

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CARLA DOMINGUES BATISTA

A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E MÚSICA NAS CANÇÕES DE
FREDERICO RICHTER

FLORIANÓPOLIS

2010

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA - UDESC
CENTRO DE ARTES – CEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CARLA DOMINGUES BATISTA

A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E MÚSICA NAS CANÇÕES DE
FREDERICO RICHTER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música/Mestrado da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler
Co-orientador: Prof. Dr. Guilherme Sauerbronn de Barros.

FLORIANÓPOLIS

2010

CARLA DOMINGUES BATISTA

**A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E MÚSICA NAS CANÇÕES DE
FREDERICO RICHTER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Banca Examinadora

Orientador:

Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Membros:

Prof. Dr. Acácio Tadeu Piedade

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Prof. Dr. Luíz Guilherme Duro Goldberg

Universidade Federal de Pelotas - UFPel

FLORIANÓPOLIS/SC, 25 de fevereiro de 2010.

Para Gabriel.

AGRADECIMENTOS

Ao meu companheiro Gabriel, pelo apoio incondicional e incentivo.

A minha cunhada e amiga Patrícia Porto, por ter me incentivado a realizar esta pesquisa e por todo o apoio prestado ao longo desta.

Ao colega Cláudio Thompson a quem devo a edição das partituras encontradas neste trabalho e a quem agradeço pelo apoio e por ter dividido o palco comigo em diversas oportunidades. A ele agradeço também o auxílio na compreensão e interpretação das obras do Frerídio.

A minha família, por crer na minha capacidade e dedicação.

Ao Sr. Frederico Richter e Sra. Ivone Richter pela contribuição para com este trabalho e pela atenção com que sempre me trataram.

A professora Magali Spiazzi Richter, por ter me apresentado às obras de Frederico Richter e pelo incentivo de sempre!

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC, em especial ao meu orientador Prof. Dr. Marcos Tadeu Holler, por ter acreditado no potencial desta pesquisa e por toda a atenção.

A CAPES.

E, por fim, agradeço aos colegas do curso, em especial à amiga Simone Gutjahr, pelo apoio e trocas de idéias.

“Poesia é música e música é poesia”.

Frederico Richter

RESUMO

Esta dissertação, utilizando-se de elementos interdisciplinares, discorre sobre a relação entre texto e música nas canções do compositor Frederico Richter, natural do Rio Grande do Sul, ainda atuante e cuja expressiva obra pode ser dividida em cinco fases nas quais o compositor utilizou-se de diversas técnicas composicionais do século XX. O gênero canção está presente em três destas cinco fases e para este trabalho foram analisadas duas obras consideradas representativas dentro de cada fase. O processo analítico deu-se tanto sobre a perspectiva musical quanto textual, tendo em vista que estes são os elementos formadores da unidade que seria a canção. Este trabalho apresenta ainda aspectos biográficos e acerca da trajetória do compositor e um breve histórico do gênero musical canção onde é possível visualizar sua modificação através da história, enfatizando a canção brasileira e contribuindo assim para a bibliografia sobre o assunto.

PALAVRAS-CHAVE: Canção. Poesia. Análise musical no século XX. Técnicas composicionais do século XX.

ABSTRACT

This dissertation, using interdisciplinary elements, talks about the relationship between text and music in the songs of the composer Frederico Richter, a native of Rio Grande do Sul, who is still active and whose expressive work can be divided into five phases into which the composer has used several compositional techniques of the twentieth century. The song genre is present in three of these five phases and for this work two compositions were analyzed due to be considered most representative of each phase. The analytical process took place on both musical and textual perspective, bearing in mind that these are the formative elements of the songs. This work also presents biographical aspects and the trajectory of the composer, also a brief history of the song genre where it is possible to view how it changed through history, emphasizing the Brazilian songs. It also aims to contribute to the literature on the subject.

KEYWORDS: Song. Poetry. Musical analysis on the 20th century. Compositional techniques of the 20th century.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – O compositor Frederico Richter	17
Figura 2 – Frederico Richter nos estúdios da McGill University	21
Figura 3 – Movimento poético em <i>Madrigal</i>	66

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Relação de poetas musicados por Frederico Richter e o respectivo número de poemas utilizados	33
---	----

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 – Terceiro sistema de <i>Som</i> , com versos de Cecília Meireles	39
Exemplo 2 – Compassos 24 a 29 de <i>Suplício Tantático</i> , com versos de Alceu Wamosy ..	40
Exemplo 3 – Compassos 1 a 11 de <i>Suplício Tantático</i>	42
Exemplo 4 – Compassos 6 a 17 de <i>Suplício Tantático</i>	43
Exemplo 5 – Compassos 24 a 35 de <i>Suplício Tantático</i>	44
Exemplo 6 – Compassos 42 a 46 de <i>Suplício Tantático</i>	44
Exemplo 7 - Compassos 58 a 63 de <i>Suplício Tantático</i>	45
Exemplo 8 – Compassos 23 a 25 de <i>Suplício Tantático</i>	47
Exemplo 9 – Compasso 27 de <i>Suplício Tantático</i>	48
Exemplo 10 – Compassos 70 a 80 de <i>Suplício Tantático</i>	51
Exemplo 11 – Compassos 11, 12 e 13 de <i>Balada Triste</i>	53
Exemplo 12 – Compassos 21 e 22 de <i>Balada Triste</i>	54
Exemplo 13 – Compassos 16 e 17 de <i>Balada Triste</i>	55
Exemplo 14 – Compasso 30 de <i>Balada Triste</i>	55
Exemplo 15 – Compassos 9 e 10 de <i>Balada Triste</i>	58
Exemplo 16 – Compassos 14 a 19 de <i>Balada Triste</i>	59

Exemplo 17 – Compasso 28 de <i>Balada Triste</i>	60
Exemplo 18 - Compasso 33 de <i>Balada Triste</i>	60
Exemplo 19 – Primeiros compasso de <i>Madrigal</i>	62
Exemplo 20 – Compassos 3, 4 e 5 de <i>Madrigal</i>	62
Exemplo 21 – Compassos 3 a 6 de <i>Madrigal</i>	65
Exemplo 22 – Compassos 8 a 13 de <i>Madrigal</i>	68
Exemplo 23 – Compassos 23 a 25 de <i>Madrigal</i>	69
Exemplo 24 – Compassos 26 a 28 de <i>Madrigal</i>	69
Exemplo 25 – Primeiro sistema de <i>Som</i>	73
Exemplo 26 – Quarto sistema de <i>Som</i>	74
Exemplo 27 – Uso de diferentes estruturas rítmicas em <i>Som</i>	75
Exemplo 28 – Inciso 1 em <i>Melancolia</i>	77
Exemplo 29 – Inciso 2 em <i>Melancolia</i>	77
Exemplo 30 – Semifrase 1 no compasso 4 de <i>Melancolia</i>	78
Exemplo 31 – Semifrase 2 no compasso 7 de <i>Melancolia</i>	78
Exemplo 32 – Polirritmia no compasso 21 de <i>Melancolia</i>	79
Exemplo 33 – Polirritmia no compasso 23 de <i>Melancolia</i>	79
Exemplo 34 – Compassos 18 e 19 de <i>Melancolia</i>	80
Exemplo 35 – Compassos 1 e 2 de <i>Melancolia</i>	80
Exemplo 36 – Compasso 4 de <i>Melancolia</i>	83
Exemplo 37 – Compasso 21 de <i>Melancolia</i>	85
Exemplo 38 – Polirritmia nos compassos 5 e 6 de <i>Inania Verba</i>	86
Exemplo 39 – Polirritmia no compasso 7 de <i>Inania Verba</i>	86

Exemplo 40 – Polirritmia no compasso 40 de <i>Inania Verba</i>	86
Exemplo 41 – Motivos melódicos nos primeiros compassos de <i>Inania Verba</i>	87
Exemplo 42 – Compassos 4 a 16 de <i>Inania Verba</i>	89

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Sistema modulante em <i>Suplício Tantálico</i>	42
Quadro 2 – Acentuação das sílabas poéticas na primeira estrofe de <i>Suplício Tantálico</i> ...	46
Quadro 3 – Acentuação das sílabas poéticas na segunda estrofe de <i>Suplício Tantálico</i>	49
Quadro 4 – Acentuação das sílabas poéticas na terceira estrofe de <i>Suplício Tantálico</i>	49
Quadro 5 – Acentuação das sílabas poéticas na quarta estrofe de <i>Suplício Tantálico</i>	50
Quadro 6 – Seções da peça <i>Balada Triste</i>	54
Quadro 7 – Acentuação das sílabas tônicas na primeira estrofe de <i>Balada Triste</i>	57
Quadro 8 – Esquema geral de <i>Madrigal</i>	63
Quadro 9 – Acentuação das sílabas poéticas no primeiro verso do poema <i>Madrigal</i>	64
Quadro 10 – Acentuação das sílabas poéticas no segundo verso do poema <i>Madrigal</i>	64
Quadro 11 – Acentuação das sílabas poéticas nos versos 3 e 4 do poema <i>Madrigal</i>	66
Quadro 12 – Acentuação das sílabas poéticas no terceiro verso da segunda estrofe do poema <i>Madrigal</i>	67
Quadro 13 – Acentuação das sílabas poéticas na primeira estrofe de <i>Som</i>	73
Quadro 14 – Acentuação das sílabas poéticas na primeira estrofe do poema <i>A Canção de Maria</i>	82
Quadro 15 – Acentuação das sílabas poéticas na segunda estrofe do poema <i>A Canção de Maria</i>	84

Quadro 16 – Acentuação das sílabas poéticas na quarta estrofe do poema	
<i>A Canção de Maria</i>	84
Quadro 17 – Acentuação das sílabas poéticas na quinta estrofe do poema	
<i>A Canção de Maria</i>	84
Quadro 18 – Escansão da primeira estrofe do poema <i>Inania Verba</i>	90

SUMÁRIO

Introdução.....	1
I – Revisão de bibliografia.....	4
Capítulo 1 – A canção.....	8
Capítulo 2 - Frederico Richter, O Frerídio.....	17
2.1 A trajetória do Frerídio.....	17
2.2 A obra de Richter.....	24
2.3 As canções de Frederico Richter.....	28
2.3.1 Panorama Geral.....	29
2.4 Poetas musicados por Frederico Richter.....	31
Capítulo 3 – A relação entre texto e música nas canções de Frederico Richter.....	35
3.1 Elementos recorrentes na obra de Frederico Richter.....	38
3.2 Primeira fase composicional: Tonal-atonal (1950 - 1965).....	41
3.2.1 <i>Suplício Tantálico</i>	41
3.2.2 <i>Balada Triste</i>	52
3.3 Segunda fase composicional: Serial-atonal (1966 – 1979).....	61
3.3.1 <i>Madrigal</i>	61
3.3.2 <i>Som</i>	70
3.4 Quinta fase composicional: Tonal-livre e pós-moderna (1993 -).....	76
3.4.1 <i>Melancolia</i>	77
3.4.2 <i>Inania Verba</i>	85
Considerações Finais.....	91
Referências.....	94
Anexos.....	99

INTRODUÇÃO

A canção, gênero musical tão presente em nosso cotidiano, remonta aos primórdios da origem da linguagem, tendo sofrido diversas modificações através do tempo. Discorrer sobre a canção requer o direcionamento do estudo a um período bastante extenso da história da civilização e de sua música, no qual se encontram lacunas ainda não preenchidas, seja por escassez de fontes ou pela ausência de pesquisas específicas. No entanto, é possível vislumbrar um grande período da história no qual a canção desempenhou importante papel, sobretudo na renascença, quando passou a ser considerada como uma busca da unidade entre música e texto, primeiramente voltando sua atenção à declamação e posteriormente atuando como um elemento de interpretação ou até mesmo tradução textual (CHEW et al.). Esta pesquisa surge, então, de uma curiosidade sobre o tema canção, e sobre a maneira através da qual um compositor dá vida musical a um conjunto de palavras na forma de um poema.

No Brasil, a canção se faz presente no repertório das salas de concerto, sendo que canções de compositores como Alberto Nepomuceno (1864 - 1920), Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959), Francisco Mignone (1897 - 1986), Jaime Ovalle (1894 - 1955), Babi de Oliveira (1913 - 1993) e de compositores mais recentes como Ronaldo Miranda (1948), são frequentemente executadas.

Ao ter contato com a obra do compositor Frederico Richter pude perceber a maneira peculiar através da qual poemas de escritores, em grande parte brasileiros, são musicados por meio do uso de técnicas seriais e pantonais, indo além do tonalismo e atonalismo. Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Alceu Wamosy são alguns dos poetas que emprestaram suas palavras ao compositor de mais de 150 canções, sendo que, através de um expressivo número destas, com texto em português, Richter manifesta sua preocupação com o idioma nacional e, de certa forma, uma concordância com o ideais nacionalistas de Mário de Andrade, por quem afirma ter sido bastante influenciado (RICHTER, F., 2008).

Richter faz parte da geração de compositores brasileiros da segunda metade do século XX que se dedicou à exploração de novas técnicas e tendências composicionais, buscando no atonalismo, serialismo e tonalismo livre o meio de expressão de sua arte. Sua obra divide-se em cinco fases, que serão abordadas no decorrer deste trabalho, sendo que as canções fazem parte de quatro destas e, observando estas fases, surge a seguinte questão:

como Frederico Richter aborda a relação entre texto e música em cada uma destas fases e de que maneira podem-se ressaltar as peculiaridades que cada técnica impõe ao compositor neste sentido?

Sob este ponto em vista, o presente trabalho traz a análise de seis canções de Frederico Richter, que foram escolhidas de maneira a abranger as distintas técnicas composicionais utilizadas por ele em sua obra, e que vão além do atonalismo e o tonalismo livre e pós-moderno, passando pelo pantonalismo e por incursões seriais, sendo que estes conceitos serão definidos posteriormente. São canções escritas para soprano (ou tenor), e que foram escolhidas também por darem uma ampla visão do amplo período de atuação do compositor, de três das cinco fases nas quais sua obra está dividida e das diversas técnicas composicionais empregadas. As canções escolhidas foram *Suplício Tantálico* (1949) e *Balada Triste* (1955) que dão uma idéia da maneira através da qual o tonalismo era empregado por Richter nas obras de sua primeira fase composicional; *Madrigal* (1969) e *Som* (1971), sendo que a primeira foi composta sob a perspectiva serial e a segunda atonal, ambas pertencendo à segunda fase da obra do compositor e *O teu cuidado* (1995) e *Inania Verba* (2008), representando a fase na qual Richter trabalha atualmente, dedicando-se a um tonalismo livre e pós-moderno, mas não deixando de lado o atonalismo. Após a escolha das canções, deu-se início a uma pesquisa sobre cada uma delas, buscando suas peculiaridades e dados sobre os poetas que tiveram suas obras musicadas por Richter e ao processo analítico do material musical. Num último instante deu-se o processo de análise poética e posteriormente a junção destas informações, buscando estabelecer a relação entre a música e o texto.

Por meio deste trabalho, além de analisar as referidas canções sob a perspectiva da relação do texto com a música, pretende-se ainda contribuir para a musicologia brasileira com o registro da vida e da obra deste compositor e a catalogação de sua expressiva obra cancionista. O princípio da atuação de Frederico Richter reflete um período da história da música no qual discussões e debates musicais, aliados ao surgimento de novas tecnologias que vieram a contribuir para a composição, aguçaram o processo criativo de diversos compositores que buscavam a renovação musical. Este trabalho contribui ainda para o repertório cancionista e para a história da canção no Brasil, uma vez que se encontra anexado à dissertação um catálogo com as canções do compositor.

A pesquisa acerca da obra cancionista de Frederico Richter justifica-se, dentre outros

motivos, pela marcante atuação do compositor no cenário da música contemporânea no Brasil, tendo sido importante figura no desenvolvimento da música eletrônica¹ e eletroacústica² no Rio Grande do Sul. Richter faz parte da geração de compositores brasileiros da segunda metade do século XX, juntamente com Armando Albuquerque (1901 – 1986), César Guerra-Peixe (1914 – 1993), Eunice Catunda (1915 – 1990), Cláudio Santoro (1919 – 1989), Bruno Kiefer (1923 – 1987), Edino Krieger (1928), Breno Blauth (1931 – 1993) e Luiz Carlos Vinholes (1933); com alguns destes manteve laços de amizade e, com Jorge Antunes, por exemplo, mantém contato até hoje. Manteve contato também com Hans Joachin Koellreutter, a quem convidou para a *I Semana de Música Contemporânea*, organizada pelo compositor em Santa Maria/RS, em 1982, evento que reuniu membros da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e que será retratado em mais detalhes posteriormente.

A realização de uma pesquisa como esta, que tem como foco as canções de um compositor brasileiro ainda em atividade, justifica-se pelo intuito de contribuir para a “nova musicologia brasileira”, a qual surgiu na década de 90, e que, a partir de uma nova abordagem, busca a superação do modelo positivista (CASTAGNA, 2008) visando não só a pesquisa e o acesso a acervos já existentes, mas também a construção de novos acervos e fontes de pesquisa. Ao estudar a obra e a figura de Frederico Richter pretende-se contribuir ainda para esta nova musicologia com o ineditismo do objeto estudado (o que pode atentar para outros focos de pesquisa futuramente, visto que Richter é possuidor de vasta obra para outras formações e que ainda não foram catalogadas e estudadas) e com o enfoque interdisciplinar da análise musical associada a uma análise poética e textual, além da apresentação de referenciais históricos, musicais e literários.

É importante salientar que a possibilidade da contribuição de Frederico Richter e de sua esposa, Ivone Richter, para esta pesquisa é bastante valiosa, uma vez que ambos são possuidores de informações relevantes não só para este trabalho, mas para a música brasileira em si. Esta pesquisa conta, então, com entrevista realizada com o casal por e-mail em 2008, e duas entrevistas que foram realizadas pessoalmente, uma Florianópolis, em julho de 2009, por

¹ Música eletrônica seria aquela que utiliza-se da manipulação sonora através de discos e fitas magnéticas e alturas e ritmos pela alteração de frequências e velocidade de gravação, sons gerados e manipulados em estúdio. (GRIFFITHS, 1978, p. 145).

² Música eletroacústica seria a que utiliza sons manipulados por sintetizadores em concomitância com sons gravados em ambientes externos, mantendo-se “aberta a estímulos exteriores” (BOUSSER, D; BOUSSER, Jean-Yves. p. 126, 1990)

ocasião de uma visita do casal à capital catarinense e outra em Porto Alegre, em dezembro de 2009. Estes contatos contribuíram para o esclarecimento de dúvidas acerca de sua trajetória e do processo de composição de algumas de suas obras.

A dissertação encontra-se dividida em três capítulos. No capítulo I são apresentadas algumas possíveis definições para o termo canção e o desenvolvimento deste gênero musical através do tempo, da renascença ao século XX. O capítulo II discorre sobre o compositor Frederico Richter e divide-se em três partes, abordando sua trajetória, sua obra, e um panorama geral de suas canções. Ainda dentro deste segundo capítulo encontra-se um trecho dedicado aos poetas musicados por Frederico Richter. A relação entre o texto e a música nas canções de Richter é abordada no capítulo III, no qual serão apresentados análises das obras selecionadas e consideradas representativas para o que se pretende demonstrar. O trabalho traz ainda, em anexo, as partituras das canções analisadas, um catálogo com a obra cancionista do compositor e detalhes das perguntas realizadas em cada uma das entrevistas, além de um CD com áudio de 3 das canções analisadas. Infelizmente não foi possível realizar a gravação de todas as canções cuja análise foi realizada nesta pesquisa antes da conclusão da mesma.

I - Revisão de bibliografia

Para o levantamento da parte biográfica foi utilizado o escasso material disponível sobre o compositor, que é citado em *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz (2000), sendo que o autor refere-se a Frederico Richter como pertencente à primeira geração independente (p. 280-281). O compositor é citado ainda na monografia de Clarissa Gomes Foletto, intitulada *Um levantamento da produção da Música de Câmara para violino de professores-compositores da Universidade Federal de Santa Maria – RS* (2008), no qual a autora refere-se a Richter da seguinte maneira: “Após uma busca inicial por informações prévias dos professores-compositores da UFSM constatamos que Frederico Richter é o compositor de carreira mais proeminente e significativa” (p. 5).

A obra coral de Richter é discutida na dissertação de Mestrado de Zobeida Prestes, defendida na Universidade Federal da Bahia, em 2002, com o título de *De Bênção a Bacanal de Alceu Wamosy a Manuel Bandeira: uma caminhada expressiva*. Neste trabalho

Zobeida apresenta um estudo de duas obras corais de Frederico Richter, *Bênção e Bacanal*. A autora dedica um capítulo a cada uma das obras e discorre sobre peculiaridades rítmicas e melódicas, dificuldades técnicas e dinâmicas de ensaio, tendo como base relatos e experiências realizadas com o Coro de Câmara do Departamento de Música da Universidade Federal de Santa Maria. Foram utilizados ainda artigos do próprio Richter e outros relacionados à música contemporânea no Brasil, como *A música eletroacústica no Brasil*, de Jorge Antunes, publicado nos Anais do Iº Encontro de Música Eletroacústica, realizado em Brasília, no ano de 1994.

Para a contextualização da história da música no país as principais fontes foram *Pequena História da Música e Aspectos da Música Brasileira*, de Mário de Andrade (1967), e *Música contemporânea brasileira*, de José Maria Neves (1981), importante referencial sobre a música brasileira do século XX.

São abordados ainda aspectos da história e do significado do termo canção, sua modificação através do tempo, assim como sobre a presença da canção na música brasileira. Para tal, foram utilizados os livros *A canção brasileira – da modinha à canção de câmara*, de Maria Sylvia Pinto (1985), *A Canção Brasileira de Câmara*, de Vasco Mariz (2002), o artigo *A Canção de Câmara Brasileira – Reflexão sobre o termo Ciclo de Canções*, de Marcus Vinícius Medeiros Pereira, publicado nos Anais do XVII Congresso da ANPPOM Rio de Janeiro (2007), e artigos de Paulo Castagna presentes na Apostila do curso de História da Música Brasileira do Instituto de Artes da UNESP (2003), em especial o intitulado *A Modinha e o Lundu nos séculos XVIII e XIX*. Além disso foram consultados os verbetes *Song, Atonality e Postmodernism* do dicionário *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Foram encontrados trabalhos acadêmicos que estabelecem a relação entre texto e música sob diversas perspectivas, tais como as dissertações *Um estudo sobre a relação texto-música: Ofícios fúnebres de José Maurício Nunes Garcia*, de Rodrigo Cardoso Afonso (2005), *Quatro Líricas (1938) de Francisco Mignone com texto de Manuel Bandeira: música, poesia e performance*, de Gisele Pires de Oliveira (2005), *A poesia, a música e a performance da canção “Alma minha gentil” - Um estudo de caso na obra de Glauco Velásquez*, de José Eduardo Oliva Silveira Campos (2006) e *A relação entre música e poesia nas canções para voz aguda e piano de Bruno Kiefer*, de Luciana Nunes Kiefer (2007) e os artigos *Canções Elisabetanas para voz e alaúde: relação entre música e texto*, de Alúísio Coelho Barros

(2008) e *Ares de outros planetas: A voz no quarteto de cordas op. 10 de Arnold Schoenberg*, de Carlos de Lemos Almada (2009), dentre outros. Mas a dissertação que mais será utilizada como referência neste trabalho é a de Marcus Vinícius Medeiros Pereira, *O Livro de Maria Sylvia op 28 para canto e piano de Helza Camêu: Uma análise interpretativa* (2007), por ter sido fonte de contato com os livros de Norma Goldstein, que foram importante referencial nesta pesquisa.

Outros referenciais que abordam a relação entre texto e música foram encontrados em língua inglesa, como *Poetry into Song – Performance and Analysis of Lieder* (1996), de Deborah Stein e Robert Spillman, que traz informações sobre o romantismo alemão e a representação poética dentro deste contexto, além de considerações sobre a música enquanto linguagem, apresentando ainda análises poéticas muito próximas das que serão apresentadas no capítulo III deste trabalho. *Making Words Sing* (2004), de Jonathan Dunsby, é outro referencial utilizado no último capítulo deste trabalho, no qual foram encontrados exemplos de análises musicais e poéticas de composições que datam desde o romantismo até o século XX, trazendo exemplos de obras de compositores como Brahms e Schoenberg, além de considerações sobre o conceito de *vocalidade*.

Foram utilizados ainda como fonte os artigos das autoras Ruth Finnegan, *O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance?* e Cláudia Neiva Matos *Poesia e Música: laços de parentesco e parceria*, presentes no livro *Palavra Cantada: Ensaio sobre Poesia, Música e Voz* (2008) que serviram de base para a compreensão da relação entre texto e música na canção, e também disponibilizaram alguns dados sobre sua história. Ainda buscando um apoio referencial para a realização deste paralelo entre texto e música, foi encontrado na obra de Norma Goldstein interessante material que explicita as peculiaridades dos diversos tipos de poemas, e aspectos como ritmo, métrica e figuras de efeito sonoro, sobretudo *Versos, sons e ritmos* (1999) e *Análise do Poema* (2006).

Para a entrevista realizada com o compositor, o livro sobre pesquisa qualitativa *Metodologia do Conhecimento Científico*, de Pedro Demo (2000), possibilitou que fossem encontradas instruções acerca de métodos de entrevista, que foi organizada de forma semi-estruturada, possibilitando uma maior interação com o compositor.

Os referenciais de Maria Sylvia Pinto e Vasco Mariz podem ser considerados arcaicos por utilizarem uma metodologia característica do antigo conceito de musicologia,

baseada em um puro levantamento e apresentação de dados. No entanto, devido à escassez de outros referenciais nesta área, estes dois autores serão utilizados, porém com algumas ressalvas.

Já que parte da metodologia empregada nesta pesquisa é a análise musical das canções de Frederico Richter, foram utilizados estudos de Rudolph Rétí presentes no livro *The Tematic Process in Music* (1978), sobretudo os que versam sobre análise motívica e temática, e os estudos sobre Teoria dos Conjuntos, de Joseph Straus, presentes no livro *Introduction to Post-tonal Theory* (2000). Diferentes correntes analíticas foram consideradas, pois, concordando com o pensamento de Ruth Finnegan (2008, p. 22) de que “as formas tradicionais de análise parecem cada vez mais inadequadas”, e tendo em vista que o uso de mais de uma ferramenta composicional é bastante explorado por Richter, a análise motívica de Rétí, aliada a uma análise harmônica tradicional embasada pelos estudos de Arnold Schoenberg e até mesmo a Teoria dos Conjuntos explicitada pelas palavras de Joseph Straus serviram como auxílio no reconhecimento de elementos que juntamente com a melodia vocal dão uma significação ao texto, buscando assim sua unidade. Entende-se que é necessário não limitar o estudo a apenas uma corrente analítica e sim mantê-lo aberto às peculiaridades que cada uma das canções oferece.

As canções analisadas neste trabalho são obras para soprano e que foram interpretadas por mim ao longo do processo de pesquisa, visto que a prática vocal ainda é uma constante em minha vida. Através deste contato interpretativo com as peças, novos horizontes analíticos puderam ser desvelados.

CAPÍTULO I – A CANÇÃO

A idéia de canção, de acordo com Ruth Finnegan (2008) remonta à definição de “poesia oral”, que está ligada aos primórdios da humanidade em diversas culturas. Ela “pode muito bem representar um atributo de todos os seres humanos em todos os tempos” (CHEW et al.). A canção vem a ser, então, um dos universais em música a que se refere Bruno Nettl e que seriam elementos presentes em diversas culturas ao redor do mundo, mesmo que estas nunca tenham tido contato entre si.

Como conceito, remonta ao século XIX, surgindo novamente nos anos 60 (NETTL, 2005). A canção é definida por Nettl como pertencente a um segundo tipo de universais, que ele chama de *discurso musical*, e que trata a “música como expressão” e, segundo ele:

Pode ser uma canção (longa ou minúscula), uma peça, uma ópera, uma sinfonia, uma marcha, uma performance de raga, uma chamada de corneta – algum tipo de pensamento culturalmente aceito, longo e complexo ou curto e simples (NETTL, 2005, p. 45, tradução nossa).

Gary Tomlinson também reconhece a canção como objeto principal de diversas teorias de origem da língua e da sociedade, onde ela seria fator de união, de certa forma, entre as sociedades européias e não européias (TOMLINSON, 2003). Este pensamento circula desde os primórdios do século XVIII em escritos de Vico, Condillac, Herder e Rousseau, que teriam situado o canto na conexão das disciplinas emergentes da etnografia e historiografia. Jean Jacques Rousseau, em seu *Ensaio sobre a Origem das Línguas* (1759/1973), define a palavra como fator principal de distinção entre homens e animais e como a “primeira instituição social” (p. 165). Segundo ele, as emoções, as paixões, motivaram as primeiras vozes, as primeiras palavras, não para exprimir suas necessidades, visto que o gesto é perfeitamente apto a esta ação. “A princípio só se falou pela poesia, só muito tempo depois é que se tratou de raciocinar” (p. 170), e, de fato, ele sustenta que as primeiras histórias e até mesmo leis foram constituídas em forma de verso, com a melodia sendo criada pelo som e pelo acento de cada palavra.

Até hoje, segundo Finnegan, “em todo o mundo, a poesia performatizada depende, para sua realização, entre outras coisas, da exploração que o intérprete faz do som” (2008, p. 29).

A canção parece ser a mais simples e fundamental das artes, mas guarda em si a

complexidade de elementos diversos como música, texto e performance (FINNEGAN, 2008), elemento este que não será parte deste estudo, mas que pode ser definido como o “desempenho do instrumentista ou cantor ao executar uma obra musical” (HERR; KIEFER, 2007 *apud* KIEFER, 2007). Ainda de acordo com Finnegan tem-se a idéia de que a canção comporta a máxima expressividade da criatividade humana, visão esta tida como “romântica” pela autora, que aborda ainda a questão de que o texto é tido, geralmente, como elemento primordial, afirmando que:

as formulações escritas foram sempre tomadas como o modo apropriado de representar a realidade das louvações africanas, canções de amor indianas, jogos infantis, canções populares, a missa cristã... o que conta são as palavras e outros elementos são deixados de lado por serem menos palpáveis” (p. 20).

E de fato, grande parte dos registros musicais antigos e que chegaram até nossos dias o fizeram por meio da escrita. Ao entrar em contato com civilizações que vivem afastadas dos centros urbanos, e que buscam, através de um certo isolamento preservar suas raízes, tendo como exemplo próximo algumas tribos indígenas do Brasil, afim de registrar suas tradições e costumes, o pesquisador geralmente se vê compelido a utilizar, mesmo que em última instância, o texto e a escrita musical tradicional para, de certa forma, traduzir para a linguagem ocidental suas percepções daquela cultura.

Mas é preciso retornar um pouco na história da música e buscar o que de mais remoto se sabe sobre a canção.

Segundo o *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* o termo canção (*song*) significa “uma peça musical para voz ou vozes, habitualmente curta e independente, acompanhada ou não acompanhada, ou o ato ou a arte de cantar” (CHEW et al.) e já segundo Rousseau (1759/1973, p. 192-193), “os primeiros discursos constituíram as primeiras canções”, uma vez que a palavra e a poética, com seu acento e ritmo natural, fizeram do canto uma das primeiras artes de expressão do homem, para que pudesse exprimir suas emoções.

De acordo com Chew et al. “a relação entre, música, mágica, ciência e religião era muito forte em todas as civilizações antigas conhecidas, o que complica sobremaneira o estudo da música antiga como uma entidade discreta”, complementando ainda que:

A maioria das evidências para a canção antiga vem de fontes pictóricas e literárias, algumas das quais são especificamente dedicadas à teoria ou ciência da "música". Essas fontes são complementadas por alguns vestígios arqueológicos de instrumentos musicais e uma quantidade relativamente pequena de notação musical

que sobrevive em materiais como tábuas de argila, pedra e papiro. Alguns manuscritos mais tarde também irão conter a notação para peças anteriores da música, em geral, embora nem sempre consideradas autênticas (CHEW et al., tradução nossa).

Povos do Egito, Grécia, Roma, Oriente Médio, Mesopotâmia, Índia e China teriam usado canções para ocasiões religiosas ou para festividades. Os relatos mais remotos datam de 700 a.C, da Grécia, e apontam que as canções eram “simples e funcionais”, entoadas por uma pessoa, cujo refrão era exposto por um coro.

Canções com acompanhamento datam de VII a.C, também na Grécia e foi durante o período helenístico que este tipo de música migrou da Grécia para outros territórios, como Roma, por exemplo e a preocupação entre texto e música era expressa já por Platão (CHEW et al.).

Avançando no tempo podem-se citar os salmos judaicos como outro exemplo de canção, dos quais se tem referências a partir do século III d.C., em sua grande maioria hinos sacros, mas “alguns cantos litúrgicos podem ter sido influenciados pela música popular” (CHEW et al., tradução nossa).

Ainda de acordo com este autor “a primeira melodia de canção simbolizada, sagrada e secular, desde a antiguidade helenística, tanto no Oriente e Ocidente, remonta ao século IX”. Neste período surgiram as primeiras notações e classificações do repertório litúrgico, caracterizando o canto gregoriano. São poucas as músicas desta época que sobreviveram ao tempo, restando apenas alguns manuscritos dos séculos X e XI e algumas obras de poetas latinos.

Foi no início da Idade Média que textos épicos começaram a ser usados para canções, dentre os povos germânicos e celtas. Deste período chegaram a notoriedade algumas canções em inglês, alemão e francês. Foi nesta época, entre os séculos X e XIII, que surgiram os trovadores, os quais tiveram papel fundamental na difusão da canção medieval. Eram canções “cuja estrutura variava de grande simplicidade de fórmulas repetidas quase tão simples como as melodias da *chanson de geste* que sobreviveram, até formas nas quais repetições flexíveis foram incorporadas para criar uma estrutura sutilmente equilibrada” (CHEW et al., tradução nossa).

No século XV deu-se uma maior atenção ao ritmo da palavra, na declamação cantada (CHEW et al.) e a partir do século XVI havia a preocupação em traduzir o texto através da música, “enquanto um poema é totalmente eclipsado em uma tradução literal, um poema e seu

cenário musical juntos tendem a estabelecer 'um novo inteiro que nem desvaloriza nem eclipsa sua origem lingüística'" (CHEW et al., tradução nossa). Do século XV sobressai-se a canção francesa e já no século XVI a canção italiana, mais especificamente os madrigais ganham maior notoriedade. Do século XV tem-se registro de canções produzidas na Espanha, através do manuscrito *Cancionero de Palacio* que seria uma "coleção de canções, principalmente com a melodia de um soprano ou mezzo-soprano e registra grande homofonia" (CHEW et al., tradução nossa). São deste período os *villancicos*. Na Itália, eram encontradas canções na forma de *ballata*, *caccia* e *madrigal*. A *caccia* seria "a primeira música considerável com base no cânone". O que Chew et al. salientam é que tanto no repertório italiano quanto no francês, "nas canções mais complexas, a música tem uma vida própria, aparentemente independente do texto, cuja distribuição ao longo da música poderia eventualmente ser diferente, sem perder sua validade" (tradução nossa).

Cabe salientar que o madrigal inglês teve direta influência do madrigal italiano, tendo em John Dowland o "comandante supremo nesta tradição da música escrita por compositores profissionais para os artistas profissionais e amadores" (CHEW et al., tradução nossa). Diversas obras de Dowland chegaram a nossos dias e fazem parte do repertório apresentado nas salas de concerto.

Por volta de 1630 surgiu na Itália a cantata, que se popularizou em seguida na Alemanha e na Áustria. As seções da cantata seriam a origem da *aria da capo* italiana, muito presente nas cantatas de Bach (CHEW et al.). Já na Alemanha a canção começou a ter seu espaço entre o final do século XIV e o século XV. Contudo, foi a partir deste período que algumas canções para tenor (*Tenorlieder*) ganharam importância e sobreviveram até o século XVIII.

Por volta de 1800, na Europa, a canção perdeu espaço para a música instrumental que "pôs uma nova e excludente categoria fragrante da superioridade espiritual européia" (TOMLINSON, 2003, p. 34). Em artigo de 2008 Cláudia Neiva Matos salienta que "na segunda metade do século XVIII, no quadro do pré-romantismo e da ruptura poética clássica, a dominação do paralelo entre expressão verbal e visualidade na teorização sobre literatura começa a ser efetivamente questionada" (MATOS, 2008, p. 85).

O romantismo traria de volta a aproximação entre linguagem poética e música, que seria explorada principalmente na filosofia e em estudos literários, especialmente pelo romantismo germânico, tomando forma através do *Lied*, gênero musical alemão que

atravessou os tempos e ainda hoje permanece como expressão artística de grande importância musical. Segundo Jane K. Brown o *Lied* teria surgido no começo do século XIX, mais precisamente em 1814, quando Schubert compõe *Gretchen am Spinrade* (2004, p. 12), contudo, seu ápice de popularidade teria sido no período que precedeu a primeira Guerra Mundial, onde em Berlim eram comuns os recitais chamados de *Liederabende*, que chegavam a ser em torno de vinte por semana, sendo que neste período “a poesia desempenhou papel fundamental na vida individual e coletiva” (tradução nossa). Convém salientar que nesta época a comunicação não se dava de forma instantânea e as pessoas ficavam boa parte do tempo em suas casas (PARSONS, 2004, p. 3) e, neste contexto, a canção assume um papel individualista, mas, como salienta Parsons, o *Lied* “também desempenhou um importante papel ao dar voz [...] a uma crescente identidade nacional alemã, tanto que em torno da segunda metade do século XIX, o *Lied* havia se tornado uma espécie de sondagem da manifestação de hegemonia cultural” (2004, p.4, tradução nossa). Sobre a característica individualista do *Lied*, Parsons comenta:

A maioria das pessoas que apreciam o *Lied* o fazem porque ele é um refúgio da intimidade. Sendo uma forma de arte dedicada à poesia e música, a canção conta com a ligação entre os dois. Dependendo do período ou do compositor em questão, um ou outro componente pode dominar, ainda que, geralmente, assume-se que a relação ideal é aquela onde a música e as palavras são ponderadas de forma igual (PARSONS, 2004, p. 8, tradução nossa).

O fato é que a canção, como gênero musical, foi se popularizando e ganhou diferentes nomes em toda a Europa, embora tenha conservado suas peculiaridades e sofrido influências de cada território. *Madrigal*, na Itália, *song* na Inglaterra, *Lied* na Alemanha e mais tarde *runa* na Finlândia, *vidala* na Argentina, *moda* em Portugal e *modinha* no Brasil (PINTO, 1985). Bruno Kiefer é bastante sucinto ao definir este gênero musical brasileiro, afirmando que “*Modinha* é o diminutivo de *moda*” (1986, p. 9) e concorda que

As idéias sobre a origem da modinha têm sido confusas. [...] Hoje, no entanto, diante do peso das argumentações de Mozart de Araújo, não se pode duvidar: a modinha é de origem brasileira. Ou mais precisamente: na origem da modinha (como música e como palavra) encontra-se, conforme o estado atual das pesquisas, um brasileiro, o padre mulato, poeta, compositor, cantor e tocador de viola, Domingos Caldas Barbosa, que deixou o Brasil por volta de 1770, aparecendo notícias a seu respeito em Lisboa a partir de 1775 (KIEFER, 1986, p. 9).

Mesmo depois desta afirmação, ainda hoje não existem fontes que permitam

sustentar que a modinha surgiu de fato no Brasil e não em Portugal, apesar de ter sido adotada como naturalmente brasileira a partir do século XVIII. Paulo Castagna destaca que ainda não foram suficientemente investigadas as origens tanto da *modinha*, quanto do *lundu*, mas afirma que este estilo peculiar de canção camerística desenvolveu-se em Portugal e posteriormente no Brasil.

O Brasil, devido a sua tardia colonização, recebeu com certo atraso as influências da arte européia e, por isso, enquanto a música instrumental ganhava mais espaço na Europa, a canção ainda estava em voga no Brasil dos oitocentos, sendo que *modinhas* e *lundus* tornavam-se bastante populares nas duas primeiras décadas do século XIX, em “um estilo derivado da ária operística, com uma melodia ágil e exuberante” (CASTAGNA, 2003a).

No livro *Modinha – Raízes da Música do Povo*, José Rolim Valença discorre:

Música de salão, às vezes aplaudida pela mais fina sociedade colonial e imperial, ou indecente e chocante canção de bordel e de teatro mal frequentado, a modinha, como qualquer outro gênero musical, transmitia sua mensagem brejeira conforme a erudição, o bom gosto ou o nível moral do autor.

O caráter brasileiro moldou essa forma musical, dando-lhe meiguice e um certo tom de passividade. A queixa, a incompreensão, o desejo insatisfeito são temas comuns, como são também a descrição poética da pessoa amada e de suas qualidades.

O designativo “brasileiro” é importante, pois os autores da época (Caldas Barbosa, Teófilo Braga) atestam a superioridade das modinhas brasileiras quando comparadas às portuguesas (VALENÇA, 1985, p. 57).

Nota-se que Valença, assim como Pinto, contemporâneos, entendem a modinha como brasileira de fato, mas afirma que não é possível precisar sua origem pela falta de documentação, sobretudo referente à música popular. Contudo ele esclarece que “as cantigas, as modas e as árias estiveram presentes e documentadas no Brasil desde 1700” (p. 58-60). Valença é ainda mais específico e embasa-se nos estudos de Mário de Andrade para fornecer outras informações a respeito deste gênero musical brasileiro que, segundo este último, “vai deixando de ser um privilégio da Aristocracia e, no Segundo Império, é mais a música dos salões burgueses” (VALENÇA, 1985, p. 57). O autor afirma ainda que “para Mário de Andrade, a modinha pode ser um exemplo raro de uma forma erudita que se transformou em popular, quando o normal é que aconteça o contrário. Para ele, a origem européia da modinha é incontestável” (VALENÇA, 1985, p. 57).

Maria Sylvia Pinto argumenta ainda sobre a influência da ópera italiana nos primórdios da canção brasileira:

Luciano Gallet, meu saudoso mestre, tinha razão: o estilo era o da ária da ópera italiana, mas essa era a moda da época, característica de um período modinheiro. No século XIX, facilmente apareciam modinhas com palavras em português mas cujas melodias eram simplesmente trechos da “Traviata” ou do “Trovador” de Verdi ou da “Norma” de Bellini; houve até uma modinha editada e que era cópia fiel de Rossini (PINTO, 1985, p. 37).

A influência italiana é notável também na obra de Carlos Gomes, que se dedicou muito à ópera, quase sempre com temática da cultura brasileira, mas cantada em italiano, como é o caso de *Il Guarany* (1870), depois vieram *Salvatore Rosa* e *Lo Schiavo*. Dedicou-se também à canção, compondo cerca de cinquenta obras. Fazem parte do repertório ainda hoje *Conselhos* e *Quem sabe?*, dentre outras.

A popularidade da modinha teria incentivado o começo da impressão regular de partituras no Rio de Janeiro, por volta de 1837, com Pierre Laforge, que publicou *modinhas e lundus* de Gabriel Fernandes da Trindade, tido como grande compositor vocal do período. A canção desta época era primeiramente acompanhada pelo violão, viola ou guitarra portuguesa, somente a partir de 1850 o piano passou a ganhar espaço nas residências brasileiras, onde era peça importante de saraus que uniam a música e a poesia em canções a uma ou mais vozes, performatizando um canto teatral (CASTAGNA, 2003b).

Cláudia Neiva Matos argumenta:

No Brasil, ao longo do século XIX, dá-se uma enorme produção de *Lieder* caboclos, principalmente na forma da modinha. Esse antigo e variado gênero de canção proveniente de Portugal aclimatou-se e evoluiu ricamente entre nós, praticado por músicos populares e também cultos. Desde o Primeiro Reinado, compositores de modinha musicaram, além de textos anônimos ou de poetas menores e caídos no esquecimento, praticamente todos os poetas importantes do país: Castro Alves, Gonçalves Dias, Olavo Bilac e muitos outros. O Modernismo consagrará essa parceria no plano erudito e a partir da atuação precursora de Alberto Nepomuceno em favor do canto em língua nacional. A canção, poesia cantada e/ou música vocal, está no fulcro da associação entre músicos e literatos. Todos os compositores importantes do período modernista (Luciano Gallet, Lorenzo Fernández, Camargo Guarnieri, o já falecido Alberto Nepomuceno) escreveram música vocal, e o seu principal manancial poético foi a obra dos escritores contemporâneos, com destaque para Manuel Bandeira (MATOS, 2008, p. 90-91).

Já Vasco Mariz salienta a preocupação de Nepomuceno com as coisas brasileiras e ainda que “estava destinado a convencer o público brasileiro da qualidade da nossa língua e do folclore” (2002, p. 58). Nota-se então um conflito de afirmações, uma vez que Cláudia Neiva Matos trata Nepomuceno como modernista e Vasco Mariz o vê sob o enfoque nacionalista. Luís Guilherme Goldberg, em sua tese de doutorado *Um Guaratuja entre Wotan*

e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o movimento modernista no Brasil (2007) discute a vinculação de Nepomuceno com estas duas correntes e “procura argumentar a favor de um novo referencial para o entendimento da produção artística de Alberto Nepomuceno face ao modernismo musical no Brasil da Primeira República” (p. 14). Cabe salientar que o movimento modernista no Brasil foi marcado por duas fases. Segundo Elisabeth Travassos (2000), alguns estudiosos “situam o modernismo entre os anos de 1922 e 1945”, sendo que a primeira fase “foi marcada pela ênfase na atualização estética e na luta contra o ‘passadismo’” (p. 18). Esta fase inicial, a qual Travassos nomina como “movimento”, teria tido grande influência das tendências européias que abordavam, sobretudo, questões da liberdade na arte e teria sido marcado “pela atitude combativa, demolidora, que se compraz com a rejeição da crítica e do público” (p. 21). A segunda fase seria o modernismo nacionalista, plena de “debates culturais e estéticos” (p. 21). Sobre esta segunda fase Travassos comenta ainda:

Já não se trata apenas de derrubar o velho com a iconoclastia característica do ethos vanguardista, mas de encontrar as bases para a edificação da arte apropriada aos novos tempos. A fase construtiva alterou o posicionamento com relação ao passado, trasmutado numa tradição brasileira embrionária e desconhecida dos artistas (TRAVASSOS, 2000, p. 21).

Teria sido com os *Lieder* de Wolf que a atenção à declamação teria ganho notoriedade. Essa atenção à poesia, à declamação, chegaria com bastante força ao século XX, sobretudo nas obras de Schoenberg e Stravinsky. A canção do século XX receberia influências da experimentação que permeava o meio musical da época, no qual a tonalidade passava a ser cada vez menos presente no material musical e a poesia voltava a ter um caráter de “texto falado”, uma expressão mais declamatória, acompanhada por outros instrumentos e pequenos conjuntos de câmara, e teria sido a partir deste período também que o elemento popular teria voltado a figurar na canção até então tida como “séria”, através da incorporação de elementos folclóricos, como na obra do húngaro Béla Bartók e do inglês Benjamin Britten (CHEW et al). Embora tenha conservado suas peculiaridades e sofrido influências de cada território. Luciana Kiefer considera que o século XX tenha sido de “intensa discussão, oscilando entre opiniões demasiado teóricas, posturas céticas ou fortemente entusiásticas” e afirma ainda que “a possibilidade de abordar os textos de várias maneiras obrigou os compositores a estabelecerem seus próprios métodos para musicar as poesias” (2007, p. 33).

Na década de trinta a canção ganharia caráter político na Rússia, e em diversas partes da Europa nazista, sobretudo na Alemanha, onde os compositores eram incentivados a

escrever canções que pudessem ser entoadas pelas multidões, o que viria a ocorrer também na China (CHEW et al.). Com o advento da tecnologia e o aumento na velocidade de circulação da informação, a canção popular teria ganho maior poder também neste período, permanecendo, por um lado, estrófica e tonal e recebendo, por outro, as influências de Gershwin e Porter. Cabe salientar que por canção popular entende-se aqui a canção que era composta para entretenimento, para apresentação em locais cujo rigor das salas de concerto não se fazia presente e, sobretudo, destinava-se a grandes camadas da população. A ampliação nos meios de gravação e reprodução musical teriam trazido a tona uma outra realidade que seria a questão do cantor/ autor, que teria sido “a mudança mais importante no contexto da música popular no século XX” (CHEW et al.).

Na música brasileira alguns compositores também teriam ganho notoriedade dentro do contexto do uso música como instrumento político, leia-se a atuação de Villa-Lobos durante o governo de Getúlio Vargas, por exemplo. Villa-Lobos teria sido ainda um dos primeiros compositores a utilizar, de fato, o folclore nacional em suas canções, compondo em 1919 as *Canções Típicas Brasileiras*, embora outras obras anteriores já apresentassem intuito de representar alguns elementos brasileiros (MARIZ, 2002). A questão da modernização dos meios de comunicação também teria sido fator de grande influência na obra de compositores brasileiros do século XX, sobretudo os que mantiveram laços estreitos com a música popular, como Babi de Oliveira (1913 - 1993), César Guerra- Peixe (1914 - 1993) e Cláudio Santoro (1919 - 1989), por exemplo, os quais teriam tido oportunidade de divulgar sua obra através do rádio.

Outros compositores dos séculos XIX e XX que merecem destaque por sua obra cancionista são Glauco Velásquez (1884 - 1914), João Gomes de Araújo (1846 - 1943), Francisco Mignone (1897 - 1986), Jaime Ovalle (1894 - 1955), Waldemar Henrique (1905 - 1995), que utilizou de maneira bastante interessante o folclore amazonense em suas obras, Radamés Gnattali (1906 - 1988), Luis Cosme (1908 - 1965), Najla Jabor (1915 - 2001), Bruno Kiefer (1923 - 1987), Gilberto Mendes, (1922), Jocy de Oliveira (1936), Jorge Antunes (1942), Jary Oliveira (1944), Ricardo Tacuchian (1939), Ronaldo Miranda (1948) e Ilza Nogueira (1948), dentre outros.

CAPÍTULO II – FREDERICO RICHTER, O FRERÍDIO

Neste capítulo serão apresentados aspectos da trajetória da obra do compositor Frederico Richter, tendo como base informações extraídas de um texto não publicado, apresentado pelo compositor em palestra na Academia Brasileira de Música, no Rio de Janeiro, em 2000. O texto foi enriquecido também com colocações feitas pelo compositor e por sua esposa Ivone Richter, em entrevista realizada em 2008 e julho e dezembro de 2009.



Figura 1 – O compositor Frederico Richter (1994).
Fonte: arquivo pessoal de Frederico Richter.

2.1 A trajetória do Frerídio

Frederico Richter, também chamado de “O Frerídio”, nome que adotou para salientar sua brasilidade na Europa, nasceu em 6 de fevereiro de 1932, em Novo Hamburgo, grande Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

Filho de imigrantes austríacos, desde muito cedo teve contato com a música, uma vez

que em sua família a música esteve sempre presente. O pai atuou como professor, era multi-instrumentista e chegou a tocar nos cinemas de Porto Alegre na época do cinema mudo. Em casa, escutavam Schubert e Schumann, e também música folclórica austríaca. Tocava piano e também violino. Compôs sua primeira obra por volta dos 12 ou 13 anos de idade, inspirado nas sonatas de Haydn, das quais fazia arranjos de formação instrumental simplificada, para que pudessem tocar em família. A influência de Schumann também se fez presente e, reflexo disto, é o fato de que desde muito cedo procurou aliar a paixão que nutria pela poesia à música. Sua primeira obra foi já uma canção: *Duas Almas*, com versos de Alceu Wamosy, o poeta mais musicado por Richter, e do qual maiores informações serão apresentadas na última parte deste capítulo. Frederico Richter conta que subia o morro situado aos fundos da chácara da família, no bairro Glória, em Porto Alegre, para compor. Nota-se que desde muito cedo ele teve contato com a poesia, visto que, nesta época, ele tinha dois livros do poeta Alceu Wamosy, os quais não recorda como chegaram em suas mãos.

Em 1951 graduou-se em violino pela Escola de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), e nessa época passou a atuar como primeiro violino da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), na qual permaneceu por vinte anos. Frederico Richter considera que essa experiência foi de extrema importância para sua carreira musical, pois o período na OSPA proporcionou-lhe uma vivência rica e a possibilidade de interpretar grande parte do repertório sinfônico e operístico. Foi atuando com a OSPA que teve a oportunidade de tocar sob a regência de Heitor Villa-Lobos, com quem aprendeu muito sobre interpretação da música brasileira, e conheceu diversos artistas como o maestro chileno Vitor Tevah, com quem aprendeu as primeiras noções de regência.

Neste período Frederico Richter teve contato ainda com diversas personalidades da música brasileira, tais como o Maestro Paulo Komlos, Luis Cosme, a quem conheceu em 1961 e Edino Krieger, de quem Richter já tocou diversas obras. Segundo Richter, Edino Krieger foi quem possibilitou a apresentação de sua obra diversas vezes. Conheceu também Bruno Kiefer, Breno Blauth, Armando Albuquerque, que foi quem o iniciou no dodecafonismo, Luiz Carlos Vinholes, que Frederico encontrou no Canadá e que foi responsável pela divulgação jornalística de sua obra no Brasil, depois da volta de Richter ao país, Hans-Joachim Koellreutter, que dirigiu os trabalhos da I Semana de Música Contemporânea, ocorrida em Santa Maria, em 1982, e Jorge Antunes, em virtude das atividades da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, da qual é membro e sócio

fundador. Com a I Semana de Música Contemporânea, Richter pretendia trazer para a cidade e para os alunos da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) um contato mais próximo com a nova música que utilizava a tecnologia e manipulação sonora como principais ferramentas e que se fazia principalmente na Europa, mas que no Brasil já tinha seguidores, como por exemplo, os alunos de Koellreutter. Este evento contou então com palestras e apresentações musicais.

Como docente atuou no então Conservatório Municipal de Pelotas, hoje Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas, e também na Universidade Federal de Santa Maria. Em Pelotas foi professor de duas disciplinas, a convite do então diretor do Conservatório, o pianista Fernando Lopes. Lá teve a oportunidade de reencontrar Francisco Mignone, a quem já conhecia pelo fato de o mesmo ter sido parte da banca que avaliou sua tese de doutorado. Segundo Richter, ele transcreveu algumas obras de Mignone para quarteto de cordas e obteve aprovação do compositor, que os ouviu. Em Santa Maria atuou como Chefe do Departamento de Música, a partir de 1971, ano em que se mudou em definitivo para a cidade.

Em 1962 defendeu sua tese de doutorado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulada *Estudos específicos para a musica atual: proposição objetiva no sentido de, ao lado dos estudos tradicionais para o violino, se adotem estudos específicos que permitam ao educando entrosar-se das novas tendências musicais moderna*. Esta tese lhe deu também o título de livre docente, visto que na época não havia cursos de pós-graduação em música no Brasil. Frederico Richter preparou essa tese em virtude de um concurso para a cátedra de violino na UFRGS.

Em 1966 criou a Orquestra da Universidade Federal de Santa Maria, da qual foi diretor até 1998 e que, em 1989 passou a ser a Orquestra Sinfônica de Santa Maria. Segundo Frederico Richter, quando a orquestra começou não havia condições em Santa Maria para se ter uma orquestra. Então, a seu pedido, a Universidade contratava músicos de fora e assim foi até meados da década de setenta, quando surgiu o projeto Orquestra Possível, através do qual qualquer instrumento podia participar da Orquestra. Este projeto deu certo, tanto que hoje a Orquestra Sinfônica de Santa Maria é fomentada, sobretudo, pelos alunos do Curso de Música da UFSM.

A respeito deste período Ivone Richter comenta:

Foi nessa época que a CAPES começou a abrir a oportunidade de viajar para o exterior pra fazer pós-graduação, porque também não havia pós-graduação no Brasil, em artes. Então eu senti a possibilidade de uma bolsa de Mestrado, pra mim, e como o Frederico já tinha o doutorado, a gente começou a procurar um pós-doutorado e que fosse na mesma cidade, não necessariamente na mesma universidade, mas na mesma cidade. Então descartamos os Estados Unidos, [...] e a CAPES não estava incentivando a Europa, porque na Europa os cursos eram difíceis de serem reconhecidos aqui, porque aqui a gente tinha um sistema americano, e na Europa não havia essa pós-graduação, dessa forma... [...]. Então a gente optou pelo Canadá [...] achamos que o Canadá seria um bom lugar e a McGill para o Frederico foi muito interessante, porque o Frederico comprava livros ou buscava comprar, sei lá, discos e coisas, cd's, não sei se já tinha cd's naquela época... mas eu me lembro de um disco de um compositor francês, que era matemático, que o Frederico lia o tal livro, mas sozinho, fazendo aquilo sem ter diálogo... a ida para o Canadá foi um abrir de horizontes... realmente a gente encontrou lá a música, a arte contemporânea que a gente não tinha em Santa Maria... Santa Maria terminava no máximo num expressionismo, em artes... música nem isso... então não tinha diálogo (RICHTER, F.; RICHTER, I., 2009a).

De 1979 a 1981 cursou pós-doutorado na McGill University, no Canadá, durante o qual foi orientado por Alcides Lanza e onde teve oportunidade de estudar composição musical e música eletroacústica, com a qual ainda não tinha tido contato. Viveu dois anos no Canadá onde chegou a lecionar. Segundo Richter, foi nos estúdios da McGill (Figura 2) que ele desenvolveu a maioria de sua obra eletrônica, que consiste de cerca de 45 peças. E sobre a experiência no Canadá, Ivone Richter acrescenta que “a ida para o Canadá foi um abrir de horizontes. Realmente a gente encontrou lá a música, a arte contemporânea que a gente não tinha em Santa Maria. Santa Maria terminava no máximo num expressionismo, em artes... música nem isso” (2009).

Estudos na Alemanha tiveram papel importante na formação musical de Frederico Richter e no seu aperfeiçoamento como músico e como compositor. Em 1974 ele fez sua primeira viagem à Alemanha, acompanhado pelo irmão Nicolau Richter, com o intuito de estudar violino. Esta viagem durou cerca de cinco meses. Anos mais tarde, em 1989, Richter iniciou uma série de viagens à Alemanha numa espécie de intercâmbio de pesquisa. Ivone Richter conta que Frederico foi convidado a ir para Hamburgo trabalhar como professor visitante na Hochschule für Musik e que ela também desenvolvia um trabalho na Alemanha sobre as metáforas no ensino das Artes Visuais. Foi então, através do grupo de pesquisa no qual ela atuava, que Frederico teve contato com a questão das metáforas e também com filosofia da música, assuntos estes que iriam gerar artigos posteriormente (RICHTER, F.; RICHTER, I., 2009b).

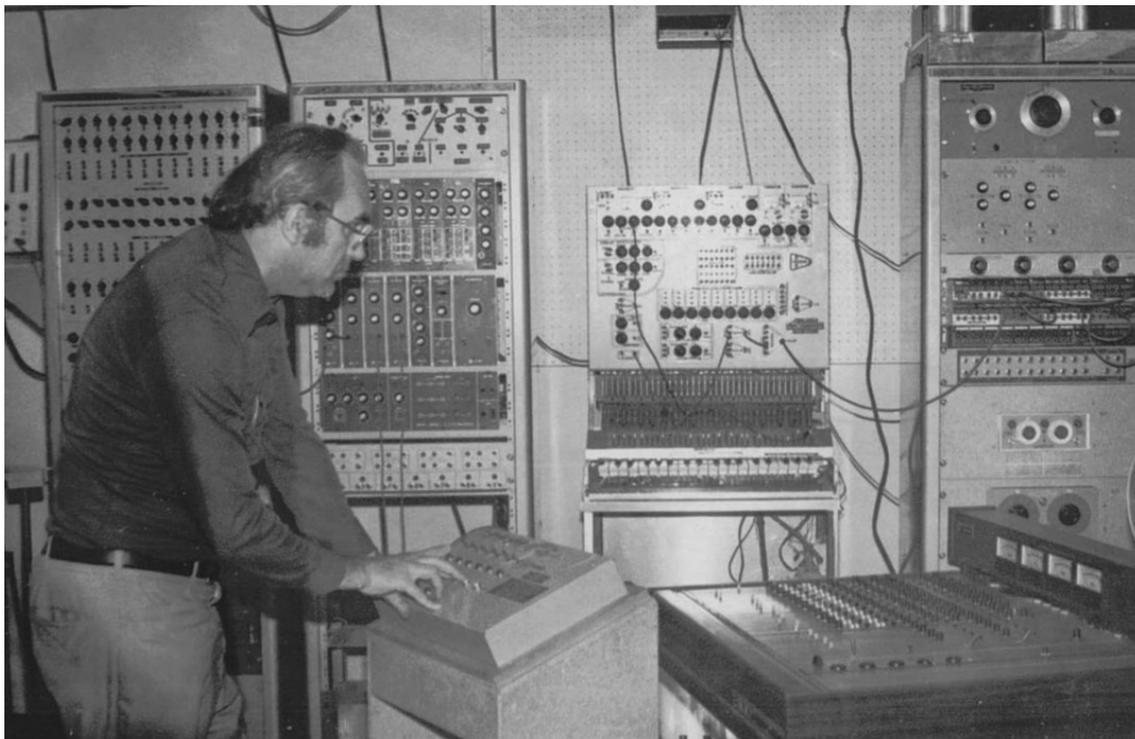


Figura 2 – O compositor Frederico Richter nos estúdios da McGill University (1980).
Fonte: Site do Centro de Música Eletrônica da UFRGS.³

A contribuição de Frederico Richter para a área da pesquisa acadêmica dá-se através de diversos artigos sobre as então novas tendências da composição e sobre a tecnologia na música no século XX, que passou por uma “vinculação crescente, estreita e fortemente integrada entre Arte e Ciência” (ANTUNES, 1994, p. 1). Alguns destes artigos foram publicados, como é o caso de *As Metáforas da Música*, publicado na revista *Brasiliana* em 2000, no qual Richter discorre sobre a questão da intencionalidade do compositor no ato de criação de uma obra e da semântica por parte do intérprete, e no qual ele afirma: “Toda obra de arte é uma metáfora: o que ela nos traz *não é isto* mas *está no lugar daquilo*. O desvio do sentido do *som* pelo *som* para algo que deve exprimir *algo mais*, torna a arte metafórica” (RICHTER, F., 2000a, p. 4).

E sobre a relação entre arte e espírito ele acrescenta:

A arte é uma manifestação representativa das realidades concretas ou abstratas da evolução do homem. Todas estas manifestações devem ser compreendidas pelo

³ Disponível em <http://www6.ufrgs.br/musicaeletronica/richter/teste3.php>

espírito. Nisto incluímos a compreensão semântica das palavras ou dos desenhos que expressam coisas concretas. E as abstratas? Como teríamos de fazer para descrevê-las? Não seria pelo sentir? (RICHTER, 2000a, p. 5)

Neste artigo Richter faz ainda considerações históricas sobre o uso de metáforas na música e cita como maior exemplo os estudos realizados pela Camerata Florentina no fim do século XVI, na Itália, que resultaram numa reconstrução de estilos musicais baseados em “5% de informações musicais [...] e 95% de especulação” (p. 6). Este artigo seria fruto de suas pesquisas desenvolvidas na Alemanha entre 1989 e 2000.

Já no artigo *A new aesthetic derived from science and technology: Chaos and Fractal* (1993), não publicado, Frederico Richter discorre brevemente sobre os primórdios da música no Brasil, sobre sua própria música e sobre como arte, ciência e tecnologia, juntas, deram origem a uma nova estética. Este artigo foi, na verdade, uma palestra apresentada no Canadá por ocasião de uma semana de atividades organizada em sua homenagem e na qual algumas de suas obras foram interpretadas. Outros artigos foram apresentados em palestras e congressos também no Brasil, e não foram publicados, como *A Metáfora – As representações virtuais na Música – O Computador (1994-1995)* cujo conteúdo é basicamente o mesmo do artigo publicado na revista *Brasiliana*, o que leva a conclusão de que seria um manuscrito que foi posteriormente revisado para publicação. Já *Música Fractal* (1991) é artigo no qual constam informações sobre as idéias de Benoit Mandelbrot sobre os fractais, que os define como Geometria da Natureza. Neste artigo Richter comenta ainda sobre o processo de composição das obras *Música Fractal II, III e IV*, salientando que “o computador é um instrumento que não faz nada sozinho - precisa do homem para funcionar” (p. 1). *Análise das metáforas musicais*, também não publicado e cuja data não foi possível precisar, traz 23 exemplos musicais, analisados sob a perspectiva da relação entre música e texto, e no qual Richter leva em consideração o título da obra e indicações encontradas na partitura. Este artigo foi usado como referência no capítulo III desta dissertação, que trata justamente da relação entre texto e música nas canções de Richter. Em *O computador e a música* (1996), no qual o compositor retoma a idéia apresentada em *Música Fractal* (1991) de que o homem tem papel fundamental na criação da música a partir do computador, como manipulador dos elementos primordiais da obra. Neste artigo publicado na *Expressão-Revista do Centro de Artes e Letras* da UFSM em 1998, Richter faz ainda considerações sobre como o computador influenciou a vida e a maneira de criar dos compositores do século XX e sobre como a estética mudou a partir dessa nova tecnologia. O fato de Richter interessar-se bastante por este

tema advém do fato de que ele foi um dos compositores que presenciaram o surgimento da tecnologia e tiveram de adaptar-se de um modo de grafia da composição até então manuscrito para a composição com o auxílio de programas específicos para escrita musical, pelo computador. Ivone Richter comenta que eles imaginavam como seria fácil se houvesse uma máquina capaz de escrever as notas musicais, mas não imaginavam que o computador surgiria e traria consigo esta possibilidade e tantas outras mais. Ela nos conta ainda sobre os primeiros métodos de escrita musical usados por Frederico, e, segundo ela

ele escrevia manualmente, depois copiava em folhas de papel manteiga com nanquim, tinha que fazer as pautas, pra escrever, pra poder multiplicar através de um processo chamado heliográfico, que era por luz já, e que era o que os arquitetos usavam - [...] - e quando errava, tinha que raspar com lâmina, pra poder corrigir [...] (RICHTER, F.; RICHTER, I., 2009a).

O artigo *The Role of Methaphors in Arts*, foi apresentado em Londres (1997) e é basicamente um apanhado das idéias apresentadas nos artigos que tem como principal tema a metáfora.

Atualmente Frederico Richter reside em Porto Alegre e dedica-se à composição para instrumentos e voz, não trabalhando mais com música eletrônica e eletroacústica que, segundo o compositor, fizeram parte de um período de sua vida, mas não são sua principal característica. Indagados sobre esta questão, Frederico e Ivone Richter contam que, na verdade, quando retornaram do Canadá, tinham intenções de montar um estúdio para que ele pudesse seguir trabalhando com os sintetizadores e ela também trouxe material para trabalhar com holografia, que na época era algo inédito no Brasil. No entanto, não houve possibilidade de montar um estúdio na Universidade de Santa Maria, segundo ele, primeiro pela falta de recursos e segundo por não haver interesse representativo dos alunos. Eles contam ainda que a dificuldade de estar no interior do Rio Grande do Sul contribuiu bastante para que não houvesse continuidade deste trabalho, mas salientam que na capital do Estado, Porto Alegre, não teria sido diferente, uma vez que havia um certo preconceito por parte dos compositores porto alegrenses, para com essa música nova. O estúdio de música eletrônica da UFRGS, por exemplo, foi montado somente em 1999, por iniciativa do compositor Eloi Fritsch (RICHTER, I. e RICHTER, F., 2009a). Por isso, Frederico Richter é apontado pelo próprio Fritsch como o “Pioneiro da Música Eletrônica no Rio Grande do Sul” (FRITSCH, 2007). O Frerídio pode ainda ser considerado como pertencente à *geração Revox*, que segundo Jorge Antunes é composta por docentes compositores-pesquisadores que passaram a integrar os

departamentos de diversas universidades brasileiras a partir dos anos setenta (1994, p.1).

2.2 A obra de Richter

Frederico Richter é compositor de mais de duzentas obras para diferentes formações, nas quais se observa uma constante renovação, visto que procurou experimentar diversificadas técnicas de composição surgidas no século XX, mesmo que não as tenha incorporado em definitivo em sua obra como um todo, como é o caso do serialismo e do dodecafonismo. Isto se fundamenta nas palavras do próprio Richter:

[...] eu não seguia nenhum modelo já existente, mas criava com as minhas idéias sem maiores preocupações. Se eu tinha algum modelo ocasional na cabeça eu o evitava deliberadamente: as antinomias e a rebeldia contra “trilhos” me conduziam. Mas, a junção do antigo com o novo sempre me atraiu (RICHTER, F., 2000b).

E sobre isso Ivone Richter comenta também:

O tonalismo foi obviamente o caminho primeiro porque foi a música que ele aprendeu em casa, que trazia da tradição européia, dos pais, etc. Mas o Frederico sempre foi rebelde nessa questão de música, porque tem aqueles compositores que seguem rigorosamente as regras... O Frederico nunca aceitou regra nenhuma, ele sempre foi livre nessa questão. Então quando ele segue um estilo, nunca é exatamente aquele. A questão do atonal acho que começou bem cedo, quando nós casamos, foi em 1959 [...] lembro que ele estava fazendo este ciclo de canções do Alceu Wamosy, [refere-se ao Ciclo *Coroa de Sonho*] e esse é todo tonal (RICHTER, F.; RICHTER, I., 2009a).

No artigo *A new aesthetic derived from science and technology: Chaos and Fractal* (1993) Frederico Richter divide sua obra em quatro fases. Cabe observar que o próprio compositor (RICHTER, F.; RICHTER, I., 2009a) afirmou que a divisão entre as fases não é rígida, já que existem intersecções entre elas, e que as datas são aproximadas. As fases seriam as seguintes:

1. Fase tonal-atonal, de 1950 a 1965, da qual fazem parte obras como *Três cantos*, com versos de Casemiro de Abreu (1952) para canto e piano e *Pequenas Peças Fáceis* (1964), para piano, que foram estreadas e gravadas por Maria Helena Didier.
2. Fase serial-atonal, de 1966 até 1979, da qual se destacam *Três Canções sobre uma Série* (1969), com versos de Manuel Bandeira e a canção atonal *Som* (1971), com versos

de Cecília Meireles.

3. Fase de música eletrônica e concreta, de 1979 até 1989. Chamada de Fase McGill e na qual Richter compôs *Sonhos e Fantasia* (1980) e *Estudo Eletrônico* (1980).
4. Fase de experiências com música fractal⁴, de 1989 até 1993, da qual se salienta *Monumenta Fractalis-Thomas* (1991), para órgão e fita magnética, que foi estreada na IX Bienal Brasileira de Música Contemporânea, em 1991, no Rio de Janeiro, pela organista Regina Lacerda.

Com a concordância de Richter, pode-se afirmar que de 1993 em diante existe uma quinta fase que poderia ser definida como tonal-livre e pós-moderna, uma vez que as composições apresentam, em geral, um centro tonal, mas não necessariamente uma tonalidade pré-definida, como é o caso da canção *Viver* (2002), com versos de Carlos Drummond de Andrade. Esta ausência de uma tonalidade pré-definida contrastando com o centro tonal é o que difere a primeira fase da atual. Sobre essa fase pós-moderna Ivone Richter comenta:

[...] existem autores que apresentam a pós-modernidade como uma reação à modernidade, e outros que dizem que é quase uma consequência da modernidade. Eu acho que isso é mais verdadeiro inclusive, para a obra do Frederico, porque houve um período do trabalho dele em que ele se preocupou mais com o atonalismo, com novas técnicas e com tecnologias e etc, que é típico da modernidade e lá no Canadá, inclusive, eles não aceitavam outro tipo visão a não ser a visão de arte moderna. [...] na verdade isso já está gestado dentro do modernismo, mas ele se abre muito mais pra mistura de influências, para o jogo do tonal e o atonal, para a influência de outras culturas... há uma abertura maior no pós-modernismo e é por isso que o Frederico se diz pós-moderno, porque ele tem justamente essas licenças que, por exemplo o dodecafonismo não tinha, mas já ali ele trabalha com isso. Então ele tem já isso, sempre teve no temperamento dele, de ser avesso à regras. Embora trabalhando com muito rigor e muita disciplina, sempre teve muita disciplina. Mas essa disciplina nunca atrapalhou ele de deixar a mente muito aberta. E por isso essa abertura pra captar não influências propriamente ditas, mas pra captar sugestões... me lembro de uma obra que ele fez na Alemanha, que se chamou *Sinfonia Báltica*, [...] que ele utilizou o som do apito dos navios que passavam [...] (RICHTER. F.; RICHTER. I., 2009a).

A *Sinfonia Báltica* (1988) a que se refere Ivone Richter é uma obra que Frederico Richter compôs em Kiel, na Alemanha, com base nos apitos dos navios que passavam pelo

⁴Música fractal é a que utiliza-se da Geometria dos Fractais, onde não existem medidas específicas nem escalas, sendo apropriada para formas naturais. A música produzida de acordo com esta estética é composta a partir de amostras produzidas pelo computador com interação do compositor (RICHTER, F. 1991)

estreito que liga o Mar Báltico ao Mar do Norte.

Pós-modernismo é um termo de origem americana surgido na década de cinquenta, mas que se tornou mais popular na década de setenta e que, como o próprio nome conota, seria uma contestação ao modernismo. Segundo Pasler no verbete *Postmodernism* em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, e de acordo com a definição dada por Harvey este termo também é usado para

descrever um estilo que coloca em questão certos pressupostos sobre o Modernismo, sua base social e os seus objetivos. Estes incluem a fé no progresso, a verdade absoluta, a ênfase na forma e ao gênero e a renúncia a (ou alienação de) uma função explícita social para a arte. Muitos usam o termo para descrever um estilo que privilegia descontinuidade sobre continuidade, semelhança sobre diferença e indeterminação sobre lógica racional (HARVEY apud PASLER, 2008, tradução nossa).

O pós-modernismo, no qual a recente obra de Frederico Richter está inserida, pode ser entendido como uma maneira de continuar rompendo barreiras e sobrepondo limites impostos por técnicas composicionais ortodoxas e vem ao encontro do que menciona Luciana Nunes Kiefer em sua dissertação *A relação entre música e poesia nas canções para voz aguda e piano de Bruno Kiefer*, na qual ela aponta o pós moderno como:

Uma condição de ser e existir, um modo de pensar e agir, é uma corrente cultural sem forma e conteúdo únicos, na qual nada está pré-determinado. Veio para desfazer princípios, regras, valores e práticas, misturar tendências e estilos sem hierarquia de valores, ser aberto e plural, derrubar as fronteiras entre as diversas manifestações artísticas. Não importa mais a descoberta, mas a criatividade, a abertura e a agilidade com que o artista se aproxima dos materiais, e o que ele tem a dizer com tudo isso. É também o resultado da obra que determinará sua contemporaneidade (KIEFER, Luciana, 2007, p.11).

O uso de licenças composicionais é algo presente na obra do compositor em toda sua integridade, mas na sua quinta fase composicional, na qual o retorno ao tonalismo dá-se de forma mais clara, encontram-se elementos que representam esta ruptura com os modelos tradicionais, como por exemplo nas obras *Duas canções de despedida para Manuel Bandeira* (1997), nas quais estão presentes o atonalismo e o tonalismo praticados de maneira livre. Outro ponto a salientar nesta fase é o fato de que o compositor neste ponto já havia trabalhado com técnicas modernistas, como o serialismo e técnicas que envolvem manipulação sonora através de aparatos eletrônicos, retornando então a uma música mais pessoal e tradicional, no sentido técnico e expressivo da música.

De sua obra instrumental salientam-se ainda as *Pequenas peças fáceis* (1964) - para piano e gravadas por Maria Helena Didier, e o *Trio para violino, viola e cello – Estados d’Alma* (1971) publicado pela Editora Novas Metas e pela Goldberg Edições Musicais. Ainda para piano merecem destaque *Variantes Breves* (1971) e *Tocata* (1976), ambas publicadas pela Editora Novas Metas. Estas obras representam a fricção entre as fases tonal-atonal e serial-atonal.

Em sua fase de experiências com a música eletrônica e concreta, desenvolvida grande parte dentro dos estúdios da McGill University, Frederico Richter compôs obras puramente eletrônicas, como *Sonho e Fantasia* (1980), presente na coletânea *Tornado – Eletroacoustic Compositions*, lançada em comemoração ao 35º aniversário do estúdio de música eletrônica da McGill University, em 2001, e *Estudo Eletrônico* (1980) e *Metamorfoses* (1981), ambas presentes na Coletânea Música Eletroacústica Brasileira, volumes I (1996) e II (1999), respectivamente. *Introdução e Elegia por um Herói Moribundo Isaiás 24-3* (1982), obra para orquestra sinfônica e fita magnética que estreou em Porto Alegre, em 1982 e foi gravada posteriormente, pela UNIRIO. Já para órgão e fita magnética, *Monumenta Fracthallis Thomas* (1991), une a estética dos fractais a um coral do compositor inglês do século XVI Thomas Thallis e é, juntamente com o *Canto Negro*, que faz parte da Suíte *Três Cantos Poéticos*, composta na década de sessenta, a obra que o Frerídio considera que tenha tido mais destaque até o momento. *Monumenta Fracthallis Thomas* faz parte da *Coletânea Brasileira de Música Eletroacústica*, lançada em 2009 pela Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, da qual Richter é membro. Compôs ainda uma peça para violão e piano, intitulada *Inspiratio* (1987), que é considerada por diversos violonistas uma peça de extremo virtuosismo.

Como composições vocais, Richter possui inúmeros corais destacando-se o *Livro de Corais* (1975) publicado pela Editora da UFSM. Os corais presentes no ciclo *Coroa de Sonho*, especialmente *Bênção*, e *Bacanal*, que foi interpretado e gravado por diversos coros brasileiros e pelo The Texas Chambers Singers, no Rio de Janeiro, em 1981, também destacam-se dentro de sua obra. *Bênção* e *Bacanal* foram objetos de estudo da dissertação de Mestrado de Zobeida Prestes, defendida na Universidade Federal da Bahia, em 2002, com o título de *De Bênção a Bacanal de Alceu Wamosy a Manuel Bandeira: uma caminhada expressiva*.

No momento Frederico Richter está compondo uma ópera, que começou a escrever

em 1979, *Don Quixote de Portinari*, uma releitura do poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, como conta Ivone Richter:

A ópera *Don Quixote* é uma série de releituras feitas em outra linguagem artística. Então ela inicia com a obra do Cervantes, que é uma obra literária, do *Don Quixote*. Então o Portinari, numa ocasião que ele ficou intoxicado pelas tintas, precisou trabalhar só com aquarela e fez uma série em cima dos personagens, da obra do Cervantes, uma série de aquarelas, [...]. O Drummond, vendo essa exposição do Portinari, se inspirou e fez um poema que ele chamou de *Don Quixote de Portinari*, porque já não era mais do Cervantes. Então o Portinari faz uma releitura da obra do Cervantes fazendo estes personagens em aquarela, [...] é uma releitura, agora na linguagem poética. [...] E o Frederico lendo os poemas do Drummond fez a ópera, que está inacabada, que ele não chegou a terminar, mas que se baseia já não mais [na obra do Cervantes], mas é uma releitura musical do poema do Drummond (RICHTER. F.; RICHTER. I., 2009a).

Foram encontrados alguns registros fonográficos da obra de Frederico Richter, dentre os quais encontram-se um CD independente, gravado em 1993 e intitulado *Frederico Richter (O Frerídio)*, no qual podem ser encontradas obras para diversas formações como canto e piano, violão e orquestra, percussão e também música fractal. Há registro da participação do compositor em cinco coletâneas de música eletrônica e eletroacústica: *Tornado – Electroacoustic Compositions*, organizada pela McGill University em 2001, em comemoração ao 35º aniversário do estúdio de música eletrônica da referida instituição; e quatro coletâneas produzidas pela Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica, lançadas duas em 1995, uma em 1999 e a mais recente, em 2009.

Atualmente Richter tem composto grande número de canções. Somente em 2008 e 2009 foram mais de quarenta canções, sobre versos de poetas brasileiros, americanos e de origem hispânica. Anexo a este trabalho encontra-se um catálogo com as canções de Frederico Richter.

2.3 As canções de Frederico Richter

No artigo *A new aesthetic derived from science and technology: Chaos and Fractal*, Richter se autodefine: “Eu sou um compositor do tipo vocal e esta é minha tendência básica embora eu escreva sinfonia, trabalhos instrumentais e orquestrais” (1993, p. 4, tradução nossa). E, de fato, entre as mais de duzentas obras de Frederico Richter, o que chama atenção é que cerca de 150 são canções, demonstrando que o compositor tem uma grande capacidade

de criação; “nunca faltou inspiração” salienta Ivone Richter (RICHTER. F.; RICHTER. I., 2009b). Tendo em vista o expressivo número de canções dentro da obra de Frederico Richter, pode-se afirmar que um número muito pequeno delas foi publicada, somente as que fazem parte do ciclo *Coroa de Sonho*. A grande maioria encontra-se previamente editada pelo próprio compositor e algumas, mais antigas, estão ainda manuscritas. Todo o material catalogado para este trabalho foi disponibilizado pelo compositor e por sua esposa ou então pela professora Magali Richter.

Segundo Ivone, Frederico teve contato primeiramente com as poesias de Alceu Wamosy e, inclusive, ia fazendo anotações musicais no próprio livro à medida que ia lendo, o que indica que o primeiro elemento a ser considerado nas canções de Richter é o texto, mas ele próprio enfatiza que o piano não é apenas um acompanhante. O piano geralmente faz a frase introdutória com o material que será usado na melodia vocal, sendo tratado com igual importância ao canto, sobretudo através de diálogos com a linha vocal, o que poderá ser observado nas análises das canções, no capítulo III. Richter revela ainda que Schumann teria sido grande influência, uma vez que as obras deste compositor estiveram presentes em sua infância (2009b).

O compositor é enfático ao afirmar que seu gosto pela música vocal vem da poesia, “porque música é poesia e poesia é música. Eu dizia isso. E é um fato. Eu era apaixonado por poesia” (2009a).

2.3.1 Panorama geral

Segundo levantamento realizado, a primeira canção de Frederico Richter data de 1945, *Duas Almas*, que possui poema de Alceu Wamosy. De 1949 datam *Suplício Tantálico*, que será analisada posteriormente, e *Vamos sentir saudade*. Dentre o material fornecido pelo compositor estão canções que datam de 2009, e que juntamente com as de 2008 representam uma nova experiência para o compositor, a de musicar poemas em espanhol e em inglês, como no caso do ciclo de canções sobre poemas de Emily Dickinson, dentre as quais podem-se citar *Our lives are Swiss*, *If I shouldn't be alive* e *Answer July*. Desta forma pode-se vislumbrar cerca de seis décadas nas quais Frederico Richter dedicou-se ao gênero canção.

Entre 2007 e 2009 observa-se uma intensa produção cancionista de Frederico

Richter: são cerca de 98 canções, que representam um terço de sua produção relativa a este gênero musical.

No ciclo *Coroa de Sonho* é possível observar que as canções não obedecem a uma ordem cronológica e abrangem quatro décadas de composição. Ivone Richter afirma que, no caso deste ciclo, Frederico foi compondo as canções e coros de modo aleatório e só mais tarde resolveu uni-los em um ciclo (RICHTER. F.; RICHTER. I., 2009a). Já a partir de 2004 nota-se que Richter passa a ter uma preocupação em compor os ciclos de maneira ininterrupta, uma vez que em sua obra são encontrados o *Ciclo da Rechia* (2004), com quatorze canções, *Ciclo de Canções sobre versos de Vinicius de Moraes* (2007), também com quatorze canções, *Ciclo de Canções sobre versos de Emily Dickinson* (2008), que conta com 9 canções, e os mais recentes (2009) *Ciclo de Canções sobre versos de Mia Couto*, com 6 obras e *Ciclo de Canções sobre versos de Florbela Spanca*, com apenas duas canções.

Outro ciclo relevante à obra de Frederico Richter vem a ser o *Três Canções sobre uma série* (1969). Com versos de Manuel Bandeira e utilizando o dodecafonismo e incursões seriais, Richter compôs estas três canções para soprano. Este ciclo foi executado em diversas ocasiões pela soprano gaúcha Anna Maria Kliemann e foi, inclusive, gravado pela cantora, no Rio de Janeiro. Richter foi colega de Anna Maria no período em que atuou como docente na Universidade Federal de Santa Maria e, neste período, teve contato também com a irmã de Anna, a também soprano Lori Keller. Diversas obras foram dedicadas por Richter para Anna Maria e para Lori e há, inclusive, uma canção que foi composta em 1973 para as duas irmãs, *Ingênuo Enleio*, sobre versos de Manuel Bandeira, e que pode ser interpretada ainda por canto e violino ou canto e clarinete.

O fato de musicar poemas em espanhol surgiu para Frederico Richter como uma tentativa de reaproximação com a arte e a cultura da América Latina. No período da ditadura militar ele já tinha manifestado esta preocupação, com a obra *Cantiga para a América Latina* e recentemente ele retomou esta preocupação, então, ao buscar poemas dos argentinos Gonzalo Rojas e Homero Manzi e do cubano Nicolás Guillén.

Como mencionado anteriormente, as canções que serão analisadas neste trabalho foram escolhidas como representantes das diversas fases composicionais de Richter e de sua longa trajetória de atuação. São elas: *Suplício Tantálico* (1949), *Balada Triste* (1955), representando a primeira fase, *Madrigal* (1969) e *Som* (1971), enfocando a segunda fase e *O Teu Cuidado* (1995) e *Inania Verba* (2008), demonstrando a fase atual do compositor. A

terceira fase não fará parte deste estudo por apresentar apenas duas canções datadas e cuja escassez de informações não permite precisar se pertencem realmente a esta fase, e para que formação foi composta. Desta fase têm-se informações ainda de mais um ciclo de três canções o qual é possível que tenha sido escrito para orquestra de câmara. Da quarta fase não existe registro de nenhuma canção, uma vez que esta fase compreende o período ao qual Richter dedicou-se à música eletrônica, eletroacústica e à teoria dos fractais.

2.4 Poetas musicados por Frederico Richter

Ao todo, 33 poetas emprestaram suas poesias às melodias de Frederico Richter, sendo que a maioria corresponde a autores brasileiros. O mais musicado foi Alceu Wamosy, uma vez que foram catalogados vinte poemas musicados deste autor. Wamosy é, assim como Frederico Richter, gaúcho. Nascido em Uruguaiana, em 1895, filho de pai húngaro e mãe brasileira, fez parte da corrente simbolista. Trabalhou com seu pai no jornal *A cidade*, em Alegrete e já em 1917 adquiriu um jornal: *O Republicano*, onde trabalhou até o ano de sua morte, em 1923. Foi apoiador do Partido Republicano e chegou a lutar na Revolução Federalista. Sua primeira obra, *Flâmulas*, foi publicada em 1913. Depois vieram *Na Terra Virgem* (1914) e *Coroa de Sonho* (1923), obra esta que inspirou Frederico Richter a compor o ciclo homônimo (MIRANDA, 2009).

Aristilda Rechia, também natural do Rio Grande do Sul, foi outra poetisa cuja obra foi, e ainda é, fonte de inspiração para o Frerídio. Sobre a autora poucas foram as informações encontradas. Sabe-se que ela nasceu em 1938 em Santa Maria, cidade onde Richter residiu por longo período e onde trabalhou, na Universidade Federal de Santa Maria. Sobre Santa Maria escreveu livros de história geral, como *Santa Maria Cidade Sol, Coração do Brasil*, cuja data de lançamento não foi possível precisar e *Santa Maria – Panorama Histórico Cultural* (1999). Dentre suas obras poéticas publicadas encontram-se *Teia de Afetos – em Prosa e Verso* (2001) e *Estação Cinquenta* (2002).⁵ Recentemente Frederico Richter foi presenteado por Aristilda com um poema, em homenagem aos cinquenta anos de seu casamento com Ivone Richter e, segundo o compositor, este poema será inspiração para uma

⁵ As informações encontradas a respeito de Aristilda Rechia estão disponíveis no endereço <http://www.santamariatur.com.br/aristilda.htm>. Não foram encontradas informações sobre a autora em livros e outras fontes escritas, até o presente momento.

“sinfonia cantata”, cuja composição já está em andamento (RICHTER. F.; RICHTER. I., 2009b).

Segundo o próprio compositor os poetas mais musicais são Manuel Bandeira e Cecília Meireles (RICHTER, F., 2008), e isso comprova-se pelo fato de que Richter musicou cerca de dez poemas de cada um destes poetas.

Manuel Bandeira, nascido no Recife em 1886, foi representante do modernismo brasileiro e um dos primeiros poetas a fazer uso da fala coloquial e a abordar assuntos cotidianos em seus poemas. Foi tradutor de poemas de Goethe, Heine, Cummings, Baudelaire, Garcia Lorca, dentre outros. Dentre sua vasta obra publicada encontram-se cerca de 18 livros de poemas, 17 de prosa e mais de dez antologias. Bandeira faleceu em 1968, no Rio de Janeiro (NOGUEIRA JR., 2009).

A poetisa Cecília Meireles é natural do Rio de Janeiro. Nascida em 1901, assim como Mário de Andrade fez parte da corrente modernista, mas é também considerada “intemporal” por ter incorporado em sua obra influências do classicismo, simbolismo, romantismo, parnasianismo, surrealismo e realismo⁶. Escreveu sua primeira poesia aos nove anos de idade e aos 16 publicou seu primeiro livro, *Espectros*, que se seguiu de mais de sessenta outras publicações. Faleceu também no Rio de Janeiro, em 1964.

Outros nomes importantes da poesia brasileira e que tiveram poemas musicados por Richter são Casemiro de Abreu (1839 – 1860), Castro Alves (1847 – 1871), Olavo Bilac (1865 – 1918), Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) Vinícius de Moraes (1913 – 1980), dentre outros.

Richter musicou ainda poemas da americana Emily Dickinson (1830 – 1886), dos portugueses Fernando Pessoa (1888 – 1935) e Florbela Espanca (1894 - 1930), dos chilenos Pablo Neruda (1904 – 1973) e Gonzalo Rojas (1917), do cubano Nicolás Guillén (1902 – 1989), do argentino Homero Manzi (1907 – 1951) e do moçambicano Mia Couto (1955).

Na tabela 1 encontra-se a relação dos autores que tiveram seus poemas musicados por Frederico Richter, e o número de poemas utilizados de cada um deles.

⁶ Informações extraídas de <http://www.revista.agulha.nom.br/ceciliameireles.html>

Poeta	Número de poemas musicados
Alceu Wamosy	20
Vinicius de Moraes	15
Aristilda Rechia	14
Manuel Bandeira	11
Cecília Meireles	10
Emily Dickinson	9
Carlos Drummond de Andrade	8
Pablo Neruda	8
Mia Couto	6
Homero Manzi	5
Castro Alves	4
Pedro Costa	4
Gonzalo Rojas	3
Rui Proença	3
Adélia Prado	2
Ernesto Wayne	2
Fernando Pessoa	2
Florbela Spanca	2
Nicolás Guillén	2
Oscar Magalhães	2
Vilmo Cardoso Fioravante Júnior	2
Alphonsus Guimarães	1
Casemiro de Abreu	1
Ferreira Gullar	1
Guilhermino César	1
Guimarães Rosa	1
Jorge de Lima	1
José Albano	1
Maria Brasil de Leão	1
Martha Medeiros	1
Olavo Bilac	1
Paul Verlaine	1
Thiago de Mello	1

Xavier e Zuckell	1
Zeh Gustavo	1

Tabela 1 – Relação de poetas musicados por Frederico Richter e o respectivo número de poemas utilizados.

CAPÍTULO III – A RELAÇÃO ENTRE TEXTO E MÚSICA NAS CANÇÕES DE FREDERICO RICHTER.

Neste capítulo serão abordados os dois elementos centrais da canção: texto e música, primeiramente observados de forma separada e num segundo momento de forma conjunta, buscando visualizar sua unidade. As partituras das canções analisadas foram re-editadas com o auxílio do pianista Cláudio Thompson e encontram-se em anexo a este trabalho. *Suplício Tantálico* e *Balada Triste* já haviam sido editadas e publicadas pela Goldberg Edições Musicais, uma vez que fazem parte do Ciclo *Coroa de Sonho. Madrigal, Som, Melancolia e Inania Verba* encontravam-se editadas pelo próprio compositor.

Jonathan Dunsby, em seu livro *Making Words Sing* (2004), aborda o conceito de *transvocalidade*, que está relacionado com as *Canções sem Palavras* de Mendelssohn, compostas entre 1832 e 1845. Este conceito traz a idéia da “hegemonia potencial da música não-vocal” (p. 11) que teria surgido no começo do século XIX. Contudo, o ponto que mais interessa a este trabalho é o conceito de *vocalidade*, sobre o qual Dunsby faz uma breve análise das posições existentes. A primeira abordada é “a qualidade de um som quando é vocalizado” ou “a natureza de um som quando vocálico”, de acordo com a perspectiva lingüística. Contudo, o autor afirma estar mais interessado na definição apresentada no dicionário Oxford, denotando um conceito que se refere à “qualidade de ter voz” e que seria mais amplo, abrangendo assim o sentido musical da palavra e referindo-se então ao que é “executado ou composto para voz” (p. 4-5). A noção de *vocalidade*, a qual Dunsby pensa ser a mais próxima de seu pensamento, é a apresentada por Lawrence Kramer e que vai ao encontro do conceito de *songfulness*, o qual pode ser entendido como “uma fusão da expressão vocal e musical, ambas julgadas como sendo aprazíveis e adequadas independentemente do conteúdo verbal” (KRAMER apud DUNSBY, 2004, p. 5). Desta fusão de elementos musicais surge então a canção como linguagem musical em sua totalidade, na qual devem ser exploradas “as noções de música e texto como entidades interativas” (p. 6).

Dunsby afirma ainda que a música pode ser observada sob diversos aspectos (p. 6). Ao referir-se ao poema *Mignon*, de Goethe (p. 8), ele traz à tona a idéia de que esta linguagem musical, obtida neste caso primeiramente através do texto, pode também ser observada sob diferentes aspectos por cada compositor, visto que diversos compositores musicaram este mesmo poema.

Ruth Finnegan aponta, no que concerne à análise dos elementos musicais e textuais

da canção, o fato de que estes elementos são vistos, por alguns autores, como “artes distintas e analisadas em termos de comparação e contraste” e que o texto seria fonte de expressão de significados, sendo que “as palavras são capazes de descrever e reportar coisas específicas de uma maneira que a música não pode” (2008, p. 18).

Apesar de os elementos musicais e textuais serem observados em separado neste capítulo, num primeiro momento, outros elementos dentro de cada um destes segmentos acabam também por chamar a atenção, como por exemplo a relação entre a melodia vocal e o acompanhamento, no que concerne ao campo musical. Stein e Spillman afirmam sobre o *Lied* alemão que “a essência da canção, especialmente o *Lied* romântico, é uma igualdade entre música e texto, uma síntese de uma nova forma de arte” (p. 20). Em entrevista recente Richter afirma que a influência de Schumann é grande em sua obra e que, assim como o compositor alemão, ele também busca explorar em suas canções uma igualdade de níveis entre voz e piano, e isso engloba, conseqüentemente, o texto e a música.

Conforme mencionado anteriormente, Frederico Richter vê na poesia melodias e ritmos intrínsecos, chegando a fazer anotações musicais ao lado de cada verso que lê. Mário de Andrade discute a relação entre canto e poesia em seu ensaio *Os Compositores e a língua nacional* (1938), presente no livro *Aspectos da Música Brasileira* [1975], afirmando que estes travaram, por certo tempo, uma luta na busca por uma união estrutural comum. O autor destaca ainda que o ponto de convergência entre estes dois elementos seria o ritmo, algo com o qual Richter parece realmente concordar, uma vez que em suas canções pode-se notar que o ritmo é um elemento importante para colocação prosódica. Mesmo sendo afirmações que remontam ao início do século XX e tendo em vista que outras possibilidades foram cogitadas desde então, as idéias de Mário de Andrade parecem importantes por levantarem diversos questionamentos sobre a relação entre canto e poesia e que possibilitaram posteriormente novas discussões. É importante mencionar também que Richter vê em Mário de Andrade uma personalidade de grande influência, tanto na questão da valorização de elementos que podem ser identificados como brasileiros quanto na preocupação em buscar uma pronúncia e colocação mais adequada ao canto nacional.

Ainda segundo Mário de Andrade, partindo do princípio que a voz humana está envolvida tanto com a poesia como com o canto, existem destinos diferentes para estes elementos e que trazem à tona um novo conflito entre a voz falada e a voz cantada. Andrade aponta este conflito como insolúvel (p. 44). Contudo, observando as canções de Richter,

percebe-se que o compositor tenta desfazer este conflito, buscando no âmago da poesia o seu acento rítmico e melódico e tentando aproximar então a voz falada da voz cantada, como se fosse ao encontro do conceito de *vocalidade* abordado por Dunsby, buscando uma união de todos os elementos da canção. Como exemplo disso pode-se citar a característica bastante recorrente dentro da obra de Richter, que é a de dar ênfase a notas repetidas, que pode ser entendida como uma tentativa de dar fluidez ao texto e sobre a qual outros pontos relevantes serão abordados no item 3.1.

Mário de Andrade aponta como sendo de fundamental importância para o processo composicional da canção uma compreensão profunda do texto, como se pode inferir do parágrafo que se segue:

Em geral os nossos compositores não compõem canções pelo processo mais lógico de as compor. Não apenas, mais raramente, eles são enganados por um efeito ou problema estético que o texto lhes desperta, como frequentemente se percebe que são vítimas duma frase melódica que o texto fez nascer nêles. Não adquiriram o conhecimento íntimo do texto, não se apropriaram dêles totalmente, e já estão compondo. O resultado é necessariamente desastroso para o desenvolvimento da canção, de cujo conceito e prática se desprende que texto e melodia são igualmente importantes (ANDRADE, 1938, p. 47).

Prosseguindo com este pensamento, Mário de Andrade defende que o compositor deveria antes familiarizar-se de tal modo com o texto escolhido ao ponto de poder extrair dele um “esqueleto rítmico-sonoro” (p. 48). Dunsby também concorda com este pensamento quando afirma que o entendimento da significação, do sentido das palavras, ou seja, do texto é o ponto chave para o que “pode significar fazer das palavras canto” (p. 22).

Argumentando que o português é uma língua bastante nasal, Mário de Andrade salienta o problema da acomodação fonética como um dos principais obstáculos para os compositores brasileiros. Neste quesito Frederico Richter também pode ser mencionado como mais um dos compositores que se depararam com este problema, visto que encontram-se em suas canções algumas passagens na tessitura aguda na qual o texto torna-se de difícil pronúncia, e das quais exemplos serão mencionados posteriormente. Ainda assim Richter considera o português uma língua bastante musical, assim como o italiano, e afirma que a diferença em compor em inglês, por exemplo, é a de que o inglês é uma língua que engloba muitas sílabas. Além disso, ele considera o português bastante melodioso (RICHTER. F.; RICHTER. I., 2009a).

As discussões sobre o canto em língua nacional motivaram o Primeiro Congresso da

Língua Nacional Cantada, realizado em 1937, no qual Mário de Andrade elaborou uma série de normas para a boa pronúncia da língua portuguesa no canto, levando em consideração os regionalismos e outros pontos ligados a pronúncia. Desde 1995, com a criação da Associação Brasileira de Canto, esta discussão já ganhou revisões e a argumentos sobre o tema atualizam-se a cada ano, através de encontros e congressos e pesquisas elaboradas por cantores, professores de canto, fonoaudiólogos e outros profissionais da área.

A partir deste ponto será estabelecido um contato mais profundo com as canções escolhidas, salientando aspectos analíticos, tanto musicais quanto poéticos e procurando estabelecer relações entre estes dois pólos. Serão analisadas seis canções de três das fases composicionais de Richter, duas de cada fase. Primeiramente os elementos texto e música serão observados de modo isolado em cada canção, e, num segundo momento, será utilizado o processo de escansão dos versos em sílabas poéticas, que segundo Norma Goldstein consiste no ato de dividir as sílabas de um verso em sílabas poéticas, no qual serão identificadas as sílabas fortes e fracas através dos símbolos hífen (-), para sílabas fortes e U para sílabas fracas (GOLDSTEIN, 1999). Elementos como divisões formais, métrica poética e esquemas rítmicos são propriedades da forma poética (STEIN; SPILLMAN, 1996) e serão observados também. Num último momento, tendo como base as idéias sobre metáforas musicais apresentadas por Richter no artigo *Análise das metáforas musicais*, cuja data não foi possível precisar, será realizada a junção destes dois elementos, texto e música, e serão verificadas possíveis metáforas musicais presentes em cada canção, assim como a utilização da prosódia e de outros quesitos importantes para o português cantado.

3.1 Elementos recorrentes na obra de Frederico Richter

Analisando as canções de Frederico Richter algumas características pontuais tornam-se uma constante em grande parte delas. Pelo menos três características serão enfocadas nas análises apresentadas no próximo ponto deste capítulo: presença marcante de notas repetidas, sobretudo na melodia vocal; uso recorrente de intervalos de segunda, tanto maior quanto menor e a terceira peculiaridade seria a maneira pouco usual através da qual Richter dispõe o texto prosodicamente, unindo as vogais de acordo com as sílabas poéticas.

No que concerne a notas repetidas na melodia vocal, em alguns casos isso parece

dever-se à complexidade da harmonia que está sendo apresentada pelo piano, o que facilitaria a imersão do cantor dentro desta harmonia. Mas em alguns momentos, esta característica apresenta-se como um recurso e até mesmo como uma peculiaridade, de fato, como se o compositor procurasse, através deste método, registrar sua marca. Zobeida Prestes, em seu trabalho *De Bênção a Bacanal de Alceu Wamosy a Manuel Bandeira: uma caminhada expressiva* (2002), verifica no coral *Bênção* o uso de notas repetidas e atribui a uma “intenção deliberada do compositor de reafirmar nesta poesia o sentido de oração”. Percebe-se que para esta poesia o uso de notas repetidas encaixa-se no sentido explicitado por Zobeida, contudo, Ivone Richter salienta que realmente esta é uma característica que está presente em diversas outras obras de Frederico, tendo sido observada, inclusive, em obras instrumentais, por outros compositores (RICHTER. F.; RICHTER. I., 2009b).

Deste modo, a relação entre texto e música fica bastante evidente, uma vez que o ritmo está sempre ligado à prosódia nas canções do Frerídio e, por isso, percebe-se uma maneira pouco usual de unir algumas vogais deixando a frase, de certa forma, mais coloquial. Já no que concerne a união de vogais, de hiatos em ditongos, Richter parece ter encontrado boas soluções para a questão, uma vez que em suas canções a união de vogais e também de palavras aparece de forma bastante natural. Nos exemplos 1 e 2 podem ser observados estes dois pontos abordados:

The image shows a musical score for the song 'Som' by Cecília Meireles. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef and contains the lyrics: "Que so-pro_i-men - so_al-ma di-vi - na Em es-que-ci - men-to des-man-cha_a vi-da". The words "so-pro_i-men - so_al-ma di-vi - na" are enclosed in a red rectangular box. There are two triplets of eighth notes in the vocal line, one under the first triplet of the first phrase and another under the first triplet of the second phrase. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and is mostly empty, with a few notes in the bass clef at the end of the system.

Exemplo 1 - Terceiro sistema de *Som*, com versos de Cecília Meireles.

24

Deus sa-be se eu sa - bi - a que es-te_e-ra_o so-nho de um mo-

24

Exemplo 2 – Compassos 24 a 29 de *Suplicio Tantálico*, com versos de Alceu Wamosy.

A questão da repetição de notas pode ser vista ainda como um elemento da textura musical. Stein e Spillman apontam a repetição de notas como parte de um estilo vocal que está englobado dentro de uma textura musical. Segundo os autores o termo textura pode ser definido da seguinte forma:

O termo TEXTURA refere-se à densidade ou espessura [...] de uma peça. A densidade horizontal ou linear envolve com que frequência notas ou ritmos irão ocorrer, se os sons são separados ou adjacentes, e quão distantes os intervalos são um do outro; densidade vertical envolve a forma como muitas notas estão soando ao mesmo tempo, incluindo quantas alturas diferentes ocorrem simultaneamente (STEIN; SPILLMAN, 1994, p. 59, tradução nossa).

Outro ponto constante nas canções de Frederico Richter, e que de certa forma apresenta-se como uma característica composicional, é o fato de em diversas canções, valer-se de intervalos de segunda e por vezes de sétima, inversão da segunda, que parecem desestabilizar a melodia vocal, junto ao acompanhamento. Percebe-se que Richter, em algumas canções, coloca propositalmente um acorde cuja oitava apresenta uma nota natural e outra com acidente, sustenido ou bemol, principalmente no baixo. Indagado sobre estas peculiaridades Frederico Richter admite que há intencionalidade tanto no uso de segundas e sétimas, como no uso de notas oitavadas com acidentes distintos na finalização de suas obras, afirmando que “a intenção era fazer coisas novas” (RICHTER. F.; RICHTER. I., 2009b). Exemplos que abordam estes ponto serão dados posteriormente.

A seguir encontram-se análises de 6 obras, 2 canções representativas dentro de cada uma das 3 fases composicionais de Richter, abordadas aqui. É importante salientar que as partituras de cada uma das obras encontra-se anexada ao final deste trabalho, bem como um

CD com 3 das 6 obras analisadas.

3.2 Primeira Fase composicional: Tonal-atonal (1950 – 1965)

Fazem parte desta fase composicional as obras de um Frederico Richter ainda jovem, iniciando seu processo de composição, e bastante influenciado por Joseph Haydn, Béla Bartók e Robert Alexander Schumann. Este período foi marcado também pelos primeiros contatos com a poesia de Alceu Wamosy, o que veio a culminar em diversas peças escritas sobre poemas deste autor, que seriam reunidas no ciclo *Coroa de Sonho*.

3.2.1 *Suplício Tantálico*⁷



Suplício Tantálico (1949) é uma das primeiras canções compostas por Frederico Richter e foi escrita sobre uma poesia de Alceu Wamosy. O tema central da canção (principalmente o da introdução) foi retomado por Richter na peça final do ciclo *Coroa de Sonho, Idealizando a Morte*. Embora Ivone Richter afirme que todo o ciclo *Coroa de Sonho* seja tonal, em análise das peças presentes no ciclo verifica-se que *Suplício Tantálico*, é pantonal, o que se confirma em afirmação do próprio compositor, em entrevista concedida por email, em 2008. Pantonalidade, segundo Antenor Corrêa em seu artigo *Polinômio: definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais* (2005), seria o “uso de dois ou mais centros tonais auditivamente distinguíveis” e “representa todos os relacionamentos tonais, que sejam formais ou fenomênicos” (p. 165). Em *Suplício Tantálico* pode ser considerada a presença de um sistema modulante que se inicia em sol menor, modula para a quinta, ré menor e depois para a quinta, novamente, lá menor, num movimento ascendente, ou seja, existe uma relação de 5ª entre as três tonalidades. A tonalidade de sol menor estende-se até o compasso 23, no qual há a modulação para ré menor. A partir do compasso 57 a tonalidade de lá menor passa a ser mais evidente, conforme demonstrado no quadro 1. Como se pode notar, o intervalo de terça menor Sol – Sib no pentagrama superior aponta para a tônica de Sol menor, ao passo que, no pentagrama inferior, o intervalo de sexta

⁷ Faixa 1 do Anexo J.

menor Fa# - Ré (com a bordadura Eb) remete ao acorde de dominante (Ré maior) da mesma tonalidade; trata-se, portanto, de uma superposição dos acordes de tônica e dominante de Sol maior.

Sol m	Ré m	Lá m
1 a 23	24 a 56	57 a 86

Quadro 1 – Sistema modulante em *Suplício Tantálico*.

Pode-se afirmar que a introdução está dividida em dois momentos: até o compasso 9 o compositor faz uma apresentação melódica, utilizando trêmulos com as notas sol e si bemol, enquanto existe uma nota pedal em fá #. Esta primeira parte da introdução gira em torno da tonalidade de sol menor, como pode ser conferido no exemplo 3.

The image displays a musical score for the first 11 measures of 'Suplício Tantálico'. It is written in 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 to 5, and the second system covers measures 6 to 11. The vocal line (Voz) is shown in a single staff with a treble clef. The piano accompaniment (Piano) is shown in two staves (treble and bass clefs). The piano part features a consistent pedal point on F# in the bass line. The melody in the piano part is characterized by tremolos on G and Bb. The vocal line is mostly rests in the first six measures.

Exemplo 3 - Compassos 1 a 11 de *Suplício Tantálico*.

A segunda parte da introdução apresenta o tema que será nomeado de tema melódico 1, e que se estende do compasso 11 ao 18, apresentando um acompanhamento cromático na

linha intermediária. No compasso 26 há a retomada deste tema melódico 1 e que aparece, na linha do canto, uma quarta abaixo e com pequenas diferenças rítmicas, como a do compasso 28. Observam-se nos exemplos 4 e 5 as similaridades entre estas duas melodias.

6

6

Sol m

Fá# dim

= Acompanhamento cromático

12

12

Ré dim Dó m

Dó M Sol Dó# dim Sol b M 7 Sol b 6

Exemplo 4 - Compassos 6 a 17 de *Suplício Tântálico*.

No que concerne ao uso de intervalos de segunda, em *Suplício Tântálico* observam-se dois pontos nos quais este intervalo desempenha papel importante, pois interferem diretamente na linearidade da melodia vocal. No primeiro caso, no compasso 43, observa-se um acorde de lá menor que se prolonga até o primeiro tempo do compasso 44, no qual há o acréscimo das notas mi natural e fá, uma segunda menor. O que chama a atenção neste ponto é o efeito que este intervalo causa na melodia do canto que entra em seguida, com a nota dó. O intervalo de segunda causa um certo desconforto ao cantor, que precisa começar a frase “Não compensou a pena”, uma vez que o dó que o cantor precisa entoar está imerso na voz interna do acorde prolongado desde o acorde do compasso 43, como pode ser observado no exemplo 6.

24 Reaparecimento do tema melódico 1.

Deus sa-be se eu sa - bi - a quees-te_e-ra_o so-nho de um mo-

30

men - to que co-mo_um so-nho e-le me fu-gi - ri - a

8vb

Exemplo 5 – Compassos 24 a 35 de *Suplício Tantático*.

42

2ª menor <= Não com - pen - sou a pe - na do tor-

Exemplo 6 – Compassos 42 a 46 de *Suplício Tantático*.

A outra forma de uso do intervalo de segunda em *Suplício Tantálico* encontra-se no compasso 60, no qual a nota superior do acompanhamento é um sol# e a melodia do canto continua sua linha num fá, originando então uma segunda aumentada, como se pode visualizar no exemplo 7. Este sol# aparecerá na melodia vocal no compasso 63, com um acorde de si bemol com sexta aumentada, através de um intervalo de quinta diminuta, descendente.

58

An - tes não te en - con - tras - se no ca - mi - nho se e - ra

58

Si^bM Lá m Si^bM

5ª diminuta <=

Exemplo 7 – Compassos 58 a 63 de *Suplício Tantálico*.

Suplício Tantálico é um poema de quatro estrofes, sendo que as duas primeiras são compostas por quatro versos e as duas últimas por três versos, ou seja, está na forma de um soneto:

*Eu tinha, há muito, esse pressentimento
Sabia bem – Deus sabe se eu sabia! -
que este amor era o sonho de um momento,
que, como um sonho, ele me fugiria.*

*Não compensou a pena do tormento
em que hoje vivo, a pouca de alegria
que o teu amor me deu, para sustento
na fome espiritual de cada dia...*

*Antes não te encontrasse no caminho,
se era para que assim fosses embora,
e eu me ficasse a agonizar, sozinho,*

*como alguém que tem sede e morre ouvindo
e vendo a água cantar, fresca e sonora,
junto de si... cantando e lhe fugindo...*⁸

Percebe-se de imediato a irregularidade dos versos nesta primeira estrofe, visto que cada um deles tem um número diferente de sílabas poéticas. Entre o primeiro e o segundo verso há a presença de sílabas fortes correspondentes, sendo que estas estão localizadas nas sílabas dois e cinco. O mesmo ocorre entre o terceiro e quarto versos, embora o quarto tenha 12 sílabas poéticas e o terceiro apenas nove. Neste caso as sílabas fortes estão nas sílabas quatro, seis e oito.

Escandindo a primeira estrofe do poema *Suplício Tantálico*, chega-se à acentuação das sílabas poéticas mostrada no quadro 2 e percebe-se que os dois primeiros versos possuem basicamente a mesma constituição, sendo formados por um pé jâmbico (uma sílaba fraca e uma forte), um pé anapéstico (duas sílabas fracas e uma forte) e em seguida dois pés jâmbicos. O primeiro verso, contudo, é seguido de outro pé anapéstico.

<i>Eu</i>	<i>ti-</i>	<i>nha,</i>	<i>há</i>	<i>mui-</i>	<i>to,</i>	<i>es-</i>	<i>se</i>	<i>pres-</i>	<i>sen-</i>	<i>ti-</i>	<i>men-</i>	<i>to</i>
U	-	U	U	-	U	-	U	U	U	U	-	U
<i>Sa -</i>	<i>bia</i>	<i>bem</i>	<i>Deus</i>	<i>sa-</i>	<i>be</i>	<i>se _ eu</i>	<i>sa-</i>	<i>bi-</i>	<i>a</i>			
U	-	U	U	-	U	-	U	-	U			
<i>Que</i>	<i>te _ e</i>	<i>ra _ o</i>	<i>so-</i>	<i>nho</i>	<i>de _</i>	<i>mo-</i>	<i>men-</i>	<i>to</i>				
<i>_ es-</i>					<i>um</i>							
-	U	U	-	U	-	U	-	U				
<i>que</i>	<i>co-</i>	<i>mo _</i>	<i>so -</i>	<i>nho</i>	<i>e-</i>	<i>le</i>	<i>me</i>	<i>fu-</i>	<i>gi-</i>	<i>ri-</i>	<i>a</i>	
		<i>um</i>										
U	U	U	-	U	-	U	-	U	U	-	U	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Quadro 2 – Acentuação das sílabas poéticas na primeira estrofe de *Suplício Tantálico*.

⁸ Poema publicado em *Alceu Wamosy - Poesia Completa*, lançado em 1994 pela Alves Editores, IEL, EDIPUCRS, Porto Alegre/RS.

Observando-se os dois primeiros versos na partitura percebe-se que as sílabas fortes estão colocadas nos tempos fortes de cada compasso, exceto no compasso 23, no qual Richter aponta a sílaba “sa”, da frase “sabia bem” no tempo forte, o que deixa a palavra com esta acentuação “sábua bem”, como pode-se observar no exemplo 8. Pode-se inferir ainda, com relação a este trecho, que há a ocorrência de um deslocamento rítmico, visto que a célula começa com uma nota curta, o que acaba projetando o apoio para a próxima nota. Nesta passagem percebe-se ainda o cuidado que o compositor teve em expressar a tristeza e desilusão a que a frase se refere, pedindo que a frase “Eu tinha” seja cantada em *piano*, e que a última sílaba, “nha” seja sustentada, através de uma fermata. Outro contraste segue-se com a indicação de *forte* em “há muito” e *piano* novamente para o restante da frase, sendo que a afirmação “sabia bem” terá bastante destaque com o acompanhamento repetindo duas vezes o motivo, primeiramente na voz superior e depois no baixo. Este é um elemento que será presente em outras canções.

Nota-se que no poema a frase “Deus sabe se eu sabia!” é uma afirmação do que foi dito até então:

*Eu tinha, há muito, esse pressentimento
Sabia bem – Deus sabe se eu sabia! –*

23

The image shows a musical score for three measures (23, 24, and 25) in 2/4 time. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics 'sa-bi-a bem' are written under the first measure of the vocal line. Three red boxes highlight specific rhythmic motifs: the first box is around the vocal line in measure 23, the second is around the piano accompaniment in measure 24, and the third is around the piano accompaniment in measure 25.

Exemplo 8 – Compassos 23 a 25 de *Suplicio Tantálico*.

Contudo, na partitura (compassos 23, 24 e 25, conforme apresentado no exemplo 8) percebe-se uma cisura neste trecho, que acaba dando uma outra conotação ao texto, uma vez que o compositor separa a frase “Sabia bem” de “Deus sabe se eu sabia!”, unindo esta última aos versos que se seguem “que este amor era o sonho de um momento,” e “que, como um sonho, ele me fugiria”. Entretanto o compositor mostra-se atento à rítmica do poema neste trecho e percebe-se que a divisão das sílabas poéticas, com exceção do caso comentado acima e que se refere ao compasso 23, as demais sílabas correspondem à acentuação do texto. Richter une as vogais “e” no verso “que este amor era o sonho de um momento,” usando um recurso denominado crase, que ocorre quando há a união de uma vogal fraca com a vogal fraca ou forte da palavra seguinte. No exemplo 9 pode ser conferido o uso do recurso crase no compasso 27 de *Suplício Tantálico*.

Exemplo 9 – Compasso 27 de *Suplício Tantálico*.

A próxima estrofe da poesia aparece na partitura a partir do compasso 44, e já foi demonstrada acima, no exemplo 6, como um trecho no qual há a presença do uso do intervalo de segunda. Esta estrofe apresenta alternâncias entre os pés jâmbicos e seqüências de duas sílabas fracas e apresenta similaridades entre o primeiro e segundo verso bem como entre o terceiro e o quarto, podendo ser escandida da forma apresentada no quadro 3.

Os três primeiros versos desta estrofe aparecem na canção em uma linha estável, remetendo de certa forma a uma textura linear (STEIN; SPIELLMAN, 1996), uma vez que o compositor parte de um dó natural e dá ênfase primeiramente a um si bemol, no compasso 45, depois si natural, no compasso 47, lá natural, no compasso 48, e então volta a ir em direção ao dó, que está presente no compasso 54. Há neste ponto, então, um encaminhamento para o próximo verso “na fome espiritual de cada dia”, que deve crescer, em *rubato*, para a apresentação da próxima estrofe, que começa então no compasso 59 e que pode ser escandida

da seguinte forma, demonstrada no quadro 4 e onde é possível notar uma variação no uso dos pés métricos, com uma maior presença dos pés troqueu (uma sílaba forte e uma fraca) e espondeu (duas sílabas fortes).

<i>Não</i>	<i>com-</i>	<i>pen-</i>	<i>sou</i>	<i>a</i>	<i>pe-</i>	<i>na</i>	<i>do</i>	<i>tor-</i>	<i>men-</i>	<i>to</i>		
U	U	U	-	U	-	U	U	U	-	U		
<i>Em</i>	<i>que</i>	<i>ho-</i>	<i>je</i>	<i>vi-</i>	<i>vo,</i>	<i>A</i>	<i>pou-</i>	<i>ca</i>	<i>de</i> <i>a-</i>	<i>le-</i>	<i>gri-</i>	<i>a</i>
U	U	-	U	-	U	U	-	U	U	U	-	U
<i>Que</i> <i>o</i>	<i>teu</i>	<i>a-</i>	<i>mor</i>	<i>me</i>	<i>deu</i>	<i>pa-</i>	<i>ra</i>	<i>sus-</i>	<i>ten-</i>	<i>to</i>		
U	-	U	-	U	-	U	U	U	-	U		
<i>na</i>	<i>fo-</i>	<i>me</i> <i>es-</i>	<i>pi-</i>	<i>ri-</i>	<i>tu-</i>	<i>al</i>	<i>de</i>	<i>ca-</i>	<i>da</i>	<i>di-</i>	<i>a</i>	
U	-	U	U	U	U	-	U	-	U	-	U	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Quadro 3 – Acentuação das sílabas poéticas na segunda estrofe de *Suplício Tantálico*.

<i>An-</i>	<i>tes</i>	<i>não</i>	<i>te</i> <i>en-</i>	<i>con-</i>	<i>tras-</i>	<i>se</i>	<i>no</i>	<i>ca-</i>	<i>mi-</i>	<i>nho</i>		
-	U	-	-	U	-	U	U	U	-	U		
<i>se</i>	<i>e-</i>	<i>ra</i>	<i>pa-</i>	<i>ra</i>	<i>que</i> <i>as-</i>	<i>sim</i>	<i>fos-</i>	<i>ses</i>	<i>em-</i>	<i>bo-</i>	<i>ra</i>	
U	-	U	-	U	U	-	-	U	U	-	U	
<i>e</i>	<i>eu</i>	<i>me</i>	<i>fi-</i>	<i>cas-</i>	<i>se</i>	<i>a</i> <i>a-</i>	<i>go-</i>	<i>ni-</i>	<i>zar</i>	<i>so-</i>	<i>zi-</i>	<i>nho</i>
U	-	U	U	-	U	U	U	U	-	U	-	U
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Quadro 4 – Acentuação das sílabas poéticas na terceira estrofe de *Suplício Tantálico*.

É possível notar, novamente, a irregularidade dos versos nesta penúltima estrofe do poema. Neste trecho, uma progressão harmônica em quartas marca bem o sentido da frase “para que assim fosses embora e eu me ficasse a agonizar sozinho”, presente nos compassos 64 a 70. A agonia crescente expressada pelo texto ganha sentido musical através do uso de ritmos mais subdivididos, com o emprego de fusas no compasso 67 e ainda pela indicação de

“um pouco mais”, contrastando com a indicação do início deste sistema, no compasso 64, que pede um andamento “lento”.

Já no compasso 72 inicia-se a última estrofe do poema e há uma seqüência de certa nostalgia, na qual se encontra a indicação de “menos”. Neste ponto está presente a tonalidade de ré menor e há então a passagem para lá menor, que encerra a peça. Esta sensação nostálgica a que o texto nos remete, “como alguém que tem sede e morre ouvindo e vendo a água cantar fresca e sonora” torna-se mais evidente pelo uso de uma linha melódica descendente que leva a um cromatismo das notas dó, si e si bemol, e cujas notas principais estão colocadas nos primeiros tempos de cada compasso e coincidem com as sílabas fortes do verso, que estão dispostas conforme mostrado no quadro 5:

<i>Co-</i>	<i>mo</i>	<i>al-</i>	<i>guém</i>	<i>que</i>	<i>tem</i>	<i>se-</i>	<i>de_e</i>	<i>mor-</i>	<i>re</i>	<i>ou-</i>	<i>vin-</i>	<i>do</i>
-	U	U	-	U	U	-	U	-	U	U	-	U
<i>e</i>	<i>ven-</i>	<i>do</i>	<i>a</i>	<i>á-</i>	<i>gua</i>	<i>can-</i>	<i>tar</i>	<i>fres-</i>	<i>ca_e</i>	<i>so-</i>	<i>no-</i>	<i>ra</i>
U	-	U	U	-	U	U	-	-	U	U	-	U
<i>jun-</i>	<i>to</i>	<i>de</i>	<i>si...</i>	<i>can-</i>	<i>tan-</i>	<i>do</i>	<i>e</i>	<i>lhe</i>	<i>fu-</i>	<i>gin-</i>	<i>do...</i>	
-	U	U	-	U	-	U	U	-	U	-	U	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13

Quadro 5 – Acentuação das sílabas poéticas na quarta estrofe de *Suplício Tantálico*.

Um ponto a considerar nesta estrofe está no segundo verso e refere-se à expressão “fresca e”, que aparece na canção com as vogais “a” e “e” ligadas. A acentuação, de acordo com o quadro 5, se daria na sílaba “fres”. Contudo a ênfase que se nota na partitura recai sobre a sílaba “ca_e” o que acaba dando uma outra sonoridade à expressão: “frescá e”, como se pode observar no compasso 78, no exemplo 10. Neste mesmo trecho pode ser encontrado um exemplo de metáfora musical, no qual verifica-se a presença das palavras “fresca e” no tempo fraco enquanto que a palavra “sonora” está no tempo forte.

70

zi-nho co-mo al-guém que tem se-de e mor-re ou-vin-do e

70

76

ven-do a á-gua can-tar fres-ca e so-no-ra

Exemplo 10 – Compassos 70 a 80 de *Suplício Tantálico*.

O último verso aparece na canção de forma bastante linear, com a melodia em torno do lá natural que prepara o encerramento da peça, na tonalidade de lá menor e os arpejos presentes nos compassos 80, 82 e 83 parecem remeter a uma leve agitação na superfície da referida “água fresca e sonora”.

Entende-se que esta pode ser considerada uma das canções mais impactantes compostas por Frederico Richter e isso fica evidente ao expectador já nos primeiros compassos da introdução, que apresenta uma atmosfera bastante intensa e prepara o ouvinte para a melancolia que o texto irá expor a seguir, e que é seguido com fidelidade pela música. Alguns elementos são repetidos pelo compositor no princípio da peça, como mencionado anteriormente, onde o texto comenta “Eu tinha há muito este pressentimento, sabia bem!” e o piano responde a mesma estrutura da expressão “Sabia bem!” e que, no momento da interpretação parece remeter a um eco do pensamento que o texto expressou. Da mesma forma a relação entre texto e música parece evidente no crescendo que há na canção, no trecho que se refere à perda do sonho momentâneo em “Que, como um sonho, ele me fugiria”.

Neste ponto a intervenção pianística aparenta retomar a melancolia expressada pelo princípio do poema, no qual a *persona*, “quem está falando no poema” (STEIN; SPIELLMAN, 1996, p. 29), vê-se novamente envolta pelos pensamentos de outrora e divaga então nas memórias do que foi perdido, através da passagem “Não compensou a pena do tormento em que hoje vivo”, num novo crescendo que culmina numa afirmação indignada, de certa forma, expressa pela frase “Antes não te encontrasse no caminho”, mas que em seguida volta a ser melancólica com a mudança do andamento para “lento”, onde o texto comenta “Se era para que assim fosses embora”. A conclusão desta frase é representada novamente por um crescendo uma vez que o texto, de certa forma, denota nova indignação por parte da *persona*, que conclui “e eu, me ficasse a agonizar sozinho”.

Encaminhando-se para o final da obra, o compositor parece expressar toda a tristeza e desilusão da frase “Como alguém que tem sede e morre sozinho e vendo a água cantar fresca e sonora” com o andamento retornando ao “lento” através de uma melodia decrescente, que somente esboça certa vivacidade quando o texto refere-se à palavra “cantar”.

Finalizando a canção, Richter faz novamente uso de seus estudos sobre as metáforas na música e, como mencionado anteriormente, utiliza-se de arpejos para dar a idéia da movimentação da superfície da água, que “canta fresca e sonora”.

Do ponto de vista interpretativo esta é uma canção que não apresenta dificuldades técnicas, mas que exige uma leitura prévia bastante atenta do texto para que sua interpretação seja expressiva e marcante, e busque externar todas as nuances que a canção possui.

3.2.2 Balada Triste

A canção *Balada Triste* (1955) é uma peça tonal, cuja tonalidade está expressa na armadura: ré menor. De forma atípica, dentro da obra de Frederico Richter, *Balada Triste* não apresenta uma introdução, ela inicia-se já com o canto e com o piano. Richter explica que isso deve-se ao texto, que demonstra uma certa agitação; há, inclusive a indicação “agitado”, no começo da peça (2009). Este estado de agitação dá-se pelo que o texto apresenta: a *persona* aparenta estar inconformada com a indiferença da pessoa amada que passa por ela não demonstrando nenhum tipo de atenção.

Algumas passagens desta canção remetem-nos a um caráter modinheiro, através de melodias melancólicas, de um acompanhamento que lembra a levada violonística e da poesia,

que é romântica e chorosa. Alguns autores definem as principais características da modinha como “linha melódica simples e quase sempre com poesias líricas, sentimentais e românticas” (PINTO, 1989, p. 43), “versavam sobre saudades e amores perdidos” (CASTAGNA, 2003b, p. 20). A nosso entender estes atributos vêm ao encontro das características presentes em *Balada Triste* e, de uma forma geral, de acordo com a teoria das tópicas apresentada por Acácio Piedade, em seu artigo *Expressão e sentido na música brasileira* (2007). Nele, a modinha, como gênero musical, pertenceria ao conjunto de tópicas nominadas pelo autor como “época de ouro” e “na qual reinam os maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras, impera a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura. Um pouco do mundo lusitano está presente aqui, nas evocações do fado e na singeleza das modinhas” (p. 5). Contudo, o compositor discorda deste ponto de vista, afirmando que não teve intenção de compor uma modinha ao escrever *Balada Triste* e que esta canção não tem caráter nostálgico e melancólico mas sim um caráter de revolta pela indiferença apresentada pela *persona* a quem se refere o poema (RICHTER. F.; RICHTER. I., 2009b). São duas visões diferentes que se apresentam neste ponto, uma da pesquisadora e intérprete e outra a do próprio compositor.

Também em *Balada Triste* as notas repetidas na melodia vocal são uma presença constante. Nos exemplos 11 e 12 pode-se visualizar dois momentos nos quais este elemento recorrente aparece em destaque.

11

Do-na do_dhar profundo_e_ar - den-te do-na dos gestos sem pra - zer dos o-lhos meus passaste

Exemplo 11 – Compassos 11, 12 e 13 de *Balada Triste*.

Exemplo 12 – Compassos 21 e 22 de *Balada Triste*.

Em *Balada Triste* podem-se notar ainda três seções bem definidas, o que leva à concepção de que esta é uma peça de forma A – B – A, uma vez que a tonalidade inicial é retomada após a parte B e nota-se ainda a repetição de alguns elementos rítmicos. A primeira seção vai até o compasso 10. A parte B inicia-se então no compasso 11 e estende-se até o primeiro tempo do compasso 33, no qual a partir do segundo tempo há a retomada da parte A, reapresentada com algumas diferenças rítmicas e melódicas.

Observando o aspecto harmônico desta forma A – B – A, tem-se o esquema apresentado no quadro 6:

SEÇÃO	A	B	A
TONALIDADE	Dm	Cm	Dm
COMPASSOS	1 a 10	11 a 33	33 a 41

Quadro 6 – Seções da peça *Balada Triste*.

Retomando a idéia do caráter modinheiro, do conjunto de tópicas “época de ouro”, encontram-se nesta peça diálogos entre o piano e o canto, em perguntas e respostas, como no compasso 16 e 17 e posteriormente no 30. Através dos exemplos 13 e 14 nota-se a igualdade dos intervalos de quinta descendente, sol – dó, seguidos de graus conjuntos.

de- cer E tu pas-sas-te-in-di-fe

Intervalos de 5ª descendente

Exemplo 13– Compassos 16 e 17 de *Balada Triste*.

30

Intervalos de 5ª descendente
- Sol - Dó

E tu pas-sas-te in-di-fe -

Exemplo 14 – Compasso 30 de *Balada Triste*.

A poesia *Balada Triste*, assim como *Suplício Tantálico*, é da autoria de Alceu Wamosy. Com quatro estrofes e cinco versos em cada uma, *Balada Triste* é um poema cuja métrica é bastante regular:

*e tu passaste, indiferente,
e foste embora sem saber
que em outro peito, tristemente,
um coração estava doente,
um coração ia morrer.*

*Dona do olhar profundo e ardente,
 Dona dos gestos sem prazer,
 dos olhos meus passaste rente,
 como uma flor triste e dolente,
 na sombra azul do entardecer.*

*E tu passaste, indiferente,
 e foste embora sem saber
 do coração que estava doente,
 Dona do olhar profundo e ardente,
 Dona dos gestos sem prazer.*

*Como uma flor triste e dolente,
 na sombra azul do entardecer,
 ele morria, lentamente,
 e tu passaste, indiferente,
 e foste embora, sem saber...*

Iniciando o processo de escansão dos versos em sílabas poéticas, a primeira estrofe encontra-se de acordo com o exposto no quadro 7, no qual se nota que o segundo verso sobressai-se por ser formado apenas por pés troqueus.

A canção inicia-se na tônica, ré menor, e a melodia segue em graus conjuntos até um si bemol, que em seguida repousa num lá natural. Nota-se já neste trecho a maneira pouco usual através da qual o compositor dispõe a prosódia na partitura, como por exemplo a ligação entre as palavras “passaste” e “indiferente”, na qual o compositor utiliza-se do processo de sinalefa, que transforma duas sílabas formadas por vogais em uma só para unir as duas vogais, visto que a primeira vogal perde autonomia em relação à segunda. O mesmo irá ocorrer, no verso seguinte, quando se percebe a ligação entre “foste” e “embora”, contudo, neste caso o recurso utilizado para a união das vogais foi o já mencionado anteriormente e denominado crase. Em ambos os casos as sílabas parecem estar adequadamente ligadas e as sílabas fortes de ambos os versos aparecem nos tempos fortes de cada compasso.

<i>...e</i>	<i>tu</i>	<i>pas-</i>	<i>sas-</i>	<i>te _ in-</i>	<i>di-</i>	<i>fe-</i>	<i>ren-</i>	<i>te</i>
U	-	U	-	U	U	U	-	U
<i>e</i>	<i>fos-</i>	<i>te _ em-</i>	<i>bo-</i>	<i>ra</i>	<i>sem</i>	<i>sa-</i>	<i>ber</i>	
U	-	U	-	U	-	U	-	
<i>Que _ em</i>	<i>ou-</i>	<i>tro</i>	<i>pei-</i>	<i>to</i>	<i>tris-</i>	<i>te-</i>	<i>men-</i>	<i>te</i>
U	-	U	-	U	U	U	-	U
<i>um</i>	<i>co-</i>	<i>ra-</i>	<i>ção</i>	<i>es-</i>	<i>ta-</i>	<i>va</i>	<i>do _ en-</i>	<i>te</i>
U	U	U	-	U	-	U	-	U
<i>um</i>	<i>co-</i>	<i>ra-</i>	<i>ção</i>	<i>i-</i>	<i>A</i>	<i>mor-</i>	<i>rer</i>	
U	U	U	-	-	U	U	-	
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Quadro 7 – Acentuação das sílabas tônicas na primeira estrofe de *Balada Triste*.

Um ponto importante a observar nesta canção é o uso de semínimas duplamente pontuadas, que gera uma sensação de “ansiedade” na melodia, uma vez que a sílaba seguinte é sempre colocada em uma semicolcheia.

Desta estrofe, um ponto específico parece merecer atenção por estar, de certa forma, acentuado de maneira irregular. Trata-se do último verso, “um coração ia morrer”, visto que o compositor liga as vogais, “i” e “a” da palavra “ia”, que, como demonstrado no quadro 6, e sendo que a vogal “i” é tônica e a vogal “a” é átona, elas não precisam, necessariamente estar unidas, aparecem então separadas em duas sílabas. Em *Balada Triste* Richter acentua a sílaba “ão”, da palavra “coração”, no primeiro tempo do compasso 9, numa semicolcheia, sendo que a segunda semicolcheia é a sílaba poética “i” que se encontra então num tempo fraco. A prosódia fica evidentemente deslocada pois a vogal “a”, que neste caso foi considerada como a segunda sílaba poética de “ia”, está prolongada numa colcheia ligada a outra colcheia duplamente pontuada, ficando então com uma sonoridade de “iá”, conforme demonstrado no exemplo 15. O compositor demonstra não concordar com esta possibilidade e afirma que neste caso o significado do texto mereceu mais atenção e que esta forma prosódica demonstra o “desespero” no qual a *persona* do poema se encontra (RICHTER. F.; RICHTER. I., 2009b).

9

ção i - a mor - rer

Exemplo 15 – Compassos 9 e 10 de *Balada Triste*.

A sensação de “ansiedade” mencionada anteriormente perdura até o compasso 10, uma vez que a partir do compasso 11 inicia-se a seção B e, com ela, uma melodia bastante peculiar e linear, na qual as notas repetidas ganham bastante espaço. Nesta parte B há ainda a presença de ornamentos, geralmente duas colcheias, e que retomam a sensação de “ansiedade” que permeava a parte A. No exemplo 16 podem ser visualizados os ornamentos em vermelho e, em azul a presença marcante de notas repetidas.

No compasso 28 o compositor faz uso do característico intervalo de segunda, neste caso maior, usando um acorde de dó menor com ré no baixo e essa segunda também é visível quando ele apresenta, no terceiro tempo do compasso 28, a sílaba “len”, da palavra “lentamente”. Esta passagem constitui um ponto importante da peça, visto que a dissonância do dó com o ré torna a melodia vocal em evidência e gera um ponto de atenção ao ouvinte e pode ser observada através do exemplo 17.

14

ren-te ____ co-mo_u-ma-flor tris-te_e do - len-te ____ na som-bra_a-zul do_entar - de-cer

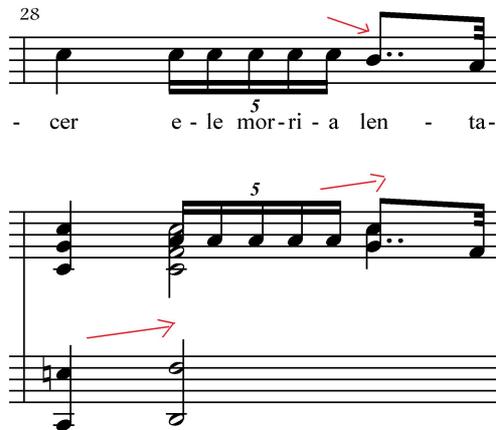
17

E tu pas-sas-te_in-di-fe - ren - te ____ e fos-te_em-bora sem sa -

Exemplo 19 – Compassos 14 a 19 de *Balada Triste*.

Assim como em *Suplício Tantálico*, nota-se em *Balada Triste* uma certa melancolia, sobretudo na passagem “Na sombra azul do entardecer, ele morria lentamente”, que parece ser adequadamente acompanhada pela melodia do piano, que dá ênfase especial à segunda parte da frase, “ele morria lentamente”, através do uso de quiáltera de cinco notas, que devem ser executadas de forma “expressiva”. Este trecho, conforme mencionado anteriormente e apresentado no exemplo 17, possui ainda um movimento contrário das vozes, o que acaba por contribuir para a peculiaridade da passagem.

28

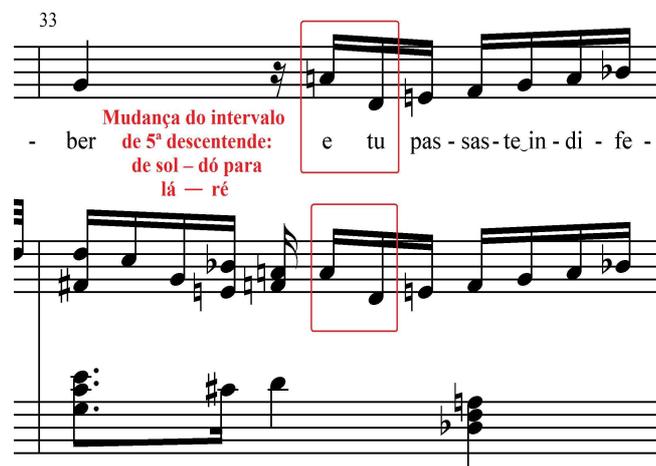


- cer e - le mor - ri - a len - ta -

Exemplo 17 – Compasso 28 de *Balada Triste*.

Ao retornar a tonalidade inicial da parte A, no compasso 33, Richter utiliza ainda o material temático que foi abordado anteriormente e que aparece nos compassos 16, 17 e 30, porém neste momento o material aparece um tom acima, com o intervalo de quinta descendente mudando de sol – dó para lá – ré, conforme demonstra o exemplo 18.

33



Mudança do intervalo de 5º descendente: de sol - dó para lá - ré

- ber e tu pas - sas - te in - di - fe -

Exemplo 18 – Compasso 33 de *Balada Triste*.

Musicalmente *Balada Triste* aparenta ter, a meu entender, um caráter modinheiro. Contudo, é necessário admitir que a poesia usada nesta canção vai de encontro aos atributos modinheiros, uma vez que o texto expressa, de fato, uma certa revolta para com a pessoa amada, que demonstrou indiferença em relação ao locutor, ainda que este se refira à *persona*

de maneira venerada e ao mesmo tempo nostálgica, sobretudo na parte aqui considerada como B.

Dentre as canções analisadas neste trabalho, *Balada Triste* é a que possui tessitura mais central, o que foi um ponto considerado difícil no quesito interpretativo. Frederico Richter concorda que esta canção seria melhor interpretada por um *mezzo soprano* e que seria interessante considerar o fato de transpôr a tonalidade para que a peça se adequasse melhor à voz de soprano (RICHTER. F.; RICHTER. I., 2009b).

Ainda no que concerne à interpretação, alguns pontos merecem destaque, como por exemplo o fato de que a seção B da peça exige do cantor uma atenção bastante grande em relação ao tempo, por apresentar diversas semínimas duplamente pontuadas, ornamentos e quiálteras de 3 e de 7 notas, que aparecem geralmente repetidas.

3.3 Segunda Fase composicional: Serial-atonal (1966 – 1979)

Entre 1966 e 1979 Frederico Richter desenvolveu suas experiências no campo da música atonal e serial. Trabalhou com o dodecafonismo, tendo sido influenciado por Armando Albuquerque (RICHTER, F., 2000b). Sobre esta técnica Richter comenta: “O serialismo como técnica exclusiva pouco pratiquei, e, se o fiz, foi por pouco tempo. Camargo Guarnieri disse sobre o Dodecafonismo, na famosa **Carta Aberta**, coisas que fizeram os compositores brasileiros pensar a respeito – e isto foi bom” (RICHTER, F., 2000b).

3.3.1 *Madrigal*⁹



O período que compreende a segunda fase composicional do Frerídio gerou uma das mais conhecidas obras para canto e piano do compositor. Trata-se do ciclo *Três Canções sobre uma Série*, com versos de Manuel Bandeira, no qual Richter utiliza a série e suas possibilidades. Na canção *Madrigal*, em especial, o compositor manteve-se fiel à técnica serial.

⁹ Faixa 2 do Anexo J.

As canções do ciclo são *Madrigal*, *A Estrela* e *Anel de Vidro*; somente a primeira será analisada aqui.

Usando como base a teoria dos conjuntos e o referencial de Joseph Straus (2000), foi possível visualizar a série utilizada pelo compositor em *Madrigal*, bem como suas demais possibilidades de uso de conjuntos.

Já nos dois primeiros compassos da obra Frederico Richter apresenta a série, original na voz superior do piano e de forma retrógrada na voz inferior, como se pode conferir no exemplo 19.

Exemplo 19 – Primeiros compassos de *Madrigal*.

No segundo sistema há a inversão da forma original e podem ser encontrados os conjuntos $[3 - 11]$, $[3 - 9]$, $[5 - 3]$, $[6 - 1]$ e $[6 - 225]$. Os dois conjuntos $[3 - 11]$ estabelecem entre si uma relação de imitação e permutação, enquanto os conjuntos $[3 - 9]$ relacionam-se por inversão e imitação. Todos estes elementos são demonstrados no exemplo 20.

Exemplo 20 – Compassos 3, 4 e 5 de *Madrigal*.

Aparecem ainda em *Madrigal* os conjuntos [4 – 14], [4 – 17], [4 – 26] e [5 – 3]. A forma original invertida, I 0 aparece ainda dos compassos 8 a 13, 17 a 19 e 20 a 23. Já nos compassos 23 e 24 tem-se a série apresentada de forma retrógrada e invertida, RI 0. O esquema geral da obra apresenta-se então da forma mostrada no quadro 8:

FORMA	COMPASSOS
O 0	1 – 2; 26 – 27.
R 0	1 – 2; 26 – 27.
I 0	3 a 6; 8 a 13; 17 a 19; 19 a 23
RI 0	24 – 25.

Quadro 8 – Esquema geral de *Madrigal*.

Com relação ao poema de *Madrigal* e segundo Norma Goldstein, a definição poética de um madrigal seria “composição curta, destinada a homenagear alguém, ora com galanteio, ora com uma confissão de amor. Pode ser estruturado em qualquer metro, mas geralmente emprega redondilha, ou mescla versos de 6 e de dez sílabas” (GOLDSTEIN, 1999, p. 56).

Ao observar atentamente o *Madrigal* de Manuel Bandeira, que faz parte do livro *Estrela de uma vida inteira* (1966), percebe-se que esta poesia possui duas estrofes, ou seja duas quadras, já que cada uma delas é constituída de quatro versos.

A luz do sol bate na lua...

Bate na lua, cai no mar...

Do mar ascende à face tua,

Vem reluzir em teu olhar...

E olhas nos olhos solitários,

Nos olhos que são teus... É assim

Que eu sinto em êxtases lunários

A luz do sol cantar em mim...

Escandindo estes versos obtém-se o mostrado no quadro 9, no qual se pode perceber a presença das sílabas fortes e fracas, dispostas em dois pés jâmbicos, um dátilo e um troqueu:

<i>A</i>	<i>luz</i>	<i>do</i>	<i>sol</i>	<i>ba-</i>	<i>te</i>	<i>na</i>	<i>lu-</i>	<i>a</i>
U	-	U	-	-	U	U	-	U
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Quadro 9 – Acentuação das sílabas poéticas no primeiro verso do poema *Madrigal*.

Observando este verso na partitura, que pode ser visualizada no exemplo 21, percebe-se que o compositor enfatiza a primeira sílaba forte “luz”, colocando-a na parte forte do último tempo do compasso 3, mas para que a ênfase maior seja na palavra “sol”, as três sílabas, no caso palavras, são colcheias e acabam então contrastando com a mínima que representa a palavra “sol”, também uma sílaba forte, no primeiro tempo do compasso 4. Parece haver nesta frase um movimento ascendente que pode ser visto como ênfase à importância deste astro cuja luz, além de iluminar os dias, ilumina a lua tirando-a da escuridão. Já a frase “bate na lua” é bem representada por três si bemóis que parecem literalmente “bater na lua”. Observa-se, neste ponto, sob a visão interpretativa, uma certa dificuldade de articulação, uma vez que um si bemol 4 já é considerado uma nota limite entre a tessitura aguda e sobreaguda da voz de soprano. Segundo Ivone Richter a idéia interpretativa que Frederico tem para este trecho seria de uma articulação bastante clara, “como a de um cristal, que não fica soando... às vezes se tem um som que é cheio de harmônicos e esse *bate na lua* é uma batida exata e rígida. Mas este *bate na lua* é visualmente mais 'prata' do que 'vermelho’” (RICHTER. F.; RICHTER. I., 2009b).

O próximo verso, “Bate na lua, cai no mar...” apresenta sílabas tônicas diferentes do verso anterior, sendo composto por um pé troqueu, dois jâmbicos e outro troqueu, conforme exemplificado no quadro 10:

<i>Ba-</i>	<i>te</i>	<i>na</i>	<i>lu-</i>	<i>a</i>	<i>cai</i>	<i>no</i>	<i>mar</i>
-	U	U	-	U	-	U	-
1	2	3	4	5	6	7	8

Quadro 10 – Acentuação das sílabas poéticas no segundo verso poema *Madrigal*.

Percebe-se neste verso que há uma similaridade entre os trechos “bate na” do primeiro verso e do segundo, no sentido de que em “bate” têm-se três quiálteras, nos dois trechos e o trecho “lua” é representado por uma colcheia seguida de uma semínima pontuada em ambos os trechos. Observa-se ainda no exemplo 21 um movimento descendente que pode representar o reflexo desta luminosidade no mar.

3

I_0

A luz do sol ba-te na lu-a Ba-te na

6

lu - a cae no mar

= sílabas fortes
 = palavras enfatizadas
 = trechos similares

Exemplo 21 – Compassos 3 a 6 de *Madrigal*.

Nota-se então, nestes dois primeiros versos do poema, nos quais os conjuntos da série aparecem na forma original invertida, que há um movimento ascendente e em seguida descendente, expresso claramente na música e que infere a luminosidade do sol em relação à lua e em seguida em relação ao mar, como representado na figura 3:

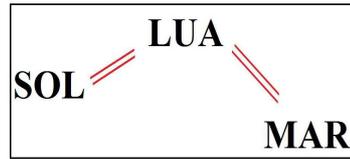


Figura 3 – Movimento poético em *Madrigal*.

Os próximos dois versos podem ser escandidos das seguintes maneiras, apresentadas no quadro 11, no qual se percebe a presença de quatro pés jâmbicos no primeiro verso:

<i>Do</i>	<i>mar</i>	<i>as-</i>	<i>cen-</i>	<i>de _à</i>	<i>fa-</i>	<i>ce</i>	<i>tu-</i>	<i>a</i>
U	-	U	-	U	-	U	-	U
1	2	3	4	5	6	7	8	9
<i>Vem</i>	<i>re-</i>	<i>lu-</i>	<i>zir</i>	<i>em</i>	<i>teu</i>	<i>o-</i>	<i>lhar</i>	
-	U	U	-	U	-	U	-	
1	2	3	4	5	6	7	8	

Quadro 11 – Acentuação das sílabas poéticas nos versos 3 e 4 do poema *Madrigal*.

Nota-se que as sílabas fortes estão posicionadas em pontos diferentes, ou seja, 2, 4, 6 e 8 no terceiro verso e 1, 4, 6 e 8 no quarto. Observando o terceiro verso na partitura é visível a ênfase que o compositor dá à frase “à face tua”, repetindo-a duas vezes e usando intervalo ascendente e, através de um movimento ascendente e crescente chega até a palavra “olhar”. Estes versos são escritos da mesma maneira que os dois primeiros, usando os conjuntos [3-11] e [3-9], havendo disparidade somente no uso do último conjunto, que aparece como [4-14] nos compassos 6 e 7 e que encontra-se incompleto nos compassos 11, 12 e 13, nos quais a frase repousa no mi natural (4), que originalmente deveria ser seguido de um si natural (11) e de um sol # (8). Este movimento ascendente verificado entre os compassos 8 e 13 condiz com o texto e o fato de o compositor optar por não concluir o conjunto [4-14] pode indicar sua intenção de enfatizar o ponto culminante da frase, no caso, a palavra “olhar”, como mostrado no exemplo 22.

Os próximos versos, “E olhas nos olhos solitários, Nos olhos que são teus... É assim”

são apresentados na partitura de forma peculiar. Há nesta passagem a presença marcante de notas repetidas na melodia vocal, sendo que o compositor deixa esta estaque em um ré natural (2) e somente em “É assim [...]” haverá uma mudança, com a presença do conjunto [4-10] que já havia aparecido anteriormente nos compassos 3 e 4 e 9 e 10 e em outros pontos do acompanhamento. A frase “É assim [...]” é repetida três vezes neste trecho e, de certa forma, parece preparar o ouvinte para o trecho que se segue e que apresenta a série original de forma retrógrada e invertida, com o acompanhamento em uníssono à melodia vocal. Este trecho apresenta o verso “que eu sinto em êxtases lunários” e que pode ser escandido da seguinte maneira, apresentada no quadro 12:

<i>Que</i> _	<i>sin-</i>	<i>to</i> _ <i>em</i>	<i>êx-</i>	<i>ta-</i>	<i>ses</i>	<i>lu-</i>	<i>ná-</i>	<i>rios</i>
U	-	U	-	U	U	U	-	U
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Quadro 12 – Acentuação das sílabas poéticas do terceiro verso da segunda estrofe do poema *Madrigal*.

Nota-se que na canção as sílabas fortes destacadas no quadro 12 estão colocadas nos tempos fortes de cada compasso. Este trecho é bastante peculiar por apresentar uníssono entre voz e acompanhamento o que faz com que a melodia soe de forma misteriosa, exatamente de acordo com a indicação do compositor, na partitura, como pode ser visualizado no exemplo 23.

8

2 — 9 0 5 [4-10] 3
Do mar as cen de _____ à fa ce tu a à fa ce

Piano

5 4 1 2 [5-3] 2 9 0 5 [4-10] 3

11

tu a vem re lu zir em teu o

Pno.

13

Ihar

Pno.

6

Exemplo 22 – Compassos 8 a 13 de *Madrigal*.

23

Que eu sin-to em êx - ta - ses lu - ná - rios - - - rios - - - lu - ná - rios

23

8 11 4 7 6 1 3 10 5 0 9 2 0 9 2

Exemplo 23 – Compassos 23 a 25 de *Madrigal*.

No compasso 26 há a reapresentação da série, da mesma forma que nos compassos 1 e 2, mas com redução rítmica. Através do exemplo 24 pode-se observar os compassos 27 e 28 da peça que se encerra com verso “A luz do sol cantar em mim”, através do conjunto [4-26] sendo apresentado duas vezes.

26

[4-26]

2 9 0 5 2 9 0 5

a luz do sol can - tar em mim

26

O₀ 2 7 4 11 6 1 3 10 9 0 5 8 8 7 4 2 11

R₀ 8 5 0 9 10 6 3 6 8 4 7 2 7

Exemplo 24 – Compassos 26 a 28 de *Madrigal*.

Num primeiro contato com *Madrigal* o cantor pode vir a ficar apreensivo quanto à interpretação, visto que está diante de uma música serial, o que traria dificuldades particulares

e que poderiam gerar, dentre outros problemas, dificuldade de afinação. Entretanto, é interessante observar que Frederico Richter ameniza esta possibilidade, utilizando a série de forma melódica e amparada, sobretudo, pelo acompanhamento.

O texto aparece disposto da mesma forma que nas canções tonais, com a mesma fluidez, o que demonstra a desenvoltura do compositor frente a uma outra experiência composicional. É necessário observar, no entanto, que o poema *Madrigal* possui uma estrutura bastante simples, e que não deve ter apresentado obstáculos ao compositor, no processo de organização prosódica.

A tessitura de *Madrigal* é bastante aguda, para a voz de soprano, e a passagem “bate na lua”, que já foi destacada anteriormente, revela um desafio ao cantor, que deve buscar clareza na articulação do texto.

3.3.2 *Som*¹⁰



Som, com versos de Cecília Meireles é uma canção atonal, segundo o próprio compositor afirma em entrevista recente (2008), e pertence à sua segunda fase composicional.

Sobre o termo *atonal* Corrêa (2005) explicita:

Tonal, bem como *sistema tonal*, refere-se a relações de alturas (opondo-se, por exemplo, a relações métricas, dinâmicas ou timbrísticas) sem implicações para com um centro atrativo. Com isto, torna-se clara a discordância de Schoenberg contra o adjetivo *atonal* com a qual queriam classificar sua música, já que esta não prescindia, obviamente, de relações sonoras, mas sim da existência da *tônica*. Deste modo, qualquer composição que se utilize de alturas será *tonal*, possuindo ou não um centro *tônico*. Réti sugere o termo tonalidade para designar corretamente uma música organizada em função de uma *tônica* e explica: “*tonalidade* é uma abreviação lingüisticamente mais aprazível que *tonicalidade*” (RÉTI, 1978, p.7); similarmente *atonalidade* seria uma variação de *atonalicalidade* (CORRÊA, 2005, p. 155).

Lansky e Perle, no verbete *Atonality*, do *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, afirmam que este termo pode referir-se a dois tipos de música: a primeira seria a música na qual “não existe definição contextual com referência a tríades, escalas diatônicas

¹⁰ Faixa 3 do Anexo J.

ou armaduras, mas há, no entanto, distinções hierárquicas entre os intervalos”, e a segunda definição seria que “estas distinções hierárquicas não são tão explícitas, embora presentes por vezes” (2008, tradução nossa).

Som é uma canção que, embora definida pelo autor como atonal e que não apresenta definição de tonalidade e nem de compasso, acaba por apresentar freqüentes intervalos de quinta, que têm importante função na peça, dos quais serão dados exemplos, posteriormente.

Esta obra será tratada como atonal, assim como classificada pelo compositor e levando em conta o fato de que, em geral, a obra de Richter é marcada por licenças composicionais e que, portanto, o que pode estar presente nesta canção é o que será considerado aqui como atonalismo livre no sentido de que o compositor não renuncia a um centro tonal nesta obra. Analisando a canção percebe-se que ela gira em torno de um centro tonal, que seria definido pela nota lá, mas também não define uma tonalidade. Sem barras de compasso, ela está dividida apenas em sistemas e o autor aponta na partitura duas solicitações iniciais: que a tampa do piano esteja aberta e que a peça seja interpretada “Com liberdade”. Deste modo não será possível nesta canção proceder com o processo de verificação da acentuação silábica da forma como foi feito nas canções *Suplício Tantálico*, *Balada Triste* e *Madrigal*, uma vez que a ausência de barras de compasso gera uma certa impossibilidade de metrificação e o fato de o compositor solicitar uma interpretação “livre” impõe ao cantor a busca pela acentuação natural da palavra, o que vem a ser um ponto interessante a ser observado.

O poema *Som* está presente no livro *Antologia poética*, publicado em 2001. Possui 4 estrofes com 4 versos cada uma.

*Alma divina,
por onde me andas?*

*Noite sozinha,
lágrimas, tantas!*

*Que sopro imenso,
alma divina,
em esquecimento
desmancha a vida!*

*Deixa-me ainda
pensar que voltas,
alma divina,
coisa remota!*

*Tudo era tudo
quando eras minha,
e eu era tua,
alma divina!*

Observa-se nesta peça a presença de bordaduras, que parecem ter sido colocadas com a intenção de desestabilizar a afinação, sempre usando intervalos de segundas, como no caso do primeiro sistema, no qual se considera o ré# como bordadura do mi. Nota-se, no exemplo a seguir, que há a presença de *clusters* que fazem conectam o mi do pentagrama superior à nota lá do baixo. Observa-se ainda que mesmo com a ausência de barras de compasso é possível estabelecer um tempo ou um pulso de certa forma no qual a poesia será pronunciada, até porque neste caso o uso de notas repetidas, de maneira constante, ajudam o intérprete a dar ainda mais ênfase a poesia. A palavra “Alma” corresponde à acentuação silábica, uma vez que a sílaba “Al” está representada por uma semínima e a sílaba “ma” por uma colcheia. O mesmo ocorre com a palavra “divina”, neste sentido, pois a sílaba tônica “vi” está representada também por uma semínima, precedida, no caso pela colcheia que representa a sílaba átona “di”. A sílaba átona “na” aparece representada por uma semínima, mas o fato de estar metricamente igual a sílaba “vi” não compromete, no caso, a fluência da palavra. Já no verso seguinte “por onde me andas?” a sílaba tônica “por” aparece da mesma forma que a sílaba “Al”, do verso anterior, ou seja, após pausa e representada por uma semínima. Contudo verifica-se, após as sílabas átonas da palavra “onde” estarem representadas por duas colcheias, uma nova semínima representando a palavra “me”, que seria, de acordo com a escansão dos versos, uma sílaba átona e que, neste caso, parece adquirir um acento tônico, devido ao uso da semínima, que prolonga a palavra dentro da frase, o que pode ser observado no exemplo 25. A acentuação das sílabas poéticas desta estrofe, que pode ser conferida no

quadro 13, apresenta composição interessante, sendo constituída de um pé dátilo e um troqueu no primeiro verso, um pé troque e um anapéstico no segundo, havendo repetição da forma métrica do primeiro verso no terceiro e quarto versos.

Al - ma di - vi - na por on - de me an - das?

Bordadura <=

V

Clusters <=

I

Exemplo 25 – Primeiro sistema de *Som*.

<i>Al-</i>	<i>ma</i>	<i>di-</i>	<i>vi-</i>	<i>na</i>	
-	<i>U</i>	<i>U</i>	-	<i>U</i>	
<i>por</i>	<i>on-</i>	<i>de</i>	<i>me</i>	<i>an-</i>	<i>das?</i>
<i>U</i>	-	<i>U</i>	<i>U</i>	-	
<i>Noi-</i>	<i>te</i>	<i>so-</i>	<i>zi-</i>	<i>nha</i>	
-	<i>U</i>	<i>U</i>	-	<i>U</i>	
<i>lá-</i>	<i>gri-</i>	<i>mas</i>	<i>tan-</i>	<i>tas!</i>	
-	<i>U</i>	<i>U</i>	-	<i>U</i>	
1	2	3	4	5	6

Quadro 13 – Acentuação das sílabas poéticas na primeira estrofe de *Som*.

Ainda referente ao primeiro sistema, em “Por onde me andas?”, observa-se a presença de um acorde de segunda menor, sol# - lá e que em seguida, antes de “Noite sozinha” será oitavado e acrescido de um si, formando um *cluster* que, na seqüência, fará novamente um movimento descendente. A peça é bastante estática, elaborada em torno do intervalo de quinta lá-mi, e utiliza uma série de outros intervalos cujo objetivo parece ser

enriquecer e desestabilizar este intervalo principal.

Segue-se passagem na qual a nota mi predomina e a desestabilização da voz vem por meio de acordes dissonantes que devem ser improvisados pelo pianista no registro médio, segundo indicação do compositor na partitura. Nesta passagem o cantor pode notar uma certa dificuldade em manter a afinação pela dissonância e pelo fato de serem sempre notas repetidas, numa tessitura que, para a voz de soprano, é considerada uma região de passagem para o registro agudo. Percebe-se relação com o texto no sentido que “Em esquecimento desmancha a vida” realmente toma esta conotação com os acordes desconexos e dissonantes que o compositor requisita no trecho.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line in treble clef, and the bottom two staves are the piano accompaniment in grand staff. The lyrics are: "Dei - - xa - me a - in - da pen - sar que vol - tas". A red box labeled "Bordadura" highlights the first measure of the vocal line, which contains a dotted quarter note followed by a quarter rest. Another red box labeled "2ª como apoiatura" highlights the piano accompaniment in the second measure, which consists of a half note chord (F#4 and C#5) and a quarter note chord (F#4 and C#5).

Exemplo 26 – Quarto sistema de *Som*.

No quarto sistema aparece a indicação de “súbito” e neste ponto verifica-se mais uma bordadura para o mi, contando, a seguir, com a presença de uma apoiatura para chegar na tônica, como pode-se inferir através do exemplo 26. Trata-se de um sol#, antes de “Pensar que voltas”.

No quinto sistema encontra-se um procedimento bastante comum nas obras de Frederico Richter. O primeiro acorde apresenta um cromatismo: mi bemol, mi natural e fá. Na clave de fá, observa-se a oitava mi bemol e mi natural, que gera uma indefinição da tonalidade. O fá, na melodia vocal, também desempenha esta função, mais uma vez atuando como bordadura para o V grau. Ao fim deste trecho, há um repouso na tônica, justamente quando o texto expressa um sentimento de nostalgia e conformismo através do verso “Tudo era tudo quando eras minha”. Já o acompanhamento, neste trecho, faz um movimento cromático ascendente (si bemol, si natural e dó).

Encontra-se no trecho seguinte uma instabilidade que advém do ritmo, uma vez que a

voz faz um ritmo diferente do acompanhamento, que se mantém em fá, enquanto a melodia vocal fica entre dó e lá, usando como bordadura o si. Tratam-se dos dois últimos versos do poema: “e eu era tua” e “alma divina”. Ambos os versos aparecem com suas sílabas tônicas destacadas e acentuadas, seja através da relação dos valores rítmicos, como no caso das sílabas tônicas “tu” em relação a sílaba átona “a” ou pela posição que a sílaba ocupa em relação ao tempo métrico, como no caso da palavra “eu” que encontra-se num tempo forte, uma vez que é precedida por um pausa seguida de colcheia e é a primeira nota de uma tercina, conforme demonstrado no exemplo 27.

The image shows a musical score for the song 'Som'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef and has the lyrics: "quan-do_e-ras mi-nha E eu e-ra tu-a al-ma di-vi-na". The piano accompaniment is in bass clef. The score is divided into two systems. The first system contains the first two measures of the vocal line and the first two measures of the piano accompaniment. The second system contains the next four measures. In the second system, red arrows point to the first notes of the vocal phrases "E eu e-ra" and "tu-a al-ma di-vi-na", which are marked with a '3' above them, indicating triplets. Blue boxes are drawn around these phrases in the vocal line to highlight their rhythmic structure.

Exemplo 27 – Uso de diferentes estruturas rítmicas em *Som*.

O encerramento da peça dá-se novamente com o movimento I - V - I, usando um fá como apojetura e traz um efeito peculiar dado pela indicação de que o cantor deve “Cantar para dentro do piano para vibrar as cordas. O piano segura o pedal liberando as cordas” que devem permanecer assim até o cessar da voz. Esta indicação pode ser considerada como uma técnica expandida; muito embora não tenha sido encontrada até o presente momento bibliografia referente ao uso de técnicas expandidas para o canto, sabe-se que estas técnicas são aplicadas com maior frequência em composições para violino e piano. Contudo, pode-se considerar que esta peculiaridade de *Som* é, de fato, uma técnica expandida, visto que a indicação do compositor na partitura apresenta-se como algo pouco usual em uma canção, sobretudo na canção brasileira. Segundo Ivone Richter a intenção de Frederico com esta indicação era fazer algo inédito, mas semelhante às indicações da música moderna, que se fazia na época, e que consistia em manipular as cordas do piano entre outras ações. A idéia em *Som* era que houvesse uma reverberação do último som da canção (RICHTER. F.; RICHTER. I., 2009a).

A análise de *Som* torna-se particularmente difícil pelo fato de que as relações tonais que se encontram na peça não coincidem com a definição apresentada pelo compositor de que esta seria uma obra atonal.

Do ponto de vista interpretativo a passagem que gera maior dificuldade ao cantor é aquela na qual se deve seguir a linha melódica enquanto o acompanhamento improvisa acordes dissonantes, e que se encontra no terceiro sistema da peça. Faz-se necessário neste momento uma concentração que deve ser alcançada por meio da clara interpretação e articulação do texto.

Um dos pontos mais interessantes da obra está no efeito que se atinge ao finalizá-la seguindo as indicações do compositor na partitura, de “Cantar para dentro do piano para vibrar as cordas. O piano segura o pedal liberando as cordas”. Sem dúvida a reverberação produzida pela voz em contato com a acústica do interior do piano dá significado ao nome da canção e estabelece uma clara relação entre texto e música, ao mesmo tempo em que desperta no espectador uma sensação diferente das quais está acostumado em salas de concerto.

3.4 Quinta Fase composicional: Tonal-livre e pós-moderna (1993 -)

Após ter-se dedicado ao estudo da música eletrônica e eletroacústica, e ter tido experiências com o dodecafonismo e com a música fractal, Frederico Richter busca, a partir de 1993, um retorno a composição pós-moderna e sobretudo volta a dedicar-se com fervor à canção.

A obra que será analisada no ponto 3.4.1 apresenta-se como uma das primeiras composições desta fase e, em contraste, a obra analisada no ponto 3.4.2 foi escolhida justamente por ser uma das mais recentes criações de Richter, o que possibilita assim uma ampla visão desta atual fase de composição do Frerídio.

Diferentemente das canções analisadas acima, *Melancolia* e *Inania Verba* ainda não foram interpretadas e apresentadas em recital e, por este motivo não serão apresentadas aqui conclusões e apontamentos interpretativos.

3.4.1 *Melancolia*

Assim como *Som*, *Melancolia* apresenta-se como uma canção atonal; “Atonalíssima”, segundo Frederico Richter (2008). Apesar de o compositor passar a dedicar-se mais ao tonalismo livre e pós-moderno a partir de 1993, ele ainda compõe esta e outras obras atonais neste período. *Melancolia* é parte dos *Dois Cantos de Despedida para Manuel Bandeira*, juntamente com *O teu Cuidado*, e ambas foram compostas em 1995, em Florianópolis.

Estão presentes nesta canção elementos que serão explorados com mais frequência por Richter nesta quinta fase de sua obra, tais como a polirritmia e síncopes, além de elementos já encontrados nas canções analisadas até aqui, que são as notas repetidas na melodia vocal e o uso do intervalo de 2ª, tanto maior, quanto menor.

Podem ser encontradas nesta canção dois incisos que, ao se repetirem, formarão duas semifrases. Uma destas semifrases aparece outras vezes ao longo da obra, praticamente como um motivo. A outra é uma repetição dupla do inciso, e que forma então a semifrase.

Nos exemplos 28 e 29 encontram-se os incisos 1 e 2:



Exemplo 28 - Inciso 1 em *Melancolia*.



Exemplo 29 – Inciso 2 em *Melancolia*.

O inciso 1 forma a semifrase que será chamada semifrase 1 e que aparece em diversos momentos na obra, sendo que no compasso 4, o piano faz a mesma semifrase, na mão direita, enquanto a mão esquerda apresenta certa polirritmia. A semifrase 1 volta a aparecer nos compassos 12, 20 e 22, sendo que nos compassos 20 e 22 a semifrase executada pelo piano, na clave de sol, é apresentada através de acordes formados por intervalos de terças, o que pode ser observado no exemplo 30.

O inciso 2 aparece repetido dentro da semi-frase a qual será chamada semifrase 2 e

que aparece apenas uma vez na peça, no compasso 7. Como se observa no exemplo 31 o piano dialoga com esta semifrase, mas apresenta terminações diferentes, tanto na clave de sol, quanto na clave de fá.

Exemplo 30 – Semifrase 1 no compasso 4 de *Melancolia*.

Exemplo 31 – Semifrase 2 no compasso 7 de *Melancolia*.

Há, em *Melancolia*, forte presença de ritmos pontuados e síncopes que acabam por gerar, em alguns momentos, ritmos quebrados, polirritmia, que seria o “emprego simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas diferentes em sua constituição”¹¹ como a que aparece no exemplo 30, na parte do acompanhamento pianístico, e que não parece ter relação com o texto. Outros pontos que apresentam polirritmia podem ser encontrados no final do compasso

¹¹ Disponível em <http://www.dicionarioinformal.com.br/definicao.php?palavra=polirritmia&id=2762> Acesso em 22 jan 2010.

21, e no compasso 23, como demonstrado nos exemplos 32 e 33.

21

Tre-gua dos ——— cui - da-dos meus

Exemplo 32 – Polirritmia no compasso 21 de *Melancholia*.

23

és to-da vin-da de

Exemplo 33 – Polirritmia no compasso 23 de *Melancholia*.

Verifica-se também em *Melancholia* a presença de cromatismo, bastante recorrente na melodia vocal, sendo que se destaca uma linha vocal descendente nos compassos 18 e 19, e a linha parte de um fá 4 e chega a um fá# 3, e que pode ser visualizado no exemplo 34. Em relação à harmonia, predomina o pensamento horizontal, com desenvolvimento de vozes independentes e dissonantes entre si. Em certos momentos, principalmente nos finais de frase, observamos estruturas verticais e eventualmente arpejos.

18

não me sen-ti-ri-a tão ma-ra-vi-lha-da,as-sim.

Exemplo 34 – Compassos 18 e 19 de *Melancholia*.

Conforme discutido anteriormente, a presença de notas repetidas, principalmente na melodia vocal, é uma constante nas canções de Frederico Richter. Este fator está presente também em *Melancholia*, em diversas passagens. Já no princípio da obra, como se pode visualizar no exemplo 35, esta característica composicional se faz presente e, neste ponto, aparece juntamente com outra importante marca da composição do Frerídio: o uso dos intervalos de segunda. No primeiro compasso observa-se a melodia vocal linear em lá natural, enquanto que o acompanhamento pianístico demonstra instabilidade entre lá natural e lá bemol. Esta instabilidade segue no compasso seguinte, quando o compositor mantém a linha vocal no mesmo lá natural e ascende a melodia apresentada pela clave de sol do piano para um si bemol, nos dois primeiros tempos e si natural no terceiro tempo, gerando outro intervalo de segunda, desta vez segunda maior. No terceiro e quarto tempos do primeiro compasso percebe-se a ocorrência de outro fator bastante utilizado por Richter que é o uso de notas iguais, porém com acidentes distintos, neste caso, lá natural na melodia vocal e na clave de sol do acompanhamento e lá bemol na clave de fá.

1

Que é de ti, melanco-lia? Onde estais, cui-dados 1

Exemplo 35 – Compassos 1 e 2 de *Melancholia..*

A poesia utilizada por Richter em *Melancolia* chama-se *A Canção de Maria*¹² e é da autoria de Manuel Bandeira. É uma poesia bastante regular, apresentando cinco estrofes de quatro versos.

*Que é de ti, melancolia?
Onde estais, cuidados meus?
Sabei que a minha alegria
É toda vinda de Deus...*

*Deitei-me triste e sombria,
E amanheci como estou...
Tão contente! Todavia
Minha vida não mudou.*

*Acaso enquanto dormia
Esquecida de meus ais,
Um sonho bom me envolvia?
Se foi, não me lembro mais...*

*Mas se foi sonho, devia
Ser bom demais para mim
Senão não me sentiria
Tão maravilhada assim.*

*Ó minha linda alegria,
Trégua dos cuidados meus,
Por que não vens todo dia,
Se é toda vinda de Deus?*

¹² Poema publicado no livro *Estrela da Vida Inteira – Poesias reunidas*. 7a. edição - 1979 - Livraria José Olympio Editora.

Observando-se a primeira estrofe escandida, no quadro 14, percebe-se que os dois primeiros versos são de certa forma semelhantes no que concerne à divisão poética das sílabas, uma vez que o primeiro é composto por três pés jâmbicos, ou seja uma sílaba breve e uma longa (uma fraca e uma forte) e o segundo é composto por quatro pés troqueus, uma longa e uma breve (uma forte e uma fraca). O terceiro e quarto versos também apresentam similaridades, já que as sílabas 1- 2 e 3-4 são jâmbicas enquanto que as sílabas 5-6 e 7 são anapésticas, visto que são formadas por duas sílabas breves (fracas) e uma longa (forte). A sílaba de número 8 de cada um destes dois últimos versos é fraca e, portanto, deve ser desconsiderada.

Na partitura percebe-se que o compositor utilizou-se da questão rítmica para salientar as sílabas mais fortes, alongando estas notas, como no caso da segunda sílaba do primeiro verso, “é”, que é uma colcheia pontuada, sendo precedida e seguida por semicolcheias. Já no compasso 4 percebe-se que a relação entre os valores das notas desfavorece o acento da sílaba “da”, do verso “É toda vinda de Deus?”, pois a semicolcheia que representa a sílaba “vin”, que seria a forte, torna-se enfraquecida pela colcheia que representa a sílaba “da”, como se pode notar no exemplo 36. Cabe salientar que as repetições desta semifrase na peça, nos compassos 12, 20 e 22 parecem apresentar de maneira correta a relação entre as sílabas fortes e suas notas correspondentes.

<i>Que</i>	<i>é</i>	<i>de</i>	<i>ti</i>	<i>me-</i>	<i>lan-</i>	<i>co-</i>	<i>li-</i>	<i>a</i>
U	-	U	-	U	U	U	-	U
<i>On -</i>	<i>de</i> _˘ <i>es-</i>	<i>tais</i>	<i>cui-</i>	<i>da-</i>	<i>dos</i>	<i>meus</i>		
-	U	-	U	-	U	-		
<i>Sa-</i>	<i>bei</i>	<i>que</i> _˘ <i>a</i>	<i>mi-</i>	<i>nha</i> _˘ <i>a-</i>	<i>le-</i>	<i>gri-</i>	<i>a</i>	
U	-	U	-	U	U	-	U	
<i>É</i>	<i>to-</i>	<i>da</i>	<i>vin-</i>	<i>da</i>	<i>de</i>	<i>De-</i>	<i>us</i>	
U	-	U	-	U	U	-	U	
1	2	3	4	5	6	7	8	9

Quadro 14 – Acentuação das sílabas poéticas na primeira estrofe do poema *A canção de Maria*.

Exemplo 36 – Compasso 4 de *Melancolia*.

A escansão da segunda estrofe do poema *A Canção de Maria* demonstra que esta possui menos sílabas poéticas em relação à primeira estrofe e que as sílabas fortes encontram-se em pontos diferentes da estrofe anterior, como pode ser visualizado no quadro 15. O primeiro verso desta segunda estrofe é semelhante ao quarto verso da primeira estrofe, ou seja, é formado por dois pés jâmbicos e um anapéstico. Os outros versos podem ser considerados irregulares em relação à estrofe anterior.

O que chama a atenção neste ponto é que o compositor repete a frase “tão contente” justamente no ponto que foi apontado anteriormente, no exemplo 31, como sendo a semifrase 2, na qual um único inciso é repetido. Há então, neste caso, uma repetição não só na parte melódica, como também na textual, o que torna a relação entre texto e música bastante evidente.

A estrofe de número 3 não apresenta nenhuma peculiaridade. Já na estrofe número 4, apresentada no quadro 16, verifica-se que todas as sílabas finais, que correspondem ao número 7, são fortes.

A última estrofe apresenta alguns pontos a serem analisados. O primeiro deles seria o verso “trégua dos cuidados meus”. Conforme o quadro 17 demonstra, as sílabas fortes seriam as de número 1, 5 e 7. Na partitura este trecho parece acentuar a sílaba 3, uma vez que na relação da duração das notas esta sílaba se equivale somente à última, “meus”, representada por um dó# em semínima. A sílaba 3 é representada, na verdade, por uma figura ainda mais longa, uma semínima ligada a uma semicolcheia, como pode ser conferido no exemplo 37.

<i>Dei-</i>	tei-	<i>me</i>	tris-	<i>te _ e</i>	<i>som-</i>	bri-	<i>a</i>
U	-	U	-	U	U	-	U
E _ a-	<i>ma-</i>	<i>nhe-</i>	ci	co-	<i>mo _ es-</i>	tou	
-	U	U	-	-	U	-	
<i>Tão</i>	<i>con-</i>	ten-	<i>te</i>	<i>to-</i>	<i>da</i>	vi-	<i>a</i>
U	U	-	U	U	U	-	U
Mi-	<i>nha</i>	vi-	<i>da</i>	não	<i>mu-</i>	dou	
-	U	-	U	-	U	-	
1	2	3	4	5	6	7	8

Quadro 15 – Acentuação das sílabas poéticas na segunda estrofe do poema *A canção de Maria*.

Mas	<i>se</i>	<i>foi</i>	so-	<i>nho</i>	<i>de-</i>	vi-	<i>a</i>
-	U	U	-	U	U	-	U
<i>ser</i>	bom	<i>de-</i>	mais	<i>pa-</i>	<i>ra</i>	mim	
U	-	U	-	U	U	-	
<i>Se</i>	não	não	<i>me</i>	<i>sen-</i>	<i>ti-</i>	ri-	<i>a</i>
U	-	-	U	U	U	-	U
<i>Tão</i>	<i>ma-</i>	<i>ra-</i>	<i>vi-</i>	lha-	<i>da _ as-</i>	sim	
-	U	U	U	-	U	-	
1	2	3	4	5	6	7	8

Quadro 16 – Acentuação das sílabas poéticas na quarta estrofe do poema *A canção de Maria*.

<i>Ó</i>	mi-	<i>nha</i>	lin-	<i>da _ a-</i>	<i>le-</i>	gri-	<i>a</i>
U	-	U	-	U	U	-	U
Tré-	<i>gua</i>	<i>dos</i>	<i>cui-</i>	da-	<i>dos</i>	meus	
-	U	U	U	-	U	-	
<i>Por-</i>	que	<i>não</i>	vens	to-	<i>do</i>	di-	<i>a</i>
U	-	U	-	-	U	-	U
<i>Se</i>	és	to-	<i>da</i>	vin-	<i>da</i>	de	Deus
U	-	-	U	-	U	-	-
1	2	3	4	5	6	7	8

Quadro 17 – Acentuação das sílabas poéticas na quinta estrofe do poema *A canção de Maria*.

Exemplo 37 – Compasso número 21 de *Melancholia*.

Melancholia apresenta-se de maneira semelhante às canções analisadas até aqui, no sentido de que apresenta a mesma fluidez na disposição do texto, mesmo sendo uma canção atonal.

Não apresenta nenhum problema interpretativo relevante, visto que a tessitura no qual foi composta está bem centralizada para o registro da voz de soprano (ou tenor) e não se encontram nesta peças notas agudas ou passagens de difícil articulação.

3.4.2 *Inania Verba*

A canção *Inania Verba*, composta em 2008, faz parte também da quinta e atual fase de composição da obra de Frederico Richter. Contudo, por ser uma canção mais recente, apresenta características bastante distintas da canção analisada anteriormente, *Melancholia*.

Inania Verba é uma canção tonal-livre, ou seja, traz consigo as características do tonalismo da primeira fase, das décadas de 40 e 50, mas agrega características pós-modernas como a ausência de preocupação para com as rígidas regras do tonalismo. Este tonalismo livre não apresenta hierarquia entre as 12 notas da escala (CORRÊA, 2005) e pode também ser chamada de novo tonalismo (SAFATLE, 2007).

Composta sob a tonalidade de mi bemol maior, esta canção apresenta ritmo bastante regular e pouco marcante, embora o compositor faça uso de polirritmia em certas passagens. Exemplos que se sobressaem podem ser encontrados nos compassos 5, 6, 7 e 40, como se pode visualizar nos exemplos 38, 39 e 40.

5
ex - pri - mir, al - ma im - po - ten - te e es - cra - va,

Exemplo 38 – Polirritmia nos compassos 5 e 6 de *Inania Verba*.

7
O que a bo-ca não

Exemplo 39 – Polirritmia no compasso 7 de *Inania Verba*.

40
in - fi - ni - tas

Exemplo 40 – Polirritmia no compasso 40 de *Inania Verba*.

Diferentemente de *Melancolia*, na qual se encontram motivos rítmicos, em *Inania Verba* foram verificados dois motivos melódicos: intervalos de quarta e quinta, mi – si ascendente e mi – si descendente e a melodia é marcada pela presença destes intervalos e por notas que constituem a tríade do acorde principal da tonalidade de mi bemol maior. Como pode-se observar no exemplo 41, já nos primeiros dois compassos pode ser encontrada a

presença destes intervalos.

Exemplo 41 – Motivos melódicos nos primeiros compassos de *Inania Verba*.

Assim como em *Madrigal*, *Inania Verba* foi composta em uma tessitura bastante aguda, para soprano ou tenor, fazendo uso constante de notas do registro agudo, como lá e si bemol. No compasso 38 há a presença de um sobreagudo, um dó natural, cujo texto correspondente é a exclamação “Ah!”, o que facilita sua articulação. O mesmo não acontece em outras passagens, tais como no compasso 11, no qual é necessário pronunciar a frase “Ardes, sangras” em dois si bemóis e dois lás naturais, respectivamente, e nos compassos 35 e 39, nos quais está escrita a nota lá para a palavra “quem”.

Inania Verba é uma poesia de Olavo Bilac e faz parte do livro *Roteiro da poesia brasileira – Parnasianismo*. Da mesma forma que a poesia *Suplício Tantálico*, de Alceu Wamosy, *Inania Verba* apresenta 4 estrofes, sendo que as duas primeiras possuem 4 versos e as duas últimas 3 versos, estando assim na forma de um soneto.

*Ah! quem há de exprimir, alma impotente e escrava,
O que a boca não diz, o que a mão não escreve?
— Ardes, sangras, pregada à tua cruz, e, em breve,
Olhas, desfeito em lodo, o que te deslumbrava...*

*O Pensamento ferve, e é um turbilhão de lava;
A Forma, fria e espessa, é um pulcro de neve...
E a Palavra pesada abafa a Idéia leve,*

Que, perfume e clarão, refulgia e voava.

Quem o molde achará para a expressão de tudo?

Ai! quem há de dizer as ânsias infinitas

Do sonho? e o céu que foge à mão que se levanta?

E a ira muda? e o asco mudo? e o desespero mudo?

E as palavras de fé que nunca foram ditas?

E as confissões de amor que morrem na garganta?

Contrariando a tendência presente em todas as canções analisadas até então, verifica-se em *Inania Verba* a ausência da ligação de vogais, em busca de uma escrita mais coloquial. As sílabas estão dispostas nos ritmos de maneira gramatical e não poética. A expressão *inania verba* significa “palavras ocas, inúteis” e talvez tenha sido por este motivo que o compositor tenha optado por não utilizar o coloquialismo que a separação poética dá ao texto.

Ao observar a escansão da primeira estrofe no quadro 18 e comparando com a partitura apresentada no exemplo 42 é possível perceber que não há ligação de vogais, comprovando que esta característica, tão marcante na obra do compositor até então, não se faz presente nesta canção. Contudo, verifica-se que a atenção a prosódia e a correta acentuação das sílabas tônicas continua a se fazer constante. O mesmo pode ser feito com as demais estrofes, contudo, não serão apresentados exemplos aqui, uma vez que os resultados serão semelhantes e considera-se que um exemplo é o suficiente para demonstrar a questão.

4

Ah! quem há de ex - pri - mir, al - ma im - po - ten - te e es - cra - va,

7

O que a bo - ca não diz, o que a mão não es - cre - ve?

11

Ar - des, san - gras, pre - ga - da à tu - a cruz, e, em bre - ve, O - lhas, des - fei - to em

15

lo - do, o que te des - lum - bra - va...

Exemplo 42 – Compassos 4 a 16 de *Inania Verba*.

<i>Ah!</i>	<i>Quem</i>	<i>há</i>	<i>de</i> <i>ex-</i>	<i>pri-</i>	<i>mir</i>	<i>al-</i>	<i>ma</i> <i>im-</i>	<i>po-</i>	<i>ten-</i>	<i>te</i> <i>e</i>	<i>Es-</i>	<i>cra-</i>	<i>va</i>	
-	U	-	U	U	-	-	U	U	-	U	U	-	U	
<i>O</i>	<i>que</i>	<i>a</i>	<i>bo-</i>	<i>ca</i>	<i>não</i>	<i>diz</i>	<i>o</i>	<i>que</i>	<i>a</i>	<i>mão</i>	<i>não</i>	<i>es-</i>	<i>cre</i> <i>-</i>	<i>ve</i>
U	-	U	-	U	U	-	U	-	U	-	U	U	-	U
<i>ar-</i>	<i>des</i>	<i>san</i> <i>-</i>	<i>gras</i>	<i>pre</i> <i>-</i>	<i>ga-</i>	<i>da</i> <i>à</i>	<i>tu-</i>	<i>a</i>	<i>cruz</i>	<i>e</i> <i>em</i>	<i>Bre-</i>	<i>ve</i>		
-	U	-	U	U	-	U	-	U	-	U	-	U		
<i>o-</i>	<i>lhas</i>	<i>des</i> <i>-</i>	<i>fei-</i>	<i>to</i> <i>em</i>	<i>lo-</i>	<i>do</i> <i>o</i>	<i>que</i>	<i>te</i>	<i>des-</i>	<i>lum-</i>	<i>Bra-</i>	<i>va</i>		
-	U	U	-	U	-	U	-	U	U	U	-	U		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15

Quadro 18 – Escansão da primeira estrofe do poema *Inania Verba*.

Percebe-se que *Inania Verba* demonstra uma nova tendência composicional de Frederico Richter, o que pode ser constatado através da observação de fatores como a disposição do texto, que se encontra definida de maneira distinta das outras canções observadas neste trabalho, não havendo utilização das sílabas poéticas e pelo fato de que a melodia vocal apresenta-se de forma bastante métrica, sem a presença de ritmos sincopados, que acabam por fazer-se presente somente no acompanhamento, e de forma discreta.

Pode-se afirmar que *Inania Verba* assemelha-se a *Madrival* quanto à tessitura, que apresenta notas agudas e até mesmo sobreagudas, como no caso do dó natural encontrado no compasso 38, e que existem algumas passagens de difícil articulação para o canto, nas quais se deve buscar clareza na pronúncia atentando, ao mesmo tempo, para a colocação vocal.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma das maiores dificuldades encontradas na busca por referenciais teóricos no princípio desta dissertação estava relacionada, sem dúvida, ao assunto canção. Verificou-se uma certa escassez de material no que se refere a este campo de pesquisa, sobretudo no que diz respeito à canção brasileira. Compreende-se que esta dificuldade em encontrar livros que discorrem sobre a canção se dá, dentre outros fatores, à amplitude deste assunto, sendo quase impossível delimitar suas fronteiras primordiais.

Com relação a este gênero musical, o que se procurou abordar neste trabalho foi um pequeno apanhado histórico, tendo consciência de que adentrar mais profundamente em um determinado período demandaria um tempo bem maior de pesquisa do que aquele do qual se dispunha.

No Brasil, o maior empecilho para a realização de pesquisas mais aprofundadas sobre a canção tem sido a escassez de fontes, a dificuldade de acesso a determinados acervos e a imprecisão de informações, como as encontradas relacionadas à modinha. Ainda assim é possível afirmar que a canção brasileira é objeto para amplas pesquisas e constituição de novos acervos, visto que obras de diversos compositores, assim como Frederico Richter, ainda não se encontram devidamente estudadas e catalogadas.

A contribuição do compositor e de sua esposa, Ivone Richter, foi de suma importância para a realização deste trabalho. Além do fornecimento de material sobre a trajetória de Richter e de inúmeras partituras do compositor, o casal demonstrou-se extremamente solícito em responder às perguntas que lhes foram propostas em todas as entrevistas realizadas, contribuindo ainda com outras informações elucidadoras.

Foi possível observar que a trajetória do compositor contribuiu de forma direta para a sua variada obra, vindo ao encontro de seus propósitos de uma constante “busca pelo novo” (RICHTER, F., 2000b) e que ele demonstra uma ampla capacidade de criação, o que se comprova através de seu expressivo número de obras, dentre as quais se encontra um dominante número de canções, compostas ao longo de sete décadas de atuação do compositor, observando-se um aumento relevante na produção a partir de 2004.

Embora tenha utilizado diversas técnicas composicionais, percebe-se de maneira geral uma maneira fluente de lidar com o material textual, podendo-se verificar, inclusive, uma peculiaridade composicional neste sentido, que se dá através da utilização das sílabas

poéticas e da atenção à distribuição rítmica correspondente ao texto. Isto responde o questionamento inicial desta pesquisa de como Frederico Richter aborda a relação entre texto e música em cada uma de suas fases composicionais e de que maneira se poderia ressaltar as peculiaridades que cada técnica impôs neste sentido. Verificou-se através das análises que todas as canções, exceto *Inania Verba*, apresentam forma semelhante de disposição prosódica e acentuação das sílabas poéticas.

Entre si as canções apresentam-se de maneiras bem distintas, mas conservam elementos similares que foram constatados como características da obra do compositor, uma vez que, conforme fontes apontaram, podem ser encontradas também em sua obra sinfônica, como por exemplo o uso de notas repetidas, de intervalos de segunda e sétima e a presença de cromatismos. Destes elementos, verificou-se que apenas um encontra-se em todas as canções analisadas: as notas repetidas.

Para a realização das análises musicais houve algumas dificuldades, primeiramente na definição dos referenciais utilizados em cada canção. Isso deveu-se, também, ao fato de que Frederico Richter, conforme mencionado anteriormente, é um compositor que se utiliza de diversas licenças composicionais, o que se comprova pelo fato de que o pantonalismo encontrado na peça *Suplício Tantálico* parece ter sido empregado de maneira bastante sutil. Da mesma forma, o tonalismo de *Balada Triste* parece ser constantemente perturbado por acordes que podem ser considerados *clusters*, em certos momentos. O atonalismo aplicado em *Som* e *Melancolia* apresenta licenças que podem ser verificadas por convenções tonais no primeiro caso e pelo emprego de tríades no segundo. Em *Madrigal* o compositor parece ter se disposto a exercitar seu aprendizado das técnicas dodecafônicas, uma vez que o serialismo utilizado na obra aparece de maneira organizada e explorada. Da mesma forma, em *Inania Verba* não foram verificadas licenças composicionais e Richter parece ter-se mantido fiel ao tonalismo livre ao qual tem se dedicado recentemente.

Outro objetivo alcançado nesta pesquisa foi a catalogação da obra cancionista de Frederico Richter, cujo resultado encontra-se em anexo. O processo de organização do material obtido foi marcado por obstáculos que já eram esperados, como por exemplo a falta de informações a respeito de algumas obras, tais como datas e poemas utilizados. Contudo, acredita-se que grande maioria da obra cancionista do compositor tenha sido catalogada, disponibilizando informações básicas sobre cada uma delas. Chegou-se a um número de 151 canções, sendo que a primeira data de 1945 e a mais recente de 2009. Com um número

expressivo de canções com poemas em português, fica evidente a intenção do compositor em salientar sua afeição pela língua nacional, sendo que das 151 obras, apenas 29 apresentam poemas em outros idiomas, sendo inglês ou espanhol.

Por meio das análises percebeu-se uma clara relação entre o elemento textual e o musical nas canções de Frederico Richter. A conclusão a que se chega, no entanto, é que estes elementos devem ser analisados individualmente num primeiro momento, e somente depois de compreendidos os pontos essenciais de cada um deles se poderá absorver a essência da união destas duas linguagens em uma única, traduzida então pelo todo da canção. Richter parece ter se valido, em diversos momentos de sua obra, de seus conhecimentos acerca das metáforas musicais para expressar seu pensamento de que “poesia é música e música é poesia”.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Rodrigo Cardoso. **Um estudo sobre a relação texto- música: Ofícios fúnebres de José Maurício Nunes Garcia.** Dissertação de mestrado.

ALMADA, Carlos de Lemos. Ares de outros planetas: A voz no quarteto de cordas op. 10 de Arnold Schoenberg. In: **Revista Eletrônica de Musicologia.** Vol. XII, março de 2009. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMV12/03/ares_outro_planeta_schoenberg_op10.htm> Acesso em 12 jul. 2009.

ANDRADE, Mario de. **Pequena História da Música.** São Paulo: Ed. Livraria Martins, [1967] 8ª ed. 1980.

_____. **Os Compositores e a Língua Nacional.** In: Aspectos da Música Brasileira. São Paulo: Ed. Livraria Martins, [1938] 2ª ed. 1975.

ANTUNES, Jorge. A música eletroacústica no Brasil. In: 1º ENCONTRO DE MÚSICA ELETROACÚSTICA, 1994, Brasília. **Anais... Brasília, 1994.** p. 1 - 21.

BARROS, Aluísio Coelho. A Canções Elisabetanas para voz e alaúde: relação entre música e texto. **Anais eletrônicos: II Simpósio de Violão da EMBAP,** 2008. Disponível em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/simposio/violao2008/pdf/07-aluisio_barros.pdf> Acesso em 12 jul. 2009.

BOUSSER, Dominique; BOUSSER, Jean-Yves. **Revoluções Musicais: A Música Contemporânea depois de 1945.** Lisboa, Editorial Caminho SA, 1990.

BROWN, Jane K. In the beginning was poetry. In: **The Cambridge Companion to the Lied.** Edited by James Parsons. Cambridge. Cambridge University Press, 2004. p. 12 – 32.

CAMPOS, José Eduardo Oliva Silveira. **A poesia, a música e a performance da canção “Alma minha gentil” - Um estudo de caso na obra de Glauco Velásquez.** Dissertação de mestrado. UNESP, 2006.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. **Revista do Conservatório de Música da UFPel.** Pelotas: vol. 01, nº 01, p. 32- 57, dez. 2008.

_____. **A produção musical carioca entre c. 1780-1831.** São Paulo, Instituto de Artes da UNESP – SP, 2003a. Apostila do curso de História da Música Brasileira. Não publicado.

_____. **A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX.** São Paulo, Instituto de Artes da UNESP – SP, 2003b. Apostila do curso de História da Música Brasileira. Não publicado.

CHEW, Geoffrey et al. Song. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians.** Versão online. Disponível em

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50647?goto=song&_start=1&pos=2>. Acesso em 22 dez. 2009.

CORRÊA, Antenor Ferreira. “Polinômio”: definição de alguns termos e procedimentos harmônicos pós-tonais. **Opus – Revista Eletrônica da ANPPOM**, n. 11, dez. 2005. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/opus11/G_AntenorCorrea.pdf> Acesso em 13 jul. 2009.

DEMO, Pedro. **Metodologia do conhecimento científico**. São Paulo: Ed. Atlas S.A. – 2000.

DUNSBY, Jonathan. **Making Words Sing**. Cambridge University Press. New York, 2004.
FEITOSA, Soares. Biografia de Cecília Meireles. **Jornal da Poesia**. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/ceciliameireles1bio.html>> Acesso em 15 dez. 2009.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Org.) **Palavra Cantada: Ensaios sobre Poesia, Música e Voz**. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras e FAPERJ, 2008. p. 15 – 43.

FOLETTTO, Clarissa Gomes. **Um levantamento da produção de Música de Câmara para violino de professores-compositores da Universidade Federal de Santa Maria – UFSM**. Monografia de especialização, Curitiba, EMBAP, 2008. Disponível em: <<http://clarissafoletto.files.wordpress.com/2009/03/monografia-da-especializacao.pdf>> Acesso em 10 jan. 2010.

FRITSCH, Eloi. Coluna de Eloi Fritsch no site PortoWeb, 2007. Disponível em: <http://www1.prefpoa.com.br/pwtambor/default_2nivel.php?p_secao=155®=15&pg=>> Acesso em 14 jul. 2009.

GOLDBERG, Luís Guilherme Duro. **Um Guaratuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o movimento modernista no Brasil**. Tese de doutorado. Instituto de Artes, UFRGS, 2007.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons e Ritmos**. São Paulo: Ed. Ática, 11ª edição, 1999.

_____. **Análise do Poema**. São Paulo: Ed. Ática, 2006.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. [1978], 1987.

KIEFER, Bruno. **A Modinha e o Lundu**. Porto Alegre: Ed. Movimento, [1977] 2ª ed. 1986.

KIEFER, Luciana. **A relação entre música e poesia nas canções para voz aguda e piano de Bruno Kiefer**. Dissertação de mestrado. UNESP, 2007.

LANSKY, Paul; PERLE, George. Atonality. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Versão online. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47354?>>

goto=atonality&_start=1&pos=1>. Acesso em 22 dez. 2009.

MARIZ, Vasco. **História da Música do Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2000.

_____. **A Canção Brasileira de Câmara**. Rio de Janeiro. Ed. Francisco Alves, 2002.

MATOS, Cláudia Neiva de. Poesia e Música: laços de parentesco e parceria. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Org.) **Palavra Cantada: Ensaio sobre Poesia, Música e Voz**. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras e FAPERJ, 2008. p. 83 – 98.

MIRANDA, Antonio. **Poesia dos Brasis**: Alceu Wamosy. Disponível em: <http://www.antonimiranda.com.br/poesia_brasis/rio_grade_sul/alceu_wamosy.html> Acesso em 12 jul. 2009.

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology** – Thirty-one issues and concepts. University of Illinois Press, Champaign, 2005.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo. Ed. Ricordi, 1981.

NOGUEIRA JR, Arnaldo. **Releituras**: Resumo biográfico e bibliográfico. Disponível em: <http://www.releituras.com/marioandrade_bio.asp> Acesso em 12 jul. 2009.

OLIVEIRA, Gisele Pires de. **Quatro Líricas (1938) de Francisco Mignone com texto de Manuel Bandeira**: música, poesia e performance. Dissertação de mestrado. Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, 2005.

PARSONS, James. Introduction: Why the *Lied*?. In: **The Cambridge Companion to the Lied**. Edited by James Parsons. Cambridge. Cambridge University Press, 2004. p. 3 – 11.

PASLER, Jean. Postmodernism. In: SADIE, Stanley (Org.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Versão online. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40721?goto=postmodernism&_start=1&pos=2>. Acesso em 22 dez. 2009.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. A Canção de Câmara Brasileira – Reflexão sobre o termo Ciclo de Canções. **Anais eletrônicos**: XVII Congresso da ANPOM. Rio de Janeiro/RJ, 2007. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/17%20anais%20SP%202007/musicologia/musicol_MVMPereira.pdf> Acesso em 04 abr. 2009.

_____. **O Livro de Maria Sylvia op 28 para canto e piano de Helza Camêu**: Uma análise interpretativa. Dissertação de mestrado. Minas Gerais, UFMG, 2007.

PIEIDADE, Acácio. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. XI, p. 6, 2007. Disponível em <<http://www.rem.ufpr.br/REMV11/11/11-piedade-retorica.html>> Acesso em 22 dez.2009.

PINTO, Maria Sylvia. **A Canção Brasileira (da Modinha à Canção de Câmara)**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1985.

PRESTES, Zobeida. **De Bendição a Bacanal de Alceu Wamosy a Manuel Bandeira: uma caminhada expressiva.** Dissertação de Mestrado. Salvador. Universidade Federal da Bahia, 2002.

RETI, Rudolph. **The Tematic Process in Music.** Greenwood Press Publishers, Westport, Connecticut, 1978.

RICHTER, Frederico. **Música Fractal.** 1991. Não publicado.

_____. **A new aesthetic derived from science and technology: Chaos and Fractal.** Montreal/Canadá, 1993. Não publicado.

_____. **A Metáfora – As representações virtuais na Música – O Computador.** 1994 – 1995. Não publicado.

_____. O Computador e a Música. **Expressão-Revista do Centro de Artes e Letras.** jan/jun, nº. 1, p.133-139, 1998.

_____. **The Role of Metaphors in Arts.** Palestra. Londres/ Inglaterra, 1997.

_____. **As Metáforas da Música.** Revista Brasileira. Rio de Janeiro: nº 4, jan. de 2000a, p. 4 - 9.

_____. **Minha obra, vivências e influências.** Palestra na Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro/ RJ, 2000b. Não Publicado.

_____. **Análise das Metáforas Musicais.** [s.l., s.d.]. Manuscrito.

_____. **Entrevista concedida Carla Domingues Batista por email.** 09 set. 2008. Entrevista.

RICHTER, Frederico. **Entrevista concedida a Carla Domingues Batista.** 5 dez. 2008. Entrevista.

RICHTER, Frederico, RICHTER, Ivone. **Entrevista concedida a Carla Domingues Batista.** 6 jul. 2009a. Entrevista.

RICHTER, Frederico, RICHTER, Ivone. **Entrevista concedida a Carla Domingues Batista.** 16 dez. 2009b. Entrevista.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Ensaio sobre a origem das línguas:** no qual se fala da melodia e da imitação musical. Ed. Globo, Porto Alegre/ RS, 1973. Original de 1759.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. O novo tonalismo e o esgotamento da forma crítica como valor estético. In: SAFATLE, Vladimir Pinheiro; DUARTE, Rodrigo. (Org.). **Ensaio sobre música e filosofia.** São Paulo: Editora Humanitas, 2007, p. 56-89.

- SCHOENBERG, A. **Fundamentals of musical composition**. Nova York: St.Martin's, 1967.
- STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. **Poetry into Song**. Oxford University Press. Nova York, 1996.
- STRAUS, Joseph N. **Introduction to Post-tonal Theory**. Nova Jersey: Prentice-Hall, Inc., 2000.
- TOMLINSON, Gary. Musicology, Anthropology, History. **The Cultural Study of Music: a critical introduction**. New York, Routledge, 2003.
- TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000.
- VALENÇA, José Rolim. **Modinha: Raízes da Música do Povo**. São Paulo: Empresas Dow, 1985.

Partituras

- RICHTER, Frederico. **Coroa de Sonho**: Ciclo de canções para voz solista, piano e coro misto. Goldberg Edições Musicais Ltda, Porto Alegre, 1997.
- _____. **Madrigal**. Florianópolis, Autógrafo do compositor, 1967.
- _____. Suplício Tantálico. **Coroa de Sonho**: Ciclo de canções para voz solista, piano e coro misto. Goldberg Edições Musicais Ltda, Porto Alegre, 1997.
- _____. Balada Triste. **Coroa de Sonho**: Ciclo de canções para voz solista, piano e coro misto. Goldberg Edições Musicais Ltda, Porto Alegre, 1997.
- _____. **Som**. Autógrafo do compositor . [S.l., s.d.].
- _____. **Melancolia**. Autógrafo do compositor. Florianópolis, 1995.
- _____. **Inania Verba**. Autógrafo do compositor. [S.l.], 2008.

ANEXOS

Anexo A – Catálogo de Canções.

Anexo B – Partitura de *Suplício Tantálico* (Editada por Cláudio Thompson com base na partitura editada pelas Goldberg Edições Musicais).

Anexo C - Partitura de *Balada Triste* (Editada por Cláudio Thompson com base na partitura editada pelas Goldberg Edições Musicais).

Anexo D - Partitura de *Madrigal* (Editada por Cláudio Thompson).

Anexo E - Partitura de *Som* (Editada por Cláudio Thompson).

Anexo F - Partitura de *Melancolia* (Editada por Cláudio Thompson).

Anexo G - Partitura de *Inania Verba* (Editada por Cláudio Thompson).

Anexo H – Relação de perguntas primeira entrevista com Frederico Richter.

Anexo I – Relação de perguntas segunda entrevista com Frederico Richter.

Anexo J – CD com áudio das seguintes canções:

- 1) *Suplício Tantálico* – Gravada ao vivo nos estúdios da Rádio MEC/ RJ, em setembro de 2009.
- 2) *Madrigal* – Gravada ao vivo no auditório do Centro de Artes da UDESC, em janeiro de 2009.
- 3) *Som* - Gravada ao vivo nos estúdios da Rádio MEC/ RJ, em setembro de 2009.

Todas as canções foram interpretadas por Carla Domingues Batista e pelo pianista Cláudio Thompson.

Anexo A - Catálogo de Canções

Catálogo de Canções - Frederico Richter

	Canção	Ano	Autor do poema	Dedicatória	Formação	Informações adicionais
1	<i>Ciclo de Canções Coroa de Sonho:</i> 1) <i>Duas Almas</i>	1945	Alceu Wamosy		Canto e Piano	Ciclo inteiramente dedicado a Ivone Richter – Publicado pela Goldberg Edições Musicais
2	2) <i>Suplício Tantálico</i>	1949	Alceu Wamosy	Ivone Richter	Canto e Piano	
3	3) <i>Balada Triste</i>	1955	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
4	4) <i>Pela noite alta</i>	1955	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
5	5) <i>Amos Obscuro</i>	1962	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
6	6) <i>Última Página</i>	1965	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
7	7) <i>Esperança</i>	1970	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
8	8) <i>O grande sonho</i>	1971	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
9	<i>Vamos sentir saudade</i>	1949	Xavier e Zuckell		Canto e Piano	
10	<i>Três Cantos</i>	1952	Casemiro de Abreu		Canto e Piano	
11	<i>Canto de amor</i>	1957-58?	[s.i.]		Canto e Piano	
12	<i>Se eu fosse apenas</i>	[s.d.]	Cecília Meireles		Canto e Piano	Gravada por Anderson Marks em 1993.
13	<i>Três Canções sobre uma série:</i> 1) <i>Madrigal</i>	1969	Manuel Bandeira		Canto e Piano	Gravada por Anna Maria Kliemann em 1973.
14	2) <i>A Estrela</i>	1969	Manuel Bandeira		Canto e Piano	Gravada por Anna Maria Kliemann em 1973.
15	3) <i>O Anel de Vidro</i>	1969	Manuel Bandeira		Canto e Piano	Gravada por Anna Maria Kliemann em 1973.

16	<i>Som</i>	1971	Cecília Meireles		Canto e Piano	
17	<i>Cantar</i>	1971	Cecília Meireles		Canto e Piano	Estreada por Anna Maria Kliemann em Porto Alegre e gravada por Andrson Marks em 1993.
18	<i>Não me peças que cante</i>	1972	Cecília Meireles		Canto e Piano	Gravada por Anna Maria Kliemann em 1972 e por Andrson Marks em 1993.
19	<i>Tema e voltas</i>	1973	Manuel Bandeira	João C. Quaglia	Canto e Piano	
20	<i>Ingênuo Enleio</i>	1973	Manuel Bandeira	Anna Maria Molz e Lory Keller	Canto, Piano, violino ou clarinete, ou para duas sopranos	
21	<i>Volta</i>	1974	Manuel Bandeira	Ivone Richter	Canto e Piano	Gravada por Anderson Marks em 1993.
22	<i>Hino à Música</i>	1979	Ernesto Wayne	Magali Richter	Canto e Piano	Gravada por Magali Richter, em 1993.
23	<i>Segredo</i>	1981	Carlos Drummond de Andrade	Ellen Rolim	Canto, Piano e clarinete	Publicada pela Editora Novas Metas e pela ECA - São Paulo.
24	<i>Duas Canções para Magali:</i> <i>1) Retrato</i>	1994	Cecília Meireles	Magali Richter	Canto e Piano	Composta em Florianópolis e gravada por Magali Richter, em 1993. Para <i>mezzo soprano</i>
25	<i>2) Canção do deserto</i>	1994	Cecília Meireles	Magali Richter	Canto e Piano	Composta em Florianópolis e gravada por Magali Richter, em 1993. Para <i>mezzo soprano</i>
26	<i>Dois Cantos de despedida para Manuel Bandeira:</i> <i>1) Melancolia (A Canção de Maria)</i>	1995	Manuel Bandeira	Aos filhos Ico e Cleusa	Canto e Piano	Composta em Florianópolis.
27	<i>2) Tu que me deste o teu cuidado...</i>	1995	Manuel Bandeira	Ivone Richter	Canto e Piano	Composta em Florianópolis.
28	<i>Canção por uma cidade</i>	1995	Carlos Drummond de Andrade		Canto e Piano	Homenagem ao Rio de Janeiro.
29	<i>O poeta diante de Deus</i>	2001	Jorge de Lima	“Ao Altíssimo”	Canto e Piano	
30	<i>Pedra de rio</i>	2002	Oscar Magalhães		Canto e Piano	
31	<i>Coração de pedra</i>	2002	Cecília Meireles		Canto e Piano	
32	<i>Essas Coisas</i>	2002	Carlos Drummond		Canto e Piano	

			de Andrade			
33	<i>Ainda que mal</i>	2002	Carlos Drummond de Andrade		Canto e Piano	
34	<i>Viver</i>	2002	Carlos Drummond de Andrade	À amiga Marianna Kutassy	Canto e Piano	
35	Ciclo da Rechia: <i>1) Uma canção para Porto Alegre</i>	2004	Aristilda Rechia	João Porto e Aristilda Rechia	Canto e Piano	para <i>mezzo soprano</i>
36	<i>2) Beija Flor na varanda</i>	2004	Aristilda Rechia	Ivone Richter	Canto e Piano	para <i>mezzo soprano</i>
37	<i>3) Três tempos</i>	2004	Aristilda Rechia		Canto e Piano	para <i>mezzo soprano</i>
38	<i>4) Constrastes</i>	2004	Aristilda Rechia	João Porto e Aristilda Rechia	Canto e Piano	para <i>mezzo soprano</i>
39	<i>5) Trajetória</i>	2004	Aristilda Rechia	Binato de Almeida	Canto e Piano	para <i>mezzo soprano</i>
40	<i>6) Estação cinquenta</i>	2004	Aristilda Rechia	Ivone Richter	Canto e Piano	para <i>mezzo soprano</i>
41	<i>7) Verso e Reverso</i>	2004	Aristilda Rechia	Henrique e Hilda	Canto e Piano	para <i>mezzo soprano</i>
42	<i>8) Moldura</i>	2004	Aristilda Rechia	Humberto e Marlene	Canto e Piano	para <i>mezzo soprano</i>
43	<i>9) Insônia</i>	2004	Aristilda Rechia		Canto e Piano	para <i>mezzo soprano</i>
44	<i>10) Torvelinho</i>	2004	Aristilda Rechia		Canto e Piano	para <i>mezzo soprano</i>
45	<i>11) Dois Momentos</i>	2004	Aristilda Rechia		Canto e Piano	para <i>mezzo soprano</i>
46	<i>12) Ausência</i>	2004	Aristilda Rechia		Canto e Piano	para <i>mezzo soprano</i>
47	<i>13) Uma canção para Santa Maria</i>	2005	Aristilda Rechia	Ybytony Retan	Canto e Piano	para <i>mezzo soprano</i>
48	<i>14) Balanço</i>	2005	Aristilda Rechia		Canto e Piano	
49	<i>Conclusão</i>	2006	Carlos Drummond de Andrade		Canto e Piano	
50	<i>José</i>	2006	Carlos Drummond de Andrade		Canto e Piano	
51	<i>Mar Portuguez</i>	2006	Fernando Pessoa		Canto e Piano	
52	<i>Quando</i>	2007	Pablo Neruda	Ivone Richter	Canto e Piano	

53	<i>Saudade</i>	2007	Guimarães Rosa		Canto e Piano	
54	<i>O coração latino americano</i>	2007	Thiago de Mello		Canto e Piano	
55	<i>Sou Capaz</i>	2007	Martha Medeiros		Canto e Piano	
56	<i>Graça</i>	2007	Adélia Prado		Canto e Piano	
57	<i>Instância</i>	2007	Adélia Prado		Canto e Piano	
58	<i>Velando</i>	2007	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
59	<i>O grande gozo</i>	2007	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
60	<i>Artista</i>	2007	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
61	<i>A tortura</i>	2007	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
62	<i>Eterna Tarde</i>	2007	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
63	<i>As três irmãs do poeta</i>	2007	Castro Alves		Canto e Piano	
64	<i>O coração</i>	2007	Castro Alves		Canto e Piano	
65	<i>Onde estás?</i>	2007	Castro Alves		Canto e Piano	
66	<i>A duas flores</i>	2007	Castro Alves	Ivone Richter	Canto e Piano	
67	<i>Destruição</i>	2007	Carlos Drummond de Andrade		Canto e Piano	
68	<i>Requiem de la mariposa</i>	2007	Gonzalo Rojas		Canto e Piano	
69	<i>A que mentirnos?</i>	2007	Gonzalo Rojas		Canto e Piano	
70	<i>Al silencio</i>	2007	Gonzalo Rojas		Canto e Piano	
71	<i>Rosedal</i>	2007	Homero Manzi		Canto e Piano	
72	<i>Buenos Aires colina chata</i>	2007	Homero Manzi		Canto e Piano	
73	<i>Maria</i>	2007	Homero Manzi		Canto e Piano	
74	<i>Poema</i>	2007	Homero Manzi		Canto e Piano	
75	<i>Monedas de poeta</i>	2007	Homero Manzi		Canto e Piano	
76	<i>Cinepoema</i>	2007	Manuel Bandeira		Canto e Piano	
77	<i>Yo nunca digo</i>	2007	Nicolas Guillén		Canto e Piano	

78	<i>Caminando</i>	2007	Nicolas Guillén		Canto e Piano	
79	<i>Asa Compungida</i>	2007	Oscar Magalhães		Canto e Piano	
80	<i>Como te amar</i>	2007	Pedro Costa		Canto e Piano	
81	<i>Soneto do mágico sorriso</i>	2007	Pedro Costa		Canto e Piano	
82	<i>Tardança</i>	2007	Pedro Costa		Canto e Piano	
83	<i>Soneto de sete mil</i>	2007	Pedro Costa	Ivone Richter	Canto e Piano	
84	<i>Cuba</i>	2007	Pablo Neruda		Canto e Piano	
85	<i>Desde que amanheceu</i>	2007	Pablo Neruda		Canto e Piano	
86	<i>Faz tempo</i>	2007	Pablo Neruda		Canto e Piano	
87	<i>O rio, as nuvens e o vento</i>	2007	Pablo Neruda		Canto e Piano	
88	<i>Obrigado violinos</i>	2007	Pablo Neruda		Canto e Piano	
89	<i>Dois amantes</i>	2007	Pablo Neruda	Ivone Richter	Canto e Piano	
90	<i>É Hoje</i>	2007	Pablo Neruda	Ivone Richter	Canto e Piano	
91	<i>Luar</i>	2007	Paul Verlaine		Canto e Piano	
92	<i>Ciclo de canções sobre versos de Vinícius de Moraes:</i> <i>1) A brusca poesia da mulher amada</i>	2007	Vinícius de Moraes		Canto e Piano	
93	<i>2) A rosa de Hiroshima</i>	2007	Vinícius de Moraes		Canto e Piano	
94	<i>3) A um passarinho</i>	2007	Vinícius de Moraes		Canto e Piano	
95	<i>4) O riso</i>	2007	Vinícius de Moraes		Canto e Piano	
96	<i>5) Paisagem</i>	2007	Vinícius de Moraes		Canto e Piano	
97	<i>6) Poema dos olhos da amada</i>	2007	Vinícius de Moraes	Ivone Richter	Canto e Piano	
98	<i>7) São Francisco</i>	2007	Vinícius de Moraes		Canto e Piano	
99	<i>8) Soneto da maioridade</i>	2007	Vinícius de Moraes	Ivone Richter	Canto e Piano	
100	<i>9) Soneto da rosa</i>	2007	Vinícius de Moraes		Canto e Piano	
101	<i>10) Soneto de aniversário</i>	2007	Vinícius de Moraes		Canto e Piano	
102	<i>11) Soneto de carnaval</i>	2007	Vinícius de Moraes		Canto e Piano	

103	<i>12) Soneto do amor maior</i>	2007	Vinícius de Moraes		Canto e Piano	
104	<i>13) Soneto do gato morto</i>	2007	Vinícius de Moraes		Canto e Piano	
105	<i>14) Trecho</i>	2007	Vinícius de Moraes		Canto e Piano	
106	<i>Ária do aroma</i>	2007	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
107	<i>A canção dos tamanquinhos</i>	2008	Cecília Meireles		Canto e Piano	
108	Ciclo de canções sobre versos de Emily Dickinson: <i>1) Our lives are swiss</i>	2008	Emily Dickinson		Canto e Piano	
109	<i>2) Our share of night to bear</i>	2008	Emily Dickinson		Canto e Piano	
110	<i>3) "Hope" is the thing with feathers</i>	2008	Emily Dickinson		Canto e Piano	
111	<i>4) If I shouldn't be alive</i>	2008	Emily Dickinson		Canto e Piano	
112	<i>5) To make a prairie it takes a clover and a bee</i>	2008	Emily Dickinson		Canto e Piano	
113	<i>6) The Pedigree of Honay</i>	2008	Emily Dickinson		Canto e Piano	
114	<i>7) Answer JULY</i>	2008	Emily Dickinson		Canto e Piano	
115	<i>8) Bee! I'm expecting you!</i>	2008	Emily Dickinson		Canto e Piano	
116	<i>9) Over the fence</i>	2008	Emily Dickinson		Canto e Piano	
117	<i>Soneto da Primavera</i>	2008	Ernesto Wayne		Canto e Piano	
118	<i>Carnaval ou meio fio</i>	2008	Zeh Gustavo		Canto e Piano	
119	<i>Socorro</i>	2008	Rui Proença		Canto e Piano	
120	<i>Tiránias</i>	2008	Rui Proença		Canto e Piano	
121	<i>Olhar</i>	2008	Ferreira Gullar		Canto e Piano	
122	<i>Encontro</i>	2008	Rui Proença		Canto e Piano	
123	<i>Poeta fui e do áspero destino</i>	2008	José Albano		Canto e Piano	
124	<i>Inania Verba</i>	2008	Olavo Bilac		Canto e Piano	
125	<i>Amor, doce amor</i>	2008	Vilmo Cardoso Fioravante Junior		Canto e Piano	

126	<i>Pássaro</i>	2008	Cecília Meireles		Canto e Piano	
127	<i>A Flor e o Ar</i>	2008	Cecília Meireles		Canto e Piano	para soprano e <i>mezzo soprano</i>
128	<i>Esse velho perfume</i>	2008	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
129	<i>Sugestões do aroma</i>	2008	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
130	<i>Ária do aroma</i>	2008	Alphonsus Guimarães		Canto e Piano	
131	<i>Tua voz</i>	2008	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
132	<i>Duo de amor</i>	2008	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
133	<i>Meu coração</i>	2008	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
134	<i>Amor, doce amor</i>	2008	Vilmo Cardoso Fioravante Junior	Ivone Richter	Canto e Piano	
135	Ciclo de canções sobre versos de Mia Couto: 1) <i>O Beijo e a Lágrima</i>	2009	Mia Couto		Canto e Piano	
136	2) <i>Régio</i>	2009	Mia Couto		Canto e Piano	
137	3) <i>Ilha de Moçambique</i>	2009	Mia Couto		Canto e Piano	
138	4) <i>A Espera</i>	2009	Mia Couto		Canto e Piano	
139	5) <i>Lembrança Alada</i>	2009	Mia Couto		Canto e Piano	
140	6) <i>Astros</i>	2009	Mia Couto		Canto e Piano	
141	<i>Soneto de Natal</i>	2009	Maria Brasil de Leão		Canto e Piano	
142	<i>A herança</i>	2009	Alceu Wamosy		Canto e Piano	
143	<i>Valsa de São João del-Rei</i>	2009	Guilhermino Cesar		Canto e Piano	
144	<i>A vida assim nos afeiçoa</i>	2009	Manuel Bandeira		Canto e Piano	
145	<i>Carinho Triste</i>	2009	Manuel Bandeira		Canto e Piano	

146	<i>Ciclo de canções sobre versos de Florbela Espanca:</i> <i>1) A mensageira das violetas</i>	2009	Florbela Espanca	Ivone Richter	Canto e Piano	
147	<i>2) No hospital</i>	2009	Florbela Espanca		Canto e Piano	
148	<i>Ando colhendo flores tristes...</i>	2009	Alphonsus Guimarães		Canto e Piano	
149	<i>Allegro</i>	2009	Vinícius de Moraes		Canto e Piano	
150	<i>O Rio de Janeiro em flor (sob o pseudônimo de Rolf)</i>	[s.d.]	[s.i.]		Canto e Piano	
151	<i>Quando vier a primavera</i>	[s.d.]	Fernando Pessoa		Canto e Piano	

Anexo B – Partitura de *Suplício Tântálico* (Editada por Cláudio Thompson com base na partitura editada pelas Goldberg Edições Musicais).

Suplício Tântálico

Versos de Alecu Wamosy

Frederico Richter (Frederício), 1949

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (labeled 'Voz') and a piano accompaniment (labeled 'Piano'). The vocal line is written on a single treble clef staff and contains only rests, indicating that the lyrics are not transcribed. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures. The key signature is one flat (B-flat major or D minor) and the time signature is 3/4. The first system covers measures 1-5, the second system covers measures 6-10, and the third system covers measures 11-15. Measure numbers 6, 12, and 18 are explicitly marked at the beginning of their respective systems.

18

Eu ti - nha há mui - to es - se pre - sen - ti - men - to — sa - bi - a bem

24

Deus sa - be se eu sa - bi - a quees - te e - ra o so - nho de um mo -

30

men - to que co - mo um so - nho e - le me fu - gi - ri - a

8^{vb}-----'

36

36

42

Não com - pen - sou a pe - na do tor-

42

47

men - to em que ho - je vi - vo a pou - ca de a - le - gri - a que e

47

32

ten a-mor me den pa-ra sus - ten - to na fo-me,es-pi - ri - tual de ca-da di - a

58

An - tes não le-en-ven - tras - se no ca - mi - nho se e - ra

64

pa-ra que,as - sim fos-ses em - bo - ra e cu me fi - cas-se a a-go - ni - zar - so -

70

zi-nho co-mo, al-guém que tem se-de e mor-re ou-vin-do e

70

76

ven-do a á-gua cau-tar fres-ca, e so-no-ra

76

81

Jun-to de si can-tan-do e lhe fu-gin-do.

81

Balada Triste

Frederico Richter (Freridio), 1955
Versos de Alceu Wamosy

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Portuguese.

System 1:
Vocal line: E tu pas-sas-te, in-di-lé - ren - te — e fós-te em-bo-ra sem — sa-
Piano accompaniment: Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with some chords in the right hand.

System 2:
Vocal line: ber — que em ou-tro peito tris - temen - te, em co-ra-ção esta-va do - en - te — um co-ra-
Piano accompaniment: Continues the accompaniment with similar textures.

System 3:
Vocal line: ção i - a — mor - rer
Piano accompaniment: Ends with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand. The piece concludes with a double bar line and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat).

Balada Triste

Do-na do, rhar profundo e ar - den-te do-na dos gestos sem pra - zer dos o-lhos meus passaste

ren-te co-mo u-ma flor triste, e do - len-te na som-bra a - zul do, en-tar - de-er

e tu pas-sas-te in-di-fe - ren - te e fos-te em-bora sem sa -

ber do co - ra - ção que es - ta - va do -

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line in G major, with lyrics 'ber do co - ra - ção que es - ta - va do -'. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, featuring a melodic line with a triplet of eighth notes. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, providing a harmonic foundation with chords and single notes.

en - te do - na do, o - lhar pro - fun - do, e ar - den - te do - na dos ges - tos sem pra -

The second system continues the musical score. The vocal line has lyrics 'en - te do - na do, o - lhar pro - fun - do, e ar - den - te do - na dos ges - tos sem pra -'. The piano accompaniment features a more active right-hand part with a triplet of eighth notes and a left-hand part with a steady bass line.

zer co - mo, u - ma flor tris - te, e do - len - te na som - bra, a - zul do en - tar - de - cer

The third system concludes the musical score. The vocal line has lyrics 'zer co - mo, u - ma flor tris - te, e do - len - te na som - bra, a - zul do en - tar - de - cer'. The piano accompaniment features a right-hand part with a triplet of eighth notes and a left-hand part with a steady bass line.

na som-bra-a-zul do en-tar - de - cer e - le mi - or - ri - a len - ta -

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The lyrics are: "na som-bra-a-zul do en-tar - de - cer e - le mi - or - ri - a len - ta -". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The right hand features a melodic line with a fermata over the first measure and a five-fingered scale-like passage in the second measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

men - te —

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lyrics are: "men - te —". The piano accompaniment is written in a grand staff with the same key signature and time signature. The right hand features a melodic line with a fermata over the first measure and a five-fingered scale-like passage in the second measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

e fos - te, em-be-ra sem sa - ber e tu pas - sas-te in - di - fo -

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lyrics are: "e fos - te, em-be-ra sem sa - ber e tu pas - sas-te in - di - fo -". The piano accompaniment is written in a grand staff with the same key signature and time signature. The right hand features a melodic line with a fermata over the first measure and a five-fingered scale-like passage in the second measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Balada Triste

ren - te — e tu pas-sas-te, in-di - fe-

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It begins with a half note 'ren' followed by a quarter rest, then a quarter note 'te' with a long horizontal line underneath. After a full bar rest, the melody continues with eighth and quarter notes: 'e tu pas-sas-te, in-di - fe-'. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The right hand features chords and moving lines, while the left hand has a steady eighth-note bass line.

ren - te — e fos - te, em-bo-ra sem — sa -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with 'ren - te' followed by a long horizontal line. The melody then moves to 'e fos - te, em-bo-ra sem' with a long horizontal line, and ends with 'sa -'. The piano accompaniment continues with similar textures, including chords and moving lines in both hands.

ber — e fos - te, em-bora sem — sa-ber.

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with 'ber' followed by a long horizontal line, then continues with 'e fos - te, em-bora sem' and a long horizontal line, and ends with 'sa-ber.'. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand, ending with a double bar line.

Três Canções Sobre Uma Série

I - Madrigal

Versos: Manoel Bandeira
Música: Frederico Richter
1969

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

The first system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef and a common time signature. The lyrics are: "A luz do sol ba-te na lu-a Ba-te na". The piano accompaniment is shown in grand staff notation. There are triplets indicated by the number '3' above the notes.

The second system of the vocal and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics: "lu-a cae no mar Du". The piano accompaniment continues with a similar harmonic texture. The system concludes with a fermata over the final chord and a double bar line.

1 - Madrigal

2

9

mar as-cen-de à lá-ce tu-a à lá-ce tu-a veni re-lu-zir em teu e-

12

lhar e. o-lhas nos olhos so-li-tá-rios

16

— Nos o - lhos que são teus É as-sim É as-sim É as-sim

20

20

27

Que eu sin-to, em êx - ta - ses lu - ná - - - - rios — lu - ná - rios

26

a luz do sol can - tar em mim

SOM

Canto e piano

Com liberdade

FREDERICO RICHTER (Freirídio)1971
Versos: Cecília Meirelles

Canto

Al - ma di - vi - na Por on - de me an - das?

Piano

Tampa do piano aberta

f *p* *pp*

ff

Noi - te so - zi - nha Lá - gri - mas tan - tas

pp *fff* *mf* *p*

8va *8va*

rápido, a duas mãos

mf

Que so pro imen - soal - ma di - vi - na Em es - que - ci - mento Des mancha a vi - da

improvisar *pp*, acordes dissonantes no registro médio

mp *pp*

subito

fff *p*

Dei - xa - me a - inda Pen - sar - que vol - tas

mf

5 *f*

Al - ma di - vina Coi - sa re mota! Tu - do era tu - do

ff

um pouco rítmico

Quan - doe - ras mi - nha *p* E eu e - ra tu - a al - ma di - vi - na

mp

Cantar para dentro do piano para vibrar as cordas. O piano segura o pedal liberando as cordas.

Al - ma - di - vi - - na *f*

Segurando o pedal até cessar a vibração no piano provocada pela voz do cantor.

Dedicado aos filhos Ico e Cleusa

2 Cantos de Despedida para Manuel Bandeira

1. Melancolia (A canção de Maria)

Frederico Richter (o Frerídio)
Florianópolis, 1995

Moderato

Que é de ti, melanco - lia? Onde, estais, cui-dados meus? Sabei que a minha a-legri - a

É to - da vin - da de Deus... Dei-tei-me tris - te e som - bri-a. e a-manheci como es-tou

Tão con-ten-te! Tão con-ten-te! Tão con-ten-te! Toda-vi-a mi-nha vi-da não mu-dou A -

2

9

ca - so t.n-quant-to dor - mí - a es-que - cí - da dos meus ais

12

12

t m so-nho bom me en-vol - vi - a?

14

14

Se — fôí Não me lem-bro mais... Mas se fôí so-nho de-vi-a ser

17

17

Bom de-mais pa-ra mim... Se não não me sen-ti - ri - a tão ma - ra-vi-lha-da as-sim.

20

Ó mi-nha lin-da, a-le-gri - a I re-gua dos cui-da-dos meus

21

Detailed description: This system contains measures 20 and 21. The vocal line (treble clef) starts with a whole note 'Ó' followed by eighth notes for 'mi-nha lin-da, a-le-gri - a'. In measure 21, it has a half note 'I re-gua' followed by a dotted half note 'dos' and a whole note 'cui-da-dos meus'. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

22

l'or que não vens to-do o dí - a, se és to-da vin-da de

23

Detailed description: This system contains measures 22 and 23. The vocal line (treble clef) has a half note 'l'or que não vens' followed by a dotted half note 'to-do o dí - a,' in measure 22. In measure 23, it has a half note 'se' followed by a dotted half note 'és to-da' and a whole note 'vin-da de'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

24

Deus és

25

Detailed description: This system contains measures 24 and 25. The vocal line (treble clef) has a whole note 'Deus' in measure 24 and a dotted half note 'és' in measure 25. The piano accompaniment features a more active right hand with eighth and sixteenth notes.

25

se és to-da vin-da de Deus

26

Detailed description: This system contains measures 25 and 26. The vocal line (treble clef) has a dotted half note 'se és' in measure 25, followed by a dotted half note 'to-da' and a whole note 'vin-da de Deus' in measure 26. The piano accompaniment concludes with a final cadence in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

Inania Verba

O não poder da palavra

Frederico Richter (Frerílio) 2008
Versos: Olavo Bilac
Roteirada poesia brasileira
PARNASIANISMO - Pag. 55

Com muito sentimento ♩ = 120

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). The tempo is marked as 120 beats per minute. The score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand, often using triplets. The lyrics are in Portuguese and are placed below the vocal line.

4
Ahl quem há de ex - pri - mír, al - me - m - po - ten - te e es - cra - va.

7
O que a bo - ca não diz, o que a mão não es - cre - ve?

11

Ar-des, san-gras, pre-ca-da à tu-a cruz, e em bre-ve. O-lhas, des-fei-to em

15

23

lo-do, o que te des-lum - bra-va... O Pen-sa-men-to fer-ve, e

19

19

é um tur-bi-lhão de la-var: O Pen-sa-men-to fer-ve, e é um é um

24

24

tu-bi-lhão de la-var: A for-ma, lí-a e es - pes-sa, é um pul-cro

28

de ne-ve... li: a Pa-la-vra pe - sa-da a - ba-fa a l-déi-a le-ve,

32

Que per-fu-ni-e e cla - rão, re-ful-gí-a e e vo-a-va Quem e mol-de a-che-

36

ri pa - ri a ex-pres-são de tu - do? Aí!

39

quem pô de di-zer as dn-sias in - li - ni-as Do so-nho? e o céu que ló-ge

43

à mão que se le - van-ta? É a i - ra mu-da?

47

e o as-co mu-do? É o des-es-pe-ro mu-do? É as

51

pu - la-vras de fé que nun-ca fô-ram di-lu-s? É as con-fi-ções de-a-mar que mor-rem

55

na gar-gan-ta?!

Anexo H – Relação de perguntas primeira entrevista com Frederico Richter - julho 2009.

- 1) Como foi que o senhor descobriu-se um compositor?
- 2) Qual foi a primeira canção que o senhor compôs? Segundo o meu levantamento, as primeiras datam de 1949 e são Suplício Tantálico e Vamos sentir saudade. Houveram outras antes?
- 3) Dentre sua extensa obra, chama atenção o grande número de canções. De onde vem o gosto pela música vocal? Quais os compositores que mais o influenciaram ou influenciam?
- 4) Como se dá o seu processo de composição para uma canção, por exemplo? Que papel o texto desempenha no momento da composição de uma canção? A escolha do texto antecede a criação do material melódico?
- 5) O senhor trabalhou com tonalismo, atonalismo, pantonalismo, serialismo, dodecafonismo e até mesmo com música eletroacústica e eletrônica. De que maneira cada uma dessas técnicas influenciam o seu processo de composição?
- 6) Suas canções nos permitem visualizar 7 décadas de composição e podemos notar que a busca pela renovação musical sempre foi uma constante em sua obra, visto que encontramos canções tonais, atonais, seriais até chegarmos ao tonalismo e atonalismo livre. De que maneira essas diferentes técnicas composicionais foram um desafio na sua maneira de compor?
- 7) O senhor trabalhou suas canções utilizando poemas de diversos escritores brasileiros como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Ovalo Bilac e teve estreita ligação com a obra de Alceu Wamosy. Fale-me mais sobre sua interação com a poesia?
- 8) Grande maioria das suas canções utilizam-se de poemas em português. Mas a partir de 2005 o senhor começou a musicar poemas em espanhol e em inglês. Como surgiu o contato com os poemas de autores como Gonzalo Rojas, Homero Manzi, Nicolas Guillén, e Emily Dickinson? Qual o poeta que, segundo o senhor, tem mais musicalidade em sua poesia?
- 9) Como foi sua experiência nos estúdios da McGill University e porque o senhor não trabalha mais com música eletrônica, eletroacústica e até mesmo fractal?
- 10) De seus trabalhos com música eletrônica e eletroacústica, somente uma utiliza a voz como elemento composicional. Tendo em vista sua enorme dedicação à composição vocal, porque somente Meantime far away, utiliza a voz humana, mesclada com a tecnologia?
- 11) Dentre a sua obra vocal, encontram-se alguns corais, cujo mais famoso talvez seja o Bacanal. Como é a experiência de escrever para coro?
- 12) Voltando um pouco no tempo, como surgiu a idéia de organizar a I Semana de Música Contemporânea em Santa Maria e como foi esse evento?
- 13) Quais das suas obras o senhor acha que acabaram destacando?

- 1) Anna Maria Kliemann interpretou e gravou várias obras do senhor Frederico. Como se deu esta parceria? Vocês ainda mantêm contato?
- 14) Tive contato com alguns artigos escritos pelo senhor Richter, tais como o que discorre sobre as Metáforas na Música e o que fala sobre o Computador e a Música. O senhor tinha interesse em publicar estes artigos, quando os escrevia, ou eram somente, em princípio, suas idéias postas no papel? O senhor concorda que se pode afirmar que os seus artigos foram uma contribuição para a musicologia brasileira?
- 15) Vocês saberiam me informar de que data é o artigo *Análise das metáforas musicais*, que traz 23 exemplos musicais, analisados sob a perspectiva da relação entre música e texto?
- 16) Um dos pontos mais observados em todas as canções que analisei foi o fato de o senhor usar notas repetidas, sobretudo na linha vocal. A professora Zobeida, em sua dissertação, ao se referir ao coral Bacanal afirma: “Cabe se perguntar porque o compositor fez então tantas repetições de ritmos e de notas? Acredita-se que a resposta para esta pergunta, encontra-se justamente na intenção deliberada do compositor de reafirmar nesta poesia o sentido de oração.” Eu havia chegado a mesma conclusão. É correto este pensamento? Até que ponto a religiosidade está presente em sua obra?
- 17) Vocês passaram um período na Alemanha. Como foi a experiência por lá? De que forma essa experiência se refletiu na sua música, senhor Frederico?
- 18) Existe algo de especial que vocês queiram comentar acerca de alguma das canções que vão ser analisadas na minha pesquisa, sobre o processo de composição ou alguma outra peculiaridade?
- 19) A modinha, segundo alguns autores seria a origem da canção de câmara brasileira. O senhor concorda com esta afirmação?
- 20) *Balada Triste*, a meu ver, tem uma característica modinheira, tanto pelo texto, que é melancólico e de certa forma choroso, quanto pela música, que apresenta diálogos entre canto e piano, característicos da modinha. Foi realmente intenção compôr uma canção mais inspirada na modinha ou não?
- 21) Mário de Andrade discutiu bastante a questão da canção em língua nacional e levantou alguns pontos em relação a pronúncia e prosódia. O que o senhor acha do canto em português? Vê alguma barreira em compôr na nossa língua?
- 22) Observando as canções a que me dispus a analisar, e outras com as quais tive contato, de sua autoria, percebi duas constantes: uma, a qual já mencionei, são as notas repetidas, sobretudo na linha vocal, que, na minha opinião, dão uma grande fluidez ao texto; a outra seria uma presença constante de intervalos de 2ª e 7ª. São procedimentos naturais ou o senhor os usa de maneira a deixar sua marca composicional?