figuras depois das colcheias pontuadas da **coda**.

Para o ensaio do início desse madrigal, aconselha-se fazê-lo com todos os naipes juntos, pois um se referencia no outro. Já o trabalho das frases **b** e **d** deve seguir com as vozes femininas separadas das masculinas para possibilitar maior apreensão. Nas anacruses dos c. 13 e 35, soprano e contralto devem estar atentos às notas anteriores do tenor. O mesmo ocorre nos c. 19 e 22, para o contralto. Soprano, nesses casos, é uma continuação das linhas de contralto, por isso, indica-se cantá-las para facilitar a entrada. O baixo conta com a ajuda do tenor na anacruse do c. 28 e carece de um som claro, com ressonância frontal, na nota longa final, a fim de deixá-la audível.

Para o desenvolvimento da afinação do início da frase **c** (c. 22-23) e da **coda** (c. 38-45), propõe-se juntar, em sequência: contralto e baixo; soprano e tenor; contralto, tenor e baixo; e, finalmente, todos. Para os últimos quatro compassos, com anacruse, indica-se: soprano e baixo; tenor e baixo; contralto e tenor; e, por fim, todos. É provável que, nesse trecho, o soprano tenha dificuldade no ajuste do mi natural; para tanto, sugere-se que haja reforço do apoio respiratório nessas notas. A entoação da vogal e não pode ser tensa: a ponta da língua permanece relaxada, e um pouco estreita, perto das raízes dos dentes inferiores.

2.6. RÉGIO LEVANTA O SOL

2.6.1. Análise poética

A busca da expressão como dádiva é o título original do poema do *Madrigais Gaúchos nº6* de Bruno Kiefer, e é encontrado no livro *A geometria das águas* de 1963 de José Santiago Naud.

A busca da expressão como dádiva

José Santiago Naud

- 1 Régio levanta o sol
- 2 e sobre as searas vai
- 3 os frutos sazonando.

- 4 Assim levanta o poeta.
- 5 E nas eras procura a cadência madura
- 6 que pairando fecunda à beira do mistério
- 7 sugue singrando o eterno da palavra
- 8 no segredo das águas primordiais.

As duas estrofes, bem como seus versos, não obedecem a uma simetria e seguem os preceitos do Modernismo Brasileiro. Com exceção do v. 4, que compõe sozinho uma frase curta e conclusiva, há dois períodos longos que ocupam toda a primeira estrofe e os v. 5-8, da segunda, deixando o ritmo fluente, principalmente pela ausência de pontuação. A única constatação de efeito sonoro detectada é aliteração com *s* na primeira estrofe – **sol**, **sobre**, **as**, **searas**, **os**, **frutos**, **sazonando** – e com *r* na segunda – **eras**, **procura**, **madura**, **pairando**, **beira**, **mistério**, **singrando**, **eterno**, **palavra**, **segredo** e **primordiais**.

O poema começa destacando um ambiente de início de manhã em que o *sol*, com toda sua suntuosidade, nasce como uma realeza com poder de amadurecer (*sazonar*), de dar vida aos frutos da terra. No v. 4, há uma

comparação – *assim* – e um paralelismo sintático²² com o v. 1 – *levanta* – que colocam o *sol* e o *poeta* na mesma categoria.

Do quinto verso em diante, o *eu lírico* desenvolve a afirmativa e acrescenta uma espécie de justificativa para o verso anterior. O *poeta*, a partir da experiência com conhecimentos passados (*eras*) e da sensibilidade, vasculha o arranjo perfeito de palavras, sons, e ritmos (*cadência madura*) para produzir seus versos a partir das várias possibilidades de significações (*eterno da palavra*). Ele parte do âmago do verbo (*águas primordiais*) para extrair os elementos que compõem sua arte, deixando-a rica em pluralidade de apreciação e de compreensão (*mistério*). De acordo com o título, a arquitetura das palavras, na busca da expressão, é uma forma de contribuição dos poetas que têm o dom para tal diligência.

O escritor confere unidade ao poema ao relacionar várias palavras: *frutos sazizando* (v. 3), *cadência madura* (v. 5) e *fecunda* (v. 6) estão ligados à produção, criação e desenvolvimento; *eras* (v. 5), *eterno da palavra* (v. 7) e *primordiais* (v. 8) são as fontes utilizadas na construção da obra; *sobre* (v. 2) e *pairando* (v. 6) possuem a mesma ideia de estar em um nível superior; *mistério* (v. 6) e *segredo* (v. 8) são equivalentes semanticamente; e, *singrando* (v. 7) e *águas* (v. 8) por serem um a ação e o outro o meio.

2.6.2. Análise musical

Bruno Kiefer nomeou este madrigal com o primeiro verso do poema *Régio levanta o sol*. A composição é de junho de 1964 e tem duração indicada de três minutos. Assim como o poema, não há simetria nas seções e frases, e o

²² “... mesma construção sintática (mesmo tipo de verbo com mesmo tipo de complemento; combinação semelhante de substantivo e adjetivo; locuções introduzidas pelo mesmo termo etc.), em versos diferentes.” (GOLDSTEIN, 1998, p.61-62)

compositor valoriza o título da peça na primeira frase, repetindo-a mais duas vezes.

A			A'	
a	a ¹	b	a ²	c
1-9	9-17	17-26	26-34	34-39

B		Coda
d	e	a ³
38-49	49-54	55-64

Fig. 39

A peça inicia com um dueto de tenor e baixo em harmonia quartal, contando com dissonâncias apenas em notas de passagem. Todo texto é ornamentado com melisma e a palavra *sol* geralmente está musicado com nota longa, aparecendo pela primeira vez no tenor (c. 4), em que atinge o ápice *forte* do *crescendo*, com tessitura se abrindo em duas oitavas (Fig. 40).

The musical score for Figure 40 shows two staves: Tenor (treble clef) and Baixo (bass clef). The Tenor staff begins with a melisma on 'le-van' and a long note on 'sol' (c. 4) marked with a forte (f) dynamic. The Baixo staff follows with a similar melisma and a long note on 'sol' (c. 12) also marked with a forte (f) dynamic. The score includes dynamics like *mf*, *cresc.*, and *dim.*

Fig. 40 – frase a (c. 1-9)

O texto é repetido na frase **a¹** com a mesma estrutura musical da anterior, porém com o ápice quando o baixo canta *sol* (c. 12), enquanto o tenor sugere o movimento do verbo *levanta* por meio de saltos melódicos de oitava (Fig. 41). Após a articulação do *forte piano* nas vozes masculinas, há entrelaçamento com a frase seguinte (c. 17), em que também muda o andamento para *Pouco mais lento*, com semínima igual a oitenta e um.



Fig. 41 – c. 12-13

A frase **b** é bastante distinta e é composta sem o naípe de baixos: começa com vozes femininas, procedendo a entrada do tenor somente no c. 19 com anacruse. O texto é fragmentado e distribuído entre todas as vozes de forma baralhada sem ter a mesma sequência do verso poético. Harmonicamente, continua-se com organização quartal, com ponto de dissonância de sétimas maiores no c. 20. Uma sobreposição triádica resulta em F#m no c. 25, em que também há indicação de *pouco rallentando* com *decrescendo* (Fig. 42).

17 **Tempo II - Pouco mais lento** (♩ = 81)

p e so-bre as se-a - ras se-a - ras sa-zo-

p e as se-a - ras sa-zo-nan -

fp sol os fru-tos se - a - ras vai

sol.

22 *F#m* pouco rall. **Tempo I** *f*

nan - do sa-zo-nan - do.

do os fru-tos as se-a - ras vai fru - tos, se-a -

fru - tos fru - tos os fru - tos. Ré - gio

Ré -

Fig. 42 – frase b

A seção **A'**, que se segue, começa com a frase **a²**, porém com as vozes femininas realizando melodias complementares em *ah*. No c. 30 há uma alteração no tenor, que faz uma pequena ornamentação no último tempo. Como pode se constatar na figura anterior, há elisão de seções no c. 26: textualmente, faz parte da frase anterior, mas, melodicamente, já está inserido na frase **a³**. Um trecho homofônico finaliza essa seção: em **c**, o compositor musica a afirmativa do v. 4 do poema através de uma estrutura próxima ao recitativo. A cargo do contralto e do baixo fica a ornamentação de *poeta* ao final da frase que coincide com o início de **B** (Fig. 43).

34 **Tempo II**

As - sim le-van-ta o po - e - ta. E nas e-ras pro-cu-ra

As - sim le-van-ta o po - e - - - - ta.

As - sim le-van-ta o po - e - ta.

As - sim le-van-ta o po - e - ta.

Fig. 43 – Frase c

Soprano, com melodia e texto principais, e contralto fazem dueto com várias sobreposições de intervalos dissonantes de segunda e de sétima. A frase **d** possui o auge no c. 46, com a entrada gradativa de tenor e de baixo. A construção desse ápice começa com o contralto no c. 44, com anacruse, e a palavra enfatizada pelo aumento de densidade e por melismas é *mistério* (Fig. 44).

43

danabei-ra do mis-té - - - - rio

mis - té - rio mis - té - - - - rio su-guesin-gran -

mis-té - - - - rio su-gue sin-gran -

mis - té - - - - rio

Fig. 44

No c. 49, há mais um entrelaçamento de frases e o tenor apresenta a célula rítmica temática da frase **e** (Fig. 45), que tem textura polifônica com

soprano, contralto e tenor até o c. 52, seguindo homofonicamente com as mesmas vozes até o final da frase. Harmonicamente essa frase é tensa, com vários pontos de sobreposição dissonante. A palavra ornamentada nos c. 50-51 é *eterno*, com movimentação melódica do contralto e do baixo e nota longa no soprano. No c. 53, a palavra *águas* é cantada em tercinas de semínima. O *ritardando* e a fermata do c. 54 preparam a volta da repetição da frase **a**, material da **coda**.



Fig. 45 – Célula rítmica temática

Somente os dois últimos compassos da frase **a**³ são diferentes de **a**². O compositor valoriza novamente a palavra *sol*, agora com todas as vozes cantando nota longa em homofonia. A peça termina com intervalos consonantes de oitava e quarta justas, sem diminuição da dinâmica, que é indicada *forte* no início da **coda** (Fig. 46).

Fig. 46

As indicações de caráter e andamento estão intimamente ligadas ao conteúdo poético. *Majestoso* é escrito para a identificação do *sol régio*, bem como

para a comparação, em **c**, com o *poeta*. Com exceção dessa última frase, cujo conteúdo textual é salvaguardado pela homofonia, esses trechos possuem maior ornamentação. Às outras frases, cujas melodias são fracionadas e o texto deve estar em maior evidência, o compositor reserva a indicação *pouco mais lento*.

2.6.3. Preparação e execução

As repetições dos fragmentos melódicos iniciais de *Régio levanta o sol* constituem uma facilidade no momento de ensaio. Propõe-se trabalhá-las primeiro para depois estudar as demais, que são diferentes entre si. Acautela-se nas frases **a²** e **a³** para que haja equilíbrio sonoro entre as vozes femininas e masculinas, que possuem as melodias principais. Nessas frases, deve-se procurar um formato uniforme da vogal *a* nos melismas em *ah*, das vozes femininas, e em *levanta*, das masculinas, e da vogal *o*, nas notas longas de *sol*.

As melodias contêm muitos saltos, necessitando de apoio respiratório e fluxo de ar constante para deixá-las ligadas e fluentes, mas sem *portamenti*. As indicações de *crescendo* e de *forte* auxiliam os cantores nas notas agudas, que devem ser alcançadas sem excesso de tensão e com espaço bucal interno amplo. Para a realização do *forte piano* (c. 17), expande-se rapidamente a musculatura intercostal, aumentando o fluxo de ar e consequentemente a intensidade do som. Deixa-se apoiado com a ajuda da região abdominal e diminui a coluna de ar instantaneamente para manter a nota em *piano*, sem prejudicar a afinação e a qualidade do som.

A articulação com nasalização demasiada pode dificultar a compreensão textual de algumas palavras. Portanto, indica-se amenizá-la em *levanta*, *sazonando*, *cadência* e *singrando*. Como já sugerido para *sol*, uniformizam-se as vogais, principalmente em melismas e notas longas para obter clareza de pronúncia e afinação precisa. Para este madrigal chama-se a atenção para a vogal *e*, em *poeta*, *eras*, *mistério* e *eterno*, e para *a*, em *palavras* e *águas*.

As terminações em *s* – *frutos* e *searas* - devem ser realizadas, na pausa seguinte ou o mais perto da próxima nota. Solicita-se aos cantores não anteciparem a finalização para não incorrer em chiados desnecessários durante a execução. Kiefer coloca em uma única nota o tritongo de *primordiais*: canta-se o primeiro *i* (*di*) como semivogal, passando-se rapidamente por ele, e mantém a nota longa em *a*; o *is* é articulado ao corte do regente. Sugere-se fazer uma pequena cesura antes de iniciar a seção seguinte.

No início da frase **b** (c. 19), há indicação de *tenuto*: as notas devem ser apoiadas e com seu valor rítmico preservado na mesma dinâmica do início ao fim. Nessa frase a melodia é muito fracionada, porém, deve-se cuidar para não deixá-la com os finais curtos, em *staccato*.

Na frase **c** (c. 34-39), que é semelhante a um recitativo, solicita-se aos cantores aproximar a voz cantada à falada. Na linha do contralto (c. 37), a melodia é similar a do baixo (c. 36), salvo a nota que é enarmônica de sol#. O soprano segue com melodia principal na frase seguinte (c. 38-44): deve haver equilíbrio sonoro entre as duas vozes e a articulação deve ser clara para o entendimento pleno do texto. Essa frase termina com a entrada de todas as vozes para ornamentar a palavra *mistério*. Mais uma vez a indicação de *crescendo* e de *forte* ajuda na execução da nota aguda do soprano (c. 46). A vogal *e* é de difícil produção; por conseguinte, deve ser cantada com espaço bucal interno análogo à vogal *a*, com língua estreita na ponta e relaxada na base.

As passagens de seções e de frases são geralmente guiadas melodicamente por algum naipe que canta a nota da entrada, portanto, chama-se a atenção dos cantores para essas referências. Maiores dificuldades são encontradas no c. 17, em que o contralto e o soprano devem fazer relação de quarta justa ascendente a partir do tenor; no c. 46, em que ao tenor é indicado cantar a linha anterior do contralto e baixar meio tom; e, no c. 55, em que se trabalham os saltos melódicos de cada voz separadamente para realizar a transição com segurança. Destaca-se ainda a anacruse da última nota da peça, em que o contralto é o único naipe que não repete a nota anterior.

Para o trabalho de afinação, sugere-se cantar os trechos separados e mais devagar para o coro se ouvir e se acostumar com a sonoridade. Nos c. 34-39, ensaiam-se primeiramente, como sugestão, o soprano e o tenor, no que se destacam as notas repetidas nas tercinas, diferente das outras vozes, em seguida, contralto e baixo, cujo fim é semelhante, e, finalmente, todos juntos. Nas frases **d** e **e** pode-se parar nos intervalos mais dissonantes, a fim de identificá-los e de ajustar as relações. Em **e**, frase mais dissonante do madrigal, aconselha-se ensaiar separadamente na seguinte ordem: contralto com tenor, soprano com tenor e, por fim, todos.

Na condução, as mudanças de andamento realizadas com entrelaçamento de frases devem ser trabalhadas para atingir organicidade. O gestual de regência precisa estar claro para que as alterações sejam entendidas e realizadas. Ritmicamente não há grandes dificuldades: identificam-se somente a contagem de tempo nas notas longas, a execução das tercinas de semínima, principalmente dentro da textura homofônica, e a célula rítmica temática da frase **e**.

2.7. Jogo

2.7.1. Análise poética

O poema de José Paulo Bisol (1928) está publicado no livro *Sim à vida* da Editora de Imprensa Universitária de Porto Alegre (1957). *Jogo* possui uma única estrofe composta por vinte versos com no máximo seis sílabas poéticas, cada.

Jogo

José Paulo Bisol

1	Se estou contigo	A
2	estás comigo,	A
3	mas nunca estás,	B
4	se não consigo	A
5	estar contigo,	A
6	comigo.	A
7	Me amarás?	B
8	Se me vês	C
9	me amas;	D
10	parto uma vez	C
11	me esqueces.	E
12	Não me digas: talvez...	C
13	Ou ser o que reclamas	D
14	ou ser o que aborreces.	E
15	Conto até três	C
16	me amas,	D
17	conto outra vez	C
18	me esqueces.	E
19	Não sou o que reclamas	D
20	nem sou o que aborreces.	E

Através de versos curtos, Bisol explora o parentesco fônico das palavras, que pode ser visualizado ao lado do poema pelas letras que identificam

as rimas, todas consoantes²³. De acordo com o critério gramatical²⁴ a rima **A** é pobre nos v. 1, 2, 5 e 6 – pronome pessoal oblíquo – e rica, levando em consideração o v. 4 – verbo *conseguir*: o escritor aproveita o homônimo como recurso. **B**, **D** e **E** são pobres – verbo – e **C** é rica – verbo, substantivo e advérbio. Considerando a extensão dos sons²⁵ que rimam, **A** (-igo) e **B** (-ás) são pobres e **C** (vês e -vez, excetuando o v. 15 *três*), **D** (-amas) e **E** (-eces) são ricos.

Aliteraões também são utilizadas, e são resultantes principalmente da repetição de palavras semelhantes. Destacam-se: *c* e *g*, em *consigo*, *comigo* e *contigo*; *t*, em *estou*, *contigo*, *estás*, *estar*, *conto*, *até*, *três* e *outra*; *e*, *s* e *z*, principalmente nos finais dos v. 7-20, em *estás*, *mas*, *amarás*, *vês*, *amas*, *vez*, *esqueces*, *digas*, *talvez*, *reclamas* e *aborreces*.

O esquema sintático consiste uma riqueza da obra. O poeta escreve períodos compostos em ordem indireta, usando oraões embaralhadas do v. 1 ao 6. A ordem direta seria: *Estás comigo se estou contigo, mas nunca estás comigo se não consigo estar contigo*. No v. 7, há uma oraão simples interrogativa e, no v. 12, uma imperativa negativa. O autor também recorre a paralelismos sintáticos nos v. 8-11 e 15-18, nestes últimos a conjunção subordinativa condicional está omitida, e nos 13-14 e 19-20, a primeira alternativa, e a segunda, aditiva. Anáforas²⁶ acontecem em decorrência dessas organizaões.

O ritmo poético, influenciado pelas construões das oraões, é fluente nos seis primeiros versos e cadencia no v. 7 na interrogativa. Após a cesura, volta a ficar fluente até o v. 12, resultando em uma suspensão por causa das

²³ “(...) apresenta semelhança de consoantes e vogais.” (GOLDSTEIN, 1998, p. 44)

²⁴ “De acordo com o critério gramatical, a rima pobre ocorre entre palavras pertencentes à mesma categoria gramatical. (...) E a rima rica se dá entre termos pertencentes a diferentes categorias gramaticais.” “Pelo critério fônico, a rima é pobre ou rica conforme a extensão dos sons que se assemelham. Na rima pobre, igualam-se as letras a partir da vogal tônica. Na rima rica, a identificação começa antes da vogal tônica.” (GOLDSTEIN, 1998, p. 48)

²⁵ “Pelo critério fônico, a rima é pobre ou rica conforme a extensão dos sons que se assemelham. Na rima pobre, igualam-se as letras a partir da vogal tônica. Na rima rica, a identificação começa antes da vogal tônica.” (GOLDSTEIN, 1998, p. 48)

²⁶ “Nome da figura que consiste na repetição da mesma palavra, na mesma posição, em vários versos.” (GOLDSTEIN, 1998, p. 76)

reticências. Os dois versos seguintes formam juntos um período, deixando o ritmo um pouco mais pausado, mas logo repetindo a mesma estrutura dos v. 8-14, sem o efeito do 12.

A estrutura e as relações semânticas traduzem o título do poema, pois a ideia de *jogo* está presente tanto no arranjo textual, quanto em seu significado. A personagem emissora do poema é escrito em primeira pessoa do singular, e a receptora, em segunda. O relacionamento entre elas é sugerido pelo verbo *estar* e pelos pronomes pessoais, mas o questionamento se essa ligação é amorosa ou não é deflagrada curta e incisivamente no v. 7. Nessa primeira parte, há uma cobrança do “eu” pela reciprocidade de sentimento e pela companhia.

Os v. 8-11 reafirmam a ideia anterior e enfatizam o abandono e a falta de atenção do “tu”. Quando estão juntos, há amor, mas que logo se dissipa com a distância. O “eu” expõe a inconstância e volatilidade do “tu”, nos v. 15-18 ao apresentar a noção temporal: primeiro, deflagra a rapidez com que o “tu” se esquece de seu suposto amado, segundo, remete para os acontecimentos anteriores da relação, delatando que no início tudo era valorizado, mas que agora é desprezado.

As orações alternativas dos v. 13-14 sugestionam a necessidade do “eu” em saber realmente o que se passa. Ele não quer ficar na dúvida: ou é motivo de desejo ou de desgosto. A conclusão é suscitada nos dois últimos versos, em que o “eu” não suporta mais a indiferença e a falta de respostas nítidas para seus questionamentos. Sendo assim, leva-o a crer que não representa nada ao “tu” e que não há sentimento, seja bom ou ruim.

2.7.2. Análise musical

Jogo foi composto em julho de 1964, com andamento rápido, semínima igual a cento e doze, intercalado por breves *ritardandi*. Além de duração estimada de um minuto, na partitura consta a informação de que o compositor estava

convalescendo de enfarto. Kiefer arquiteta a peça com materiais compositivos semelhantes, com forma **ABA** regular, simétrica e com uma **coda** bem clara.

A		B			A'		Coda
a	a'	b	c	b'	a	a''	
1-8	9-15	15-19	20-27	27-29	30-37	38-46	47-55

Fig. 47

A primeira frase é homofônica e é fragmentada ritmicamente por pausas. Destaca-se a repetição de notas de soprano e baixo juntamente com a execução de um tom abaixo das notas em *co-* do contralto e do tenor. Os c. 4-5 são iguais aos 1-2, porém uma segunda maior acima. Chama-se atenção ainda para a redução do verbo *estás* para *'stás* (c. 2) e para as *duínas* (c. 3), que mudam momentaneamente a prolação do pulso (Fig. 48).

mf Rápido (♩ = 112)

Se es-tou con-ti-go 'stás co-mi - go, mas nun-ca es-tás, se não con-si-go es-tar con-ti-go,

Se es-tou con-ti-go 'stás co-mi - go, mas nun-ca es-tás, se não con-si-go es-tar con-ti-go,

Se es-tou con-ti-go 'stás co-mi - go, mas nun-ca es-tás, se não con-si-go es-tar con-ti-go,

Se es-tou con-ti-go 'stás co-mi - go, se não con-si-go es-tar con-ti-go,

Fig. 48

Nos c. 6-8, Bruno Kiefer enfatiza ainda mais o jogo sonoro explorado pelo poeta e repete as palavras *comigo*, *consigo* e *contigo*. Na sequência, o ritmo sincopado do nove por oito (c. 8), com *pouco ritardando*, destaca a adversativa *mas nunca estás*. Harmonicamente toda a frase **a** tem organização quartal, que

resulta em uma sonoridade de pentatônica. A dinâmica atinge seu ápice no c. 7, em que o *crescendo* chega a *forte*, logo amenizado pelo *decrescendo* ao final da frase (Fig. 49).

The musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) is shown. The music is in 3/4 time and features a crescendo leading to a forte (f) dynamic, followed by a ritardando (pouco rit.) and decrescendo. The lyrics are: con-si-go, con-ti-go, mas nun-ca es-tás, co-mi-go, con-si-go, con-ti-go, mas nun-ca es-tás, co-mi-go, con-si-go, con-ti-go, nun-ca es-tás, co-mi-go, co-mi-go, nun-ca es-tás.

Fig. 49

A frase **a'** segue mesma organização, porém com a textura um pouco alterada. A articulação dos acentos, no contralto e no tenor, assim como no baixo (c. 13) destaca ainda mais as palavras *comigo*, *consigo* e *contigo*. O auge da frase acontece no c. 14: a dinâmica é *forte*, a fórmula de compasso muda para três por quatro, as linhas melódicas são mais líricas, principalmente pela ornamentação dos melisma em *amarás*, e a textura é um pouco mais densa. As indicações de *pouco ritardando* e *decrescendo* finalizam a seção **A** e o *a tempo* sinaliza a continuação repentina da peça (Fig. 50).

13 *f* *pouco rit.* *a tempo*

me a - ma - rás?

me a - ma - rás?

8 a - ma - rás? me

a - ma - rás? Se me vês

Fig. 50

O texto é distribuído pelos fragmentos polifônicos das frases **b** e **b'**. Tanto no c. 16, quanto no 28, a sobreposição de tenor e de contralto resulta em politextualidade (Fig. 51). Os finais das frases diferem pela textura homofônica, com dinâmica *forte* e finalização no acorde Gb da primeira, e pela indicação de *diminuendo* da segunda, que também tem tamanho menor, por causa da inexistência da parte final semelhante a de sua correspondente.

15 *a tempo* *f*

rás? me es-que ces. Não__ me di-gas:tal-vez...

rás? par to u ma vez__ Não__ me di-gas:tal-vez...

8 rás? me a - mas Não__ me di-gas:tal-vez...

rás? Se me vês Não__ me di-gas:tal-vez...

Fig. 51 – Frase **b**

Do c. 20 ao 27 o compositor valoriza o texto com uma estrutura completamente diferente. As palavras *reclamas* e *aborreces* são destacadas com melismas e notas repetidas, sugerindo a provável irritação do “eu” ligada à dúvida e à indiferença existentes em seu relacionamento. Soprano, contralto e tenor cantam esse trecho, de caráter *impertinente*, o qual é subdividido pela fermata sobre pausa de colcheia (c. 23), e conta com sobreposições de vários intervalos harmônicos dissonantes, mas que finaliza em quartas justas (Fig. 52).

20 *impertinente*

Ou sero que re-cla - - mas ou seroque a - bor - re - - - ces.

Ou sero que re-cla - - mas ou seroque a - bor - re - - - ces.

Ou sero que re-cla - - mas ou seroque a - bor - re - - - ces.

Fig. 52 – Frase c

O criador de *Jogo* repete literalmente a frase **a** e grande parte de **a'**, acrescentando apenas um final diferente (c. 43-46) com orientação de *perdendo-se*. Trata-se de mais uma brincadeira compositiva, em que usa as palavras *comigo*, *consigo* e *contigo* embaralhadas polifônica e politextualmente com fragmentos melódicos modificados e acentos na sílaba *co-* em todas as vozes (Fig. 53).

42 *perdendo-se*

con-si-go con-ti-go, co-mi-go.

con-si-go con-si-go con-ti-go, con-si-go.

co-mi-go con-ti-go, con-si-go con-ti-go, co-mi-go.

co-mi-go, con-ti-go co-mi-go.

Fig. 53 – Final da frase a”

A **coda**, cuja subdivisão é realizada pela indicação de respiração (c. 51), é iniciada com um *forte subito* e, com exceção da harmonia quartal e da homofonia, é bem diferente de toda a organização do madrigal. Conjectura-se que o compositor intensifica o conteúdo poético conclusivo, de acordo com o qual o “eu” percebe que o relacionamento findou e que não quer ser mais o motivo de aspiração, nem de desprazer. No c. 53, há um *diminuendo subito* e a peça termina com sobreposições quartais consonantes (Fig. 54).

47 *sub. f.* *sub. dim.*

Não sou o que re-cla-mas, nem sou o que a-bor re-ces.

sub. f. *sub. dim.*

Não sou o que re-cla-mas, nem sou o que a-bor re-ces.

sub. f. *sub. dim.*

Não sou o que re-cla-mas, nem sou o que a-bor re-ces.

sub. f. *sub. dim.*

Não sou o que re-cla-mas, nem sou o que a-bor re-ces.

Fig. 54 – Coda

2.7.3. Preparação e execução

Este madrigal tem como principal desafio de preparação o ritmo fragmentado das seções **A**, que se intercala com a melodia fracionada e os melismas de **B**, e culmina em uma **coda** mais lírica. No primeiro caso, há a necessidade de identificar as pausas e chamar a atenção dos cantores para que realizem as notas que as antecedem bem curtas, para diferenciar das semínimas. Indica-se falar o texto no ritmo da peça, já instruindo os cantores sobre a distinção das palavras *comigo*, *contigo* e *consigo* e chamando a atenção para a articulação dos acentos em *co-*, que ocasionará na diminuição das outras sílabas. Para atingir a leveza da sonoridade e clareza do texto, pode-se enfatizar as consoantes.

No c. 3, as duínas consistem em uma nova prolação e a discriminação entre a divisão em três e em dois é importante. Sugere-se o trabalho corporal para que o coro tenha mais claras as subdivisões: sentados, pode-se bater a pulsação com os pés e bater palmas mudando as relações de três para dois, e vice-versa; ou em pé, como uma dança, um passo equivale a três sílabas do texto e dois, mais rápidos, às duínas; pode-se trabalhar com sílabas (la, ta, no, pó) e depois com o próprio texto. Os finais da frase **a**, em nove por oito, e da **a'**, em três por quatro, são ligados e todos devem estar atentos às alterações rítmicas provocadas pelas sínkopas na primeira, e pelo compasso simples, na segunda. Em ambos os casos há *ritardando*, que não pode ser excessivo para não dificultar a retomada do *a tempo*.

Referindo-se à pronúncia, destacam-se as palavras *nunca*, *amarás* e *reclamas*, cujas nasalizações precisam ser abrandadas para deixar as vogais claras, e *reclamas* e *aborreces*, em que as vogais cantadas nos melismas da frase **c** e da **coda** devem ter formato uniforme entre os cantores. Há elisão entre *nunca estás* (c. 3, 8, 11, 32, 37 e 40) na qual se articulam rapidamente ambas as vogais. Em alguns trechos o compositor opta em reduzir o verbo *estás* para *'stás*, portanto, indica-se, nesse caso, solicitar que se cante ligado com a palavra

anterior, ficando semelhante a *contigustás*, para evitar a existência do *e* no início do verbo.

Os cortes de *s* e de *z* carecem de precisão, principalmente quando são articulados em pausas e cesuras rápidas. No c. 3, o texto *nunca estás, se*, existe a forte tendência, que não pode ocorrer, de juntar *estás* com *se*, o que implicaria na não realização da pausa entre elas existente. Nos c. 16 e 29, o *z* de *vez* do contralto é pronunciado junto com o final de *esqueces* do soprano (c. 17 e 29) e na **coda** o *s* de *reclamas* também deve ser curto, respeitando o tempo da breve cesura.

No início da peça, soprano e baixo cantam notas repetidas, enquanto contralto e tenor baixam uma segunda maior somente nas sílabas *co-*. Há a propensão de soprano e baixo cantarem juntos com as outras duas vozes; por isso, pode-se executar esse trecho ligado, sem as pausas e bem devagar, para facilitar a manutenção das notas repetidas e para a audição e familiarização das dissonâncias resultantes dessas diferenças entre as vozes. Aumenta-se o andamento gradativamente e, depois, colocam-se as pausas novamente. Outra possibilidade é sugerir a sensação de que nas sílabas *co-* a nota sobe e não se repete.

Nos c. 14-15, cujo texto é *me amarás?*, a sequência do tenor se referencia em sua própria melodia anterior ou uma segunda maior abaixo do soprano, que também canta a mesma nota do baixo. Para afinação dessa passagem, aconselha-se juntar primeiro soprano e tenor (quarta justa), depois soprano, contralto e tenor (Gb/Bb) e, por fim, todos.

A melodia das frases **b** e **b'** é fracionada entre as quatro vozes: o tenor é continuação direta do baixo e o soprano, do contralto. Para a entrada da **b**, tenor pode cantar junto o fragmento do baixo, e soprano e contralto repetem as mesmas notas que entoaram no c. 15. Em **b'**, o baixo (c. 27) tem referência anterior do tenor e o contralto realiza salto melódico de terça maior partindo de sua própria melodia. Soprano e tenor realizam a continuação da linha iniciada pelos naipes que os antecedem.

Na frase **c**, os melismas consistem uma dificuldade de execução. A repetição do mesmo padrão – duas notas que se repetem no soprano e no tenor – com resultado de muita dissonância harmônica parecem traduzir o caráter *impertinente* escrito. Faz-se necessário passar as vozes separadas lentamente, destacando principalmente as notas dos melismas, que mesmo ligadas, devem ser inteligíveis. Exercícios em *staccato* com o próprio texto e com outras sílabas, como *pó*, *no* e *li*, podem ser realizados. O contralto, que tem repetição de nota no início, deve valorizar o melisma de *reclamas* e realizar um pequeno crescendo nas notas longas de *aborreces*.

Entre o final da seção **A'** e a **coda** os fragmentos melódicos são diferentes e merecem bastante atenção nos ensaios. A indicação de Bruno Kiefer para essa parte é *perdendo-se*, que é interpretada como confusão e como desaparecimento: a escrita musical se encarrega do primeiro significado, e a diminuição demasiada da dinâmica, do segundo. A passagem para a **coda** também deve ser trabalhada, identificando e executando os intervalos melódicos: sugere-se sempre cantá-la quando praticar a frase anterior. Destacam-se o *forte subito* do c. 47 e o *diminuendo subito* do 53, este que deve ser realizado na cabeça do compasso, mesmo ocorrendo na nota ligada.

2.8. NOITE AMADA

2.8.1. Análise poética

Este poema foi escrito por José Paulo Bisol e publicado no livro *Sim à vida* pela Editora de Imprensa Universitária em 1957:

Noite amada

José Paulo Bisol

1 Tu, consoladora autêntica,
2 nascida abraço de raízes
3 que nunca se desfaz,
4 desce com tua quietude
5 maternal de cantiga
6 e põe o sopro quente de tua boca
7 sobre este coração enlouquecido.

Com uma liberdade maior de compor o texto poético, característica marcante do período modernista, *Noite amada* é escrito em uma única estrofe, com versos assimétricos, que não apresentam elementos relevantes de efeito sonoro como rima, aliteração ou assonância. Há um único sistema, com poucos sinais de pontuação, o que imprime ao poema um ritmo mais fluente. Além do ponto final, há vírgulas somente para identificar o aposto, que apresenta as características do pronome pessoal *tu*.

O poema começa com o vocativo, que remete à *noite amada*, elemento ao qual o *eu lírico* se direciona com bastante proximidade, deflagrada pelo pronome pessoal. Inicialmente há uma caracterização e, em seguida, uma súplica com o uso de imperativo.

A *noite*, para o *eu lírico*, possui qualidades comprovadas capazes de aliviar a dor e o sofrimento, pois é forte como um entrelaçamento das raízes de

uma árvore no solo e sempre se faz presente ao final de cada dia. O uso da metáfora²⁷ resulta em grande efeito poético e abre a várias possibilidades de significado. De acordo com uma das definições do *Dicionário de Símbolos* (CHEVALIER, 2009, p. 640), “a noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida.” *Nascida abraço de raízes* (v. 2) sugere esse tempo importante de desenvolvimento e amadurecimento que resultará na manifestação vital trazida ao raiar do dia seguinte.

Assim como uma mãe canta e embala seu filho para tranquilizá-lo, o *eu lírico* pede à noite que venha o consolar e o acalantar com seu sopro, símbolo do princípio da vida, para que tenha tempo de recuperar as forças para seguir sua vida. O estado emocional abalado do *eu lírico* é identificado nas palavras *coração enlouquecido*.

2.8.2. Análise musical

O oitavo madrigal foi composto em julho de 1964 e dura um minuto e trinta segundos. Assim como o poema, não possui frases simétricas, que são elaboradas com inícios e fins interligados, resultando em elisões.

A			A'		Coda
a	b	c	a'	b'	a''
1-5	5-10	10-14	15-20	20-25	26-28

Fig. 55

²⁷ “De maneira simplificada, pode-se compreender a metáfora como uma comparação abreviada, ou seja, da qual se retirou a expressão “como” ou similar.” (GOLDSTEIN, 1998, p. 64)
 “Designação de um objeto ou qualidade mediante uma palavra que designa outro objeto ou qualidade que tem com o primeiro um relação de semelhança.” (HOUAISS, 2007)

Sua estrutura é semelhante em toda a peça: as vozes femininas geralmente cantam o texto e as masculinas, *bocca chiusa*. As notas longas e ligadas servem de apoio para o conteúdo textual, tendo na sonoridade a sugestão da calma e tranquilidade da *noite amada*. O andamento *lento*, com indicação de semínima mais ou menos igual a sessenta, também proporciona essa *quietude* presente no texto poético.

A dinâmica começa *piano* e cresce para o *forte* no c. 13. Retoma *mezzo forte* no c. 15 e, somente no último compasso, é *forte* novamente, mas logo seguindo um *decrescendo* para *piano*. As indicações de *crescendi* e *decrescendi* estão de acordo com a prosódia do texto, mesmo quando escritos em notas com *bocca chiusa* ou melismas.

A frase **a** começa com tenor e baixo, em harmonia quartal, sendo seguidos logo por contralto. O auge da frase são as primeiras notas do c. 3, em que há dissonância provocada por *cluster*, que é logo amenizada pela sobreposição de tríades, que formam o acorde de Em (c. 4). O soprano só inicia na frase **b** (c. 5), sobrepondo-se à terminação do contralto, criando um entrelaçamento com politextualidade. As vozes masculinas cantam a frase **a** até o c. 5: a nota sib do tenor fica dividida entre as frases, mesmo com a ligadura. Essa divisão é identificada pelo *decrescendo* no final da frase, e pelo *crescendo*, no início da outra (Fig. 56).

The musical score is for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. It is in 3/4 time and marked 'Lento' with a tempo of 60 or more. The key signature has one flat (Bb). The score begins with a cluster of notes in measure 3, which is then resolved into an Em chord in measure 4. The lyrics are: 'nas-ci-da a - bra-ço de ra-i - Tu, con-so-la - do - ra au - tén - ti - ca. Tu, hm hm'. The dynamics are marked 'p' (piano) throughout. The Soprano part enters in measure 5, overlapping with the end of the Tenor and Bass parts. The Tenor and Bass parts have a long note in measure 5, which is divided between the two phrases by a decrescendo and a crescendo.

Fig. 56

O contralto segue com a politextualidade na frase **b**: repete *tu consoladora*, enfatizando o primeiro verso e, ao final da frase, realça *nascida abraço*, como se fizesse uma ponte para a próxima frase (Fig. 57). Há um contraste entre as notas agudas da melodia do soprano, que realiza os v. 2 e 3, e as mais graves, do contralto, cada uma intensificando o conteúdo textual que canta. Essa frase começa com muita dissonância, mas logo segue com tríades consonantes.

Fig. 57

Na continuação da textura polifônica, constata-se, na frase **c**, cruzamento de voz entre soprano e contralto, resultando também na troca de conteúdo textual: enquanto a primeira tem uma melodia mais calma, a segunda tem saltos melódicos e nota longa, para retomar a ideia textual que antes era do soprano. A frase termina homofonicamente *forte* com o texto *de cantiga*. O resultado harmônico é o acorde de Bb/D e o ritmo é marcante, com colcheia pontuada e semicolcheia, seguido de notas longas (Fig. 58).

10

cresc. *f* B^b/D

des - ce com tu - a quie - tu - de ma - ter - nal de can - ti - ga

cresc. *f*

bra - ço, ra - í - zes de can - ti - ga

cresc. *f*

de can - ti - ga

cresc. *f*

de can - ti - ga

Fig. 58 – Frase c

A seção **B** segue o mesmo esquema da anterior, porém com apenas duas frases. Na frase **a'**, o contralto canta o texto e enfatiza a palavra *quente* com dissonância harmônica de segunda maior em relação ao tenor. Com entrelaçamento nas vozes masculinas, a próxima frase (c. 20), começa destacando *coração* através de melisma nas vozes femininas, especialmente no soprano, cuja linha melódica vai para a região aguda e salta bruscamente uma oitava justa descendente no c. 24 para realçar *enlouquecido* (Fig. 59). Harmonicamente não possui grande dissonância e está estruturada com sobreposições quartais.

20 *mf*

co - ra - ção en - lou-que-ci - do.

co - ra - ção hm

Fig. 59 – Frase b'

Na **coda**, o compositor retoma o texto *consoladora autêntica*, característica poética mais enfatizada neste madrigal. Enquanto o soprano apresenta o texto, todas as outras vozes cantam *bocca chiusa*. Há novamente cruzamento de vozes, desta vez entre contralto e tenor. Após a pausa geral do c. 27, todos os naipes articulam o pronome pessoal *tu*, retomando o vocativo inicial (Fig. 60). Essa ênfase é uma estratégia compositiva e não está presente no poema de Bisol. A peça termina consonante, com intervalos harmônicos de quarta justa. A dinâmica é *forte*, logo decrescendo para *piano*, voltando-se à sugestão de calma e tranquilidade presentes na *noite*.

Fig. 60 – Coda

2.8.3. Preparação e execução

O caráter sereno e calmo, indicado logo no início pelo *Lento*, é garantido pela tranquilidade e fluência das melodias com notas longas e pouca movimentação em *bocca chiusa* das vozes masculinas. A dinâmica dessa sonoridade segue a prosódia textual e, de forma alguma, está desconectada das vozes femininas.

As duas seções são semelhantes quanto à dinâmica: adensam-se, partindo de *piano* a *forte* na primeira, e de *mezzo forte* a *forte* na segunda. Toda a condução é direcionada para as palavras *cantiga* e *tu*, que são enfatizadas, ambas em homofonia e dinâmica *forte*.

Neste madrigal, chama-se a atenção para *consoladora*, *autêntica*, *nunca*, *põe*, *quente* e *coração*, cujas vogais não podem ter excesso de nasalização, principalmente em notas longas e melismas, a fim de obter clareza e melhor compreensão textual. A *bocca chiusa*, identificada como *hm*, deve ser trabalhada com todos os naipes, que a fazem, na busca de uniformidade sonora. O equilíbrio entre espaço e clareza deve ser buscado: sugere-se que o som seja realizado com espaço bucal interno amplo e com ressonância frontal. A língua deve estar relaxada, com a ponta próxima aos dentes inferiores, e o dorso abaixado. O maxilar também precisa estar relaxado para não ocasionar retesamento da base da língua.

Algumas notas agudas das vozes femininas são cantadas com a vogal *i*: *raízes* (c. 6 e 11) e *cantiga* (c. 13). Recomenda-se solicitar às cantoras que articulem a vogal em questão com espaço bucal interno grande, com direcionamento para ressonância frontal e com a língua um pouco estreita para ajudar na condução sonora. O *Tu*, no último compasso, para soar forte, carece de direcionamento para ressonância frontal. Indica-se, portanto, cantar primeiramente com a vogal *i*, mudando em seguida para *ô*, e depois para *u*, na tentativa de trazer a última para frente.

A estrutura melódica das vozes masculinas não é muito complexa e um naipe ajuda o outro na afinação e nas mudanças de notas, que carecem de condução do regente através do gestual, que indique tais alterações. Na entrada do baixo no c. 19, como exceção, não há relação melódica direta: indica-se ensaiar a relação de quinta justa descendente a partir da nota fá do tenor. Ao tenor, destaca-se o c. 27, em que há notas enarmônicas, bastando apenas chamar a atenção dos cantores para evitar equívocos.

O cuidado é necessário nas notas longas, nas que a tendência é a oscilação de afinação. Na preparação, facilita-se muito chamar a atenção dos cantores para a linha melódica dos outros naipes, para que eles mesmos se ouçam e consigam cantar com mais facilidade sua própria linha. Sugere-se, para isso, que se faça ensaio juntando vozes masculinas e depois as femininas.

A melodia do contralto apresenta algumas dificuldades em decorrência dos saltos, em especial nos c. 4, 9, 11 e 27. Todos esses podem ser resolvidos com apoio respiratório, não pesando a nota grave e colocando a nota aguda em região mais frontal de ressonância. Ritmicamente, a complexidade é detectada nos melismas da frase **b** (c. 6-8) e **b'** (c. 20-24), em que a contagem de tempo deve ser bastante atenciosa, e no c. 10, em que há síncope.

O soprano possui a melodia de mais difícil apreensão, por causa dos vários saltos presentes nos fragmentos. Esses saltos podem ser resolvidos da mesma forma sugerida para o contralto. A uniformidade de sonoridade nos diferentes registros vocais deve ser trabalhada, a fim de não possuir quebras muito grandes, que possam prejudicar a fluência das melodias, que devem ser muito ligadas e conduzidas de acordo com a prosódia das palavras e das frases. A frase **b'** é a mais complexa para esse naipe, especialmente por causa da colocação textual e pelo salto descendente, enfatizando o adjetivo *enlouquecido* (c. 23-24). Essa troca de registro é bastante expressiva e a atenção das cantoras deve se voltar para a não realização de *portamento* e para a articulação clara do texto.

Na frase **c** e na **coda**, os cruzamentos de vozes devem estar claros para os cantores e precisam ser trabalhados para que se acostumem à sonoridade. Em **c**, além do cruzamento, há dissonância logo no início da frase, o que dificulta ainda mais a execução. Recomenda-se cantar esses trechos várias vezes, parando nos intervalos harmônicos dissonantes sempre que necessário.

Em *Noite amada* a harmonia é trabalhada de forma heterogênea: o compositor utiliza estrutura quartal, dissonâncias de *cluster* e de segundas e sétimas e, também, mesmo que de maneira incomum, tríades consonantes. Cabe

ao regente explorar essas diferenças e trabalhar com os cantores as distintas sonoridades, a fim de criar familiaridade para que consigam cantar com mais segurança. Os pontos, que necessitam de maior trabalho harmônico, encontram-se nos c. 3, 6, 11, 17, 18 e 19: orienta-se parar nas notas mais importantes, afinar primeiro os intervalos consonantes, quando houver, e depois os dissonantes.

A referência da passagem de uma seção à outra é melódica e oferece certo grau de complicação. Aconselha-se, por conseguinte, sempre que ensaiar somente a primeira seção, que cante também o início da segunda, para que os cantores realizem a ligação e criem intimidade com ela. Da mesma forma, pode-se parar na primeira nota da segunda seção, para fixação e resolução de eventuais dúvidas.

2.9. “EU TE AMO”

2.9.1. Análise poética

Este poema foi escrito por José Paulo Bisol e também é encontrado na publicação da Editora de Imprensa Universitária *Sim à vida*, de 1957. A composição é estrutura em dois quartetos, cujos versos constituem redondilhas maiores²⁸.

“*Eu te amo*”

José Paulo Bisol

1	– Está bem, não digo não.	A
2	Essa coisa não se diz.	B
3	Pois não percebes então?	A
4	Sou feliz, pronto, feliz!	B
5	Mas ela, bobeando a boca,	C
6	pede o que está por um triz.	B
7	Ele pega e esconde a pouca	C
8	vergonha que sobra... e diz!	B

Rimas externas são constatadas entre as palavras *não* e *então*, da primeira estrofe, *boca* e *pouca*, na segunda, e *diz*, *feliz* e *triz* em ambas. Outro recurso sonoro que o poeta utiliza é a repetição das palavras *não* (v. 1, 2 e 3) e *feliz* (v. 4).

A pontuação do primeiro quarteto do poema lhe confere um ritmo mais pausado. O travessão do primeiro verso indica um diálogo, que é confirmado pelo uso de primeira pessoa do singular – *digo* – e da segunda, como destinatário – *percebes*. A tensão é aumentada gradativamente a cada verso: os dois iniciais

²⁸ “O verso de sete sílabas, heptassílabo ou redondilha maior, é o mais simples, do ponto de vista das leis métricas. Basta que a última sílaba seja acentuada, os demais acentos podem cair em qualquer outra sílaba. (...) é muito frequente na letra das canções folclóricas e populares.” (GOLDSTEIN, 1998, p. 27)

constituem frases negativas incisivas, seguidas de uma interrogativa e outra exclamativa. Na segunda estrofe, a adversativa introduzida pelo *mas* provoca uma mudança de foco e ameniza um pouco o nervosismo sugerido nos versos anteriores. Esta estrofe é escrita em discurso indireto – terceira pessoal do singular: *pede, pega, esconde e diz* – com dois períodos um pouco maiores, distribuídos cada um em dois versos, conferindo maior fluência. No v. 8, há uma breve suspensão provocada pelas reticências, que também ameniza a exclamação final.

As personagens envolvidas no diálogo são discriminadas nos v. 5 e 7 pelos pronomes pessoais *ele* e *ela*, ou seja, a primeira pessoa do singular da primeira estrofe é do sexo masculino e o destinatário, do feminino. A fala *dele* remete a uma possível discussão sobre verbalizar ou não sentimentos dentro do relacionamento. De acordo com seu argumento, não há necessidade de expressar algo que pode ser sentido e sua felicidade não depende disso. A discussão é permeada por termos, entre vírgulas, que revelam irresignação do *eu lírico*: *está bem* (v. 1) e *pronto* (v. 4).

A adversativa no início da segunda estrofe muda a progressão poética: mesmo com toda explicação, *ela* não se convence e insiste mesmo titubeando, pois parece precisar das palavras de seu amado, que está quase cedendo (*triz*, v. 6). O desfecho se dá com a rendição, que, mesmo envergonhado e contra sua vontade, acaba dizendo o que *ela* quer ouvir. O poema finaliza em suspensão, sem explicitar as palavras provavelmente ditas pelo personagem em discurso direto.

Ao terminar, percebe-se melhor o título da obra: mesmo com vários indícios durante o poema, não há certeza sobre o conteúdo em discussão. A pergunta que provavelmente aparece ao leitor após o último verso é respondida pelo título: diz o quê? “*Eu te amo*”.

2.9.2. Análise musical

Em julho de 1964, Bruno Kiefer compõe este curto madrigal de vinte e cinco segundos, com andamento rápido, semínima igual a cento e oito, e indicação de *acelerando* ao final. Sua estrutura pode ser resumida de acordo com a Fig. 61 a seguir:

A		B			coda
a	b	c	d	d'	
1-2	3-7	8-10	10-15	15-17	18-20

Fig. 61

Diferente do poema há uma redução do verbo *está* para *'stá*, o que aproxima ao discurso falado e permite que seja encaixado musicalmente como anacruse do c. 1. Há também uma repetição de *bobeando a boca*, realizada pelas vozes masculinas no c. 13, que não consta no original. Tanto no texto de Bisol quanto na música de Bruno Kiefer há elisão das vogais do hiato de *bobeando*.

A seção **A** possui estrutura semelhante a de um recitativo e é toda homofônica. A frase **a** é permeada por pausas, enfatizando o sentido incisivo da negação textual. A **b** inicia com o desenvolvimento de pequenas linhas melódicas ornamentadas (c. 3), que serão imitadas de forma semelhante nos c. 10-11 e 19 (Fig. 62).



Fig. 62

A dinâmica escrita é de *crescendo muito*, para valorizar o contorno melódico. Em seguida, no c. 6, as bordaduras na segunda colcheia quebram um pouco a repetição de notas e ressaltam a palavra *percebes* (Fig. 63).



Fig. 63 - bordaduras

A frase *c* inicia a segunda seção com uma melodia fragmentada por pausas, que, aliadas à articulação, intensificam a tensão textual sugerida pelo poeta. Pela primeira vez aparece ritmo pontuado (c. 8), que destaca a palavra *feliz* e a articulação em *staccato seco* (c. 9) valoriza *pronto*, que é cantado por todas as vozes em oitava (Fig. 64).



Fig. 64

Há um entrelaçamento entre as frases **c** e **d**, com contralto e tenor (c. 10-11) iniciando a frase seguinte (*Mas ela*). O madrigal segue com um pequeno trecho polifônico, em que as vozes femininas recitam *bobeando a boca* (c. 12) e as masculinas as imitam utilizando as mesmas notas finais, que resultam no intervalo harmônico consonante de sexta menor (Fig. 65).

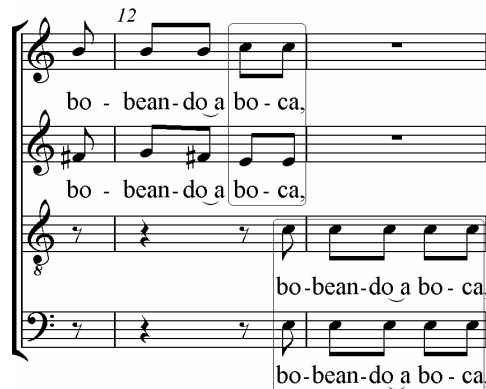


Fig. 65

A indicação de respiração (c. 15) marca a separação entre **d** e **d'**. Na sequência, o mesmo material é utilizado, porém com indicação de *crescendo* e *acelerando*, sugerindo a intensificação da ansiedade poética. O efeito das reticências é representado, em música, pela fermata sobre a pausa, cujo efeito

causa suspensão. Mesmo com movimentação melódica por graus conjuntos, a estrutura continua sendo semelhante a de recitativo.

A **coda** é o grande ápice da peça: soprano e baixo possuem notas longas, enquanto contralto e tenor, movimentação com as linhas melódicas, que funcionam como ornamento (Fig. 62). A harmonia, que antes era quartal, sem grandes tensões, na **coda** é o resultado da sobreposição de tríades, mas sem proporcionar sensação de repouso, o que deixa a peça em reticência, assim como o poema.

2.9.3. Preparação e execução

“*Eu te amo*” é uma peça curta com muitas nuances de interpretação. Tanto o regente quanto os cantores precisam estar atentos a todas as mudanças e peculiaridades de cada frase, para que a execução seja eficiente. As dificuldades não são muito grandes, mas conseguir explorar a riqueza de detalhes é um desafio.

Com relação à pronúncia, na palavra *então*, sugere-se que o *ã* tenha a nasalização amenizada e que a finalização do ditongo seja realizada o mais próximo possível do tempo seguinte. Essa providência também ajudará o soprano a cantar o ré agudo do c. 7, logo depois da realização do salto melódico de sexta menor, que precisa ser apoiado. No c. 10 e 11, em que contralto e tenor têm o texto *mas ela*, indica-se uma pequena cesura para que não haja uma elisão quase cacofônica (mazela). O *z* de *feliz* do c. 8 é articulado na pausa de colcheia, o do c. 10, é mais próximo do fim da duração da nota e se cuida para que seja cantado juntamente pelo contralto e tenor, e pelo soprano e baixo. Em *triz* e *diz* (c. 15 e 20), o *z* deve soar ao mesmo tempo em todas as vozes; logo, o gestual de regência claro auxilia para a precisão desses cortes.

Como a estrutura é muito semelhante ao recitativo, o regente deve se atentar para a prosódia das palavras e das frases. Aconselha-se, portanto,

valorizar as palavras *bem*, no c. 1, *não*, no 2 e *então*, no 7. *Boca* e *sobra*, c. 12-13 e 17, respectivamente, devem ter a acentuação clara, com a sílaba átona um pouco mais fraca.

Na condução melódica, o ponto mais complicado é a passagem da frase **d'** para a **coda**. A sugestão é primeiramente trabalhar as notas em anacruse do soprano e tenor para depois seguir para as notas longas do baixo. Indica-se trabalhar a afinação com a seguinte composição e ordem: baixo e soprano; baixo e contralto; soprano e contralto; soprano e tenor; contralto e tenor; contralto, tenor e baixo; e, por último, todos. Note-se que o acorde final é bastante consonante entre contralto, tenor e baixo, mas bem dissonante com o soprano. Na linha melódica do c. 19 do contralto e do tenor, terceira nota, há um batimento harmônico de nona menor que deve ser ensaiado para que a dissonância seja afinada, pois a tendência é de ambos os naipes tentarem se ajustar em oitava justa.

A estrutura rítmica deste madrigal não é complexa. As figuras pontuadas dos c. 8 e 9 devem ter a semicolcheia curta e a articulação do *staccato seco* corresponde a ambas as notas. As tercinas, que aparecem a partir do c. 14, devem ser ensaiadas, principalmente a do c. 15, em que há uma respiração no meio: fatalmente as duas colcheias após a cesura ficarão um pouco mais rápidas para encaixar o texto no andamento. O cuidado se volta à tercina com duas colcheias e pausa do c. 17, pois a tendência é transformá-las em duas colcheias, sem a quiáltera.

As indicações de dinâmica precisam ser respeitadas, especialmente as inscritas com *muíto*. O *crescendo* e o *acelerando*, que é escrito a partir do c. 15, carece de organicidade, sem ansiedade, afim de que todos os naipes cantem juntos. O andamento da **coda** segue essa indicação e deve continuar a acelerar. A dinâmica chega ao ápice em *forte*, e decresce um pouco antes do último acorde.

2.10. HOJE

2.10.1. Análise poética

O poema do décimo madrigal foi retirado do livro *Poesias: 1922-1955* de Augusto Meyer (1902-1970) editado pela livraria São José em 1957. Está estruturado em três estrofes assimétricas com três versos nas duas primeiras e um único na terceira:

Hoje

Augusto Meyer

- 1 Abre todas as janelas para a vida;
- 2 ó matinal milagre do mundo!
- 3 Inocência sem nome do céu e da luz...

- 4 A boca não sabe dizer a palavra,
- 5 é o claro mistério
- 6 do dia de sempre.

- 7 É o grande mistério do dia de hoje.

Os versos também seguem a estrutura modernista de composição: não há proporção na metrificação e não há efeitos sonoros salientes como rima, aliteração e assonância. O ritmo do poema é tranquilo, contando com pequenas cesuras nos v. 1 a 4, em decorrência da pontuação. Os v. 5 e 6 são menores e mais fluentes. A conclusão se dá de forma bastante enfática no último verso, através do paralelismo sintático com os v. 5-6: a estrutura é a mesma, mudando-se apenas *claro* por *grande* e *sempre* por *hoje*.

Através do título o leitor tem uma noção de temporalidade e, ao ler a primeira estrofe, a contextualização do ambiente: dia nascendo como um acontecimento formidável e gratuito a todas as pessoas. O texto começa com o verbo no imperativo *abre*, que funciona como um convite a se tornar disponível para as possibilidades (*janelas*) apresentadas pelo novo amanhecer, cujas

qualidades são de *milagre* e de *inocência*. A primeira discrimina o acontecimento como algo fora do comum, que provoca surpresa e admiração. A segunda o identifica como ingênuo e incapaz de provocar qualquer mal, não podendo, inclusive, ser nomeado por causa de sua disponibilidade e magnitude.

O dia²⁹ que surge traz consigo todas as incertezas de um futuro breve desconhecido. No início tudo é incompreensível e não há condições de verbalizar o enigma que se manifesta. O poema termina de forma conclusiva no v. 7: o *hoje* sempre se repete e se renova; traz consigo o desconhecido, que provoca curiosidades e expectativas como uma forma de estimular a vida, recebida generosamente.

2.10.2. Análise musical

Hoje foi composto por Kiefer em setembro de 1964 e tem duração estimada pelo compositor de dois minutos. A peça, cujas seções são bastante semelhantes entre si, está assim estruturada:

A				Ponte	A'		
a	a ¹	b	c	d	a ²	b ¹	e
1-5	6-10	11-17	17-23	24-31	32-36	37-42	43-50

A''		coda
a ³	b ²	
51-57	57-67	
		68-81

Fig. 66

No início da seção **A**, tenor e baixo apresentam os fragmentos melódicos que serão repetidos, mesmo com algumas modificações, durante a peça inteira (Fig. 67). Os melismas em dueto enfatizam o verbo *abre* e a

²⁹ “A primeira analogia do dia é a de uma sucessão regular: nascimento, crescimento, plenitude e declínio da vida.” (CHEVALIER, 2009, p. 336)

intervenção repentina de todas as vozes, a palavra *janelas*, em cujo compasso há alteração da fórmula para um por quatro. Harmonicamente o resultado é basicamente de estrutura quartal consonante.

Vivo (♩ = 100)

ja - ne-las

ja - ne-las

mf A - bre, a - bre to - das as ja - ne-las

mf A - - - - - bre as ja - ne-las

Fig. 67 – Frase a

A frase **a¹** traz os fragmentos melódicos transpostos uma sexta maior acima. O c. 10, de intervenção, tem fórmula de compasso mudada para três por oito, colcheia equivalendo a colcheia, com prolongamento da sílaba *-ne-* (Fig. 68).

⁶

ja - ne - las

mf a - bre as ja - ne - las

mf as ja - ne - las

ja - ne - las

Fig. 68 – Frase a¹

A frase **b** começa com a repetição do fragmento melódico inicial, nas vozes de soprano e contralto. Seu final difere muito da frase anterior, colocando em música o restante do primeiro verso (*para a vida*), enfatizando, por meio de melismas, a última palavra (Fig. 69). A partir do c. 14, entram todos os naipes e ocorre subdivisão de contralto e tenor (c. 15), o que provoca um maior adensamento da textura e da sonoridade, deixando a peça mais dissonante por causa dos intervalos harmônicos de trítano (c. 16).

Fig. 69 – Frase **b**

O primeiro verso ainda aparece em **c**, porém sem a palavra *janelas*. A ênfase recai novamente sobre *vida*, com melisma de estrutura rítmica um pouco diferente das frases anteriores. O ápice é alcançado depois da fermata, com todos os naipes se movimentando em semicolcheias, com exceção do tenor, e com indicação, pela primeira vez na peça, de *crescendo* e *fortissimo*, para a nota longa (c. 22). A tessitura da sobreposição de notas é aberta, com soprano no sol 4 distante do baixo no dó 2, além de ter subdivisão das vozes masculinas. A harmonia continua quartal e não há presença de muitas dissonâncias (Fig. 70).

17

cresc. *f* *ff*

a vi - da;

mf *p* *cresc.* *f* *ff*

a - bre pa - ra a vi - da;

mf *cresc.* *f* *ff*

a - bre vi - da;

p *cresc.* *f* *ff*

a - vi - da;

Fig. 70 – Frase c

Distinta de todas as outras frases, no c. 24 começa a **ponte**. Seu andamento é mais lento, com semínima igual a sessenta e nove, e sua harmonia é consonante, mas que logo atinge o maior grau de dissonância do madrigal através de *cluster* com *divisi* em todos os naipes (c. 28-29). Em seguida é amenizado pela harmonia quartal do segundo tempo do c. 29, destacando as palavras *céu* e *luz*. A frase termina com dinâmica em *piano*: contralto e baixo com intervalo harmônico de oitava e tenor com quarta justa, sem subdivisões. Esse trecho é todo homofônico com pouca movimentação melódica, semelhante a um recitativo (Fig. 71).

24 Mais lento (♩ = 69)

ma-ti-nal mi-la-gre do mun-do! I-no - cên-cia sem no-me do céu e da luz...

ó ma-ti-nal mi-la-gre do mun-do! I-no - cên-cia sem no-me do céu e da luz...

ma-ti-nal mi-la-gre do mun-do! I-no - cên-cia sem no-me do céu e da luz...

mi-la-gre do mun-do! I-no - cên-cia sem no-me do céu e da luz...

Fig. 71 – ponte

A polifonia volta no c. 32 com o fragmento melódico transposto uma segunda maior acima cantado pelo contralto e pelo tenor. Nessa frase **a**², a voz grave é bastante modificada (Fig. 72). Na sequência, apresenta-se **b**¹, também transposta, com final diferente em tercinas de semínima e indicação de *rallentando*, com dinâmica em *decrescendo* para *piano*.

32

Tempo I

ja - ne - las

bre as ja - ne - las

As ja - ne - las

ja - ne - las

Fig. 72

Uma seção com a inscrição *mais lento* volta a aparecer no c. 43, com elisão do tenor no compasso anterior. Esta frase **e** é escrita somente para soprano, contralto e tenor e o texto é misturado entre as vozes, com ritmo fragmentado, especialmente na palavra sempre, que é separado por pausa de colcheia. Harmonicamente não há grandes tensões, com exceção da rápida passagem por um trítone no c. 47 (Fig. 73).

43 **Mais lento** (♩ = 69)

di - zer a pa - la - vra, sem - pre.

não sa - be a pa - la - vra, mis - té - rio sem - pre.

bo - ca é o cla - ro mis - té - rio do di - a de sem - pre.

Fig. 73 – Frase **e**

Os fragmentos melódicos reaparecem a partir do c. 51. São transpostos uma quarta justa abaixo e têm distribuição rítmica bastante diferente, mas ainda utilizando o mesmo material compositivo. O dueto é realizado pelo contralto e pelo tenor e a finalização da frase **a**³ se entrelaça com a seguinte, logo após a mudança de fórmula de compasso para cinco por oito (Fig. 74).

51

Tempo I

p *p* *mf* *mf*

A - bre, a - bre, a - bre, ah

A - bre, ah a - bre

A - bre, ah a - bre

A - bre, ah a - bre

Fig. 74 – Frase a³

A frase **b²** possui fragmentos melódicos menores, separados por pausas. A palavra *vida* continua sendo enfatizada, porém com melismas menores do que nas frases correspondentes anteriores. A finalização ocorre no c. 67, ficando o tenor com sua nota prolongada na **coda** (Fig. 75).

57

mf *mf* *mf* *mf*

a - bre, pa - ra a vi - da;

ah a - bre to - das as ja-ne-las pa - ra a vi - da;

- bre, ah as ja-ne - las pa - ra a vi - da;

to - das pa - ra a vi - da;

Fig. 75 – frase b²

Bruno Kiefer usa uma estrutura completamente diferente de todo o restante da peça na **coda**. Nos três primeiros compassos, o contralto tem movimentação melódica fracionada por pausas, enquanto o tenor sustenta nota

longa. Nos c. 71-72, o tenor apresenta uma célula melódica que será imitada de forma gradativa por todas as vozes a partir do c. 73 (Fig. 76).



Fig. 76 – célula melódica da **coda**

Tenor, contralto e soprano, após a execução da célula, mantêm nota longa, ocasionando o adensamento da textura, principalmente a partir do c. 77, com a entrada do baixo. A palavra ressaltada é *dia* e para finalizar com *hoje*, há subdivisão do soprano, contralto e tenor e indicação de dinâmica *forte* com harmonia quartal consonante (Fig. 77).



Fig. 77 – final

2.10.3. Preparação e execução

As repetições dos fragmentos iniciais facilitam um pouco a execução; porém, deve-se estar atento às diferenças existentes, além de estar em alerta para as intervenções que ocorrem com todas as vozes ao final dos duetos. Em *Jogo* o andamento é uma das dificuldades: Bruno Kiefer indica *Vivo*, com semínima igual a cem, e, em dois trechos, *Mais lento*, com semínima igual a sessenta e nove. Sugere-se que nos ensaios o andamento seja mais lento e que o mesmo seja acelerado gradativamente até se chegar ao ideal do compositor.

Nos melismas com as palavras *abre*, *palavra*, *ah*, *vida* e *día*, assim como em *hoje*, ao final da peça, chama-se a atenção para o formato das vogais, a fim de uniformizar a sonoridade e obter uma afinação mais precisa. Nos c. 27-28, em *inocência*, há nota longa com a terceira sílaba *-cên-* em que se propõe a amenização na nasalização: canta-se a nota com a vogal *ê*, passando pelo *n* o mais próximo possível da sílaba seguinte. Nas frases **d** e **e**, há mudança de andamento e o a articulação textual fica praticamente silábica: na primeira, a textura é homofônica e, na segunda, é polifônica, com o texto no soprano e contralto no início, passando para o tenor no meio. Em ambos os casos, a prosódia é preservada e a forma de cantar pode se aproximar à voz falada, priorizando a compreensão do conteúdo textual.

Na frase **a**, e semelhantes, a intervenção de todos os naipes após o dueto precisa ser bastante trabalhada. A entrada é sempre em uníssono, mas os cantores devem estar atentos ao ritmo, o que é facilitado se considerado uma continuidade do dueto. O ritmo da segunda nota varia entre colcheia e semínima, necessitando concentração para não haver equívocos. A fórmula de compasso muda para um por quatro e três por oito: no primeiro caso, o denominador quatro não muda a relação de valores, no segundo, pode-se facilitar transformando-o em dois por quatro, sem a última colcheia do compasso. Os saltos melódicos nas vozes são grandes e deve ter apoio respiratório, o que também irá ajudar na dinâmica *forte* solicitada. A vogal *e*, de *janelas*, oferece dificuldade para alguns

cantores, por isso, sugere-se que seja trabalhada a partir do formato da vogal *a*, para depois passar para *e*, deixando a ponta da língua um pouco estreita e perto das raízes dos dentes inferiores, com a base relaxada.

Nos finais das frases **b**, **c** e **b¹**, o compositor ornamenta a palavra *vida* de forma bastante diferente do restante da peça. Na primeira vez, há *divisi* do tenor a partir do c. 15 e as síncopas para o 16 devem ser ligadas, principalmente no baixo, que tem salto melódico. No c. 21, todas as vozes mantêm a fermata escrita em semicolcheia e, para dar a sequência, propõe-se um novo impulso da regência e a rearticulação da vogal, para se chegar à nota longa em *fortissimo*. O tenor, que não tem movimentação, deve ficar atento às outras vozes. A vogal *i*, principalmente nas notas agudas, precisa ter espaço bucal interno amplo e a língua relaxada e próxima às raízes dos dentes inferiores. Em **b¹**, além da dificuldade da vogal *i* nas notas agudas de todos os naipes, ao final há tercina de semínima com *rallentando*, para o qual se indica um gestual de regência mais preciso, podendo inclusive ter um pouco de subdivisão.

Na frase lenta, iniciada no c. 24, o contralto faz relação de oitava com a nota anterior para cantar a primeira nota. Na sequência, entram soprano e tenor, este último uma quarta justa abaixo do contralto e, logo em seguida, baixo, cuja referência é a nota do tenor. No c. 28, as vozes se subdividem e formam um grande *cluster*, que pode ser trabalhado afinando os naipes que formam uníssonos ou intervalos harmônicos consonantes entre si, para depois juntar com os dissonantes. Na finalização dessa frase, cuja sonoridade diminui em dinâmica e densidade, sugere-se cantar as notas finais com fermata (c. 31) com bastante sutileza, sem deixar perceber a articulação dos saltos que as antecedem.

A retomada do *Vivo* acontece gradativamente a partir do c. 32. Cabe ao regente indicar através de seu gestual o *acelerando*, assim como a indicação precisa da entrada das vozes já no andamento rápido (c. 36). Na outra transição de lento para o *Tempo I* (c. 51-52), a mudança ocorre de maneira brusca, necessitando a atenção dos cantores e clareza do regente na indicação do novo andamento. No c. 56, há mudança de fórmula de compasso para cinco por oito:

sugere-se transformá-lo em três por quatro, excluindo a última colcheia, para facilitar a compreensão. A frase **b²** é mais fragmentada e polifônica; portanto, os cantores devem se ouvir para encaixar os fragmentos melódicos, assim como compreender a relação de sua linha com as demais.

O tenor faz a ligação com a **coda** através de nota longa, que, assim como as outras notas longas posteriores, deve ser apoiada, com fluxo de ar contínuo para não oscilar a afinação. Há a tendência de cair o andamento nessa última parte da peça em decorrência do ritmo em tercinas, o que dificulta a manutenção do fôlego nas notas longas. No c. 75, tenor, propõe-se fazer a semínima da tercina um pouco mais curta para dar tempo de articular com qualidade a colcheia. Com exceção dos baixos, uma breve respiração antes de *hoje* é necessária.

2.11. CANÇÃO DE DOMINGO

2.11.1. Análise poética

Canção de domingo é o poema musicado por Bruno Kiefer no décimo primeiro madrigal. Ele pode ser encontrado no livro *Canções* de Mario Quintana (1906-1994) publicado em 1946.

Canção de domingo

Mario Quintana

1	Que dança que não se dança?	A
2	Que trança não se destrança?	A
3	O grito que voou mais alto	B
4	Foi um grito de criança.	A
5	Que canto que não se canta?	C
6	Que reza que não se diz?	D
7	Quem ganhou maior esmola	E
8	Foi o Mendigo Aprendiz.	D
9	O céu estava na rua?	F
10	A rua estava no céu?	G
11	Mas o olhar mais azul	H
12	Foi só ela quem me deu!	G

O poema foi escrito em redondilhas maiores, muito frequente em letras de canções folclóricas e populares, e remete ao dia de domingo, em que várias pessoas gozam de dia livre. Quintana compõe seu texto com vários recursos sonoros, que, aliada à metrificação, conferem ao poema grande expressividade.

As rimas externas, identificadas à direita do poema, são: *dança*, *destrança* e *criança* (v. 1, 2 e 4); *diz* e *Aprendiz* (v. 6 e 8); e, *céu* e *deu* (v. 10 e 12). Há também várias rimas internas: *dança* – *trança* – *destrança* (v. 1-2); *grito* – *alto* – *canto* (v. 3-5); e, *céu* – *céu*, *rua* – *rua* (v. 9-10).

As aliterações são exploradas em *dança*, *trança*, *destrança* e *criança*, *grito* e *alto*, na primeira estrofe; e, em *que*, *canto*, *canta* e *quem*, na segunda. As

assonâncias são identificadas em palavras com *o* – *grito*, *voou* e *alto* (v. 3) -e, com *ã* e *a* – *dança*, *não*, *trança*, *destrança*, *criança* (v. 1-4); e, *canta*, *reza* e *esmola* (v. 5-7). Quintana também usa muitas anáforas como recurso compositivo: *que*, *não* e *se*, nas duas primeiras estrofes, e *estava*, na terceira.

A construção sintática de *Canção de domingo* também é bastante explorada pelo poeta, que elabora frases com paralelismos, inversões, e omissão de termo. Nos v. 1-2 e 5-6, o paralelismo sintático ocorre pelo uso idêntico de organização e, nos 4, 8 e 12, versos finais de cada estrofe, são todos iniciados pelo verbo *foi*. Há uma inversão de sujeito e predicativo de sujeito nos v. 9 e 10, e, no v. 2, há omissão do pronome relativo *que*, para manter a simetria da metrificação. Frases interrogativas são escritas sempre nos dois primeiros versos de cada estrofe, reservando aos dois últimos, orações mais longas e afirmativas.

A temática da *canção* envolve alguns acontecimentos típicos de um dia de domingo, admirados pelo *eu lírico*. A primeira estrofe sugere momentos lúdicos, nos que crianças se fazem presentes através de gritos e se desarrumam por causa das danças e brincadeiras. O dia também é oportuno para ir à missa ou ao culto cantar e rezar, e a imagem sugerida é a de um mendigo que supostamente sabe que ficar na saída da igreja pode traduzir em maior ganho de esmolas. Note-se aqui a escrita em letras maiúsculas, destacando o *Mendigo Aprendiz*, que pertence a uma classe suburbana, mas que é capaz de pensar e de aprender.

A inversão sintática do início da terceira estrofe quebra a fluência da leitura e indica a mudança de foco do *eu lírico*. Em meio a um dia comum e agitado de domingo, a imagem se volta completamente ao encontro de olhares entre duas pessoas. As perguntas iniciadas na estrofe traduzem a instabilidade do *eu lírico* mediante o momento, que é suficiente para atrair toda sua atenção dentre tantas atividades. A metáfora é realizada entre o azul do céu e o do olhar, que consegue ser mais atrativo que qualquer outro elemento da paisagem.

2.11.2. Análise musical

Este madrigal, composto em setembro de 1964, foi dedicado à Helvia Miotto. A peça constitui uma canção estrófica com três seções muito semelhantes e uma contrastante:

A			A'			B		A''		
a	b	c	a'	b'	c'	d	e	a'	b''	c''
1-3	4-6	6-10	11-13	14-16	16-20	20-24	24-28	29-31	32-34	34-38

Fig. 78

Nas seções **A**, **A'** e **A''**, as figuras rítmicas são mais importantes do que as melódicas. Bruno Kiefer aproveita a leveza do poema e escreve pequenas síncopas e colcheias em *staccato*, células rítmicas recorrentes, para colocar em música o aspecto lúdico presente no texto de Quintana. A indicação de caráter é *Alegre*, e o andamento indicado é semínima igual a cem (Fig. 79).

Alegre (♩ = 100)

Que dan-ça que não se dan-ça? Que tran-ça que não se des-

Que dan-ça que não se dan-ça que não se dan-ça? tran-ça que não se des-

Que dan-ça que não se dan-ça que não se dan-ça? tran-ça que não se des-

Dan-ça que não se dan-ça?

Fig. 79 – Início

Há várias repetições de palavras no contralto e no tenor, que enfatizam o jogo sonoro do poema. O pronome relativo *que*, omitido no poema, é colocado pelo compositor, provavelmente para seguir o mesmo esquema rítmico da frase anterior (Fig. 79).

As pequenas diferenças, entre as seções rápidas **A** e **A'**, são identificadas no ritmo, para a adequação do texto (c. 14 – Fig. 82), e em algumas notas: na anacruse do c. 11, vozes femininas, há um pequeno ornamento melismático em semicolcheia; em seguida, o contralto canta fá, no lugar de mib do c. 1, e mib, no c. 12, em substituição ao ré, do c. 2 (Fig. 80); e, no c. 17, diferente do 7, o soprano canta láb-fá, o tenor, dó, e o baixo, sib (Fig. 81). As modificações da seção **A''**, em relação a **A'** ocorrem na anacruse do c. 29 (Fig. 80), contralto, no c. 32, soprano (Fig. 82), e no 37, contralto e baixo (Fig. 83).

The musical score consists of three systems of music for three voices (Soprano, Alto, Bass) and piano accompaniment. The first system (measures 1-10) shows the beginning of section A, with lyrics 'Que dan-ça que não se dan-ça?'. The second system (measures 11-27) shows the beginning of section A', with lyrics 'Que can-to que não se can-ta?'. The third system (measures 28-37) shows the beginning of section A'', with lyrics 'Que can-to que não se can-ta?'. The piano accompaniment is in 2/4 time and features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active pattern in the left hand. Dynamics include mf (mezzo-forte) and f (forte).

Fig. 80 – Inícios das seções **A**, **A'** e **A''**.

6 *f* *mf* *hesitando*
 O gri - to que vo -
 tran - ça? O gri - to que vo -
 tran - ça? O gri - to que vo -
 tran - ça? O gri - to que vo -

16 *f* *mf* *hesitando*
 Quem ga - nhou mai - or es -
 diz? Quem ga - nhou mai - or es -
 diz? Quem ga - nhou mai - or es -
 diz? Quem ga - nhou mai - or es -

Fig. 81 – c. 7 e 17

13
 Que re - za que não se
 can - ta? re - za que não se
 can - ta? re - za que não se
 can - ta?

31
 Que re - za que não se
 can ta? re - za que não se
 can ta? re - za que não se
 can ta?

Fig. 82 – c. 14 e 32

19 *f* *a tempo*
 Foi o Men - di - go A - pren - diz.
 Foi o Men - di - go A - pren - diz.
 Foi o Men - di - go A - pren - diz.
 Foi o Men - di - go A - pren - diz.

37 *f* *a tempo*
 Foi o Men - di - go A - pren - diz.
 Foi o Men - di - go A - pren - diz.
 Foi o Men - di - go A - pren - diz.
 Foi o Men - di - go A - pren - diz.

Fig. 83 – c. 19 e 37

No c. 7, há inscrição de *hesitando*, indicação não usual de mudança de andamento, que deixa os dois compassos um pouco mais lentos, interferindo na fluência da execução. A peça volta ao andamento anterior no c. 9, intensificando a afirmação textual. Essa indicação ocorre da mesma maneira nas seções rápidas seguintes. A harmonia não possui grandes tensões e é estruturada com sobreposições de quartas e de terças.

Destaque é dado ao c. 6, segundo tempo, em que todas as vozes possuem fermata. O soprano tem nota aguda seguida de salto de terça maior, com ritmo terminando em colcheia, seguida de pausa, sugerindo o *grito de criança* (Fig. 84).

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in 3/4 time, measure 6. The Soprano part is boxed and shows a sharp, high note followed by a half note and a fermata. The other three voices (Alto, Tenor, Bass) have a similar melodic line but with a lower starting note. All parts have a forte (f) dynamic marking and a fermata over the final note. The lyrics 'tran - ça? O ___' are written below the staves.

Fig. 84

A seção **B** é completamente distinta das outras e funciona como uma quebra da sequência para ressaltar a troca de olhares presentes no poema. Seu caráter é mais lírico, sua textura, polifônica e seu andamento, mais lento, com indicação de semínima igual a setenta e seis. Harmonicamente, há usos de intervalos mais dissonantes, para destacar as palavras *céu* e *rua*. Seguindo a sintaxe do poema, há troca de notas entre tenor e baixo, e, conseqüentemente, inversão de intervalos. No c. 23, o trítone harmônico reforça ainda mais o vocábulo *céu*, dissonância que é logo amenizada com o acorde de Cm7 em *olhar* e com as

quartas justas em *azul*. A seção é toda direcionada para o *forte* homofônico que começa no c. 26, com a entrada do soprano, e que enfatiza a afirmação *foi só ela quem me deu* (Fig. 85).

20 Pouco mais lento (♩ = 76)

Mas o o - lhar mais a - zul

O céu es - ta - va na ru - a? A ru - a es - ta - va no céu? o - lhar mais a - zul

O céu es - ta - va na ru - a? A ru - a es - ta - va no céu?

26 *mf* *f* Cm7 F7/C

Foi só e - la quem me deu!

Foi só e - la quem me deu!

Foi só e - la quem me deu!

Foi só e - la quem me deu!

Fig. 85

Após essa seção mais lenta, o compositor volta à estrutura inicial, com o texto da segunda estrofe, como se os eventos dominicais voltassem a prosseguir normalmente. Para concluir a peça, os dois últimos compassos são cantados em intensidade *forte*, e o acorde final de Cm7/Eb é bastante longo.

2.11.3. Preparação e execução

Em *Madrigais Gaúchos* nº11, a leveza das seções rápidas é pretendida através dos ritmos sincopados e das articulações em *staccati*. Sugere-se trabalhar o ritmo separadamente, dando ênfase às notas curtas e chamando a atenção para notas sem *staccato*, para que não sejam executadas mais curtas do que são. Na seção **A**, a distinção entre as frases **a** e **b** e a frase **c** é alcançada pela mudança de andamento e pela execução mais destacada, nas primeiras, e mais ligada, na terceira. Na segunda metade de **c**, o gestual deve ser preciso para retornar ao andamento inicial, a fim de voltar à fluência da peça. Mesmo mais rápidos, os c. 9 e 10 são ligados.

O *Pouco mais lento*, solicitado por Kiefer na seção **B**, é mais melodioso e as dissonâncias harmônicas devem ser valorizadas. Se antes o ritmo ocupava maior papel de importância, nesta seção os desenhos melódicos são destacados a cada entrada de voz, chegando-se ao ápice com o início do soprano no c. 26, em que a dinâmica é bastante intensa.

A diferença de articulação das duas seções pode ser obtida com ênfases diferentes no texto: em **A**, solicita-se valorização das consoantes, e, em **B**, das vogais. Deve-se atentar para a prosódia das palavras dos finais de frase como: *dança*, *destrança* e *criança*, assim como os compassos em que há inscrição de *hesitando*, principalmente em *alto* e *esmola*.

No c. 20, início da seção **B**, há uma elisão bastante controversa: *céu estava*. Propõe-se que a vogal *é* de *céu* seja cantada na nota longa e que a terminação do ditongo e o início de *estava* sejam articulados o mais próximo possível do tempo seguinte, no c. 21, reduzindo o *e* inicial a *i*. A execução ficaria da seguinte forma: CÉ – U_IS – TA – VA. Outra opção é determinar a divisão da semínima em colcheia pontuada e semicolcheia, ficando CÉ, na primeira, e UIS na segunda. Aconselha-se, ainda, a amenização de nasalização no pronome *quem* (c. 16 e 34) e a realização de uma pequena cesura entre *mas* e *o*, no c. 24, e entre *mais* e *azul*, no 25.

Melodicamente não há grandes dificuldades, mas necessita reforço de atenção nas pequenas mudanças entre as seções rápidas apontadas no subcapítulo anterior. Na seção **B**, o dó longo do baixo (c. 24-25), que sobe para o ré, no c. 26, deve ser cantado com apoio respiratório para não ter oscilação da afinação.

Aponta-se, em especial, as diferenças de articulação rítmica entre os c. 6, 16 e 34: no primeiro, a fórmula de compasso é 3/4 e a articulação é realizada no segundo tempo; nos outros compassos, é binário simples e o início da frase é antecipado para a metade do primeiro tempo. Em ambos os casos, a dinâmica é *forte*, seguido de *decrescendo* e o salto melódico, para ocorrer com qualidade, deve ser apoiado.

A sonoridade é quase sempre *mezzo forte* nas seções rápidas, com ênfase em alguns pontos com indicação *forte*, que logo decresce. A exceção é feita nos dois últimos compassos, em que o compositor solicita *forte* até o final. A seção **B**, começa em *piano*, e o *crescendo* ocorre naturalmente com as entradas gradativas das vozes femininas: primeiro o contralto, em *mezzo forte*, e, depois, o soprano, em *forte*. As nuances de dinâmica constituem eventos expressivos muito interessantes e cabe ao regente trabalhá-las com os cantores, a fim de obter os contrastes escritos.

2.12. A ORAÇÃO DO POETA

2.12.1. Análise poética

A última peça de *Madrigais Gaúchos* foi composta sobre o poema que, posteriormente, seria lido por Bruno Kiefer nas comemorações dos seus sessenta anos, em 1983. Os versos são de José Paulo Bisol e foram publicados no livro *Sim à vida* pela Editora de Imprensa Universitária, em 1957.

A oração do poeta

José Paulo Bisol

1	Olha os olhos do povo, que infelizes!	A
2	É por isso, Senhor, que eu não posso partir.	B
3	Deixa-me junto às plantas.	C
4	A seiva de meus versos vai subir	B
5	como uma redenção pelas gargantas	C
6	dessas mudas raízes.	A
7	Vivo não posso ser o que me sinto:	D
8	toda essa imensa carga de doçura.	E
9	Deixa-me junto às plantas. Meu instinto	D
10	há de subir aos frutos na ânsia pura	E
11	de suavizar as bocas infelizes.	A

O poema, de uma única estrofe, possui, em sua grande maioria, versos de dez sílabas poéticas. As exceções são o v. 2, com doze sílabas, e os v. 3 e 6, com seis. O ritmo está ligado à pontuação: a exclamação no v. 1 enfatiza o verbo *olha* e o adjetivo *infelizes*; as vírgulas, antes e depois de *Senhor*, identificam o vocativo da oração; o ponto final dos v. 3 e 9 ressalta o imperativo, deixando-o mais incisivo; e, os dois pontos no v. 7 indicam a descrição do v. 8. Do v. 4 ao 6 e da metade do 9 ao 11, há maior fluência rítmica por formar períodos mais longos, sem pontuação em seu interior.

Bisol utiliza rimas, aliterações e assonâncias como recursos sonoros. O esquema de rimas é: **A B C B C A D E D E A**, em que **B**, **C**, **D** e **E** são cruzadas, e **A**, interpoladas. Todas elas são consoantes e, de acordo com o critério fônico,

pobres. Sob o aspecto gramatical, há rimas pobres em **A**, v. 1 e 11 (repetição da mesma palavra), **B** (verbos) e **C** (substantivos); e ricas em **A**, v. 1 e 6 (adjetivo e substantivo), **D** (verbo e substantivo) e **E** (substantivo e adjetivo). Tanto as aliterações, quanto as assonâncias ocorrem no mesmo verso, ou em versos próximos. As primeiras são identificadas nas consoantes *lh* (v. 1), *s*, (v. 2, 4, 7, 8, 10, e 11), *p* (v. 2), *t* (v. 3), *v* (v. 4) e *z* (v. 11); e, as segundas, nas vogais *o*, (v. 1, 2 e 7), *a* (v. 8, 10 e 11), *i* (v. 10 e 11) e *u* (v. 10 e 11).

Pode-se dividir o poema em duas partes, levando em consideração as rimas interpoladas de **A**: 1-6 e 7-11. Porém, sob o ponto de vista conteudístico, do início até o v. 3, o *eu lírico* apresenta a petição e do v. 4 ao final, ele justifica seu pedido, explicando o porquê quer ficar *junto às plantas*.

Como o próprio título indica, a obra é uma oração feita por um poeta, que quer continuar na vida terrena, junto ao seu povo. No primeiro verso, *infelizes* indica a tristeza presente nos *olhos do povo*, a qual, por sua vez, sugere o ritual de velório ou o zelo pela pessoa moribunda. O *eu lírico* percebe que não pode continuar em sua forma carnal e pede ao *Senhor* que o permita ficar através da imortalização de sua obra.

A energia de sua arte vai alimentar a planta, em seu início de sua evolução – *muda* (v. 6) – para servir de salvação – *redenção* (v. 5) – das pessoas. O *eu lírico* se justifica expondo que vivo não consegue atingir seu objetivo, realizar sua missão. A vida é curta e junto às plantas³⁰, conseguiria expandir o seu tempo terreno e propiciar maiores deleites. Importante destacar o uso de elementos próprios da flora, relacionados aos poéticos: *seiva dos versos*, e sua *imensa carga de doçura, mudas, raízes e instinto dos frutos*.

Seu instinto, seu talento nato, nutrirá os frutos na esperança de amenizar o sofrimento dos indivíduos necessitados. A petição *Deixa-me junto às plantas* ganha força expressiva, quando se repete no v. 9, em que a ansiedade é

³⁰ “A planta simboliza a energia solar condensada e manifesta. As plantas captam as forças ígneas da terra e recebem a energia solar. Elas acumulam essas forças.” (CHEVALIER, 2009, p. 723)

aumentada pela tensão provocada pelo encadeamento, que faz o ritmo fluir mais rápido. A personagem “poeta” almeja se tornar um elemento que, mesmo simples, possa-lhe permitir sua perpetuação. Sua criação poética pode ser a única forma de ser lembrado e de continuar traduzindo a própria essência humana.

2.12.2. Análise Musical

Este último madrigal foi composto por Bruno Kiefer em outubro de 1964. Seus 2 minutos e 15 segundos de música podem ser divididos três seções:

A		Ponte 1	B				
a	b		c	c ¹	c ²	c ³	d
1-8	9-12	13-15	15-20	20-25	25-29	29-33	34-39

Ponte 2	C			Coda
	e	f	g	
40-41	42-49	49-55	56-62	63-65

Fig. 86

A peça começa com indicação de *Decidido*, semínima igual a setenta e dois e *forte*, que permanece até fim da primeira frase, em que há um *decrescendo* e melisma com a palavra *infelizes*, terminando em nota curta de colcheia, seguida de pausa com fermata. Nos c. 5 e 6 há notas enarmônicas em todas as vozes e uma vírgula, que existe no poema depois de *povo*, não foi colocada pelo compositor. Nessa frase **a**, não há pontos de grande tensão, que é utilizada somente como ênfase da condução ao ápice no c. 7, sendo amenizada pelo uníssono ao final da frase.

O ritmo de tercina, o salto com *crescendo* para dinâmica *forte* e a mudança para textura polifônica marcam o início da frase **b** (Fig. 87), cujo andamento é diminuído para semínima igual a sessenta, e enfatizam a explicação do *eu lírico* para sua petição, que é apresentada na **ponte 1**, c. 13 e 14. A

valorização textual também é alcançada com a sequência de tercinas acentuadas e a sobreposição de trítone entre soprano e contralto na segunda parte do c. 11. Bruno Kiefer faz uma pequena mudança no texto: troca o pronome demonstrativo *isso*, do texto de Bisol, pelo, *isto*. A harmonia desta frase, que é ligada à **ponte 1** pelo fim do melisma do baixo (c. 12), é um pouco mais tensa, em decorrência da sobreposição de quartas.

Tempo II ♩ = 60

9 *f* *f* *f* *f*

É por is-to, Se-nhor, is-to, Se-nhor, É por is-to, Se-nhor, is-to, Se-nhor,

Fig. 87 – início da frase **b**

A ligação entre as seções **A** e **B**, é realizada pela **ponte 1**, com soprano e contralto solos em dinâmica *mezzo forte*, já preparado pelo *decrecendo* da frase anterior. Trata-se do pedido *Deixa-me junto às plantas*, com dissonância de sétima menor e melisma, realçando a última palavra (Fig. 88).

solo mf *solo mf*

Dei-xa-me jun - to às plan - tas. Dei-xa-me jun - to às plan - tas.

Fig. 88 – **Ponte 1** – c. 13-15 (soprano e contralto)

A seção **C** é a que apresenta maior dificuldade de execução, principalmente por causa do ritmo quebrado, ora em melismas, ora no meio das palavras, e é dividida em cinco frases: quatro com estruturas semelhantes, cantadas por solos, e, uma bem diferente, em *tutti*.

Na frase **c**, o baixo e o tenor cantam o texto, enquanto contralto, melisma em *ah*. Muda-se a fórmula de compasso para 6/8 e a harmonia é marcada por breves encontros verticais das vozes, dentro da textura polifônica. Destaca-se a tensão do *cluster* no c. 18, que logo é amenizada pela sobreposição de quartas justas do c. 19 (Fig. 89).

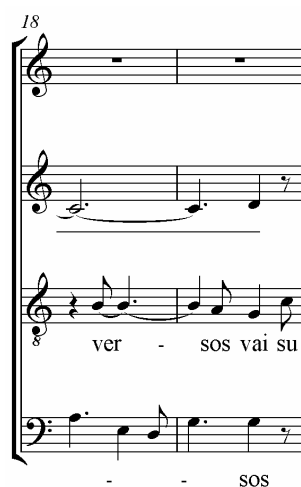


Fig. 89

O tenor e o contralto passam a cantar o texto e o soprano, melisma em *ah*. Nessa frase **c'**, o baixo silencia. A tessitura ocupa uma região mais aguda, podendo representar a movimentação textual de *versos vai subir*. Além de possuir um significado textual bastante expressivo, a palavra *redenção* é destacada musicalmente pelo melisma de tenor nos c. 21 e 22, pelo *cluster* do c. 23 e pela prolongação dissonante de segundas harmônicas, que termina no c. 25 (Fig. 90).

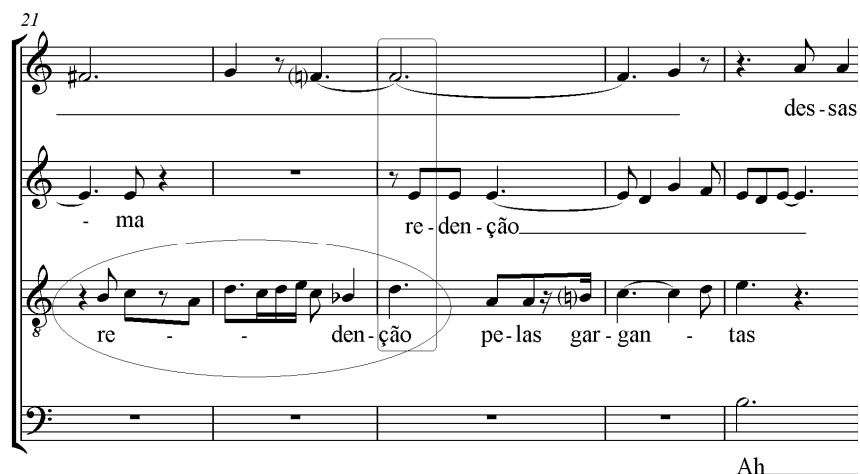


Fig. 90

Em c^2 , soprano e contralto continuam com o texto principal, tenor silencia e baixo tem melodia descendente em *ah*. A palavra salientada com melisma é *mudas* (Fig. 91) e a condução é novamente feita em direção a um *cluster* (c. 28), cuja tensão é amenizada na segunda metade do c. 29, início de c^3 , que, por sua vez, traz um dueto de contralto e baixo, salientando o verbo *vivo*, seguindo as entradas gradativas de tenor e soprano (c. 32). Essa frase, sem grandes tensões harmônicas, possui um fim homofônico (Fig. 92), com colcheias em *staccato*, seguidas de pausa com fermata, excetuando a última, que não é alongada, para dar continuidade ao texto cantado na frase **d**.

25

des - sas mu - - - das ra - í - zes.

des - sas ra-í - zes. Vi

8 tas

Ah Vi

Fig. 91 – *mudas*

32

me sin- to: to-da es-sa

me sin- to: to-da es-sa

me sin- to: to-da es-sa

me sin- to:

Fig. 92 – fim de c^3

A sonoridade é adensada com a entrada das vozes no *tutti* da frase **d** (Fig. 93), que possui um retorno ao andamento um pouco mais rápido do início, uma tessitura mais ampla e uma textura basicamente polifônica. *Imenso* e *doçura* são destacadas por melismas, tendo a última harmonia mais consonante, com sobreposições de terças, que formam acordes de Em e Bm. A partir da segunda metade do c. 37, as vozes se aproximam melódica e ritmicamente. O *rallentando* e

o *decrecendo* (c. 39) servem de preparação à **ponte 2**, que é semelhante à **1**, porém com melodia uma segunda maior abaixo e em ternário composto.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) starting at measure 34. The tempo is marked "Tempo I". The score includes dynamics like "tutti" and "f", and articulation like "rall.". The lyrics are "i - men - - - sa car-ga de do-çu - ra.".

Fig. 93 – Frase d

A seção **C**, apesar de retomar o *Tempo I*, possui figuras rítmicas lentas, em dueto de *tutti* de soprano e contralto. Os encontros harmônicos consonantes das melodias em *ah* desta frase e sugerem um momento de reflexão sobre a segunda petição do *eu lírico*.

Os melismas das vozes femininas ganham maior movimentação na frase **f** e o tenor canta o texto em forma de *recitativo*, com desenho melódico simples, deixando o texto fluente e em primeiro plano. O verbo *subir* pode ser associado à amplitude da tessitura, à elevação do soprano melodicamente, seguida da sustentação da nota longa réb (c. 53-55). Destaque harmônico para a palavra *frutos* (c. 52) com sobreposição de trítone entre soprano e tenor, e de sétima maior entre contralto e tenor, e para *pura*, c. 53, cujas quartas justas abrandam a dissonância do compasso anterior (Fig. 94).



Fig. 94 – Frase f

A entrada do baixo no c. 56 inaugura a última frase da peça (Fig. 95). Todas as vozes cantam fragmentos melódicos com muita movimentação e diversidade rítmica. A expressividade dos acentos sugere a lamentação do *eu lírico* após suplicar e se justificar. A figura cantada pelo soprano no c. 60, insinua um choro soluçado e as síncopas com acento, em todas as vozes, uma tentativa de recomposição que vai culminar na última repetição de seu pedido, colocado por Bruno Kiefer, sem constar no poema original.

Fig. 95 – Frase g

Os três últimos compassos de *A oração do poeta* sintetizam e enfatizam último desejo do *eu lírico poeta*. O material compositivo da **coda** (Fig. 96) é o mesmo do das **pontes**, porém em *tutti* e com acentos em todas as notas das tercinas iniciais. O destaque textual é alcançado pela textura homofônica, pela harmonia quartal sem dissonâncias e pelo uníssono entre soprano, contralto e tenor, com o baixo em quinta justa, na palavra *junto*. A peça finaliza com dobramento entre soprano e baixo (ré) e contralto e tenor (lá), que resulta em sobreposição consonante de quartas justas.

63 *mf* *rall.*

Dei - xa - me jun - to às plan - tas.

Dei - xa - me jun - to às plan - tas.

8 Dei - xa - me jun - to às plan - tas.

Dei - xa - me jun - to às plan - tas.

Fig. 96 – **coda**

2.12.3. Preparação e execução

O caráter de toda a peça é identificado logo no início como *Decidido*, tendo em seu decorrer somente variações de andamento, ora com semínima igual a setenta e dois, ora a sessenta. Além dessas informações, a textura e a densidade das frases orientam o intérprete quanto à sonoridade de cada seção.

De um modo geral, *A oração do poeta* não possui muitas dificuldades de pronúncia. Deve-se zelar pela uniformidade de vogais, principalmente nas melodias em *ah* e nos pequenos melismas nas vogais *i* (*infelizes*, *partir* e *vivo*), *a* (*plantas*), *e* (*redenção* e *imensa*) e *u* (*doçura*). Nas palavras *plantas*, *redenção* e *imensa* sugere-se não deixar as vogais nasalizadas. Entre as palavras *os olhos*, propõe-se uma pequena cesura, para não juntar o *s* com a vogal, e, em *infelizes*, o *s* (c. 8) pode ser articulado na pausa com fermata, sem prolongamento.

A frase **a** deve ser cantada *forte* do início até o *decrescendo* do último compasso, mas sempre respeitando a prosódia. O ponto culminante é no c. 8 e toda a frase deve ser conduzida para ele. Nos três últimos compassos da frase a ênfase recai sobre a palavra *infelizes*, que é seguida de pausa com fermata.

A frase seguinte retoma o *forte* e a dificuldade técnica incide sobre o salto de soprano e tenor do c. 9, que deve ser executado com apoio respiratório, principalmente nas notas agudas, para a qualidade de execução dos acentos. O ritmo de tercina (colcheia pontuada-semicolcheia-colcheia), como já sugerido, pode ser ensaiado como colcheias iguais, para depois prolongar a primeira; nesse caso, o acento ajudará na precisão rítmica. Há pequena dificuldade nas entradas de contralto e baixo, c. 10. Indica-se ensaiar, portanto, o contralto cantando o fá# do tenor e depois a sua nota, que está meio tom acima. Faz-se o mesmo com soprano e baixo, que terá de relacionar harmonicamente sua nota, que está a uma décima menor abaixo do soprano. No c. 11, a articulação dos acentos deve ser precisa, com apoio em cada nota separadamente para atingir o efeito musical esperado.

Do c. 13 ao 33 é indicado *solo* e é o trecho mais difícil, principalmente se tratando de ritmo, que é bastante quebrado. A articulação é ainda mais difícil por ser realizada, na maioria das vezes, com vogais, que devem ser claras e com espaço interno amplo para não ocasionar ataque de glote.

A saída da **ponte 1** e a entrada da frase **c**, pode ser ensaiada separando soprano e baixo, cuja primeira nota é igual à última do soprano. Para a entrada do tenor, sugere-se se ater à referência melódica do contralto (mib para

fá) ou a relação harmônica de quarta justa com o baixo. A entrada do soprano no c. 20 é facilitada se relacionada à continuação da linha melódica anterior do contralto. A do baixo, c. 25, é assistida melodicamente e harmonicamente pelo tenor (relação de quarta justa). Já o ataque do contralto no c. 28, pode ser realizado a partir do soprano, meio tom abaixo, porém, o que complica, nessa passagem, é a formação do *cluster*, que deve ser bem ensaiado para que os cantores se acostumem a essa sonoridade dissonante. Na frase **c**³, não há dificuldades nos inícios de cada voz, mas a articulação das notas em *staccato* deve ser muito precisa, respeitando as pausas com fermata, atentando-se para a última, que não tem fermata.

O *tutti* é indicado novamente na frase **d**, cujo início carece de bastante ensaio e atenção dos cantores, para que seja cantado sem receio. Sugere-se fazer, como estudo, o *tutti* já a partir do c. 32 com anacruse. Esse trecho requer bastante cuidado com as mudanças de acidentes melódicos e com o ritmo muitas vezes três contra dois. A linha inicial do soprano vai até o solb 4, portanto, durante ensaio, recomenda-se não repetir muitas vezes para não esgotar vocalmente as cantoras. Se houver necessidade de várias execuções seguidas, as mesmas podem ser realizadas uma oitava abaixo. Para a melhor audição da harmonia e acerto da afinação, propõe-se ensaiar as vozes femininas separadas das, masculinas.

A **ponte 2** é semelhante à **1**, salvo o *rallentando*, que pode ser resolvido com a subdivisão do gestual de regência na segunda metade do c. 41. A frase que se segue não apresenta grande dificuldade de execução, o que é reservada para a próxima, em que o tenor tem estrutura de *recitativo*, que deve ser realizado com articulação clara e *forte* o suficiente para que seja ouvido mesmo com os melismas das vozes femininas. Esse equilíbrio entre as vozes é conseguido ao amenizar o soprano, cuja linha melódica é aguda e culmina na nota longa de réb 4. A sustentação dessa nota deve ter apoio respiratório firme, para que não siga a tendência de baixar a afinação. A respiração só é indicada após a articulação da última nota do c. 55, servindo também de preparação para a nota acentuada da

frase seguinte. Caso o tenor não consiga cantar todo trecho sem respiração, sugere-se fazê-la no c. 55, antes de *as bocas*.

A última frase da peça é marcada por várias notas acentuadas. A indicação é que cada nota tenha apoio respiratório e que a sílaba *ah* seja rearticulada. Os c. 61 e 62 podem apresentar maior dificuldade em decorrência da sequência de acentos, precedidos de nota longa. Atenta-se também ao c. 60 do soprano, em que a articulação é bastante rápida: quatro semicolcheias em movimento ascendente, com acento na primeira e na terceira notas.

A *oração do poeta* termina na **coda** de três compassos, com a repetição do pedido do *eu lírico*, que é enfatizado pela textura homofônica em *tutti*, diferente das **pontes**, que possuem o mesmo texto. As três primeiras notas são acentuadas e, a partir da segunda metade do c. 63, há indicação de *rallentando*, que pode ser atingido com a subdivisão do gestual de regência, que segue aglutinada nos c. 64 e 65, indicando somente a articulação textual.

3. EDIÇÃO CRÍTICA

3.1. REVISÃO CRÍTICA

Para o presente trabalho realizou-se uma nova edição dos 12 *Madrigais Gaúchos*, crítica e revisada, com alterações que visam maior praticidade para sua execução musical. O programa de digitalização de partitura utilizado foi o *Sibelius* versão 4.0.0.23.

A formatação das partituras obedeceu ao seguinte padrão: partitura, poema e notas de revisão, com mudanças e comentários. Na primeira página da partitura decidiu-se pela seguinte formatação: título do madrigal, mês e ano de composição, nome do compositor à esquerda, com respectivas datas de nascimento e morte, nome do poeta à direita, indicação de homenagem ou dedicatória (madrigais nº11 e nº12) logo acima do título, indicação das vozes no início dos pentagramas, no primeiro sistema, crédito e ano de edição ao pé da página. A duração da peça, estimada pelo compositor, está entre colchetes ao pé da última página à direita. Essa indicação é aproximada e pode ter pequenas variações.

Algumas decisões foram tomadas para essa edição, diferenciando-a daquela da *Editora Movimento*, que foi a base para este trabalho. Os textos foram todos adaptados às regras atuais da língua portuguesa, especialmente às de acentuação, e colocados na partitura, quando possível, igual ao original. O tenor, que foi escrito em clave de fá, é escrito aqui em clave de sol, com indicação de oitava abaixo. As indicações de caráter e andamento são grafadas sempre acima do sistema e as de dinâmica, acima de cada pentagrama.

As ligaduras indicativas de melismas, que são identificados pela própria colocação do texto, foram retiradas para uma melhor visualização e clareza da partitura. São mantidas somente as ligaduras necessárias para a indicação de fragmentos melódicos dentro da frase. As exclusões de ligaduras estão

identificadas nas notas. Os acidentes de precaução estão escritos sempre entre parênteses, diferente da edição base. As bandeirolas de colcheia e semicolcheia nos manuscritos aparecem ora ligadas ora separadas. Decidiu-se então padronizar ligando-as sempre que, juntas, tenham valor de um tempo, excetuando os casos em que aparece indicação de respiração ou fermata.

3.2. PARTITURAS, POEMAS E NOTAS DE REVISÃO

Madrigais Gaúchos nº 1

Não é tempo ainda

1

Versos: José Santiago Naud

(fevereiro de 1964)

Bruno Kiefer (1923-1987)

Com leveza (♩ = 76)

mf

Soprano: Não é tem-po a-in-da ah

Contralto: Ah Não é tem-po a-in-da ah

Tenor: Não é tem-po a-in-da ah

Baixo: Não é

4 *rall.* *mf* Mais impaciente

Não é tem-po a-in-da ah

Não é tem-po a-in-da

Não é

tem - po a-in-da ah (1)

9 *pouco rall.*

ah

tem - po a-in-da ah

mf Não é tem-po a-in-da ah

Editado por Demerval Keller - 2008

14 **Tempo I - quase recitativo**

Não é tem-po a-in-da de a-brir as ja-ne-las do céu e a-re-jar a in-cons-tân - cia.

Não é tem-po a-in-da de a-brir as ja-ne-las do céu e a-re-jar a in-cons-tân - cia.

Não é tem-po a-in-da de a-brir as ja-ne-las do céu e a-re-jar a in-cons-tân - cia. A in-cons-tân -

Não é tem-po a-in-da de a-brir as ja-ne-las do céu e a-re-jar a in-cons-tân - cia. A in-cons-tân -

18 *mf*

Lon - ge, o ho-ri - zon - te a - briu lon-ga fai - xa bri - lhan - te, nas nu - vens.

Lon - ge, o ho-ri - zon - te a - briu lon-ga fai - xa bri - lhan - te, nas nu - vens.

- cia. Lon - - - ge, lon - - - ge.

- cia. Lon - - - ge, lon - - - ge, lon - - -

25

Lon - - - ge,

Lon - - - ge,

Den-tro, en-tre-tan to, ru-gem os ven-tos da cir - cuns - tân - cia(3) na al - - -

- ge. Den - tro, en - tre - tan-to, ru-gem os ven - tos da cir - cuns-tân -

28

lon - - - ge,

lon - - - ge, lon - - -

ma. Ru-gem os ven-tos na al - ma ru-gem os ven-tos na al - ma ru-gem os ven -

- cia ru-gem os ven - tos ru - - -

31

Impaciente

lon - ge. Não é tem-po a-in-da ah -

- ge, lon - ge. Não é tem-po a-in-da

tos o ho-ri-zon - te a - briu. Não é

- gem o ho-ri-zon - te a - briu.

36

ah

tem-po a - in-da ah

Não é tem - po a - in-da ah

41

— Não é tem-po a-in-da ah

— Não é tem-po a-in-da ah

— Não é tem-po a-in-da

45

quase recitativo

mf

— Não é che-ga-do o tem-po a - in-da. Ven-tos há e ca-ta-ven-tos a - in-

— Não é che-ga-do o tem-po a - in-da. Ven-tos há e ca-ta-ven-tos a - in-

— Não é che-ga-do o tem-po a - in-da. Ven-tos há e ca-ta-ven-tos a - in-

ah — Não é che-ga-do o tem-po a - in-da. Ven-tos há e ca-ta-ven-tos a - in-

49

f

— da. Mas a chu - va, com gran - de for - ça e - le - men - tar — ca - in - do, se -

— da. Mas a chu - va, com gran - de for - ça e - le - men - tar — ca - in - do, se -

— da. Mas a chu - va, com gran - de for - ça e - le - men - tar — ca - in - do, se -

— da. Mas a chu - va, com gran - de for - ça e - le - men - tar — ca - in - do, se -

53 *rall.*

rá o ca-mi-nho pa-ra o ven-da - val i - men - so que a - bri-rá as u - nas por-tas do

rá o ca-mi-nho pa-ra o ven-da - val i - men - so que a - bri-rá as u - nas por-tas do

rá o ca-mi-nho pa-ra o ven-da - val i - men - so que a - bri-rá as u - nas por-tas do

rá o ca-mi-nho pa-ra o ven-da - val i - men - so que a - bri-rá as u - nas por-tas do

56 **Tempo I** *mf*

céu. Não é tem-po a-in-da ah

céu. (5)Ah Não é tem-po a-in-da ah

céu. Não é tem-po a-in-da ah

céu. Não é

60 *rall.* *mf*

tem-po a-in-da ah

[Duração: 3min30s]

Não é tempo ainda
José Santiago Naud

Não é tempo ainda
de abrir as janelas do céu
e arejar a inconstância.

Longe, o horizonte abriu
longa faixa brilhante,
nas nuvens.
Dentro, entretanto, rugem
os ventos da circunstância,
na alma.

Não é chegado o tempo ainda.
Ventos há e cata-ventos ainda.
Mas a chuva, com grande força elementar
caindo,
será o caminho
para o vendaval imenso
que abrirá as unas portas do céu.

(1) Exclusão de ligadura por ser melodia em *ah* sem fragmentação.

(2) Exclusão das ligaduras de melisma em todas as palavras *longe*, *alma*, *circunstância*, *ventos* e *rugem*.

(3) Adequação ao poema original: inclusão de vírgula.

(4) Inclusão do 3 indicativo de tercina que não consta no manuscrito.

(5) Adequação textual: letra maiúscula após o ponto final.

Madrigais Gaúchos nº 2

Quadro

(fevereiro de 1964)

1

Versos: José Santiago Naud

Bruno Kiefer (1923-1987)

♩. = 81

p

Soprano

Me fle - cha em di - a - go - nal da tes - ta ao pei - to um ca - va - lo de cri - na es - vo - a -

Contralto

p

hm

Tenor

p

Me fle - cha em di - a - go - nal da tes - ta ao pei - to um ca - va - lo de cri - na es - vo - a -

Baixo

p

hm

5 longa

p *cresc. molto* *f*

çan - do. Es - ta - ca. E ver - ti - cal, ⁽²⁾ so - be a pai - nei - - - ra.

longa (1)

p *cresc. molto* *f*

Es - ta - ca. E ver - ti - cal, so - be a pai - nei - - - ra.

longa

p *cresc. molto* *f* *p*

çan - do. Es - ta - ca. E ver - ti - cal, so - be so - be a pai - nei - ra. Ver

longa

p *cresc. molto* *f* *p*

Es - ta - ca. E ver - ti - cal, a pai - nei - ra. Ver

12

p *cresc. pouco a pouco* *mf* ³ ³

A ter - nu - ra de ou - vir, a - pós o gri - to do pás - sa - ro, a pa -

p *mf* *cresc. pouco a pouco* ⁽³⁾

de - cli - na o cam - - - po. cam - po a pa -

mf *cresc. pouco a pouco*

du - ra ho - ri - zon - tal, cam - po

mf *cresc. pouco a pouco*

du - ra ho - ri - zon - tal, cam - po

Editado por Demerval Keller - 2008

20 *acel.* -----

la-vra im-pro-nun-cia-da es-ca-lar a a-le-gri-a da dis-tân - cia ga-lo pan-do⁽⁴⁾ o po-e-man'al - vo -

la-vra im-pro-nun-cia-da es-ca-lar a a-le-gri-a da dis-tân - cia ga-lo pan-do o po-e-man'al - vo -

a es-ca-lar es-ca-lar a a-le-gri-a a ga-lo pan-do o po-e-man'al - vo -

es-ca-lar a a-le-gri-a da dis-tân - cia ga-lo pan-do o po-e-man'al - vo -

24 **Mais lento** (♩ = 66)

ra - - da. ah

ra

ra

ra

ra

35

Em ca-da es-tre-la um ran-cho se in-si -

Em ca-da es-tre-la um ran-cho se in-si -

43 *mf* (6)

ah

nu - a, mo-lha o fo-gão um cus-co, e se en-ro - di-lha no meu cor-po a tris - te - za a

nu - a, mo-lha o fo-gão um cus-co, e se en-ro - di-lha no meu cor-po a tris - te - za a

48 *f*

A san - fo - na do pe - ão te - ce na o - ve - lha a sau - da - de de ser. En - tre os

— A san - fo - na do pe - ão — te - ce na o - ve - lha a sau - da - de de ser. — -E en - tre os

dor la-nhan - do. (7) (9) -E en - tre os

dor la-nhan - do. — -E en - tre os

57 *mu*to *sem dim.*

bois pas - sa o fri - so i - nau - gu - ral do ven - to on - de - an - do.

bois pas - sa o fri - so i - nau - gu - ral do ven - to on - de - an - do.

bois pas - sa o fri - so i - nau - gu - ral do ven - to on - de - an - do.

bois pas - sa o fri - so i - nau - gu - ral do ven - to on - de - an - do.

[Duração: 2min]

Quadro

José Santiago Naud

Me flecha em diagonal da testa ao peito
um cavalo de crina esvoaçando.
Estaca. E vertical, sobe a paineira.
Verdura horizontal, declina o campo.

A ternura de ouvir, após o grito
do pássaro, a palavra impronunciada
escalar a alegria da distância
galopando o poema na alvorada.

Em cada estrela um rancho se insinua,
molha um fogão um cusco, e se enrodilha
no meu corpo a tristeza a dor lenhando.

A sanfona do peão tece na ovelha
a saudade de ser. – E entre os bois passa
o friso inaugural do vento ondeando.

-
- (1) Indicação de “longa” em todas as vozes para clareza da informação.
 - (2) Adequação ao poema original: inclusão de vírgula após *vertical* em todos os naipes.
 - (3) Indicação de dinâmica colocada em todas as vozes.
 - (4) Adequação ao poema original: troca de *um* por *o* em todos os naipes.
 - (5) Inclusão do 3 indicativo de tercina que não consta no manuscrito.
 - (6) Exclusão de ligadura por ser melodia em *ah* sem fragmentação.
 - (7) Correção textual: *lenhando* por *lanhando*, para seguir a correção feita pelo poeta na edição realizada posterior composição dos *Madrigais Gaúchos*.
 - (8) Exclusão das ligaduras de melisma em todas as palavras *peão* e *vento*.
 - (9) Adequação ao poema original: inclusão de travessão.

Madrigais Gaúchos nº 3

Hino à Terra

1

Versos: José Santiago Naud

Bruno Kiefer (1923-1987)

(abril de 1964)

Recitativo ♩ = 72 *sem rit.*

mf *f* *mf*

Soprano
O tem-po não e - xis - te. Nós so-bre a tu - a cros - ta é que o di-men-sio - na - mos. Por

Contralto
O tem-po não e - xis - te. Nós so-bre a tu - a cros - ta é que o di-men-sio - na - mos. Por

Tenor
O tem-po não e - xis - te. Nós so-bre a tu - a cros - ta é que o di-men-sio - na - mos.

Baixo
O tem-po não e - xis - te. Nós so-bre a tu - a cros - ta é que o di-men-sio - na - mos.

(1) Muito expressivo

is - to so - mos tris - tes quan-do às tu - as for - tes cos - tas nos - tal - gi - as plan -

is - to so - mos tris - as plan -

Por

13

ta - mos. Ah (4)

tes, ah

is - to so - mos tris - tes quan-do às tu - as for - tes cos - tas nos - tal - gi - as plan -

Por

Editado por Demerval Keller - 2008

19

ta - - - - - mos. Ah

is-to so-mos tris - tes quan-do às tu - as for-tes cos - tas nos-tal - gi - - - - - as plan -

25

Ah Ah Ah Ah Ah Ah

ta - mos.

33 *f a tempo*

E o hu-ma-no em nós per-sis - te, se à nos-sa his-tó-ria en-cos - tas tu - a vi -

E o hu-ma-no em nós per-sis - te, se à nos-sa his-tó-ria en-cos - tas tu - a vi -

E o hu-ma-no em nós per-sis - te, se à nos-sa his-tó-ria en-cos - tas tu - a vi -

E o hu-ma-no em nós per-sis - te, se à nos-sa his-tó-ria en-cos - tas tu - a vi -

Pouquíssimo mais rápido

3

40

mf *f*

da, o jú - bi-lo de ser

solo *tutti* *mf* *f*

da, e can - ta - mos, can - ta - mos o jú - bi-lo de ser, ser

da, jú - bi-lo de ser, -

da, jú - bi-lo de

49

jú - bi-lo de ser, -

de ser, e a an -

de ser, -

ser, de ser, -

55

an - gús - tia ser jú - bi - lo, jú -

gús - tia de jú - bi - lo, jú -

jú - bi - lo jú -

cres - cer cres - cer de ser, jú - bi - lo

62

bi-lo de ser, o jú-bi-lo, jú-bi-lo, ser jú-bi-lo

bi-lo de ser o jú-bi-lo, jú-bi-lo, ser jú-bi-lo,

bi-lo de ser o jú-bi-lo, jú-bi-lo de ser de ser,

jú-bi-lo de ser, o jú-bi-lo, jú-bi-lo de ser de ser,

68

jú-bi-lo, jú-bi-lo de ser, de ser de ser de ser de ser jú-bi-lo, jú-bi-lo

de ser de ser de ser de ser jú-bi-lo, jú-bi-lo

jú-bi-lo, jú-bi-lo

uh⁽⁴⁾

76

jú-bi-lo, jú-bi-lo de ser, o sem fim que ten-ta-mos. bi-lo de ser, o sem fim que ten-ta-mos. bi-lo de ser, o sem fim que ten-ta-mos. jú-bi-lo, jú-bi-lo de ser, o sem fim que ten-ta-mos.

bi-lo de ser, o sem fim que ten-ta-mos.

bi-lo de ser, o sem fim que ten-ta-mos.

jú-bi-lo, jú-bi-lo de ser, o sem fim que ten-ta-mos.

[Duração: 2min15s]

7 Cantos da Terra
José Santiago Naud

do O tempo não existe.
tempo Nós sobre a tua crosta
é que o dimensionamos.

Por isto somos tristes
quando em tuas largas costas
nostalgias plantamos.

E o humano em nós persiste,
se à nossa história encostas
tua vida. E cantamos,

o júbilo de ser,
a angústia de crescer
o sem fim que tentamos.

-
- (1) Exclusão da indicação de semínima igual a semínima, por considerá-la desnecessária.
(2) Exclusão das ligaduras de melisma em todas as palavras *isto*, *tristes*, *nostalgias*, *plantamos*, *júbilo*, *ser*, *de*, *crescer*.
(3) A segunda nota do c. 9 (dó) do soprano é diferente das frases que se seguem em imitação do tenor (c. 15) e do baixo (c. 21). Sugere-se, portanto, a mudança da nota do soprano para réb. Essa modificação não foi realizada nesta edição, ficando como ressalva para a execução deste madrigal.
(4) Exclusão das ligaduras de frase (*ah* e *uh*), mas mantêm-se as dos fragmentos melódicos.
(5) Separação das bandeirolas, em todos os naipes, por causa da indicação de respiração.
(6) Colocação, em todas as vozes, da indicação de dinâmica *sem dim.*. No manuscrito aparece apenas acima do sistema.

Madrigais Gaúchos nº 4

Sol

1

Versos: Paulo Corrêa Lopes

(março de 1964)

Bruno Kiefer (1923-1987)

Mais ou menos ♩ = 79

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

p *cresc.* *cresc.* *cresc.*

O sol, o sol, o sol,

12 *cresc.* *f* **Um pouco mais lento** **Tempo I**

O sol, o sol can-ta no al-to um can-to es-tra - nho⁽²⁾

o sol, o sol can-ta no al-to um can-to es-tra - nho o sol

o sol, o sol can-ta no al-to um can-to es-tra - nho

o sol, o sol can-ta no al-to um can-to es-tra - nho o

20 *p* *mf* *mf*

o sol, do sol a

divisi ou solistas Soprano I *mf*

divisi ou solistas Soprano II *mf*

a ter-ra so -

p *mf* *mf*

Contralto I

e ao can-to, ao can-to do sol

Contralto II

sol,

Editado por Demerval Keller - 2008

28

Soprano I
ter-ra so - nha,⁽³⁾ a ter-ra so - nha,

Soprano II
a ter-ra so - - - - nha, a ter-ra

Contralto I
a te-ra so - nha, a ter-ra so - nha,

Contralto II
- - - nha, a ter-ra so - nha, (1) a

34

S I
a ter-ra so - nha, a ter-ra so - - - -

S II
so - nha, a ter-ra so - nha, a ter-ra so - - -

C I
a ter-ra so - - - nha, a ter-ra so - -

C II
ter-ra so - nha, a ter-ra so - - -

Soprano I e II

Contralto I e II

Tenor

Baixo

41

Soprano I e II
nha. a - sa que pa - rou Pouco mais movido

Contralto I e II
nha. a - sa que pa - rou há

Tenor
(4) O sol é u-ma a - sa que pa - rou há mais

Baixo
O sol é u-ma a - sa que pa - rou e há mais (1) cresc.

46 *mf* *f* *dim.* *cresc.* *f* *dim.* *cresc.* *f* *dim.* *cresc.*

há mais dis - tân - - - - - cias

mais dis - tân - - - - -

dis - tân - - - - - cias há

dis - tân - - - - - cias há mais, há mais...

54 *f* *cresc.* *f* *dim.* *cresc.* *f* *dim.* *cresc.*

há mais dis - tân - - - - -

cias, há mais, há mais dis - tân - - - - -

mais dis - tân - - - - -

dis - tân - - - - -

61 *rall.* *p* *p* *p*

cias pa - ra a - lém do sol...⁽⁶⁾

cias pa - ra a - lém do sol...

cias pa - ra a - lém do sol...

cias pa - ra a - lém do sol...

[Duração: 2min]

Sol

Paulo Corrêa Lopes

O sol canta no alto um canto estranho
e ao canto do sol a terra sonha.

O sol é uma asa que parou
e há mais distâncias para além do sol...

-
- (1) Exclusão das ligaduras de melisma em todas as palavras *sol*, *sonha*, *mas* e *distâncias*.
 - (2) Adequação ao poema original: exclusão de vírgula após *estranho* em todos os naipes.
 - (3) Inclusão de vírgulas para separar as repetições do texto *a terra sonha*.
 - (4) Adequação ao poema original: escrita em letras maiúscula.
 - (5) Inclusão de ligaduras de valor no contralto e no tenor, que não constam no manuscrito, por acreditar que não seja necessária uma rearticulação.
 - (6) Adequação ao poema original: troca de ponto final por três pontos em todos os naipes.

Madrigais Gaúchos nº 5
Poema duro

1

Versos: Heitor Saldanha

(março de 1964)

Bruno Kiefer (1923-1987)

Lento ♩ = 76

Soprano
ff es - tam - pi - do *p*

Contralto
ff se o *p* o e - co do *mp* es - tam - pi - do *sf*

Tenor
ff viu - u *p* uh *f > mp* e a *sf* *mf*

Baixo
ff Ou *p* oh *f > mp* *sf*

8

p pla-
p pla-
f mor - te, a mor - *f* *p* pla-
mf mor - - - - te, a mor - - - - te, *f* *p*

13 *cresc. molto* *f* nou dan - çan - do. *p*
cresc. molto *f* nou dan - çan - do. *p*
cresc. molto *f* te, *p*
f mor - - - - te, *p* mor - - -

Editado por Demerval Keller - 2008

17

p *f* *p*

pla - nou

p *f* *p*

pla-nou dan-Çan-do.

(2)

f *p*

mor - - - - - te, a mor - -

p

- te, mor - - - - - te, mor - -

22 *ff* *longa* *p* (1)

Ti - ni - ram — ra - í - zes si - lèn - - - -

ff (1) *longa* *p*

Ti - ni ram — ra - í - zes, ra - í - zes, si - lèn - - - -

ff *longa* *p* 8

- - - te, as ra - í - zes no si - lèn - cio. (3) Mor

ff *longa* (1) *p* *p*

- - - te, as ra - í - - - - zes, si - lèn - cio. Mor -

28

The musical score is written for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Portuguese. The Soprano and Alto parts have identical lyrics. The Tenor and Bass parts have different lyrics. The music is in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Soprano and Alto parts start with a rest for two measures, then enter with a melody. The Tenor and Bass parts enter later, with the Tenor part having a melody and the Bass part having a simpler melody. The lyrics are: 'Agora não há mais po-e-ma, nem mor-te, nem na-da.' for Soprano and Alto, and 'te, mor' for Tenor and Bass.

cio. A-go-ra, não há mais po-e-ma, nem mor-te, nem na-da.

cio. A-go-ra, não há mais po-e-ma, nem mor-te, nem na-da.

te, mor

te.

38

mf

(1) *c*

mf

c

mf

c

mf

c

3/4

43

ter - no, e - ter - no, e - ter - no.

ter - no, e - ter - no, e - ter - no.

ter - no, e - ter - no, e - ter - no.

ter - no, e - ter - no, e - ter - no.

177

Poema duro

Heitor Saldanha

Ouviu-se o estampido
o eco do estampido
e a morte planou dançando.
Tiniram as raízes no silêncio.
Agora não há mais poema,
nem morte, nem nada.
O tempo amadureceu
e divulgou-se o eterno.

(1) Exclusão das ligaduras de melisma em todas as palavras *morte*, *planou*, *tiniram*, *raízes*, *silêncio* e *eterno*.

(2) As ligaduras de fragmentos melódicos foram mantidas.

(3) Adequação textual: letra maiúscula após o ponto final.

Madrigais Gaúchos nº 6
Régio levanta o sol

1

(junho de 1964)

Versos: José Santiago Naud

Bruno Kiefer (1923-1987)

Tempo I - Majestoso (♩ = 100)

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

mf *cresc.* (1) *f* *dim.*

Ré - gio le - van - - - ta o sol le - van -

mf (1) *cresc.* *f* *dim.*

Ré - gio le - van - - - ta o sol le -

7

mf *cresc.* *f*

- - - ta o sol. Ré - - - gio le - van - ta o sol -

mf *cresc.* *f*

- van - - - ta o sol. Ré - gio le - van - - - ta o sol le -

14

Tempo II - Pouco mais lento (♩ = 81)

p (1) (1)

e so-bre as se - a - ras se - a -

p (1) (1)

e - - - as se - a -

fp (1)

le - van - ta o sol os fru tos

fp

van - - - ta o sol

Editado por Demerval Keller - 2008

20

pouco rall.

ras sa-zo-nan - do sa-zo-nan - - - -

ras sa-zo-nan - do os fru-tos as se - a - ras vai fru - tos, se - a -

se - a - ras vai fru - tos fru - tos os fru - tos

26 **Tempo I**

f do. Ah Ah

f ras. Ah Ah

f Ré - gio le - van - - - ta o sol le - van - - -

f Ré - gio le - van - - - ta o sol le - van -

33 **Tempo II**

f As - sim le - van - ta o po - e - ta. E nas c-ras pro - cu - ra

f As - sim le - van - ta o po - e - - - ta.

f - ta o sol. As - sim le - van - ta o po - e - ta.

f - ta o sol. As - sim le - van - ta o po - e - ta.

40

a ca-dên - cia ma-du - - ra que pai-ran-do fe-cun - da à bei-ra do

E nas e - - - ras, mis - té -

45

mis-té - - - - - rio

rio mis - té - - - - rio su - gue sin - gran -

mis-té - - - - - rio su - gue sin - gran -

mis - té - - - - - rio

50

su - gue sin-gran - do o e - ter - - - - no, pa - la-vra no se - gre-do das

do o e - ter - - - - no da pa-la - - - - vra no se - gre-do das

do o e - ter - no da pa - la - vra, da pa - la - vra no se - gre-do das

53 (1) rit. **Tempo I** *f*

â - - guas pri-mor - diais. Ah

â - - guas pri-mor - diais. Ah

â - - guas pri-mor - diais. Ré - gio le - van -

(4) *f*

Ré - gio

57

- - - - ta o sol le - van - -

le - van - - - - - - - ta o sol le -

61 *sem dim.*

le - van - - ta o sol o sol.

sem dim. (5)

le - van - - - - ta o sol o sol.

sem dim.

- - - - - ta o sol o sol.

sem dim.

- van - - - - - ta o sol o sol.

[Duração: 3min]

A busca de expressão como dádiva

José Santiago Naud

Régio levanta o sol
e sobre as searas vai
os frutos sazonalando.

Assim levanta o poeta.
E nas eras procura a cadência madura
que pairando fecunda à beira do mistério
sugue singrando o eterno da palavra
no segredo das águas primordiais.

(1) Exclusão das ligaduras de melisma em todas as palavras *régio*, *levanta*, *e*, *os*, *searas*, *sazonando*, *frutos*, *vai*, *poeta*, *cadência*, *madura*, *eras*, *mistério*, *singrando*, *eterno*, *águas*, *primordiais*.

(2) Exclusão de ligadura por ser melodia em *ah* sem fragmentação.

(3) Adequação ao poema original: troca de *na* por *à*.

(4) Inclusão da fermata no baixo, a qual não consta no manuscrito.

(5) Indicação de dinâmica colocada em todas as vozes.

Madrigais Gaúchos nº 7

Jogo

1

Versos: José Paulo Bisol

(julho de 1964)⁽¹⁾

Bruno Kiefer (1923-1987)

mf **Rápido** (♩ = 112)⁽²⁾

Soprano
Se es-tou con-ti - go 'stás⁽³⁾ co-mi - go, mas nun-ca es-tás, se não con - si - go es

Contralto
Se es-tou con-ti - go 'stás co-mi - go, mas nun-ca es-tás, se não con - si - go es

Tenor
Se es-tou con-ti - go 'stás co-mi - go, mas nun-ca es-tás, se não con - si - go es

Baixo
Se es-tou con-ti - go 'stás co-mi - go, se não con - si - go es

5 *cresc.* *f* pouco rit. (5) a tempo *mf*
tar con-ti - go, con-si - go con-ti - go, mas nun - ca es-tás, se es

cresc. *f*
tar con-ti - go, co - mi - go, con-si - go, con-ti - go, mas nun - ca es-tás,

cresc. *f*
tar con-ti - go, co - mi - go, con-si - go, con-ti - go, nun - ca es-tás,

cresc. *f* *mf*
tar con-ti - go, co - mi - go, co - mi - go nun - ca es-tás, se es

9 *mf*
tou con-ti - go 'stás co - mi - go, mas nun-ca es-tás, se não con - si - go es-

mf
con-ti - go co - mi - go, mas nun-ca es-tás, con - si - go

mf
con-ti - go co - mi - go, mas nun-ca es-tás, con - si - go

tou con-ti - go 'stás co - mi - go, se não con - si - go es-

Editado por Demerval Keller - 2008

13 *pouco rit.* *a tempo*

f *f* *f*

tar con-ti-go. (6) Me a - ma - rás? me es-que-ces. Não.

con-ti-go. Me a - ma - rás? par-to u-ma vez. Não.

con-ti-go, co-mi-go. a - ma - rás? me a - mas;² Não.

tar con-ti-go, co-mi-go. a - ma - rás? Se me vês Não.

18 *impertinente* (4) (5)

— me di-gas: tal-vez... (7) Ou ser o que re-cla - - - mas ou

— me di-gas: tal-vez... Ou ser o que re-cla - - - mas ou

— me di-gas: tal-vez... Ou ser o que re-cla - - - mas ou

— me di-gas: tal-vez...

24 (4) *dim.* *mf*

ser o que a - bor - re - - - ces. me es-que-ces. Se es

ser o que a - bor - re - - - ces. *dim.* con-to ou-tra vez Se es

ser o que a - bor - re - - - ces. me a - mas, Se es

Con-to a-té três Se es

30

tou con - ti - go 'stás co - mi - go, mas nun - ca es - tás, se não con - si - go es -

tou con - ti - go 'stás co - mi - go, mas nun - ca es - tás, se não con - si - go es -

tou con - ti - go 'stás co - mi - go, mas nun - ca es - tás, se não con - si - go es -

tou con - ti - go 'stás co - mi - go, se não con - si - go es -

34

tar con - ti - go con - si - go, con - ti - go, mas nun - ca es - tás, se es

tar con - ti - go, co - mi - go, con - si - go, con - ti - go, mas nun - ca es - tás,

tar con - ti - go, co - mi - go, con - si - go, con - ti - go, nun - ca es - tás,

tar con - ti - go, co - mi - go, co - mi - go nun - ca es - tás, se es

38

tou con - ti - go 'stás co - mi - go, mas nun - ca es - tás, se não con - si - go es -

con - ti - go co - mi - go, mas nun - ca es - tás, con - si - go

con - ti - go co - mi - go, mas nun - ca es - tás, con - si - go

tou con - ti - go 'stás co - mi - go se não con - si - go es -

42 *perdendo-se*

tar con-ti-go con-si-go con-ti-go, co-mi-go.
 con-ti-go, con-si-go con-si-go con-ti-go, con-si-go.
 con-ti-go, co-mi-go con-ti-go, con-si-go con-ti-go, co-mi-go.
 tar con-ti-go, co-mi-go, con-ti-go co-mi-go.

47 *sub. f*

Não sou o que re-cla-mas, nem sou o
 Não sou o que re-cla-mas, nem sou o
 Não sou o que re-cla-mas, nem sou o
 Não sou o que re-cla-mas, nem sou o

52 *sub. dim.*

que a-bor-re - - - ces.
 que a-bor-re - - - ces.
 que a-bor-re - - - ces.
 que a-bor-re - - - ces.

[Duração: 1min]

Jogo

José Paulo Bisol

Se estou contigo
estás comigo,
mas nunca estás,
se não consigo
estar contigo,
comigo.
Me amarás?
Se me vês
me amas;
parto uma vez
me esqueces.
Não me digas: talvez...
Ou ser o que reclamas
ou ser o que aborreces.
Conto até três
me amas,
conto outra vez
me esqueces.
Não sou o que reclamas
nem sou o que aborreces.

(1) No manuscrito consta a informação “Convalescendo de enfarto”.

Indicação de “longa” em todas as vozes para clareza da informação.

(2) Mudança da indicação semínima igual a 112 por semínima pontuada igual a 112, pois se trata de compasso composto e não simples.

(3) Mantém-se a redução do verbo *está* (‘*stá*), como no manuscrito.

(4) Exclusão das ligaduras de melisma em todas as palavras *nunca*, *amarás*, *reclamas* e *aborreces*.

(5) Mantém-se a separação das bandeirolas em todos os naipes por causa da fermata.

(6) Adequação ao poema original: troca da vírgula por ponto final, que é colocado em todos os naipes.

(7) Adequação ao poema original: inclusão de dois pontos.

Madrigais Gaúchos nº 8

Noite amada

(julho de 1964)

Versos: José Paulo Bisol

Bruno Kiefer (1923-1987)

Lento (♩ = 60 mais ou menos)

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

(1) *p* Tu, con - so - la - do - ra au - tên -

(2)

5 *p* nas-ci-da a - bra-ço de ra-í - zes que nun - ca se des - faz,

(2) *p* - ti - ca, (3) Tu, con - so-la-do - ra, nas-ci-da a -

10 *cresc.* des - ce com tu - a quie - tu - de ma - ter - nal *f* de can - ti - ga

cresc. bra - ço, ra - í - zes *f* de can - ti - ga

cresc. de can - ti - ga

cresc. de can - ti - ga

Editado por Demerval Keller - 2008

15

mf
e põe o so-pro quen - te de⁽⁴⁾ tu - a bo - ca so - bre es-te

mf
hm

mf
hm

20

mf
(2) co - ra - ção en - lou-que-ci - co - ra - ção⁽²⁾ hm

25

- do. Con - so - la - do - ra au - tên - ti - ca. Tu. Tu. Tu. Tu.

[Duração: 1min30s]

Noite amada

José Paulo Bisol

Tu, consoladora autêntica,
nascida abraço de raízes
que nunca se desfaz,
desce com tua quietude
maternal de cantiga
e põe o sopro quente de tua boca
sobre este coração enlouquecido.

(1) No manuscrito há várias indicações de *solo* e *tutti* que estão riscadas. Optou-se nessa edição em não escrevê-las, por se tratar de uma alteração realizada pelo próprio compositor, atestada por uma carta enviada ao Maestro Benito Juarez, em que diz: “Na Ricordi tenho duas peças avulsas: Sol e Noite Amada. A última, se houver interesse, necessita de um bemol, no segundo compasso na voz de contralto e, além disto, a substituição do solo de soprano pelo naipe todo”.

(2) Exclusão das ligaduras de melisma em todas as palavras *autêntica*, *tu*, *raízes*, *coração* e *enlouquecido*.

(3) Adequação ao poema original: inclusão de vírgula após *autêntica*.

(4) Adequação ao poema original: troca de *da* por *de*.

(5) Exclusão de ligadura de frase sem fragmentação.

Madrigais Gaúchos nº 9 "Eu te amo"

1

(julho de 1964)

Versos: José Paulo Bisol

Bruno Kiefer (1923-1987)

$\text{♩} = 108$

Soprano
mf (1) - 'Stá bem, não di-go não. *mu*to Es-sa coi-sa não se diz. Pois não per - ce - bes en - tão? (3)

Contralto
mf - 'Stá bem, não di-go não. *mu*to(2) Es-sa coi-sa não se diz. Pois não per - ce - bes en - tão?

Tenor
mf - 'Stá bem, não di-go não. *mu*to Es-sa coi-sa não se diz. Pois não per - ce - bes en - tão?

Baixo
mf - 'Stá bem, não di-go não. *mu*to Es-sa coi-sa não se diz. Pois não per - ce - bes en - tão?

8

seco Sou fe-liz, pron-to, fe - liz! bo-bean-do a bo-ca, pe - de o que es-tá por um (3)

seco(2) (3) *mu*to Sou fe-liz, pron-to, fe - liz! Mas e - la, bo-bean-do a bo-ca, pe - de o que es-tá por um (3)

seco(3) *mu*to(2) Sou fe-liz, pron-to, fe - liz! Mas e - la, bo-bean-do a bo-ca, pe - de o que es-tá por um (3)

seco Sou fe-liz, pron-to, fe - liz! bo-bean-do a bo-ca, pe - de o que es-tá por um (3)

15 (4) *cresc. e acel.* triz. E-le pe-ga e es-con-de a pou-ca ver - go-nha que so - bra... e diz! *f* (3)

cresc. e acel.(2) triz. E-le pe-ga e es-con-de a pou-ca ver - go-nha que so - bra... diz! *f* (3)

cresc. e acel. triz. E-le pe-ga e es-con-de a pou-ca ver - go-nha que so - bra... e diz! *f*

cresc. e acel. triz. E-le pe-ga e es-con-de a pou-ca ver - go-nha que so - bra... diz! *f*

Editado por Demerval Keller - 2008

[Duração: 25s]

“*Eu te amo*”

José Paulo Bisol

– Está bem, não digo não.
Essa coisa não se diz.
Pois não percebes então?
Sou feliz, pronto, feliz!

Mas ela, bobeando a boca,
pede o que está por um triz.
Ele pega e esconde a pouca
vergonha que sobra... e diz!

(1) Adequação ao poema original: inclusão de travessão. Mas mantém-se a redução do verbo *está* (*'stá*).

(2) Indicação de “muito”, “seco” e *cresc. e acel.* em todas as vozes. No manuscrito aparece apenas acima do sistema. No c. 10, coloca-se a indicação “muito” também no tenor, pois no manuscrito encontra-se somente no contralto.

(3) Exclusão das ligaduras de melisma em todas as palavras *percebes*, *feliz*, *mas*, *ela* e *diz*.

(4) A separação das bandeirolas é mantida, em todos os naipes, por causa da indicação de respiração.

Madrigais Gaúchos nº 10

Hoje

1

Versos: Augusto Meyer

(setembro de 1964)

Bruno Kiefer (1923-1987)

Vivo (♩ = 100)

Soprano

Contralto

Tenor

Baixo

ja - ne - las

ja - ne - las

mf(1) A - - - bre, a - bre to - das as ja - ne - las

mf A - - - - - - - bre as ja - ne - las

6

ja - ne - las a - - - - bre

mf a - - - - - - - bre as ja - ne - las *mf* a - - - -

mf as ja - ne - las

ja - ne - las

13

(1) to - das as ja - ne - las pa - ra a - - - - da;

bre pa - ra a - - - - da; a - - - - bre

pa - - - - ra a - - - - da; a - - - - bre

(1) a - - - - vi - - - - da;

Editado por Demerval Keller - 2008

19

a vi - - - - - da;

pa - ra a vi - - - - - da;

vi - - - - - da;

a - - - - - vi - - - - - da;

24 **Mais lento** (♩ = 69)

ma-ti-nal mi-la-gre do mun-do! I-no - cên-cia sem no-me do céu e da luz..._

(4) (5) ò ma-ti-nal mi-la-gre do mun-do! I-no - cên-cia sem no-me do céu e da luz..._

ma-ti-nal mi-la-gre do mun-do! I-no - cên-cia sem no-me do céu e da luz..._

mi-la-gre do mun-do! I-no - cên-cia sem no-me do céu e da luz..._

32 **Tempo I**

ja - ne - las a - - - - - bre_

A - - - - - bre as ja - ne - las a - - - - -

As - - - - - ja - ne - las

ja - ne - las

39

rall.

f. *p.*

to - das ja - ne - las pa - ra a vi - - - da;

bre pa - ra a vi - - - da;

pa - - - ra a vi - - - da; A

a - - - vi - - - da;

43 **Mais lento** ($\text{♩} = 69$)

p. (1)

di - zer a pa - la - vra, sem - pre.

p. (1)

não sa - be a pa - la - vra, mis - té - rio sem - pre.

p. (1)

bo - ca é o cla - ro mis - té - rio do di - a de sem - pre.

51 **Tempo I**

$\text{♩} = \text{♩}$ *mf*

a - - -

p. *cresc.* *mf*

A - bre, a - - - bre, a - bre, ah

p. *(7) cresc.* *mf*

A - bre, ah a - - - bre, ah

59

bre, pa - ra a vi - da;
a - bre to - das as ja - ne - las pa - ra a vi - da;
as ja - ne - las pa - ra a vi - da;
to - das pa - ra a vi - da;

68

É o gran-de mis - té - rio di - do di - a

75

di - a ho - je. ho - je. ah ho - je. di - a de ho - je.

[Duração: 2min]

Hoje

Augusto Meyer

Abre todas as janelas para a vida;
ó matinal milagre do mundo!
Inocência sem nome do céu e da luz...

A boca não sabe dizer a palavra,
é o claro mistério
do dia de sempre.

É o grande mistério do dia de hoje.

(1) Exclusão das ligaduras de melisma em todas as palavras *abre, as, todas, a, para, vida, luz, palavra, claro, mistério e dia*.

(2) As ligaduras dos fragmentos melódicos da palavra *vida* (c. 20-23) são mantidas em todos os naipes.

(3) Inclusão da fermata que não consta no manuscrito.

(4) Adequação ao poema original: troca de *É* por *ó*.

(5) Inclusão do 3 indicativo de tercina que não consta em algumas figuras do manuscrito (c. 28-30).

(6) Indicação de *acel. e cresc.* também no tenor, pois no manuscrito encontra-se somente no contralto.

(7) Exclusão de ligadura por ser melodia em *ah* sem fragmentação.

Dedicado a Helvia Miotto

Madrigais Gaúchos nº 11

1

Canção de domingo

Versos: Mario Quintana

(setembro de 1964)

Bruno Kiefer (1923-1987)

Alegre (♩ = 100)

Soprano *mf*
Que dan-ça que não se dan - ça? Que tran-ça que não se des-

Contralto *mf*
Que dan-ça que não se dan-ça que não se dan-ça? tran-ça que não se des-

Tenor *mf*
Que dan-ça que não se dan-ça que não se dan-ça? tran-ça que não se des-

Baixo *mf*
Dan-ça que não se dan-ça?

5 *f* (2) *mf* hesitando
tran - ça? O gri - to que vo - ou mais al - to

f *mf*
tran-ça que não se des - tran-ça? O gri - to que vo - ou mais al - to

8 *f* *mf*
tran-ça que não se des - tran-ça? O gri - to que vo - ou mais al - to

f *mf*
(1) tran-ça que não se des - tran-ça? O gri - to que vo - ou mais al - to

9 *f* a tempo *mf* (2)
(3) Foi um gri - to de cri - an - ça. Que can-to que não se can - ta?

f *mf*
Foi um gri - to de cri - an - ça. Que can-to que não se can-ta que não se

f *mf*
Foi um gri - to de cri - an - ça. Que can-to que não se can-ta que não se

f
Foi um gri - to de cri - an - ça. (1) can-to que não se

Editado por Demerval Keller - 2008

13 *hesitando*

Que re-za que não se diz? Quem ga-nhou mai-or es-mo-la

can-ta? re-za que não se re-za que não se diz? Quem ga-nhou mai-or es-mo-la

can-ta? re-za que não se re-za que não se diz? Quem ga-nhou mai-or es-mo-la

can-ta? (1)re-za que não se diz? Quem ga-nhou mai-or es-mo-la

19 *a tempo* **Pouco mais lento** (♩ = 76)

(3)Foi o (3)Men-di-go (3)A-pren-diz.

Foi o Men-di-go A-pren-diz.

Foi o Men-di-go A-pren-diz. O céu es-ta-va na ru-a?

Foi o Men-di-go A-pren-diz. O céu es-ta-va na ru-a?

22

Mas o o-lhar mais a-

A ru-a es-ta-va no céu? o-lhar mais a-

A ru-a es-ta-va no céu?

26 *Tempo I*

mf *f* *mf*

(3) Foi só e - la quem me deu! Que can-to que não se can - ta?

zul Foi só e - la quem me deu! Que can-to que não se can-ta que não se

8 zul Foi só e - la quem me deu! Que can-to que não se can-ta que não se

— Foi só e - la quem me deu! can-to que não se

31

Que re - za que não se diz? Quem ga -

can - ta? re - za que não se re - za que não se diz? Quem ga -

8 can - ta? re - za que não se re - za que não se diz? Quem ga -

can - ta? re - za que não se diz? Quem ga -

35 *hesitando* *a tempo*

mf *f*

nhou mai-or es - mo - la Foi o Men-di - go A - pren - diz.

mf *f*

nhou mai-or es - mo - la Foi o Men-di - go A - pren - diz.

8 *mf* *f*

nhou mai-or es - mo - la Foi o Men-di - go A - pren - diz.

mf *f*

nhou mai-or es - mo - la Foi o Men-di - go A - pren - diz.

[Duração: 1min]

Canção de domingo

Mario Quintana

Que dança que não se dança?
Que trança não se destrança?
O grito que voou mais alto
Foi um grito de criança.

Que canto que não se canta?
Que reza que não se diz?
Quem ganhou maior esmola
Foi o Mendigo Aprendiz.

O céu estava na rua?
A rua estava no céu?
Mas o olhar mais azul
Foi só ela quem me deu!

(1) Adequação do texto às outras vozes: iniciais minúsculas no baixo das palavras *trança*, *canto* e *reza*.

(2) Exclusão das ligaduras de melisma nas palavras *o*, *que*, *não* e *céu*.

(3) Adequação ao poema original: iniciais maiúsculas das palavras *Foi*, *Mendigo* e *Aprendiz*.

A oração do poeta

(outubro de 1964)

Versos: José Paulo Bisol

Bruno Kiefer (1923-1987)

Decidido ♩ = 72

Soprano
O - lha os o - lhos do po - vo⁽¹⁾ que in-fe-li - - zes!

Contralto
O - lha os o - lhos do po - vo, que in-fe-li - - zes!

Tenor
Oh po - vo, in-fe-li - - zes!

Baixo
O - lha os o - lhos po - vo, in-fe-li - - zes!

Tempo II ♩ = 60

9 *f*
É por is-so, Se nhor, que eu não pos sopar - tir. Dei-xa-me jun - to às plan -

is-so, Se nhor, que eu não pos sopar - tir. Dei-xa-me jun - to às plan -

É por is-so, Se-nhor que eu não pos sopar - tir.

is-so, Se-nhor, que eu não pos sopar - tir.

15 ♩ = ♩.

tas. Ah

tas. Ah co-mo u - ma

solo mf
A sei - va ver - sos vai su-bir re - den

solo mf
A sei - va de meus ver - - - sos

23

des-sas mu - - - das ra-
re-den - ção. des - sas. ra-i -
ção pe-las gar - gan - tas
Ah

29

í - zes. me sin-to: to-da es-sa
- zes. Vi - - - vo, me sin-to: to-da es-sa
o que me sin-to: to-da es-sa
Vi - - - vo não pos-so ser o que me sin-to:

34 **Tempo I**

tutti *f* i - men - - - sa car-ga de do-çu - ra.
tutti *f* (2) i - men - - - sa car-ga de do-çu - ra.
tutti *f* i - men - - - sa car - ga de do-çu - ra.
tutti *f* i - men - - - sa car-ga de do-çu - ra.

Tempo II **Tempo I**

40 *solo* *mf* *rall.* *tutti* *f*

Dei xa-me jun - to às plan - tas. Ah

Dei xa-me jun - to às plan - tas. Ah

49

f

Meu ins-tin-to há de su - bir aos fru-tos na ân-sia pu - ra de su - a - vi - zar as bo-cas in-fe -

56

mf *rall.*

Ah Dei - xa - me jun - to às plan - tas.

Ah Dei - xa - me jun - to às plan - tas.

li-zes. Ah Dei - xa - me jun - to às plan - tas.

Ah Dei - xa - me jun - to às plan - tas.

[Duração: 2min15s]

A oração do poeta⁽⁸⁾

José Paulo Bisol

Olha os olhos do povo, que infelizes!
É por isso, Senhor, que eu não posso partir.
Deixa-me junto às plantas.
A seiva de meus versos vai subir
como uma redenção pelas gargantas
dessas mudas raízes.
Vivo não posso ser o que me sinto:
toda essa imensa carga de doçura.
Deixa-me junto às plantas. Meu instinto
há de subir aos frutos na ânsia pura
de suavizar as bocas infelizes.

(1) Adequação ao poema original: inclusão de vírgula depois de *povo*.

(2) Exclusão das ligaduras de melisma em todas as palavras *infelizes*, *partir*, *junto*, *plantas*, *a*, *meus*, *versos*, *subir*, *uma*, *redenção*, *mudas*, *dessas*, *vivo*, *imensa* e *doçura*.

(3).Adequação ao poema original: troca de *isto* por *isso* em todos os naipes.

(4) Exclusão de ligadura por ser melodia em *ah* sem fragmentação.

(5) Substituição de uma semicolcheia ligada a uma colcheia por colcheia pontuada.

(6) Inclusão de *staccati* nas duas colcheias, igualando-se aos outros naipes.

(7) Inclusão de bequadro para prevenir equívoco.

(8) Poema lido por Bruno Kiefer na comemoração dos seus sessenta anos.

CONCLUSÃO

Cada um dos *Madrigais Gaúchos* possui características próprias e é organizado a partir do poema, que é intensificado de acordo com sua semântica e suas representações. Bruno Kiefer compõe de acordo com seus preceitos de não abandonar o passado e de ter os pés na terra, valorizando as coisas dela. Ele encontra nos poetas a melhor forma de penetrar na essência humana e, neste caso, também na gaúcha.

Pode-se afirmar que os madrigais têm muita semelhança ao estilo do século XVI, pois tem na relação entre texto e música sua principal característica. Kiefer intensifica o texto através da música, mas dentro da estética da segunda metade do séc. XX. Sua linguagem é atonal livre e sua organização parte da harmonia quartal, da utilização de várias sobreposições dissonantes e do uso restrito e específico de consonâncias triádicas. O gênero é antigo, mas a temática e os afetos poéticos são tratados de forma bastante inovadora.

Esse conjunto de peças não precisa ser executado na íntegra, nem na ordem estabelecida, que é concebida pela sequência de composição. Mesmo apresentando diversas dificuldades, os madrigais são realizáveis não só por coros profissionais, ou que tenham conhecimentos musicais avançados, mas também por amadores; afinal, o laboratório do compositor era feito com o Coral da Filosofia, que era formado por cantores leigos. Para a introdução deste tipo de repertório, sugere-se escolher inicialmente os mais fáceis, para depois colocar como desafio outros mais complicados. Importante é aproveitar o material existente, composto especialmente e originalmente para coro. Como sugestão, segue a relação dos madrigais em ordem crescente de dificuldade, podendo variar de acordo com as características de cada grupo (Tabela 6).

Tabela 6 – madrigais por nível de dificuldade

Madrigal	Nível de dificuldade
nº9 <i>“Eu te amo”</i>	Nível 1
nº11 <i>Canção de domingo</i>	
nº8 <i>Noite amada</i>	
nº7 <i>Jogo</i>	
nº4 <i>Sol</i>	Nível 2
nº1 <i>Não é tempo ainda</i>	
nº6 <i>Régio levanta o sol</i>	
nº12 <i>A oração do poeta</i>	
nº2 <i>Quadro</i>	
nº5 <i>Poema duro</i>	Nível 3
nº3 <i>Hino à Terra</i>	
nº10 <i>Hoje</i>	

Para o aprofundamento na obra de Bruno Kiefer, indicam-se ainda outras dissertações: “Uma análise das fugas para piano de Bruno Kiefer: uma busca de padrões estilísticos na sua escrita contrapontística” de Rafael Liebich e “A música de Bruno Kiefer: “terra”, “vento”, “horizonte” e a poesia de Carlos Nejar” de Luciane Cardassi. Ambas as dissertações foram elaboradas para o Mestrado em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A primeira investiga como Bruno Kiefer tratou a técnica fugal e conclui que há um distanciamento entres os parâmetros da fuga tradicional e o estilo de escrita contrapontística do compositor. A segunda aborda ideias poéticas, que são elaboradas através do estabelecimento de ambientes sonoros característicos, gerados pela recorrência de determinados materiais musicais.

Por fim, recomenda-se o trabalho da filha do compositor, Luciana Kiefer, realizado em seu Mestrado na Universidade Estadual Paulista em 2007. Sua pesquisa versa sobre “A relação entre música e poesia nas canções para voz aguda e piano de Bruno Kiefer”. Destacam-se ainda alguns estudiosos da obra de Kiefer da UFRGS: os Professores Doutores Celso Loureiro Chaves, Cristina Caparelli Gerling e Fernando Lewis de Mattos.

BIBLIOGRAFIA

- APPEL, Myrna Bier. Um semeador de música, de livros, de ideias. In: MATTOS, Fernando; CORRÊA, James (org.). **Bruno Kiefer**. Cadernos Porto&Vírgula, n. 6. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1994, p. 21-26.
- BARRETO, Ceição Barros. (1973). **Canto Coral**: organização e técnica de coro. Petrópolis: Editora Vozes, 1973. In: JUNKER, David. **O movimento do Canto Coral no Brasil**: Breve perspectiva administrativa e histórica. Salvador, 24 a 26 outubro 1999. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/DJUNKER.PDF> Acessado em 02 setembro 2008.
- BERNARDI, Francisco. **As bases da literatura rio-grandense**. 3. ed. Porto Alegre: Editora Age, 1999, p. 57.
- BISOL, José Paulo. **Sim à vida**. Poemas. Porto Alegre: Ed. De Imprensa Universitária, 1957, p. 13, 87, 92 e 105.
- BISPO, Antonio Alexandre. **A vida de imigrantes alemães e a música no Brasil**. 1998. Disponível em: <<http://www.academia.brasil-europa.eu/Materiais-abe-74.htm>> Acessado em 02 setembro 2008.
- CARDASSI, Luciane. **A música de Bruno Kiefer**: “Terra”, “Vento”, “Horizonte” e a poesia de Carlos Nejar. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.
- CESAR, Guilhermino. Nota sobre esta edição. In: LOPES, Paulo Corrêa. **Obra poética**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1958, p. 9.
- CHAVES, Celso Loureiro. [Entrevista por correspondência, 25/04/1985]. In: GLEICH, Carolina. **O Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e sua importância no contexto musical da época**. Monografia (Especialização em História das Artes) – Faculdade Palestrina, Porto Alegre, 1985.
- _____. **Colóquio Bruno Kiefer**. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 19 julho 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; SUSSEKIND, Carlos (Coord.). **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Vera da Costa e Silva. 23. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DUARTE, Roberto Ricardo. [Entrevista] Campinas, 24 agosto 2007. Entrevista concedida a Demerval Aires Keller Júnior.

GLEICH, Carolina. **O Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e sua importância no contexto musical da época.** Monografia (Especialização em História das Artes) – Faculdade Palestrina, Porto Alegre, 1985.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos.** São Paulo: Editora Ática, 1998.

GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental.** Tradução Ana Luísa Faria. 2ª Ed. Lisboa: Gradiva Publicações Ltda, 2001.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa.** Rio de Janeiro: Editora Objetiva, v. 2.0a, 2007. CD-ROM.

JUCHEM, Helvia Miotto. [Entrevista, janeiro de 1985]. In: GLEICH, Carolina. **O Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e sua importância no contexto musical da época.** Monografia (Especialização em História das Artes) – Faculdade Palestrina, Porto Alegre, 1985.

JUNKER, David Bretanha. [Manuscritos do livro a ser publicado] **A arte da regência coral.** Brasília, 1999. In: _____. **O movimento do Canto Coral no Brasil:** Breve perspectiva administrativa e histórica. Salvador, 24 a 26 outubro 1999. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/DJUNKER.PDF> Acessado em 02 setembro 2008.

_____. **Condições de ensaio e atitudes para com metodologia coral de regentes corais brasileiros:** análise de pesquisa e recomendações. [Brazilian Choral Directors' Rehearsal conditions and attitudes toward choral methodology: survey analysis and recommendations.] Dissertação (Doutorado) – University of Missouri. Columbia, MO – USA, 1990. In: _____. **O movimento do Canto Coral no Brasil:** Breve perspectiva administrativa e histórica. Salvador, 24 a 26 outubro 1999. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/CONFEREN/DJUNKER.PDF> Acessado em 02 setembro 2008.

- KIEFER, Bruno. **Madrigais Gaúchos**. 1964. 12 partituras (59 p.). Coral de Câmara. Manuscrito.
- _____. **Coleção Luís Cosme: Textos de Música Coral – Madrigais Gaúchos**. Vol. I. Porto Alegre: Editora Movimento, 1964. 3 partituras (15 p.). Coral de Câmara.
- _____. **Madrigais Gaúchos nº4 – Sol**. São Paulo: Ricordi, 1966. 1 partitura (2 p.) Coral de Câmara.
- _____. **Madrigais Gaúchos nº8 – Noite Amada**. São Paulo: Ricordi, 1966. 1 partitura (4 p.) Coral de Câmara.
- _____. **A gostosa e difícil tarefa de criar música renovadora**. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 27 de abril de 1973.
- _____. **História e significado das formas musicais**. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- _____. [Carta pessoal] Porto Alegre, 26 março 1979. Carta enviada ao Maestro Benito Juarez.
- _____. [Depoimentos]. **Caderno de música: Boletim de Documentação Musical**, São Paulo, julho de 1982.
- _____. **Bruno Kiefer: Sessenta anos**. *Zero Hora*, Porto Alegre, 8 de abril de 1983. Entrevista concedida a Celso Loureiro Chaves.
- _____. **Elementos da linguagem musical**. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- _____. [Entrevista]. In: GLEICH, Carolina. **O Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e sua importância no contexto musical da época**. Monografia (Especialização em História das Artes) – Faculdade Palestrina, Porto Alegre, 1985.
- _____. [Carta pessoal] Porto Alegre, 17 de maio de 1986. Carta enviada a Zaida Valentim.
- _____. [Entrevista] **Uma história de luta, perseverança e êxito, no difícil caminho da música**. *Universitário*, Porto Alegre, abril de 1987. Entrevista concedida a Myrna Bier Appel.
- KIEFER, Luciana Nunes. **A relação entre música e poesia nas canções para voz aguda e piano de Bruno Kiefer**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2007.

- LIEBICH, Rafael. **Uma análise das fugas para piano de Bruno Kiefer: uma busca por padrões estilísticos na sua escrita contrapontística**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- LOPES, Paulo Corrêa. **Obra poética**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1958, p. 49
- MARTINEZ, Emanuel. **Regência coral**. Princípios básicos. Curitiba: Editora Dom Bosco, 2000.
- MATTOS, Fernando; CORRÊA, James (org.). **Bruno Kiefer**. Cadernos Porto & Vírgula, n. 6. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1994.
- MATTOS, Fernando Lewis de. **A Salamanca do Jarau de Luiz Cosme: análise musical e história da recepção crítica**. Dissertação (Mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.
- _____. [Palestra] **Colóquio Bruno Kiefer: Aspectos da música brasileira na obra de Bruno Kiefer**. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 19 julho 2005.
- MEYER, Augusto. **Poesias: 1922-1955**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957, p. 38.
- NAUD, José Santiago. **A Geometria das águas**. Porto Alegre: Editora Globo, 1963, p. 14, 22 e 45.
- _____. **Antologia pessoal**. Brasília: Thesaurus, 2001. p. 51 e 52.
- _____. **Verbo Intranquilo**. Rio de Janeiro: Editora Coordenada, 1967. p. 72.
- QUINTANA, Mario. Canções (1946). In: CARVALHAL, Tania Franco. (org.) **Mario Quintana: Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. p.137.
- RUFFIER, Madeleine. [Entrevista concedida ao jornal “A Hora”. Porto Alegre, 10/06/1957]. In: GLEICH, Carolina. **O Coral de Câmara da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e sua importância no contexto musical da época**. Monografia (Especialização em História das Artes) – Faculdade Palestrina, Porto Alegre, 1985.
- SALDANHA, Heitor. **A hora evarista**. Porto Alegre: Movimento-Instituto Estadual do Livro, 1974. p.77.

ANEXO

O texto do *Madrigais Gaúchos nº3 Hino à Terra* foi extraído do poema a seguir:

7 Cantos da Terra³¹

José Santiago Naud

*da
montanha*

Tua escarpa é difícil
e o céu te justifica.
O tempo de concerne, alteado em ti
como amor, ou ave
riscando o traço do seu voo.

Salva-me a unidade do que és,
pedra e altura
contra vento e nuvem,
ribeiro andando,
barquinho de papel
solto nas águas.
Eles me enfrentam, e matam
esta fome de símbolos

*das
trocas*

Um pássaro que voe,
retendo no seu voo as tuas distâncias,
ergue-me ao teu braço de granito e rocha.

Que faz cresceres em nós,
como num vaso a flor,
integrando as essências
da impalpável dureza
à duração do sentir?

³¹ A diagramação está de acordo com: NAUD, José Santiago. **Verbo Intranquilo**. Rio de Janeiro: Editora Coordenada, 1967. p. 71-76.

Desce para nós o adjetivo
que te damos. E aceita
imperturbável, terra imensa,
o vaso que pensamos
e vale, pela flor.

*do
tempo*

O tempo não existe.
Nós, sobre a tua crosta,
é que o dimensionamos.

Por isto somos tristes,
quando em tuas largas costas
nostalgias plantamos.

E humana em nós persistes,
se à nossa história encostas
teu limite. E cantamos,

no júbilo de ser,
a angústia de crescer
o sem fim que tentamos.

*da
ação*

É ao teu calor que a mão
o instrumento estremece
e pende para o chão
quando brota ou fenece.

Um momento é o espaço
de avançar e reter
o ato expresso no traço
entre plantar e ser.

Em ti, com as mãos pesadas,
do futuro arrancamos
nossa vontade. E amar,

tuas curvas e entradas,
confere quanto achamos
entre penedo e mar.

*dos
ventos*

No cimo das copas
a noite profunda
desliza seus peixes
oriundos do tempo.

E o vento, espaçoso
no cimo das copas,
começa profundo
a viagem da noite,

enquanto soluça
profunda, no vento,
no cimo das copas
a voz do silencio.

E as vozes da vida,
e os ventos da morte,
profundos balançam
no cimo das copas.

*das
águas*

Um rio profundo
no mundo, correndo pro mar.

No ar, no ar vibram as asas.

O sangue no fundo
bem fundo da força do rio.

No frio. No frio correm as águas.

E o porte da morte, nas vasas
desliza barçaças
nos braços de mar.

No ar, no ar cheiram as rosas.

final

Olha teu passo.
Ninguém comenta,
nem seu ritmo conta
quem te atormenta.

Parte o verão, e morres.
Quem de ti é ausente
Continua vivendo
porque não te sente.
Todo o mundo se esquiva
na hora decisiva
em que tem o que teme.

Mas a terra é fiel.
Tem e toma. Ao seu mel,
tua amargura freme.