

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

RAFAEL NOVOSSAD

TRANSCRIÇÕES DE CINCO PEÇAS PARA VOZ E VIOLÃO
DA SÉRIE CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS DE LUCIANO GALLET

CURITIBA

2026

RAFAEL NOVOSSAD

TRANSCRIÇÕES DE CINCO PEÇAS PARA VOZ E VIOLÃO
DA SÉRIE CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS DE LUCIANO GALLET

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Chagas Lima.

CURITIBA
2026

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e
Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP
e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Novossad, Rafael

transcrições de cinco peças para voz e violão da
séria canções populares brasileiras de Luciano
Gallet / Rafael Novossad. -- Curitiba-PR, 2026.
164 f.

Orientador: Luciano Chagas Lima.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2026.

1. transcrição para violão. 2. voz e violão. 3.
luciano gallet. 4. edição de partituras. 5.
reelaboração musical. I - Chagas Lima, Luciano
(orient). II - Título.



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA I**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MÚSICA**



TERMO DE APROVAÇÃO

Rafael Novossad

TRANSCRIÇÕES DE CINCO PEÇAS PARA VOZ E VIOLÃO DA SÉRIE CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS DE LUCIANO GALLET

Dissertação apresentada e defendida como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná.

Aprovada em 07 de julho de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luciano Chagas Lima

Presidente da banca | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof. Dr. Alisson Alípio Cardoso Monteiro

Membro Interno | UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ – UNESPAR

Prof. Dr. Rafael Thomaz

Membro Externo | UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP

*A Ata de Defesa assinada pelos membros da Banca Examinadora encontra-se na documentação da
Secretaria do PPGMUS-UNESPAR*

Curitiba

2026

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo apresentar o processo de transcrição para violão de cinco peças da série *Canções Populares Brasileiras*, harmonizadas pelo compositor, pianista, regente e musicólogo Luciano Gallet: *Bambalelê*, *Arrazoar*, *A Casinha Pequeninha*, *Foi numa Noite Calmosa* e *Tutu Marambá*. Apesar de o violão não ter sido abordado em sua produção, seu estilo musical possui afinidade com o idiomatismo do instrumento, conforme atestam as transcrições de Barros (2019) e Lima (2023 e 2025). Fizemos uma revisão bibliográfica sobre o conceito de transcrição, entendido como prática de reelaboração musical, tendo como base os trabalhos de Pereira (2011), Aragão (2001), Moraes e Gloeden (2007), Reis (2017), Pinto (2023) e Aragão (2001). Além disso, aproximamos o conceito de transcrição com o de tradução literária, segundo Barbeitas (2000), Britto (2012) e Lima (2024). Após essa fundamentação, expomos o processo transcricional, baseado nos conceitos de fidelidade, idiomatismo e na estética de Gallet. Ao final, estão as partituras editadas.

Palavras-chave: reelaboração musical; transcrição para violão; Luciano Gallet; voz e violão; edição de partituras.

ABSTRACT

This study presents the transcription process of five pieces from the *Canções Populares Brasileiras* series, harmonized by the composer, pianist, conductor, and musicologist Luciano Gallet, for the classical guitar: *Bambalelê*, *Arrazoar*, *A Casinha Pequeninha*, *Foi numa Noite Calmosa* and *Tutu Marambá*. Although the guitar was not featured in Gallet's compositional output, his musical language displays a strong affinity with the instrument's idiomatic characteristics, as demonstrated by the transcriptions of Barros (2019) and Lima (2023, 2025). A bibliographical review was conducted on the concept of transcription, understood as a practice of musical reworking, drawing on the studies of Pereira (2011), Aragão (2001), Moraes and Gloeden (2007), Reis (2017), Pinto (2023), and Aragão (2001). In addition, the concept of musical transcription is examined in relation to that of literary translation, based on the works of Barbeitas (2000), Britto (2012), and Lima (2024). Building upon this theoretical framework, the transcription process is presented, guided by the principles of fidelity, instrumental idiomatic writing, and Gallet's musical aesthetics. The paper concludes with the edited musical scores.

Keywords: musical reworking; guitar transcription; Luciano Gallet; voice and guitar; score editing.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Concerto em homenagem a Glauco Velásquez realizado em 21 de jun. de 1914.....	28
FIGURA 2 - Livro Estudos de Folclore.....	31
FIGURA 3 - Programa recital Luciano Gallet Mathilde de Andrade Bailly.....	34
FIGURA 4 - Capa edição Carlos Wehers.....	34
FIGURA 5 - Tema Bambalelê.....	40
FIGURA 6 - Transcrição Bambalelê c. 1-3.....	41
FIGURA 7 - Transcrição de Bambalelê seção A.....	41
FIGURA 8 - Bambalelê seção B, transcrição.....	42
FIGURA 9 - Bambalelê reexposição seção A, transcrição.....	43
FIGURA 10 - Bambalelê reexposição seção B, transcrição.....	44
FIGURA 11 - Bambalelê coda.....	44
FIGURA 12 - Bambalelê c. 1 - original.....	45
FIGURA 13 - Bambalelê c. 1 - transcrição.....	45
FIGURA 14 - Bambalelê, c. 3 original.....	46
FIGURA 15 - Bambalelê, c. 3 transcrição.....	46
FIGURA 16 - Bambalelê c. 6, original.....	46
FIGURA 17 - Bambalelê c.6, transcrição.....	47
FIGURA 18 - Bambalelê c. 13, original.....	47
FIGURA 19 - Bambalelê, transcrição.....	47
FIGURA 20 - Bambalelê c. 14-15, original.....	48
FIGURA 21 - Bambalelê c. 14-15, transcrição.....	48
FIGURA 22 - Bambalelê c. 16, transcrição.....	48
FIGURA 23 - Bambalelê c. 18, original.....	48
FIGURA 24 - Bambalelê c. 18, transcrição.....	49
FIGURA 25 - Bambalelê c 19-20, original.....	49
FIGURA 26 - Bambalelê c. 19-20, transcrição.....	49
FIGURA 27 - Bambalelê c. 20, original.....	49
FIGURA 28 - Bambalelê c. 20, transcrição.....	50
FIGURA 29 - Bambalelê c. 22, original.....	50
FIGURA 30 - Bambalelê c. 22, transcrição.....	50
FIGURA 31 - Bambalelê c. 24-25, original.....	51
FIGURA 32 - Bambalelê c. 24-25, transcrição.....	51
FIGURA 33 - Bambalelê c. 26, original.....	51
FIGURA 34 - Bambalelê c. 26, transcrição.....	51
FIGURA 35 - Bambalelê c. 31, original.....	52
FIGURA 36 - Bambalelê c. 31, transcrição.....	52
FIGURA 37 - Bambalelê c. 39, original.....	52
FIGURA 38 - Bambalelê c. 39, transcrição.....	52
FIGURA 39 - Bambalelê c. 40, original.....	53
FIGURA 40 - Bambalelê c. 40, transcrição.....	53
FIGURA 41 - Tema Arrazoar.....	54
FIGURA 42 - Transcrição de Arrazoar (coro).....	55
FIGURA 43 - Arrazoar solo, transcrição.....	55

FIGURA 44 - Arrazoar solo variado, transcrição.....	55
FIGURA 45 - Arrazoar introdução, transcrição.....	56
FIGURA 46 - Arrazoar acompanhamento da seção A, transcrição.....	56
FIGURA 47 - Arrazoar acompanhamento da seção B.....	57
FIGURA 48 - Arrazoar acompanhamento da seção A' (retomada do coro).....	57
FIGURA 49 - Arrazoar acompanhamento da seção B' (nova intervenção do solista).....	58
FIGURA 50 - Arrazoar seção A final.....	58
FIGURA 51 - Arrazoar codeta.....	58
FIGURA 52 - Arrazoar c. 1-4, original.....	59
FIGURA 53 - Arrazoar c. 1-4, transcrição.....	60
FIGURA 54 - Arrazoar c. 5-6, original.....	60
FIGURA 55 - Arrazoar c. 5-6, transcrição.....	60
FIGURA 56 - Arrazoar compassos 13 e 17, original.....	60
FIGURA 57 - Arrazoar compassos 13 a 17, transcrição.....	61
FIGURA 58 - Arrazoar compassos 15 e 19, original.....	61
FIGURA 59 - Arrazoar compassos 15 e 19, transcrição.....	61
FIGURA 60 - A Casinha Pequeninina, versão Radamés.....	62
FIGURA 61 - A Casinha Pequeninina, versão Braga.....	63
FIGURA 62 - Tema A Casinha Pequeninina.....	65
FIGURA 63 - A Casinha Pequeninina c. 1, transcrição.....	65
FIGURA 64 - A Casinha Pequeninina seção A c. 1-8 transcrição.....	66
FIGURA 65 - A Casinha Pequeninina c. 1-3 original.....	66
FIGURA 66 - A Casinha Pequeninina acompanhamento seção B, transcrição.....	67
FIGURA 67 - A Casinha Pequeninina seção A', transcrição.....	67
FIGURA 68 - A Casinha Pequeninina seção B', transcrição.....	68
FIGURA 69 - A Casinha Pequeninina codeta, transcrição.....	68
FIGURA 70 - A Casinha Pequeninina c. 4, original.....	69
FIGURA 71 - A Casinha Pequeninina c. 4, transcrição.....	69
FIGURA 72 - A Casinha Pequeninina c. 7, original.....	70
FIGURA 73 - A Casinha Pequeninina c.7, transcrição.....	70
FIGURA 74 - A Casinha Pequeninina c. 9, original.....	70
FIGURA 75 - A Casinha Pequeninina c. 9, transcrição.....	70
FIGURA 76 - A Casinha Pequeninina c. 10 original.....	71
FIGURA 77 - A Casinha Pequeninina c. 10 transcrição.....	71
FIGURA 78 - A Casinha Pequeninina c. 11 original.....	71
FIGURA 79 - A Casinha Pequeninina c. 11 transcrição.....	72
FIGURA 80 - A Casinha Pequeninina c. 12 original.....	72
FIGURA 81 - A Casinha Pequeninina c. 12 transcrição.....	72
FIGURA 82 - A Casinha Pequeninina c. 13 original.....	73
FIGURA 83 - A Casinha Pequeninina c. 13 transcrição.....	73
FIGURA 84 - A Casinha Pequeninina c. 19 original.....	73
FIGURA 85 - A Casinha Pequeninina c. 19 transcrição.....	73
FIGURA 86 - A Casinha Pequeninina c. 20 original.....	74
FIGURA 87 - A Casinha Pequeninina c. 20 transcrição.....	74

FIGURA 88 - A Casinha Pequeninina c. 21 original.....	74
FIGURA 89 - A Casinha Pequeninina c. 21 transcrição.....	75
FIGURA 90 - A Casinha Pequeninina c. 22 original.....	75
FIGURA 91 - A Casinha Pequeninina c. 22 transcrição.....	75
FIGURA 92 - A Casinha Pequeninina c. 23 original.....	76
FIGURA 93 - A Casinha Pequeninina c. 23 transcrição.....	76
FIGURA 94 - A Casinha Pequeninina c. 24 original.....	76
FIGURA 95 - A Casinha Pequeninina c. 24 transcrição.....	77
FIGURA 96 - Foi numa Noite Calmosa, primeiros compassos.....	78
FIGURA 97 - Foi numa Noite Calmosa estrutura.....	79
FIGURA 98 - Foi numa Noite Calmosa - Introdução transcrição.....	80
FIGURA 99 - Foi numa Noite Calmosa - seção A transcrição.....	81
FIGURA 100 - Foi numa Noite Calmosa Interlúdio 1 transcrição.....	82
FIGURA 101 - Foi numa Noite Calmosa seção B transcrição.....	82
FIGURA 102 - Foi numa Noite Calmosa interlúdio 2 transcrição.....	83
FIGURA 103 - Foi numa Noite Calmosa seção C transcrição.....	84
FIGURA 104 - Foi numa Noite Calmosa - Coda transcrição.....	84
FIGURA 105 - Foi numa Noite Calmosa c. 3 original.....	85
FIGURA 106 - Foi numa Noite Calmosa c. 3 Transcrição.....	85
FIGURA 107 - Foi numa Noite Calmosa c. 8 original.....	85
FIGURA 108 - Foi numa Noite Calmosa c. 8 transcrição.....	86
FIGURA 109 - Foi numa Noite Calmosa c. 11 original.....	86
FIGURA 110 - Foi numa Noite Calmosa c. 11 transcrição.....	87
FIGURA 111 - Foi numa Noite Calmosa c. 12 original.....	87
FIGURA 112 - Foi numa Noite Calmosa c. 12 transcrição.....	87
FIGURA 113 - Foi numa Noite Calmosa c. 14 original.....	88
FIGURA 114 - Foi numa Noite Calmosa c. 14 (sugestão) transcrição.....	88
FIGURA 115 - Foi numa Noite Calmosa c. 16 original.....	88
FIGURA 116 - Foi numa Noite Calmosa c. 16 transcrição.....	89
FIGURA 117 - Foi numa Noite Calmosa c. 25 original.....	89
FIGURA 118 - Foi numa Noite Calmosa c. 25 transcrição.....	90
FIGURA 119 - Foi numa Noite Calmosa c. 26 original.....	90
FIGURA 120 - Foi Numa noite Calmosa c. 26 transcrição.....	90
FIGURA 121 - Foi numa Noite Calmosa c. 28 original.....	91
FIGURA 122 - Foi numa Noite Calmosa c. 28 transcrição.....	91
FIGURA 123 - Foi Numa noite Calmosa c. 34 original.....	92
FIGURA 124 - Foi numa Noite Calmosa c. 34 transcrição.....	92
FIGURA 125 - Foi numa Noite Calmosa c 38 original.....	92
FIGURA. 126 - Foi numa Noite Calmosa c. 38 transcrição.....	93
FIGURA 127 - Foi numa Noite Calmosa c. 52 original.....	93
FIGURA 128 - Foi numa Noite Calmosa c. 52 transcrição.....	94
FIGURA 129 - Foi numa Noite Calmosa c. 54 original.....	94
FIGURA 130 - Foi numa Noite Calmosa c. 54 transcrição.....	94
FIGURA 131 - Foi numa Noite Calmosa c. 55 original.....	95

FIGURA 132 - Foi numa Noite Calmosa c. 55 transcrição.....	95
FIGURA 133 - Foi numa Noite Calmosa c. 57 original.....	95
FIGURA 134 - Foi numa Noite Calmosa c. 57 transcrição.....	95
FIGURA 135 - Tutu Marambá melodia.....	97
FIGURA 136 - Tutu Marambá seção A c. 1-8 transcrição.....	98
FIGURA 137 - Tutu Marambá final seção A.....	99
FIGURA 138 - Tutu Marambá seção B.....	99
FIGURA 139 - Tutu Marambá repetição seção A.....	100
FIGURA 140 - Tutu Marambá coda.....	100
FIGURA 141 - Tutu Marambá c. 1-4 original.....	102
FIGURA 142 - Tutu Marambá c. 1-4 transcrição.....	102
FIGURA 143 - Tutu Marambá c. 5 - 7 original.....	103
FIGURA 144 - Tutu Marambá c. 5 - 7 transcrição.....	103
FIGURA 145 - Tutu Marambá c. 8 e 9 original.....	103
FIGURA 146 - Tutu Marambá c. 8 e 9 transcrição.....	104
FIGURA 147 - Tutu Marambá c. 10 e 11 original.....	104
FIGURA 148 - Tutu Marambá c. 10 e 11 transcrição.....	104
FIGURA 149 - Tutu Marambá c. 14 - 17 original.....	105
FIGURA 150 - Tutu Marambá c. 14 - 17 transcrição.....	105
FIGURA 151 - Tutu Marambá c. 18 - original.....	105
FIGURA 152 - Tutu Marambá c. 18 - transcrição.....	106
FIGURA 153 - Tutu Marambá c. 19 - original.....	106
FIGURA 154 - Tutu Marambá c. 19 transcrição.....	107
FIGURA 155 - Tutu Marambá c. 20 original.....	107
FIGURA 156 - Tutu Marambá c. 20 transcrição.....	107
FIGURA 157 - Tutu Marambá c. 21 original.....	108
FIGURA 158 - Tutu Marambá c. 21 transcrição.....	108
FIGURA 159 - Tutu Marambá c. 26-28 original.....	108
FIGURA 160 - Tutu Marambá c. 26-28 transcrição opção 1.....	109
FIGURA 161 - Tutu Marambá c. 26-28 transcrição opção 5.....	109
FIGURA 162 - Tutu Marambá c. 26-28 transcrição opção 2.....	109
FIGURA 163 - Tutu Marambá c. 26-28 transcrição opção 3.....	110
FIGURA 164 - Tutu Marambá c. 26-28 transcrição opção 4.....	110
FIGURA 165 - Tutu Marambá c. 30-33 original.....	111
FIGURA 166 - Tutu Marambá c. 30-33 transcrição.....	112
FIGURA 167 - Tutu Marambá c. 34-35 original.....	112
FIGURA 168 - Tutu Marambá c. 34-35 transcrição.....	113

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1 - Bambalelê Organização Formal.....	39
QUADRO 2 - Arrazoar Organização Formal.....	59
QUADRO 3 - A Casinha Pequena Organização Formal.....	69
QUADRO 4 - Foi Numa Noite Calmosa Organização Formal.....	80
QUADRO 5 - Tutu Marambá Organização Formal.....	102

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. SOBRE A PRÁTICA DA TRANSCRIÇÃO.....	18
2. PERFIL BIOGRÁFICO.....	27
3. CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS.....	32
4. O PROCESSO DE ELABORAÇÃO DAS TRANSCRIÇÕES.....	38
4.1 CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS - BAMBALELÊ.....	38
3.2 CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS - ARRAZOAR.....	54
4.3 CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS - A CASINHA PEQUENINA.....	62
4.4 CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS - FOI NUMA NOITE CALMOSA.....	78
4.5 CANÇÕES POPULARES BRASILEIRA - TUTU MARAMBÁ.....	96
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
6. REFERÊNCIAS.....	117
7. APÊNDICES.....	121
8. ANEXOS.....	146

INTRODUÇÃO

O interesse em transcrever obras para canto e violão vem de minha vivência com música de câmara, principalmente acompanhando cantores no ambiente do Conservatório Maestro Paulino, em Ponta Grossa, onde atuo como professor de violão clássico e correpetidor desde 2021. Ao me deparar com o repertório canônico de canto, percebi que grande parte era composto por obras com acompanhamento quase que exclusivamente de piano, exigindo assim adaptações e transcrições para que pudessem ser tocadas ao violão, instrumento que é de meu domínio e o qual é utilizado nas aulas de correpetição.

A estrutura dos cursos de canto (e demais instrumentos) nos conservatórios e universidades do Brasil, inclusive no conservatório em que trabalho, segue uma estrutura em que é necessário cumprir determinada ementa, abrangendo compositores brasileiros e estrangeiros. Especificamente nos cursos de canto (e instrumentos melódicos), é necessário que haja alguma forma de acompanhamento para a voz, geralmente feito por um instrumento harmônico e, na maioria das vezes, o piano. Esse trabalho de acompanhamento é chamado correpetição, e figura como uma disciplina nos cursos de canto.

Similar ao piano, o violão também pode fazer parte desse processo. Contudo, grande parte desse repertório obrigatório do curso de canto não possui obras originais para voz e violão, sendo necessário fazer adaptações e transcrições dessas obras. Processo esse que é o foco deste trabalho.

As obras originais existentes para voz e violão, em sua grande maioria, foram escritas por compositores violonistas. Dentre estes, podemos citar alguns exemplos de compositores estrangeiros que compuseram músicas para voz e violão: Mauro Giuliani (1781-1829), Fernando Sor (1778-1839), Justo Tomás Morales (1877-1953), Federico Moretti (1769-1839), Néstor Guestrin (1950), Alfonso Broquá (1876-1946), Napoleon Coste (1805-1883), Juan Parga (1843-1899); e compositores que também eram violonistas e fizeram transcrições de obras vocais, tais como Emílio Pujol (1886-1980), Miguel Llobet (1878-1938), Catharina Josepha Pratten (1824-1895).

No Brasil, renomados compositores, não necessariamente violonistas, dedicaram obras para essa formação: Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007), Edmundo Villani-Côrtes (1930), Sérgio Roberto de Oliveira (1970-2017), Ernani Aguiar (1950), César Guerra-Peixe (1914-1993). Além destes, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) também realizou transcrições para

violão de algumas de suas próprias canções, como: Canção do Amor, Veleiro, Ária da Bachianas Brasileiras nº 5 (Cantilena); Canção do Poeta do Século XVIII.

Embora tais composições façam parte do repertório de obras brasileiras para canto, são canções que não fazem parte da ementa obrigatória dos cursos de canto, excetuando, talvez, algumas obras de Villa Lobos. Essas obras não são feitas, na sua maioria, com o acompanhamento de violão, e sim o de piano. Inclusive obras originalmente escritas para violão, que são arranjadas ou transcritas para piano, como, por exemplo, as canções da *Floresta do Amazonas* de Villa-Lobos. Um dos objetivos desta pesquisa é aproximar o repertório canônico de canto ao violão.

Em uma versão inicial do projeto, foram selecionadas peças para piano e voz do compositor brasileiro Alberto Nepomuceno (1864-1920), uma vez que essas peças estavam ligadas ao meu trabalho como correpetidor: *Coração Indeciso*, *Medroso Amor*, *Despedida*, *Cantigas* e *Hidrófana*. Porém, após um levantamento, foi constatado que três dessas peças (*Medroso Amor*, *Hidrófana* e *Despedida*) já haviam sido transcritas por Aulus Rodrigues, Celso Faria, Flávio Barbeitas e Stanley Levi e publicadas pela Escola de Música da UFMG, em 2012.

Como, das cinco peças escolhidas, três já haviam sido transcritas em um trabalho muito bem feito e organizado pelo professor Flávio Barbeitas da UFMG, não havia necessidade de se replicar as transcrições para se chegar em um resultado bastante similar. Desse modo, foram escolhidas outras peças de outro compositor.

Depois de algum tempo de pesquisa, principalmente no site do IPB (Instituto do Piano Brasileiro), e o contato com o trabalho de resgate e divulgação de partituras de compositores brasileiros feito por Alexandre Dias, que também é fundador do IPB, que tem como proposta catalogar todas as partituras para piano publicadas no Brasil, foram encontradas partituras da série de *24 Canções Populares Brasileiras*, de Luciano Gallet (1893-1931). Embora Gallet não tenha escrito nenhuma peça para violão especificamente, a linguagem musical do compositor, principalmente nas *Canções*, se aproxima bastante da sonoridade, estética e da textura do instrumento. Este foi um dos motivos pelo qual essa obra foi escolhida para esse trabalho. Outro fato importante é que as composições de Gallet já estão em domínio público, o que facilita o acesso às partituras e a posterior publicação das transcrições. Um terceiro ponto relevante para a escolha de Gallet foi que este compositor faz parte da primeira metade do século XIX, tendo ligações com o movimento modernista (como atesta a extensa troca de cartas entre ele e Mário de Andrade) e tratar de harmonizações de melodias populares brasileiras recolhidas, quando grande parte dos trabalhos sobre transcrição se dedica a

compositores da segunda metade do século XIX, tais como os trabalhos de Reis (2017) sobre as *Lendas Amazônicas*, de Waldemar Henrique (1905-1995), e o de Augusto (2021) sobre as *Canções de Amor*, de Claudio Santoro (1919-1989).

A produção acadêmica sobre Luciano Gallet é relativamente restrita, com destaque para a dissertação (2008) e a tese (2017) de Marcelo Alves Brum, que tratam, respectivamente, sobre a reforma do Instituto Nacional de Música, feita por Gallet, e o catálogo de obras do compositor. Além desses trabalhos, foram encontrados artigos e comunicações, tais como os de Said Tuma (2014), Andréa Albuquerque Adour da Camara (2018), Flávia Camargo Toni (2017), Brum (2015 e 2016), que abordam seu perfil intelectual e sua relação com Mário de Andrade e a música popular, com um foco menor na sua produção musical. Trabalhos acadêmicos sobre transcrições de outras peças de Luciano Gallet não foram encontrados, porém existem transcrições de algumas obras para violão solo (*Gurizada*) e trio de violões (*12 Estudos Brasileiros*), publicadas por Luciano Lima, e o CD de Nicolas de Souza Barros acompanhando o cantor Alberto Pacheco, em que foram gravadas duas peças de Gallet: *Morena, Morena* e *Foi Numa Noite Calmosa*, que faz parte da presente pesquisa.

A obra de Gallet ainda aguarda um estudo sistemático e um espaço reservado na literatura e interpretação da música brasileira, uma vez que raramente figura nos programas de concerto, que há diversas composições aguardando edição e que aquelas que foram editadas, salvo raras exceções, não são veiculadas comercialmente ou reeditadas desde a sua publicação (Brum, 2017, p. 16-17). Um dos objetivos do trabalho é contribuir com edições das obras de Gallet para que este comece a figurar com mais frequência nos concertos.

A prática da transcrição está profundamente presente na história do instrumento, tanto do violão como conhecemos hoje, como dos instrumentos de cordas dedilhadas que o precederam (os alaúdes e as vihuelas). A partir do século XVI, segundo Daniel Wolff (2003) ocorreu um aumento na produção de “arranjos de obras polifônicas vocais, tanto seculares como religiosas, para o alaúde e a vihuela” (Wolff, 2003, p. 119). Esses arranjos eram conhecidos como intabulações.

As intabulações eram escritas no sistema de tablaturas, e eram destinadas “inicialmente ao dobramento instrumental das partes vocais na performance” (Wolff, 2003, p. 121). A primeira intabulação para alaúde foi publicada em 1507, no livro *Intabulatura de Lauto: libro primo* do compositor Francesco Spinacino (Wolff, 2003, p. 121).

Com relação ao repertório para vihuela, segundo Wolff (2003), as primeiras intabulações aparecem na publicação, dentro de um espaço de 40 anos (1536-1576), dos sete

livros de música para vihuela, sendo eles: *El Maestro* de Luis de Milán, *Los Seys Libros del Delphin de Música* de Luys de Narváez, *Tres Libros de Música en Cifras para Vihuela* Alonso de Mudarra, *Silva de Sirenas* de Enriquez de Valderrábano, *Libro de Música para Vihuela* de Diego Pisador, *Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana e *El Parnaso* de Esteban Daza.

Wolff (2003) ainda salienta que o repertório mais comum para as intabulações eram motetos, missas, madrigais e canções, que eram gêneros musicais bastante presentes nesse período. Outro fato bastante relevante, segundo Wolff (2003), é que os compositores, ao fazerem as intabulações, modificam certos aspectos da música original, com fins a uma melhor mecânica instrumental, fato esse que está presente até os dias de hoje nos processos de transcrições.

Considerando o violão como conhecemos hoje, com seis cordas simples e com a técnica moderna de execução, a prática da transcrição está ligada a algumas figuras de destaque. Luciano Morais (2007) divide a “fase áurea da transcrição” em quatro períodos: a primeira fase até meados do século XIX, em que grande parte das transcrições feitas eram de árias de óperas populares no momento, ligada a compositores como Fernando Sor e Mauro Giuliani, este com suas seis Rossinianas, baseadas em temas de óperas de Rossini; a segunda fase ligada aos compositores atuantes na segunda metade do século XIX, principalmente Francisco Tárrega, que voltou a sua atenção para o repertório pianístico, principalmente a música para teclado de Enrique Granados (1867-1916), Isaac Albéniz (1860-1909) e Johann Sebastian Bach (1685-1750).

A terceira fase, ainda Morais (2007) está ligada a figura do violonista Andrés Segovia (1893-1987), e sua abordagem da música barroca, transcrevendo obras que se tornaram canônicas para o repertório violonístico, de compositores como Georg Friedrich Handel (1685-1759), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), François Couperin (1668-1733), Jean Philippe Rameau (1683-1764), Domenico Scarlatti (1685-1757) e Johann Sebastian Bach. E a quarta fase está ligada a geração atual, em que as abordagens e o repertório a ser transcrito se tornaram mais heterogêneos e diversificados, dando relevância para procedimentos de música popular e a releituras de obras modernas e contemporâneas.

A transcrição musical, pode ser definida como um processo de reelaboração musical, em que ocorre a mudança do meio instrumental, mas se mantém um compromisso de fidelidade com a obra original. Já como objeto de estudo, a temática da transcrição para violão tem sido recorrente na produção acadêmica da área. Levando em conta os trabalhos publicados em língua portuguesa, podemos citar alguns: Pedro Rodrigues (2001), Diogo

Salmeron Carvalho (2012), André Luiz Almeida Ramos de Jesus (2016), Anderson Reis (2017), Octávio Ferreira Deluchi Cerqueira da Silva (2019), Vladimir A. P. Silva e Éwerson de Carvalho Santos (2020), Johny de Souza Pinto (2023) e Ricardo Marçal de Souza e Silva (2024). Com isso, podemos perceber que o estudo da transcrição é um campo que está ganhando visibilidade.

A presente pesquisa está organizada em três capítulos. No primeiro, apresentamos uma breve biografia de Gallet, bem como informações sobre as *24 Canções Populares Brasileiras*. O segundo capítulo traz um aporte teórico sobre os conceitos de reelaboração musical, transcrição, tradução, recursos idiomáticos e demais conceitos que irão embasar e justificar as decisões tomadas no momento de se fazer as transcrições. O terceiro capítulo inclui informações sobre as peças, a descrição do processo de transcrição e as justificativas. Finalmente, serão apresentadas as partituras editadas das transcrições realizadas.

1. SOBRE A PRÁTICA DA TRANSCRIÇÃO

A reelaboração de materiais musicais é uma atividade que está presente na história da música desde os tempos da renascença e se faz sentir até os dias de hoje. (Pereira, 2011, p. 3), Das práticas de reelaboração musical, podemos citar: a orquestração, a transcrição, a redução, o arranjo, a adaptação e a paráfrase, todos esses termos possuindo um significado em comum, e até sendo usados como sinônimos, mas que possuem características distintas, variando conforme o grau de interferência com a obra original.

Uma reelaboração musical pode ser definida como “práticas desenvolvidas a partir de um material pré existente e que procura guardar um maior ou menor grau de interferência em relação ao original” (Pereira, 2011, p. 43). Essa definição de reelaboração musical tem grandes proximidades com o termo arranjo.

De acordo com a Dicionário Grove de Música (1994, p. 43), arranjo constitui “a reelaboração ou adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente da original”. Já na Enciclopédia Larousse de Música, arranjo possui o seguinte significado:

Transcrição de uma obra musical para um ou vários instrumentos diferentes daqueles para os quais ela tem sido inicialmente escrita. A adaptação de uma obra sinfônica para uma orquestra de câmara é um arranjo, da mesma forma que uma transcrição de um solo de clarineta para um violino, é outro tipo de arranjo. As reduções para piano de obras sinfônicas ou de óperas são igualmente arranjos (Larrouse, 1971, p. 143).

Observa-se, portanto, nessas duas citações, como o termo arranjo é definido a partir de outros termos, como “reelaboração”, “adaptação”, “transcrição”, “redução”, que também são formas diferentes de se reelaborar um material musical. A princípio, tais definições são vagas e não esclarecem, sem recorrer aos outros termos, o que cada um é. A fronteira entre esses termos, de fato, não se apresenta de forma tão clara.

Para Paulo Aragão (2001, p. 21), arranjo é “um processo de ordenação de um material musical e poético difuso e de caráter até então improvisado”. Além disso, Aragão (2001, p. 24) ainda diferencia aspectos de arranjos em música popular e em música de concerto: “temos no arranjo popular a possibilidade de serem utilizados apenas alguns elementos do original, enquanto o arranjo clássico lidaria com esse original na íntegra”.

Corroborando com essa ideia, Pereira (2011, p. 176) aponta que “na música popular podemos comentar que o arranjo é tão importante que parece que esse gênero se apropriou deste termo, fazendo de arranjo a “própria composição”. Ou seja, para a música popular, não

existe uma separação tão clara entre a composição original e o arranjo, este já fazendo parte do processo de composição.

Já se tratando de música de concerto, a mesma autora salienta que “essa prática tornou-se tão popular no século XIX que acabou transformando-a numa prática desvalorizada e discriminada” (Pereira, 2011, p. 176), sendo vista como uma forma de “facilitar” a escuta e o acesso de obras mais complexas (por exemplo, o arranjo de obras sinfônicas para piano). Esse tipo de prática, o arranjo de obras de música de concerto também esbarra em outra dificuldade: quando o arranjador reelabora esse material, corre-se o risco de se criar uma versão facilitada da peça em questão, em que elementos importantes (tais como textura e contraponto) sejam relevados.

Também, para Aragão (2001, p. 25), arranjo tem como função: “expandir o repertório de instrumentos que, por alguma razão, tenham um corpo de peças originais limitado, como o violão”. O autor ainda chama a atenção para a similaridade entre os conceitos de arranjo e transcrição, sendo que a transcrição é uma forma de reelaboração em que obrigatoriamente existe uma mudança de meio instrumental.

Segundo o Dicionário Grove de Música, a transcrição é definida como:

Termo que designa a cópia grafada de uma obra musical, envolvendo alguma modificação. Pode ser uma mudança de meio (significando com isso o mesmo que arranjo); ou pode significar que sua notação foi transformada (p. ex., de tablatura para pauta), ou então a sua disposição (de partes cavadas para uma partitura). O termo também pode incluir o registro escrito de música executada ao vivo ou gravada, ou sua transferência de forma audível para forma gráfica, por meios eletrônicos ou mecânicos (Sadie, 1994, p. 957).

Novamente, nota-se que as fronteiras entre arranjo e transcrição são bastante escorregadias, sendo que, muitas vezes, um termo é utilizado para descrever outro.

Para Pereira (2011, p. 56), transcrição é: “uma prática que possui maior grau de fidelidade com o original, traz também um procedimento no qual há sempre uma mudança de meio instrumental”. E ainda:

A transcrição não é tão livre, pois o intuito é guardar ao máximo a ideia original, além de que o meio para o qual se destina é fundamental, pois as variações que surgem, vem a partir da necessidade de adequação às especificidades de cada instrumento. (PEREIRA, 2011, p. 52).

Assim, podemos começar a vislumbrar as fronteiras entre arranjo e transcrição, em que a fidelidade em relação ao original se torna um fator determinante. A transcrição se torna

assim uma prática de reelaboração musical em que se existe uma maior preocupação com a fidelidade ao original e sempre existe uma mudança de meio instrumental, diferente do arranjo, que pode ser para a mesma formação instrumental e permite maior liberdade com o original.

Definiremos agora o que significa original. Para Aragão (2001, p.25), existem duas formas de se entender esse conceito, uma ligada a música de concerto e outra ligada à música popular. Para a música de concerto, original é a partitura, que é a forma primária de comunicação entre compositor-intérprete. Mesmo não sendo um registro totalizante de todas as possibilidades da obra, a partitura possui uma grande quantidade de informações que orientam o intérprete a compreender aquilo que foi imaginado pelo compositor.

Já na música popular, o original, ainda segundo Aragão (2001, p. 27), é algo que deve ser entendido como virtual. O original virtual é aquele que precisa de uma execução para se concretizar, não se tem um registro escrito e, caso haja, não é um registro com todas as indicações, como na música de concerto. O compositor de música popular não delimita a priori os elementos necessários para a execução, ou seja, o original em música popular é algo em potencial, dado mas não totalmente finalizado, esperando do intérprete certa contribuição criadora. Neste trabalho, contudo, adotaremos o conceito da música de concerto e trataremos a partitura e as informações nelas contidas como sendo o original.

Pereira (2011, p. 46) ainda vai nos chamar a atenção para certos aspectos em que devemos usar como critérios para uma boa transcrição. Ela denomina esses aspectos de aspectos estruturais e aspectos ferramentais. Os aspectos ferramentais, segundo Pereira (2011, p. 46), são:

(Meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento, dinâmica), aqueles que ao passarem por modificações, embora estas possam provocar mudanças, as obras reelaboradas podem ainda manter-se próximas ao original. Por mais que se manipule um aspecto ferramental a obra ainda poderá guardar fidelidade em relação ao original se os aspectos estruturais estiverem preservados. (PEREIRA, 2011, p. 46).

Já os aspectos estruturais são:

(Estrutura harmônica, melódica, rítmica e formal): aqueles que se tirados, acrescentados ou modificados numa reelaboração acabarão provocando uma transformação mais imediata, apresentando diferenças mais claras, em relação ao original. Estes aspectos respondem pelo maior ou menor grau de fidelidade das reelaborações, pois quanto mais esses aspectos vêm modificados, mais a reelaboração se distancia do original. Assim, as reelaborações que possuírem um maior grau de fidelidade terão em geral, as estruturas melódica, harmônica, rítmica, e formal preservadas, enquanto as obras que tem os aspectos estruturais

manipulados terão um menor grau de fidelidade em relação ao original. (PEREIRA, 2011, p. 45).

Reforçando essa distinção entre fidelidade versus liberdade, Pereira (2011, p. 45) observa que: “essa oposição ‘liberdade x fidelidade’, tem sido empregada como parâmetro de distinção entre transcrição e arranjo, porém não é tão simples, haja vista que seus conceitos se misturam”. Ou seja, podemos concluir que a transcrição é um tipo de reelaboração musical que guarda um maior grau de fidelidade com o original, enquanto o arranjo promove mais desvios e interferências (Pereira, 2011 p.175), mas ambas as práticas permitem certo grau de interferência do arranjador/transcritor.

Já para Flávio Barbeitas (2000), transcrição: “origina-se do verbo latino transcribere, composto de trans (de uma parte a outra, para além de) e scribere (escrever), significando, portanto, escrever para além de, ou ainda, ‘partindo de um lugar e chegando a outro’” (Barbeitas, 2000 p. 90).

Alguns autores, também fazem um paralelo entre o ato de transcrever uma música e o ato de traduzir uma obra literária. Como afirma Barbeitas (2020, p. 90-91): “(a tradução) origina-se também do latino transducere (trans+ducere), significa ‘levar, transferir, conduzir para além de’”. Barbeitas (2020) ainda salienta a proximidade entre a transcrição “escrever para além de” e a tradução “levar, transferir, conduzir para além de” e como essas palavras (transcrição e tradução) possuem um núcleo de significado comum, possibilitando a aproximação de ambas as práticas.

Sobre tradução literária, Paulo Henriques Britto (2022) elenca algumas diretrizes para se fazer uma boa tradução, que foram denominadas como regras do “jogo da tradução”. São elas:

O tradutor deve pressupor que o texto tem um sentido específico – na verdade, um determinado conjunto de sentidos específicos, tratando-se de um texto literário, já que uma das regras do “jogo da literatura” é justamente o pressuposto de que os textos devem ter uma pluralidade de sentidos, ambiguidades, indefinições etc. Outra regra do jogo da tradução é que o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como “a mesma coisa” que o original, e portanto deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original. Se o tradutor parte do pressuposto que o texto a traduzir *não* tem um conjunto de sentidos mais ou menos determinado, que a tradução que ele vai produzir é um texto *outro* em relação ao original etc., ele simplesmente não está jogando o jogo da tradução. Não se trata, pois, de tratar o sentido dentro de uma visão essencialista; trata-se simplesmente de respeitar as convenções do que se entende por tradução, na sociedade e no tempo em que vivemos – em tempos passados a tradução era encarada de modo muito diferente, e sem dúvida no futuro virá a mudar. Não há nada de transcendente nem essencial nas regras do futebol; mas se eu segurar a bola com a mão no meio da partida, ainda que alegue bons motivos filosóficos para meu gesto, todos eles inquestionáveis – as regras do futebol não são essências platônicas; são apenas convenções

criadas por homens como eu; podem mudar com o tempo etc. —, eu simplesmente *não estarei mais jogando futebol*, tal como o jogo é definido atualmente pela Fifa, e o cartão vermelho será plenamente justificado. (BRITTO, 2012, p. 28-29).

Fazendo um paralelo com a teoria da tradução literária de Britto (2012), Lima (2024) propõe o termo “jogo da transcrição”, em que as regras de uma boa tradução elencadas por Britto seriam utilizadas para se fazer uma boa transcrição.

A transcrição não pode ser feita sem nenhum tipo de critério, mas deve ser orientada por alguns parâmetros, porque dependendo da quantidade de interferência no original, ela pode vir a se tornar uma versão facilitada ou simplesmente uma melodia acompanhada. Dentre esses critérios, Anderson Reis (2017, p. 53) salienta que os aspectos interpretativos devem ser levados em consideração, bem como a ideia de sonoridade da obra original e o seu caráter estilístico, dentre outros. Reforçando esse ponto sobre os aspectos interpretativos, Barbeitas (2000, p. 95), diz que:

Transcrever requer, minimamente, uma reflexão não apenas em relação aos problemas idiomáticos que a operação de mudança de instrumentos produz, mas também quanto à possibilidade de se preservar, num outro meio, a coerência e a proposta de organização contidas no original. (Barbeitas, 2000, p. 95).

Vemos aqui presente que alguns elementos serão modificados, relacionados aos “problemas idiomáticos que a operação de mudança de instrumento produz” (Barbeitas, 2000, p. 95) e alguns serão mantidos “a coerência e a proposta organizacional contida no original” (Barbeitas, 2000, p. 95).

Sobre este tema, Luciano Lima (2024) ainda apresenta outros critérios relacionados aos problemas idiomáticos do instrumento, sendo eles:

Caráter geral da peça (é algo exequível no novo meio instrumental?); textura; extensão da melodia; manutenção de harmonia, linha de baixo, de contraltos, vozes intermediárias e modulações. O objetivo é chegar em um resultado que possa maximizar a essência da peça, aproveitando o vocabulário e a ressonância natural do violão, de tal maneira que pareça ter sido originalmente escrita para aquele instrumento (esse seria, sem dúvida, o melhor elogio que uma transcrição ou um arranjo pode receber) (LIMA, 2024, p. 8).

E como o resultado da transcrição é uma obra prática, não se restringindo ao registro de notas no papel, Pinto (2023, p. 47) ressalta que a transcrição deve tornar a obra viável ao intérprete e que a interpretação adequada da obra também é parte integrante e fundamental do processo. A transcrição também pode revelar aspectos semânticos e musicais, tais como uma

aproximação ainda maior entre texto (letra) e música, que não estavam tão evidentes na obra original. (Reis, 2017, p. 53).

Para se verificar a viabilidade de uma transcrição para violão, Pinto (2023, p. 54-55) elencou algumas questões que podem ajudar a nortear o processo de transcrição, sendo elas:

O instrumento comporta a extensão da melodia? A textura é viável? Há espaços suficientes entre a voz superior e linha do baixo para acomodar a harmonia/contracantos? Os movimentos horizontais das vozes intermediárias e do baixo são exequíveis? É possível manter o caráter original da obra? A tonalidade original funciona no violão? Em caso de transposição, qual seria a melhor tonalidade? A peça contém modulações? Existem trechos com baixo pedal?

Contudo, Pinto (2023, p. 53) reforça que essas questões balizadoras não se esgotam aqui, que ainda outras podem ser colocadas, e que cada uma delas não tem o mesmo peso, e também se deve analisar cada caso separadamente para se avaliar a viabilidade da transcrição, mesmo que grande parte dessas perguntas receba a resposta negativa.

Ainda sobre os critérios para se fazer uma boa transcrição, Luciano Morais (2007), aponta que existem problemas relacionados a questões referentes ao idiomatismo do instrumento, que precisam ser levados em consideração pelo transcritor (p. 23-24):

Essas soluções precisam ser engenhosas e criativas, levam muitas vezes à mudança de tonalidade original e pressupõem um conhecimento profundo da estrutura da obra, seu efeito inicialmente pensado, bem como do resultado causado por qualquer alteração.

Outro fator importante a ser levado em consideração é o idiomatismo do instrumento. O idiomatismo é: “um recurso específico que é próprio de um instrumento musical” (Scarduelli, 2007, p. 139), ou seja, são particularidades específicas do instrumento que favorecem, ou não, determinados tipos de organização sonora, e também as “peculiaridades ou convenções que compõe o vocabulário de um determinado instrumento” (Scarduelli, 2007, p. 139).

Falando mais especificamente do violão, o idiomatismo é aquele que beneficia “uma sonoridade mais encorpada no instrumento através da ressonância das cordas soltas que, mesmo não sendo tocadas, vibram por simpatia” (Scarduelli, 2007, p. 141).

Scarduelli (2007, p. 142) ainda classifica o idiomatismo entre recursos implícitos e recursos explícitos. Os recursos idiomáticos implícitos são aqueles que “a escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento”. E os recursos idiomáticos explícitos são aqueles que: “exploram características e efeitos peculiares

do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais” (Scardueli, 2007, p. 143), tais como paralelismos e formas de acordes de mão esquerda.

Assim, uma transcrição deve se ater a preceitos de fidelidade ao original, não fazer mudanças drásticas em aspectos estruturais, levar em consideração a trama do “jogo da transcrição/tradução”, agregar aspectos idiomáticos e propor soluções criativas, com base em tais critérios, para se aproximar ao máximo possível de uma composição original para o novo meio instrumental.

Discutiremos agora o que entendemos por maior grau de fidelidade à partitura. Iremos nos apoiar nas concepções de fidelidade e autenticidade desenvolvidas por Jean-Jacques Nattiez (2005).

Para Nattiez (2005, p. 154), existem certos fatos, chamados de “núcleos duros de significação”, dos quais não podemos nos desvencilhar. Desta maneira, devemos levá-los em consideração no momento de se interpretar uma partitura, sendo esses fatos aqueles que nos permitem afirmar sem ambiguidades o sentido literal da peça, o que faz com que reconheçamos uma mesma peça, mesmo ouvindo várias interpretações diferentes. A “verdade” de uma partitura, a identificação destes núcleos duros de significação, será resultado de uma regularidade de observação, a criação e o estabelecimento de um certo contexto, a partir de uma seleção de fatos tida como pertinente (Nattiez, 2005, p. 151).

A seleção dos fatos pertinentes é feita a partir da análise da partitura em um primeiro nível, chamada por Nattiez (2005, p. 31-36) de imanente ou neutro, em que são apresentados fatos relativos à forma, estrutura rítmica, estrutura fraseológica, aparecimento e desenvolvimento de motivos, estrutura melódica etc., ou seja, todos os aspectos identificáveis e presentes no texto musical. A partitura é analisada do começo ao fim.

Um segundo passo é chamado de análise estésica indutiva (Nattiez, 2005, p. 37-38), em que se parte da percepção das estruturas da peça em direção à caracterização semântica que se possa dar a elas. Nesse momento, os procedimentos de contrastes entre frases, efeitos criados pelo compositor, movimento da música, intenções e demais formas de percepção do material musical entram em cena. Nesse ponto, entra em foco a pessoa do ouvinte.

O terceiro e último momento da análise é denominado de análise poiética (Nattiez 2005, p. 39), no qual o analista deverá se deter aos fatos exteriores ao texto musical, de modo que “a peça não pode ser compreendida corretamente a menos que se recoloque seu título e sua publicação em um contexto cultural e histórico” (Nattiez, 2005, p. 40).

Após esses três níveis de análise, o intérprete deve criar uma unidade, um contexto, o que Nattiez (2005, p. 156) chama de “verdades locais”, e explicitar os critérios de suas

construções e escolhas. A pesquisa musicológica tem como objetivo criar um arcabouço teórico que permita ao intérprete explicitar tais critérios de escolha, e cabe a esse mesmo intérprete decidir se e como integrar na sua visão da obra esse arcabouço teórico (Nattiez, 2005, p. 156).

Essas verdades locais devem formar um “enredo” ou uma “trama”, porque “a seleção dos fatos opera-se sempre em função de um enredo ou trama” (Nattiez, 2005, p. 53). Esse enredo deve dar conta de toda a peça, porque um juízo de fidelidade não pode se restringir apenas a alguns momentos da peça, mas deve poder explicá-la em sua totalidade, em função de uma concepção global da obra (Nattiez, 2005, p. 156).

Contudo, também devemos levar em consideração que tanto a composição quanto a interpretação de uma música (sua execução) não é um ato puramente hermenêutico, mas também um ato técnico (Nattiez, 2005, p. 156). O trabalho de estabelecer verdades locais e construir um enredo que dê conta de integrar esses fatos locais também deve levar em consideração os aspectos de técnica instrumental, dentro das possibilidades e limitações idiomáticas do instrumento.

Assim, Nattiez (2005) elenca três princípios para se estabelecer um juízo de fidelidade:

1. As noções de fidelidade e autenticidade têm sentidos diferentes dependendo do juízo ser efetuado sobre momentos particulares da obra ou sobre a integralidade do seu curso (Nattiez, 2005, p. 153);
2. Os juízos de fidelidade e autenticidade são experimentados como verdadeiros no âmbito da totalidade da obra, quando existe para o ouvinte uma correspondência entre o enredo imaginado e o enredo aprendido em uma interpretação (Nattiez, 2005, p. 159);
3. Mesmo quando os juízos de fidelidade e autenticidade são exercidos sobre a totalidade do espírito da obra, eles se baseiam em aspectos particulares que atribuímos um valor decisivo e que o controle epistemológico (filologia, seriação, avaliação crítica de documentos etc) permite considerar como verdades locais (Nattiez, 2005, p. 162).

Em síntese, podemos dizer que ser fiel ao texto de uma partitura é um processo que passa por três momentos: a análise em um nível neutro (imaneente), em que o texto musical é analisado em todos os seus elementos “escritos” (aspectos harmônicos, melódicos, fraseológicos, dinâmicos, etc.) e nesse momento as verdades locais começam a serem estabelecidas a partir do que o texto musical oferece. O segundo momento é a análise das

estratégias de percepção do ouvinte (estésica), em que esse texto musical é confrontado com a dúvida, o que isso quer dizer? Que caminhos a música toma? Que tipo de expectativas ela cria, frustra ou corrobora? O terceiro, é o momento da análise das intenções do compositor (poiética) e do seu contexto histórico, social, estético e estilístico. Aqui, cabem os questionamentos: o que o compositor quis dizer? Quais as referências históricas, culturais e sociais influenciaram as decisões composicionais? Há relação entre fatos biográficos (a composição é uma homenagem a alguém, dedicada a alguém, foi composta em comemoração a um fato importante) e a composição? Após as respostas a estas perguntas, deve-se criar uma trama ou um enredo em que essas respostas consigam dar conta do fato musical completo, e não apenas parte dele, levando também em consideração os aspectos técnicos de execução.

2. PERFIL BIOGRÁFICO

Luciano Gallet nasceu na cidade do Rio de Janeiro, em 28 de junho de 1893, um significativo momento cultural para o Brasil, a Belle Époque, período em que ocorreram grandes e intensas mudanças políticas e culturais. Era descendente de franceses por parte de mãe, chamada Henriette. Não se sabe muito a respeito de seu pai, mas se imagina que também fosse francês¹.

Os primeiros anos de estudos de Gallet foram feitos no Colégio Salesiano Santa Rosa, até 1907. Foi durante esse período de estudos que iniciou o estudo de música, cantando no coro escolar, tocando piano e harmonium nessa mesma instituição. Aos 15 anos de idade, seus estudos foram transferidos para o Colégio Abílio, na região do Botafogo, ainda no Rio de Janeiro. Nessa época, seus dotes para o desenho, a matemática e a geometria fizeram com que se interessasse pela arquitetura, e como consequência se preparava para o exame admissional na Escola de Belas Artes, para seguir com essa carreira profissionalmente.

Juntamente com o trabalho de desenhista em um escritório de arquitetura, como uma fonte de recursos adicionais, Gallet iniciou uma prática que manteve por toda a sua vida: a de pianista acompanhador/correpetidor. Sempre muito solicitado, trabalhou intensamente com essa atividade. Suas primeiras experiências com correpetição foram com a violinista Paulina d'Ambrósio (1891-1976), e foi a partir dessa experiência que Gallet entrou em contato com o repertório de música de concerto e com grandes intérpretes da época. Dentre esses, uma figura se destaca: a de Glauco Velásquez, um dos maiores incentivadores da carreira musical de Gallet e futuramente seu amigo. Aqui, abria-se mais um nicho de trabalho bastante diferente dos grupos populares que integrava até então.

Mas foi somente após o seu ingresso no Instituto Nacional de Música, em 1914, em que ele tomou conhecimento de grandes obras da música de concerto e, a partir daí, sua técnica foi moldada e refinada pelo professor Henrique Oswald (1852-1931).

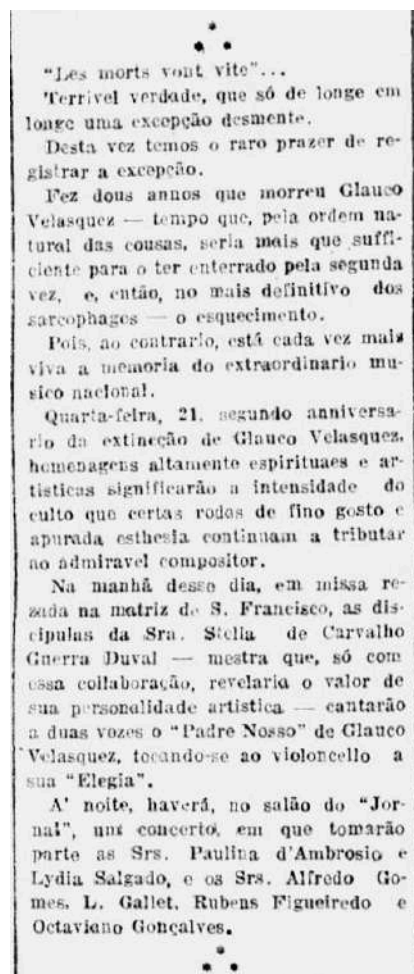
Após concluir a sua formação no Instituto Nacional de Música, em 1916, Gallet iniciou a atividade docente no mesmo ano. Sua carreira de professor começou com aulas para alunos indicados por seu professor, Henrique Oswald. A atividade como professor seria uma constante em sua vida, além da atividade já citada de pianista acompanhador.

Durante o período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Gallet entrou em contato com Darius Milhaud (1892-1974) no ano de 1917. Milhaud veio ao Brasil acompanhando a

¹ Para mais informações ver BRUM, Marcelo. **Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet**. 2017.

delegação francesa, como adido cultural, chefiada por Paul Claudel. Milhaud era um entusiasta da música de Glauco Velásquez. A partir desse encontro, Gallet foi apresentado a concepções e ideias musicais que ainda lhe eram desconhecidas, tais como a teoria de Arnold Schoenberg (1874-1951), a música de Erik Satie (1866-1925), Igor Stravinsky (1882-1971) e Claude Debussy (1862-1918).

FIGURA 1 - Concerto em homenagem a Glauco Velásquez realizado em 21 de jun. de 1914.



Fonte: Jornal do Commercio, 14 de julho de 1916 (edição da tarde)

Em 1915 foi fundada a Sociedade Glauco Velásquez, em que Gallet ocupava o cargo de diretor. Tal sociedade foi fundada após a morte de Glauco, em 21 de junho de 1914, seus amigos promoveram um concerto no salão do Jornal do Comércio, a pedido do finado compositor, e estruturaram tal organização para publicar as suas obras que ainda estavam inéditas (Figura 1). A Sociedade durou quatro anos, mas deixou um legado de vários

concertos e edições e impressões das obras de Glauco. Luciano Gallet foi um dos animadores mais ativos do grupo, tanto organizando concertos como participando deles.

Até então, Gallet tinha se dedicado ao trabalho como pianista acompanhador e interpretando repertório de outros compositores. Porém, em 1918 mudou-se para a ilha de Paquetá, devido a problemas de saúde. Encontrava-se em tratamento quando a mãe de Glauco Velásquez o incentivara a compor. Alguns meses após o início do seu trabalho como compositor, Gallet apresentou algumas de suas primeiras composições no Liceu Francês. No dia 23 de agosto de 1918, juntamente com Mathilde de Andrade, Newton Pádua e Nascimento Filho, apresentou publicamente as obras: *Le Sonnet d'Arvers*, *Elegia*, *Salomé*, *Canção Dolente*, *Alanguissement* e *Moderato e Allegro*.

Vários jornais noticiaram o início da vida composicional de Gallet, sempre de forma bastante elogiosa, apresentando-o como um compositor maduro, de personalidade forte e bastante original. Exemplo disso são as críticas publicadas no jornal O Imparcial, em junho de 1918. No mesmo periódico, um artigo intitulado “um novo compositor brasileiro”, destaca as influências que Gallet teve da estética de Debussy, os métodos composicionais de Henrique Oswald e as dissonâncias do amigo Glauco Velásquez.

A década de 1920 foi um período que se pode qualificar de “formação” para Gallet, fase em que consolidou a sua estética composicional e obteve grandes realizações, tanto na esfera social (foi durante esse tempo em que conheceu várias pessoas que seriam determinantes na sua carreira, como, por exemplo, Darius Milhaud), quanto na esfera musical, também influenciada pelos seus êxitos sociais. De pianista acompanhador, que tocava em saraus e em cinemas de qualidade duvidosa, transformou-se em um reconhecido professor e compositor.

Na passagem de 1919 para 1920, Gallet se vê diante de uma discussão que embasou grande parte de suas escolhas composicionais futuras: o projeto de escrever um trio brasileiro para piano, violino e violoncelo. Frente a dificuldades estilísticas, como captar a brasilidade e colocá-la em música para essa formação? Visto a grande influência alheia em suas composições, tais como Milhaud, Velásquez, a música dos franceses Debussy e Ravel, Gallet toma a decisão de estudar a fundo a música de seu país, em seus alicerces rítmicos e melódicos, na tentativa de obter um processo de composição próprio.

Durante os anos de 1920 e 1921, anos de intenso trabalho, Gallet se lança à pesquisa, coleta e estudo de melodias populares brasileiras, o que culminará em seus primeiros trabalhos com reamonizações. Concomitante a isso, Gallet também continuou atuando como professor, regente e pianista acompanhador.

Em 24 de novembro de 1922, acontece no Instituto Nacional de Música a apresentação de algumas de suas primeiras harmonizações de canções populares. Essas canções foram apresentadas por Nascimento Filho e um pequeno coro formado por amigos. O êxito do concerto foi grande e a crítica elogiosa ao seu talento, mas comedida com relação à sua estética moderna.

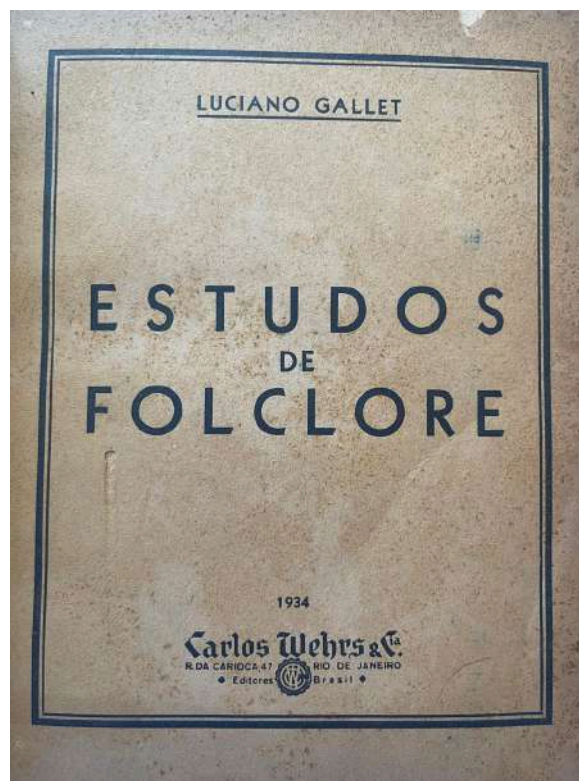
Já em 1926, Gallet fez uma primeira tentativa de catalogar a sua obra, período em que iniciou uma relação de profunda amizade com Mário de Andrade (1893-1945). Neste mesmo ano, concluiu *Turuna*, obra em que finalmente a síntese entre seu estilo pessoal e a estética brasileira foi conseguida.

Em 1930, Gallet organizou uma reunião na casa Carlos Wehrs, buscando um plano de ação conjunta em defesa da cultura musical no Rio de Janeiro, campanha essa que ficou conhecida como *Reagir!*. O objetivo era a criação de um plano temporário, contudo a ideia deu forças à criação da fundação da Associação Brasileira de Música, responsável por promover concertos e conferências.

Ainda no ano de 1930, no dia 17 de dezembro, Gallet foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música no governo revolucionário do então presidente Getúlio Vargas. Gestão de curta duração, Gallet ficou apenas seis meses no cargo. A pedido do governo, em abril do ano seguinte, organizou a reforma de ensino de música no Brasil, junto com Mário de Andrade e Antônio Leal de Sá Pereira. Em julho de 1931, foi diagnosticado com uma “gripe infecciosa”, vindo a falecer em 29 de outubro do mesmo ano. Por iniciativa de sua esposa e Mário de Andrade, algumas de suas obras foram publicadas ainda em 1933 e 1934, porém, aí encerrava-se a edição de suas obras.

Devido às suas pesquisas sobre as melodias populares brasileiras e ao folclore nacional, Gallet reuniu uma quantidade considerável de material sobre esses temas. Após a sua morte em 1931, por iniciativa de Mário de Andrade e Luisa Gallet (esposa de Luciano) foi organizado um livro a partir desse material coletado por Luciano Gallet sobre o folclore. Este livro não estava presente nos planos de Gallet, como salienta Mário de Andrade na introdução escrita por ele mesmo ao livro, mas foi uma tentativa do amigo de manter viva a memória e a vigorosa pesquisa que Gallet havia feito. O livro está intitulado *Estudos de Folclore*, e foi publicado pela editora Carlos Wehrs no Rio de Janeiro em 1934 e se divide em quatro capítulos: *O índio na Música Brasileira*; *O Negro na Música Brasileira*; *Cantigas e Danças Antigas do Estado do Rio e Temas Brasileiros*. O livro também traz um catálogo de obras de Gallet e um catálogo de textos já escritos por Gallet.

FIGURA 2 - Livro Estudos de Folclore



Fonte: acervo pessoal do autor

3. CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS

Em 1921, Luciano Gallet iniciou um trabalho de harmonização de canções populares brasileiras, o que diverge consideravelmente da sua prática composicional de até então, bastante influenciada pela música moderna, principalmente de Debussy e de Glauco Velásquez (Brum, 2017 p. 108).

Para compreender esse processo, precisamos voltar para o ano de 1920, quando Gallet estava trabalhando na composição de um *Trio Brasileiro* para piano, violino e violoncelo, e ele se deparou com dificuldades que, ao serem superadas, teriam seu ponto culminante nas harmonizações. Tais dificuldades se referiam à utilização do material musical brasileiro tradicional, de origem popular, e como os elementos melódicos e rítmicos poderiam ser manipulados. A partir disso, surgiram duas necessidades: conhecer melhor a música de seu país e a obtenção de um processo composicional próprio.

A composição desse Trio nunca se concretizou, mas, a partir daí, Gallet tomou a iniciativa de pesquisar a fundo o material musical brasileiro e, após um período de intensas pesquisas, surge sua primeira harmonização: *Suspira Coração Triste!*. Para esse trabalho com as melodias populares, Gallet elencou alguns critérios, sendo o principal deles que a estrutura melódica deveria se manter intacta, fiel ao seu original, e o sua função consistia em fazer um comentário, uma ilustração rítmica e harmônica dessa melodia original, além da sua decisão deliberada de adotar a prática da variação rítmica para cada estrofe. (Brum, 2017, p. 115-116).

Durante os oito anos em que se debruçou sobre esse projeto, de 1921 até 1928, Gallet não parou de produzir obras com outras temáticas ainda afeitas ao seu estilo “afrancesado”. Contudo, tais harmonizações ocupam um espaço mais representativo do que se pode supor em sua obra. (Brum, 2017, p. 108)

Ao todo, foram feitas 24 harmonizações que formam o ciclo das *24 Canções Populares Brasileiras*:

1. *Ai Que Coração* (Modinha)
2. *Morena, morena...* (Modinha)
3. *A Perdiz Piou no Campo*; (Modinha)
4. *Yayá, Você Quer Morrer*; (Lundu)
5. *Suspira, Coração Triste* (Modinha)
6. *Fótorótó* (Chula Baiana)
7. *Tayêras* (Chula de Mulatas do Norte)
8. *O Luar do Sertão* (Canção Sertaneja)

9. *Toca Zumba* (Canção Negra)
10. *Tutu Marambá* (Canção de Berço/Acalanto)
11. *Foi Numa Noite Calmosa* (Modinha)
12. *Bambalelê* (Embolada)
13. *Sertaneja* (Canção do Interior do Brasil)
14. *Arrazoar* (Tirana ao Desafio)
15. *Puxa o Melão, Sabiá!* (Canção Pernambucana)
16. *Eu Vi Amor Pequeno* (Modinha do Século XVIII)
17. *A Casinha Pequeninina* (Modinha)
18. *Acorda Donzela!* (Seresta)
19. *Xangô* (Canto Fetichista)
20. *Toada* (Canção Sertaneja)
21. *Bela Pastora/Atirei um Pau no Gato* (Cantiga de Roda)
22. *Castanha Ligeira/Carneirinho Carneirão* (Cantiga de Roda)
23. *Condessa* (Cantiga de Roda)
24. *Marcha Soldado/Ciranda Cirandinha* (Cantiga de Roda)

Das cinco peças escolhidas para serem transcritas, *Foi numa noite calmosa*, *A Casinha pequeninina*, *Tutu Marambá*, *Bambalelê* e *Arrazoar*, temos duas modinhas (*A Casinha pequeninina* e *Foi numa noite calmosa*), uma embolada (*Bambalelê*), uma tirana ao desafio (*Arrazoar*) e uma canção de berço (*Tutu Marambá*). Detalhes sobre esses gêneros serão apresentados na seção correspondente às transcrições.

Gallet realizou mais de uma harmonização para o mesmo tema, com formações diferentes e tratamentos composicionais diferentes. Existem temas harmonizados para piano e canto, ou para coro, ou para uma formação camerística sem canto; e o mesmo tema pode aparecer como parte de uma outra composição, misturado com outros temas. Tais fatores podem fazer com que a quantidade de obras harmonizadas seja maior que 24. Contudo, a conta será feita a partir do aparecimento do tema, independentemente da formação ou do tratamento. (Brum, 2017, p. 109).

Gallet não via essas harmonizações como composições suas, “não é música minha, é um comentário a frio, que não tem nada de comum com minha música” (Brum, 2017, p. 116), mas como um exercício de assimilação do material musical brasileiro. Também foi um processo de transformação de sua abordagem composicional, indo ao encontro de algo que seria verdadeiramente nacional.

Houve execuções dessas peças com o compositor ao piano, como atestam os programas de concerto publicados no *Jornal do Commercio* (figura 3). Gallet criava programas em que, além de suas próprias composições para piano solo, recitais de seus alunos e como acompanhador de cantores, também colocava os resultados de suas harmonizações.

FIGURA 3 - Programa recital Luciano Gallet Mathilde de Andrade Bailly



Fonte: *Jornal a Noite*, 4 de novembro de 1924.

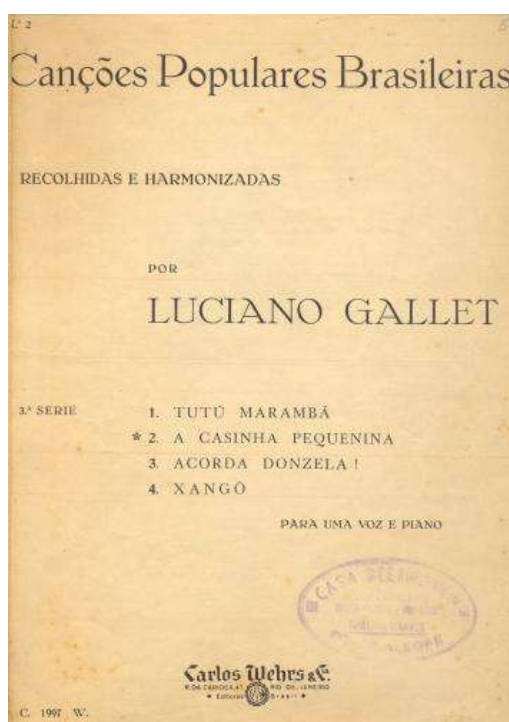
A palavra “recolhida”, recorrente nas partituras, não necessariamente quer dizer que a peça foi recolhida pelo próprio Gallet, mas, como esclarece Brum (2017, p. 118) refere-se ao fato de serem melodias pesquisadas e compiladas por outras pessoas, e não necessariamente anotadas a partir de uma fonte primária, como, por exemplo, um cantador popular.

Todas as canções são escritas para vozes médias, então a escolha da tonalidade foi algo proposital. Também, as publicações possuem textos em duas ou três línguas diferentes, francês e português e algumas francês, português e alemão. As adaptações do texto não foram feitas por Gallet e tampouco são traduções literais do texto em português, mas adaptações levando em conta a prosódia, para ser mais facilmente cantável. Gallet também foi bastante metódico com relação a indicações interpretativas, fraseados, articulações e anotações sobre o caráter das linhas melódicas e das inflexões vocais.

As harmonizações foram publicadas entre 1924 e 1933, apenas ficando em manuscritos a peça *Toada*, a série *Cantigas de Roda* e uma partitura de *Puxa o Melão, Sabidá!*.

A organização das 24 peças tem dois critérios distintos: um feito pelo compositor e outro pela casa editorial. Quando da publicação dessas peças, a casa editorial organizava o material a partir de similaridades de gênero, por exemplo, uma série somente com modinhas, ou sem critério aparente, apenas reunindo algumas canções harmonizadas em uma série. Já com relação aos critérios do compositor, Gallet organizou a série completa das 24 peças sem nenhum tipo de divisão, sendo as 24 compiladas em uma única série (Brum, p. 111, 2017).

FIGURA 4 - Capa edição Carlos Wehrs.



Fonte: GALLET, 1927.

A ordem da publicação não seguiu as datas das canções nem a ordem proposta pelo compositor, mas foi feita em conjuntos de cadernos com três ou quatro peças em cada, e até séries agrupando três cadernos. As casas editoriais envolvidas nesse processo foram a Casa Mozart e a Casa Carlos Wehrs e Cia.

A primeira série de canções teve ao menos duas edições pela Casa Mozart, que foram reeditadas em 1928 pela Casa Wehrs, devido à primeira tiragem ter se esgotado. A segunda série foi editada pela casa Wehrs em 1927. A terceira série de harmonizações foi publicada postumamente graças aos esforços de sua esposa Luísa Gallet. Essa série difere das anteriores por apresentar edições isoladas das canções, com letra apenas em português, e não mais uma

coleção de cadernos. Essa última edição foi elaborada em 1933 e, até onde se sabe, foi a última vez que as obras de Gallet foram editadas e publicadas.

A repercussão dessas obras de Gallet no meio musical foi bastante favorável, como se pode notar pelos comentários de vários musicólogos. Renato Almeida (1926, p. 48) nos diz que as harmonizações de Gallet são feitas de forma que guardam maior pureza e evitam estilizações inúteis e perturbadoras. E também que “as preocupações por uma música brasileira são as mais agudas, esforçando-se em aproveitar os motivos populares, com simplicidade, dando-lhes caráter e vigor singulares” (Almeida, 1926, p. 175).

Luis Heitor Corrêa de Azevedo (1956, p. 284) chama a atenção para como essas obras forjaram o caráter nacionalista da música de Gallet: “essas harmonizações constituíram o verdadeiro aprendizado de Gallet, no domínio da música de tendências nacionais. Enquanto ele não se sentiu dono dos seus segredos, não ousou aventurar-se à composição de obras puramente instrumentais”.

Também, Mário de Andrade (2013) no artigo intitulado “Luciano Gallet: Canções Brasileiras” faz comentários sobre a coleção de peças, chamando a atenção para como Gallet se apropriou do folclore brasileiro, mas ainda assim deu sua contribuição pessoal. Segundo Andrade (2013, p. 119), as peças têm valor inestimável, tanto do ponto de vista folclórico como artístico, sendo a partir de elementos polifônicos, rítmicos e harmônicos que Gallet cria sua marca pessoal de originalidade. Sobre o trabalho de harmonização realizado por Gallet, Andrade (2013, p. 119) comenta que: “não são harmonizações simplesmente, como imagina, são interpretações totais, criações legítimas, em que apenas o compositor tem o bom gosto de respeitar a perfeição popular, não a deformando em quase nada”.

Contudo, não são apenas elogios que Mário de Andrade tece com relação à obra de Gallet. Para ele, o compositor faz coisas de “muito mau gosto”, quando adiciona elementos que não fazem parte originalmente da melodia, como “acrescentar uma frasesinha para acabar” (Andrade, 2013, p. 120), mas que “nenhuma dessas modificações pequeninas chega a deformar as canções” (Andrade, 2013, p. 120).

Outro ponto que não é de agrado para Mário de Andrade, e mais uma vez ele utiliza o argumento do “bom gosto” (ou, nesse caso, a falta dele por parte de Gallet), é com relação ao procedimento harmônico. Na opinião de Andrade (2013), uma harmonização bem feita e de “bom gosto”, “transporta essa canção para uma ordem diferente, que é culturalmente artística. Torna a canção apropriada para viver numa sala de concerto, sem que se torne nem exótica nem diletantismo” (Andrade, 2013, p. 121). Porém, Gallet peca por excesso, em alguns casos,

fazendo com que as harmonizações sejam pesadas e refinadas demais, como cita Andrade (2013), com relação a peça *A Casinha Pequenininha*.

Em se tratando das dificuldades de execução dessas peças, Mário de Andrade faz um comentário até certo ponto inusitado, porém muito correto: “o que torna essas peças difíceis é que muito pouco pianista no Brasil conhece a rítmica brasileira. A gente aqui vive mergulhado na rítmica pobre e batidinha da música tonal europeia” (Andrade, ano p. 122).

Assim, Andrade enaltece a iniciativa de Gallet de trabalhar com músicas brasileiras, de refiná-las e de colocar uma roupagem “de concerto” para essas melodias populares, de preservar a brasilidade dessas peças ao mesmo tempo que eleva essas melodias ao status de música de concerto de “bom gosto”, mas também faz críticas quando esse processo passa de certos limites do que considera “bom gosto”.

4. O PROCESSO DE ELABORAÇÃO DAS TRANSCRIÇÕES

4.1 CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS - BAMBALELÊ

Dentro da série de *Canções Populares Brasileiras*, *Bambalelê* é a de número 6. Na partitura publicada consta a seguinte indicação: “Embolada, canção do interior, do Norte. Pernambuco” Esta peça foi estreada no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, em 25 de março de 1926, por Elsie Houston (BRUM, 2017, p. 156).

Segundo Houston (1930), a embolada é um ritmo de influência negra, derivado do coco. De acordo com Marco Pereira (2007), o ritmo de coco é resultado de influências indígenas, africanas e brasileiras. Os instrumentos típicos são:

Os ganzás, as zabumbas, os caracaxás, os pandeiros e os pifes. E não é necessário que se tenha toda essa variedade instrumental para que se forme uma roda de coco. Muitas vezes uma roda de coco acontece embalada apenas por um pandeiro ou palmas (PEREIRA, 2007, p. 68-69).

A embolada também pode ser chamada de cocos de embolada, pois como citado anteriormente, é derivada do ritmo de coco. Para Elizabeth Travassos (2010), os cocos de embolada possuem uma variedade e multiplicidade de características, o que torna difícil a sua identificação, porém ainda assim sendo possível se chegar a um núcleo comum. A autora ainda ressalta o caráter dialogal, em que a criação da embolada respeita uma “troca contínua de réplicas entre vozes solistas e corais, sons instrumentais e movimentos de dança” (Travassos, 2010, p. 16).

A matéria-prima dos cocos de embolada é uma estrofe curta de letra fixa, chamada refrão ou coro, que sempre é repetida após a intervenção dos solistas, que improvisam as demais estrofes. A melodia das improvisações é contrastante com a melodia do refrão (Travassos 2010, p. 16). “Se representarmos as duas partes graficamente, na primeira predominam colcheias, nas segundas irrompem sequências de semicolcheias que dobram o ‘tempo interno’ da canção” (Travassos, 2010, p.17).

Gallet segue a divisão entre coro e solista, bem como a divisão proposta por Travassos (2010): entre figuras de colcheias na primeira parte e figuras de semicolcheias na segunda parte. Porém, essa ordem é invertida, tendo o coro com figuras mais rápidas e o solo com figuras mais lentas. A forma sugere uma estrutura ternária, precedida por uma curta

introdução, com uma parte A (refrão ou coro) e uma parte B (solo, de “improvisação”), que são reiteradas com variações.

QUADRO 1 - Bambalelê Organização Formal

SEÇÃO	COMPASSOS	HARMONIA
Introdução	1 a 3	Modal (Mixolídio)
A	4 a 11	Modal (Mixolídio)
B	12 a 21	Tonal
A'	22 a 29	Tonal
B'	30 a 39	Tonal
A''	40 a 49	Modal (Mixolídio)
Codeta	50 a 52	Modal (Mixolídio)

Fonte: Elaboração do autor.

Bambalelê é uma canção popular do Norte do Brasil, recolhida na Paraíba, e segue a seguinte estrutura melódica:

FIGURA 5 - Tema Bambalelê



Fonte: Elaboração do autor (a partir de HOUSTON, 1930, p. 3-4).

O tratamento harmônico dado por Gallet a esse material difere dessa possibilidade estritamente tonal. Em sua reharmonização, ele trabalha com possibilidades modais e tonais, mesclando ambos os aspectos. Mas o que vem a ser tratamento modal e tonal?

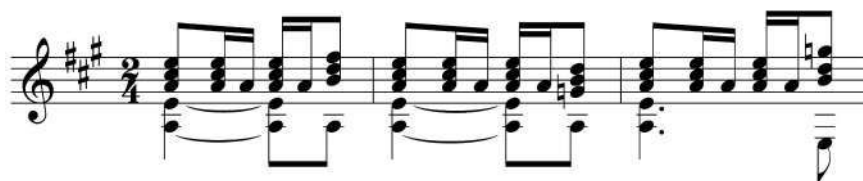
A harmonia modal pode ser classificada como aquela que “não classifica seus acordes em funções (...) mas utiliza livremente, em sua harmonia ou polifonia, as notas da própria melodia” (Guest, 1996, p. 97). Já a harmonia tonal é aquela em que “é feita a partir de acordes preparatórios (dominantes) e suas resoluções” (Guest, 1996, p. 97).

Para fins de praticidade, as figuras referentes a versão original e a transcrição serão apresentadas na mesma tonalidade, a tonalidade em que a transcrição foi elaborada, o tom de Lá maior. Esse tom foi escolhido como definitivo para a transcrição por ser mais idiomático do que o tom original, Lá Bemol Maior, havendo maiores possibilidades de se aproveitarem

as cordas soltas e as ressonâncias do instrumento. Tal forma de se proceder, como explicada no capítulo 1, é chamada de idiomatismo implícito.

Nos primeiros três compassos, talvez na intenção de preparar a entrada da voz, Gallet explora tríades paralelas, ascendentes e descendentes, em torno do acorde de Lá maior, centro em que a música se desenvolverá, sendo Lá a primeira nota da voz.

FIGURA 6 - Transcrição Bambalelê c. 1-3.



Fonte: Elaboração do autor.

Quando se inicia o coro, a primeira parte da canção, a melodia não apresenta o sétimo grau, nem maior nem menor, o que permite uma harmonização modal. Gallet se utiliza de tríades paralelas para construir essa primeira seção. Durante toda a seção A esse procedimento será utilizado, de tríades em movimentos paralelos, ascendentes e descendentes.

FIGURA 7 - Transcrição de Bambalelê seção A.



Fonte: Elaboração do autor.

Depois de uma pequena passagem, o que sugere ser um compasso a mais dentro da quadratura da música (períodos compostos por duas frases de quatro compassos),

transformando essa quadratura em uma quadratura irregular, entramos na parte B da música ou seção solista, onde ocorre uma mudança na textura do acompanhamento.

Em contraste com a parte A, que sugere uma harmonia modal e é construída a partir de tríades paralelas, a seção B sugere uma harmonia tonal, em que aparece a sensível, presente já de início em um arpejo ascendente do acorde de dominante:

FIGURA 8 - Bambalelê seção B, transcrição



Fonte: elaboração do autor

Nesta seção, além do contraste de textura do acompanhamento, há também um contraste harmônico, sendo modal (seção A) tonal (seção B).

Na reexposição da seção A, ela retorna variada, porém com a mesma ideia textural, as tríades paralelas continuam presentes. Essa nova exposição de A, um A', assume um caráter tonal, com a sétima maior presente na melodia e presente nos acordes do acompanhamento. Nesta seção há uma mudança no ritmo do acompanhamento, onde estão presentes mais semicolcheias em movimento contínuo.

FIGURA 9 - Bambalelê reexposição seção A, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

Quando há a intervenção do solista novamente, na repetição da parte B, um B', também nada muda harmonicamente. Os acordes são os mesmos, porém, arpejados, mantendo o ritmo de semicolcheias regulares. A quadratura dessa seção também se apresenta de forma irregular, uma frase com quatro compassos e a outra com cinco. Na segunda frase, há novo material presente. A letra é ligeiramente diferente da que vinha anteriormente, a melodia e a figuração do acompanhamento são variados ritmicamente, mas a harmonia é a mesma.

FIGURA 10 - Bambalelê reexposição seção B, transcrição.



Fonte: elaboração do autor

Na seção final, onde se repete a parte A, o movimento paralelo dos acordes é mantido e o ritmo do acompanhamento se faz diferente, intercalando colcheias e semicolcheias. A música termina com um acorde de Lá bemol maior, precedido por um acorde menor sobre o quinto grau.

FIGURA 11 - Bambalelê coda.

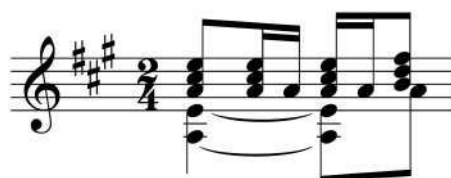


Fonte: elaboração do autor.

Para a elaboração da transcrição, foram considerados aspectos idiomáticos, ferramentais e estruturais do violão. Os aspectos idiomáticos, como já citado anteriormente, são o “conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um instrumento” (SCARDUELLI, 2007, p. 139). O idiomatismo ainda pode ser implícito ou explícito, tal qual explicado no capítulo 1. Para essa transcrição, recorreremos ao aspecto idiomático implícito de ressonância das cordas soltas. Para que isso fosse possível, o tom da música foi mudado de Lá bemol maior para Lá maior, um tom em que a condução do baixo é favorecida pelas cordas soltas, a nota Mi e a nota Lá, presentes na sexta e na quinta cordas soltas. Já o aspecto idiomático explícito presente são os acordes em formas paralelas, em que se mantém a mesma forma de mão esquerda e ela desliza pelo braço do instrumento.

No compasso 1, na última colcheia do segundo tempo, optou-se por colocar a nota Lá uma oitava abaixo, uma vez que a nota Lá 3 e a nota Si 3 estariam concorrendo na mesma corda. Esse acorde poderia ser tocado na décima posição, com este Lá 3 preso na quinta corda, mas existe um translado grande entre a primeira e a décima posição, que se alternaria durante grande parte da música, como veremos mais adiante. Assim, optamos por abaixar em uma oitava a nota Lá 3 e conduzir essa seção toda pela primeira posição.

FIGURA 12 - Bambalelê c. 1 - original



Fonte: elaboração do autor

FIGURA 13 - Bambalelê c. 1 - transcrição



Fonte: Elaboração do autor.

No compasso 3, a nota Mi, presente na última colcheia do segundo tempo, que está no baixo, é dobrada em oitava no original. Na transcrição optamos por omitir a oitava dobrada, ficando apenas a nota Mi 2.

FIGURA 14 - Bambalelê, c. 3 original.



Fonte: elaboração do autor.

FIGURA 15 - Bambalelê, c. 3 transcrição.



Fonte: elaboração do autor.

No compasso 6, a nota Si 3 presente no acorde da segunda colcheia do primeiro tempo foi omitida. Por ser uma música de andamento mais rápido, decidimos priorizar a fluência e evitar um salto de posição entre os acordes presentes no contratempo do primeiro tempo.

FIGURA 16 - Bambalelê c. 6, original



Fonte: elaboração do autor

Já no compasso 13 o acorde todo foi reorganizado. No compasso 12 se inicia uma nova seção da música, uma parte contrastante, com um ritmo menos marcado, onde predominam colcheias em vez de semicolcheias da seção anterior. A nota Dó 4, que fica na voz intermediária do acorde, foi descida em uma oitava, e a nota Si 3 também foi descida em uma oitava. Optou-se por utilizar como baixo a nota Mi da sexta corda solta, devido a dificuldade de se tocar no violão o acorde em sua configuração original, já que as notas Si 4 e Dó 4 seriam feitas na mesma corda, bem como a nota Dó 4 e Mi 4 também seriam feitas na mesma corda. Tais mudanças visam deixar o trecho com mais fluência, levando em consideração o contexto das mudanças nos compassos anteriores, bem como aproximar as ideias do original do idiomatismo do violão.

FIGURA 19 - Bambalelê, transcrição



Nos compassos 14 e 15, o baixo (Mi 3) e a nota Si 3, com motivo de colcheia pontuada, foram movidos oitava abaixo, novamente pelo motivo de que as notas Si 3 e Dó 4 seriam feitas na mesma corda (e isto não seria idiomático), bem como o Mi 3 e o Sol 3

também seriam feitos na mesma corda. Assim, mantemos o mesmo padrão e contexto do compasso anterior, sempre visando maior fluência:

FIGURA 20 - Bambalelê c. 14-15, original



Fonte: elaboração do autor

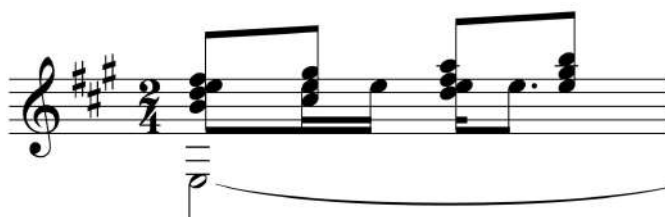
FIGURA 21 - Bambalelê c. 14-15, transcrição



Fonte: elaboração do autor

A partir do compasso 16, inicia-se uma nova ideia musical com um pedal interno na nota Mi 4 e tríades paralelas. Na transcrição aqui apresentada, essa nota Mi será feita na primeira corda solta, e os acordes serão tocados na quarta, terceira e segunda cordas.

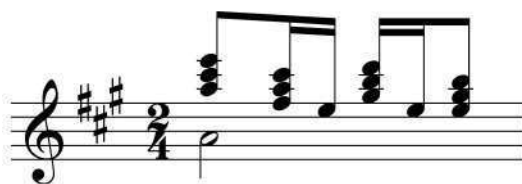
FIGURA 22 - Bambalelê c. 16, transcrição



Fonte: elaboração do autor

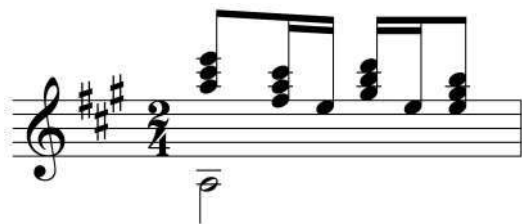
No compasso 18 a nota Lá presente no baixo, com vistas a uma melhor condução de mão esquerda e para utilizar a corda solta como recurso idiomático, foi descida uma oitava.

FIGURA 23 - Bambalelê c. 18, original



Fonte: elaboração do autor.

FIGURA 24 - Bambalelê c. 18, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

No compasso 19 foi aplicado o mesmo procedimento, pelos mesmos motivos (idiomatismo e ressonância), e a nota Lá 3 foi descida uma oitava.

FIGURA 25 - Bambalelê c 19-20, original



Fonte: elaboração do autor.

FIGURA 26 - Bambalelê c. 19-20, transcrição



Fonte: elaboração do autor

No compasso 20 a nota Mi 4 presente no baixo foi descida em uma oitava e será tocada na sexta corda solta. Conforme a disposição original, essa nota Mi 4 seria tocada na terceira corda, concorrendo assim com a nota Fá 4. Para mantermos essa seção na primeira

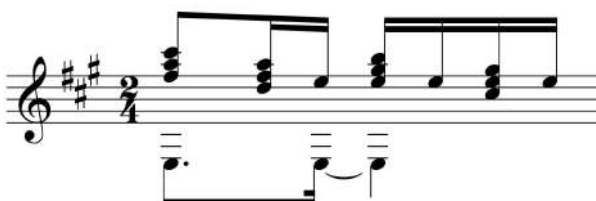
posição, e, mais uma vez, priorizar a fluência, optamos por abaixar em uma oitava a nota Mi 4.

FIGURA 27 - Bambalelê c. 20, original



Fonte: elaboração do autor.

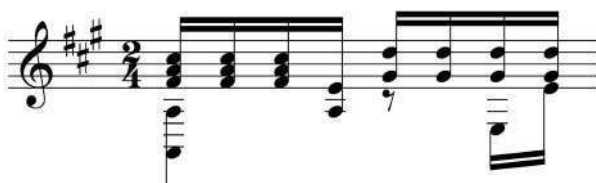
FIGURA 28 - Bambalelê c. 20, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

A partir do compasso 22, o tema inicial é retomado com variações rítmicas no acompanhamento, mas a estrutura harmônica continua a mesma. Na transcrição, a duplicação da nota Lá do baixo no primeiro tempo foi omitida, já que o instrumento não alcança naturalmente essa nota. Assim, ela será mantida na quinta corda solta. Para fins de fluência e coerência musicais, o ritmo em semicolcheias do final do compasso foi alterado, mantendo-se apenas uma nota Mi na sexta corda.

FIGURA 29 - Bambalelê c. 22, original



Fonte: elaboração do autor.

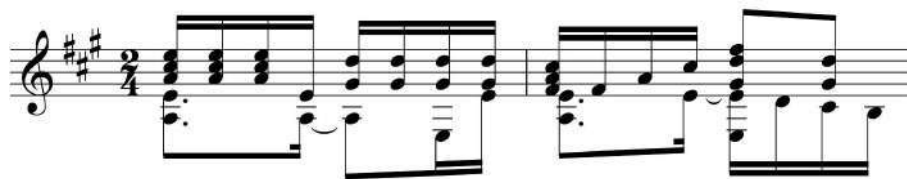
FIGURA 30 - Bambalelê c. 22, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

Nos compassos 24 e 25, em que ocorre uma situação similar, a nota Mi também foi omitida.

FIGURA 31 - Bambalelê c. 24-25, original



Fonte: elaboração do autor.

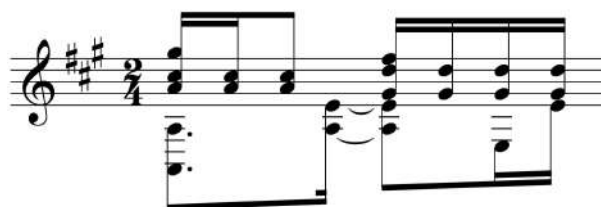
FIGURA 32 - Bambalelê c. 24-25, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

O compasso 26 apresenta as mesmas alterações presentes no compasso 22.

FIGURA 33 - Bambalelê c. 26, original



Fonte: elaboração do autor.

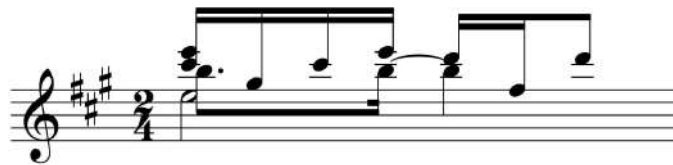
FIGURA 34 - Bambalelê c. 26, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

A partir do compasso 31 há uma repetição da ideia musical presente no compasso 12, mas dessa vez com algumas variações. O ritmo continua pontuado, mas os acordes agora aparecem arpejados com a mesma estrutura. As mesmas alterações feitas na primeira seção, com relação a organização das notas, foram mantidas nesta seção.

FIGURA 35 - Bambalelê c. 31, original



Fonte: elaboração do autor.

FIGURA 36 - Bambalelê c. 31, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

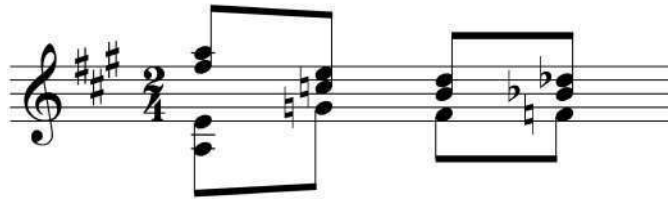
No compasso 39, o primeiro acorde teve de ser reorganizado, uma vez que a disposição original não é idiomática ao violão. As notas Mi e Lá presentes na voz do baixo e tenor foram movidas uma oitava abaixo, em favor de uma melhor coerência e condução dos baixos, coerente com as mudanças feitas anteriormente nessa mesma seção.

FIGURA 37 - Bambalelê c. 39, original



Fonte: elaboração do autor.

FIGURA 38 - Bambalelê c. 39, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

No compasso 40, a nota Mi 3 presente no acorde do primeiro tempo teve de ser omitida, devido à impossibilidade de ser tocada (não é idiomático ao violão). Tal nota, dentro do acorde presente nesse compasso, o acorde de Lá maior com sexta, é a quinta. Dentro dos procedimentos presentes na harmonia tradicional, a quinta pode ser omitida sem grandes prejuízos para a função do acorde. Mas, na sequência, tal nota aparece no movimento do baixo. Pelo mesmo motivo, a nota Fá sustenido presente nas últimas semicolcheias do primeiro tempo e nas primeiras semicolcheias do segundo tempo também foi omitida:

FIGURA 39 - Bambalelê c. 40, original



Fonte: elaboração do autor

FIGURA 40 - Bambalelê c. 40, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

3.2 CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS - ARRAZOAR

Dentro da série *Canções Populares Brasileiras*, *Arrazoar* é a de número 9. Na partitura publicada consta a seguinte indicação: “Tirana ao Desafio, canção alternativa, em competição com outro cantor. Canção do Norte, do Pará”. Esta peça foi estreada no Teatro Cassino, em 02 de julho de 1923, por Elsie Houston. (BRUM, 2017, p. 156).

Tirana é uma dança de origem espanhola, que chegou ao Brasil aproximadamente em 1790, rapidamente se difundindo por todo o Brasil e recebendo bastante influência dos negros (HOUSTON, 1930, p. 24). Segundo Houston (1930), a Tirana perdeu suas características de dança e se tornou um tipo de canção, cantada ao desafio por lavadeiras na beira dos rios, na roça, nos engenhos e pelos navegantes. As canções de desafio são “cantos alternados: cada cantor, por sua vez, repete a melodia, improvisando os versos sobre um tema musical dado, que forma o corpo da canção, e retomando o refrão, cujo texto permanece sempre o mesmo” (HOUSTON, 1930, p. 24). Nessa dinâmica de improvisos, os cantores vão se desafiando, melodicamente e textualmente, até que um dos cantores não tenha mais resposta e se dê por vencido ou demore muito para fazer a sua réplica (HOUSTON, 1930, p. 24).

O termo *arrazoar* significa trocar razões, expor ou defender, combinando bastante com o gênero canção ao desafio. *Arrazoar* é uma canção popular do Norte do Brasil, recolhida no Pará:

FIGURA 41 - Tema Arrazoar

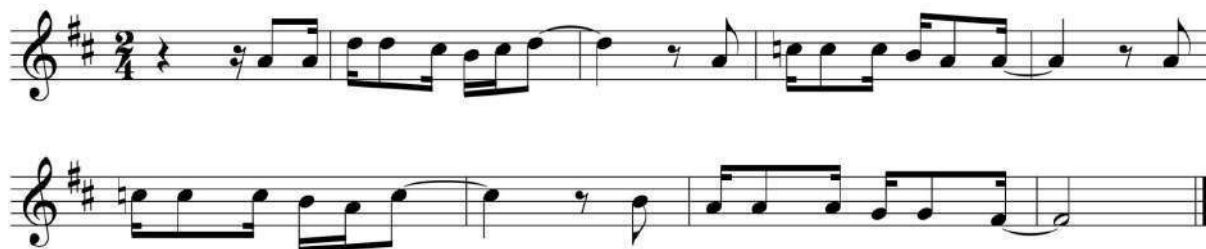


Fonte: Elaboração do autor (a partir de Houston, 1930)

Nessa harmonização, Gallet segue a ordem de alternância entre coro e solista, uma melodia dada como base, ou, segundo Houston, o corpo da canção, que é destinada ao coro e

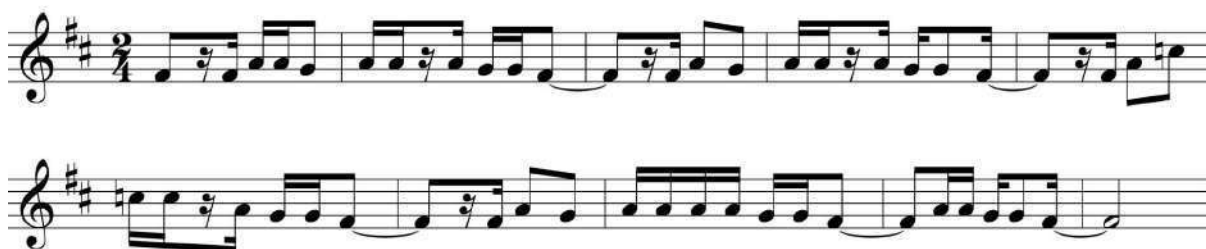
a parte solista, em que acontecem as improvisações. A parte do coro é igual em todas as intervenções, já a parte solista apresenta pequenas variações rítmicas.

FIGURA 42 - Transcrição de Arrazoar (coro).



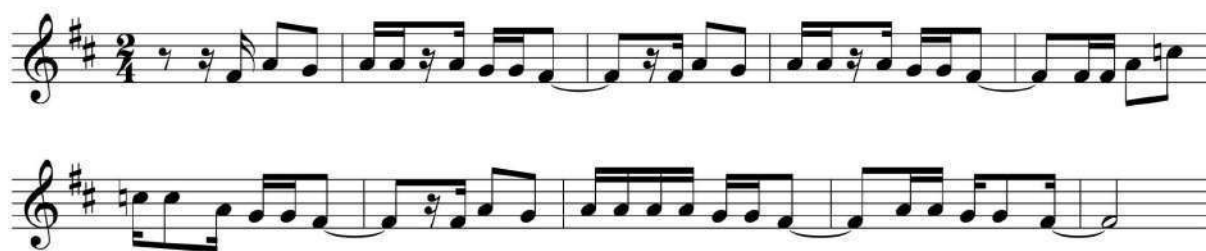
Fonte: elaboração do autor.

FIGURA 43 - Arrazoar solo, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

FIGURA 44 - Arrazoar solo variado, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

O tratamento dado por Gallet ao acompanhamento é de um ostinato rítmico e melódico, em que o baixo segue um desenho de colcheia pontuada seguida por uma semicolcheia, e logo após duas colcheias; e os acordes seguem um padrão de colcheia seguida de duas semicolcheias, com um ritmo sincopado na nota si aguda.

Nos primeiros dois compassos há uma pequena introdução, similar a peça anterior, Bambalelê, possivelmente na intenção de preparar o cantor, estabelecendo um centro

harmônico. Esse padrão apresentado nesta pequena introdução será repetido como acompanhamento da toda a seção A, ou coro, da peça.

FIGURA 45 - Arrazoar introdução, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

FIGURA 46 - Arrazoar acompanhamento da seção A, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

Quando se inicia a seção B, ou solo, a forma do acompanhamento muda. Ainda existe o ritmo sincopado na nota aguda, mas o acompanhamento agora é um ritmo regular de colcheias, com uma colcheia pontuada seguida de uma semicolcheia no início de cada compasso.

FIGURA 47 - Arrazoar acompanhamento da seção B



Fonte: elaboração do autor

Na retomada do coro, a melodia é a mesma, sem nenhuma variação melódica. O acompanhamento nesse ponto é similar ao da primeira intervenção, porém acrescido de um ritmo de semicolcheias regulares no segundo tempo de cada compasso.

FIGURA 48 - Arrazoar acompanhamento da seção A' (retomada do coro)



Fonte: elaboração do autor.

Quando da nova intervenção do solista, a parte B', existem pequenas mudanças rítmicas na melodia, mas não nas alturas das notas. O acompanhamento segue o mesmo padrão rítmico da seção B, mas com algumas pequenas mudanças harmônicas.

FIGURA 49 - Arrazoar acompanhamento da seção B' (nova intervenção do solista)



Fonte: elaboração do autor.

Na última aparição do coro, novamente a melodia aparece igual às outras exposições, com o mesmo padrão de acompanhamento da primeira intervenção, sem o ritmo regular de semicolcheias no segundo tempo. Ao final, dois compassos formam uma pequena coda.

FIGURA 50 - Arrazoar seção A final



Fonte: elaboração do autor.

FIGURA 51 - Arrazoar codeta



Fonte: elaboração do autor.

Por fim, a forma da música pode ser resumida segundo o quadro abaixo:

QUADRO 2 - Arrazoar Organização Formal

SEÇÃO	COMPASSOS	HARMONIA
Introdução	1 e 2	modal
A	3 a 10	modal
B	11 a 18	tonal
A'	19 a 26	modal
B'	27 a 34	tonal
A	34 a 46	modal
Codeta	47 a 49	modal

Fonte: Elaboração do autor.

No processo de elaboração da transcrição, o tom foi mantido no original.

Nos primeiros quatro compassos, a nota Lá 4 presente na voz intermediária foi omitida, devido a configuração original não ser idiomática ao violão. Assim, como essa nota já aparece no baixo, preferimos dar prioridade ao Si 4 presente na ponta.

FIGURA 52 - Arrazoar c. 1-4, original



Fonte: elaboração do autor.

FIGURA 53 - Arrazoar c. 1-4, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

Nos compassos 5 e 6, que são variações rítmicas dentro da mesma estrutura harmônica e melódica, a nota Lá 4 também foi omitida, pelos mesmos motivos citados anteriormente.

FIGURA 54 - Arrazoar c. 5-6, original



Fonte: elaboração do autor.

FIGURA 55 - Arrazoar c. 5-6, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

Nos compassos 13 e 17, onde se tem o mesmo material musical, a nota Si 4 da voz superior foi omitida. Essa nota está presente na oitava inferior, e como se trata de uma nova seção da peça, optamos por dar mais destaque ao contraponto e contrastar com a seção anterior, em que essa nota Si 4 aparece em destaque.

FIGURA 56 - Arrazoar compassos 13 e 17, original



Fonte: elaboração do autor.

FIGURA 57 - Arrazoar compassos 13 a 17, transcrição



Fonte: elaboração do autor

Nos compassos 15 e 19, que também apresentam o mesmo material musical, a nota Lá 4 da voz superior também foi omitida, para seguirmos com o contexto que adotamos para essa seção (valorizar o contraponto e chamar menos a atenção para a nota da ponta).

FIGURA 58 - Arrazoar compassos 15 e 19, original



Fonte: elaboração do autor

FIGURA 59 - Arrazoar compassos 15 e 19, transcrição



Fonte: elaboração do autor

4.3 CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS - A CASINHA PEQUENINA

Dentro da série *Canções Populares Brasileiras*, *A Casinha Pequeninina* é a de número 24 e foi a última harmonização feita por Gallet. Na partitura consta a indicação: Modinha. Para uma voz e piano. Essa peça foi estreada em 15 de dezembro de 1928, no Instituto Nacional de Música. No entanto, não há informação sobre quem a teria apresentado (Brum, 2017, p. 161-162).

Além de Gallet, o tema de *A Casinha Pequeninina* também foi explorado por outros compositores. Villa-Lobos harmonizou esta melodia, obra ainda não publicada, constando em manuscrito para canto e piano (número de catálogo P3015), pertencendo à Coleção Mozart Araújo do Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro (Lago, 2014, p. 212). Esta versão segue a mesma melodia apresentada no cancioneiro de Elsie Houston (1930) (Lago, 2014, p. 214).

Também, Radamés Gnattali e Ernani Braga fizeram harmonizações desse tema, ambos para voz e piano.

Figura 60 - *A Casinha Pequeninina*, versão Radamés

The image shows a musical score for the song "A casinha pequenina". The title is written in a large, stylized font at the top. Below it, the subtitle "CANÇÃO POPULAR BRASILEIRA" is written in a smaller, bold font. The tempo and meter are indicated as "Moderato (♩=76)". The arrangement is credited to "Arranjo de RADAMÉS GNATTALI (Rio, 1940)". The score is for piano and voice. The piano part is written on a grand staff with treble and bass clefs. The voice part is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the voice staff: "Tu não te lembras da ca - si - nha peque - ni - na onde o nosso amor - nas - ceu; Ai!...". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "mf" (mezzo-forte).

Fonte: Gnattali, 1940.

Figura 61 - *A Casinha Pequeninina*, versão Braga

A VERA JANACÓPULOS
A CASINHA PEQUENINA
 Versos populares
 Traducción de LUIS PATRICIO
 LA CASA PEQUENITA
 Cancion Brasileña
 Armonizada por
 ERNANI BRAGA

Moderato

CANTO
 Ya no te acuerdas de la ca-sa pe-que-ni - ta don-de nues-tro a-mor na -
 Tu não te lem-bras da ca - si-nha pe-que-ni - na on-de o nos-so a-mor na -

PIANO
 2ª vez pp
 ció! ay! Ya no te acuerdas de la ca-sa pe-que-ni - ta don-de nues-tro a-mor na -
 ceu! ai! Tu não te lem-bras da ca - si-nha pe-que-ni - na on-de o nos-so a-mor na -

Fonte: Ricordi, SD

A modinha, segundo o próprio Gallet (1928, n.p.), em nota explicativa presente na publicação dos seus *12 Exercícios Brasileiros*, é um tipo de canção com: “frases muito expressivas e um pouco arrastadas. Sentimento exagerado e pernóstico”. A modinha também pode ser escrita em ritmo ternário, porém, é predominante os compassos de 2 e 4 tempos.

Como também salienta Severiano (2013, p. 17), a modinha, simultaneamente suave e romântica, quase sempre chorosa, é composta em duas partes, utilizando em grande parte o modo menor, as linhas melódicas descendentes e escrita em compassos binários ou quaternários, a modinha não possui um esquema formal fixo, mas sempre teve caráter livre e variado, como uma improvisação.

Modinha, segundo Castagna (s.d.), deriva do termo moda, que seria uma designação genérica de canções camerísticas, a uma ou mais vozes, com acompanhamento. Teve seu início em Portugal e posteriormente no Brasil, sendo em Portugal um tipo de canção séria composta por músicos da alta posição profissional (Castagna, s.d., p.1).

Com a ascensão da classe burguesa e a mudança de hábitos da nobreza, a música se tornou um entretenimento de salão mais leve e menos rebuscado, onde era praticada por

amigos e familiares em momentos de lazer. Com isso, a formação de pequenos grupos camerísticos foi privilegiada, levando em consideração o diletantismo dos participantes (não sendo músicos profissionais) e o apelo intelectual reduzido. Estes fatores propiciaram o surgimento da moda, que eram canções a uma ou mais vozes, em idiomas locais, acompanhadas por algum instrumento harmônico. (Castagna, s.d.).

O termo modinha foi uma designação criada por Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), um mulato brasileiro, responsável pela introdução da moda brasileira nos salões europeus. Segundo Tinhorão (1991) e Castagna (s.d.), Caldas Barbosa foi o responsável por uma drástica mudança nas modas (o que fez com que o adjetivo brasileira fosse adicionado): as letras tratavam de temas moralmente repugnantes para o público português, que se escandalizavam com os assuntos amorosos tratados com tamanha permissividade.

Caldas Barbosa não teve uma formação musical a partir de fontes eruditas (Tinhorão, 1991), mas fez sua carreira a partir de contatos com outros mulatos, negros, tocadores de viola e demais personalidades que conheceu durante a sua vida de boêmia. Assim, segundo Tinhorão (1991), pode-se dizer que as modas brasileiras (ou modinhas, na definição do próprio Caldas Barbosa), foi o primeiro gênero de música popular brasileira.

Mário de Andrade (1930), em seu prefácio às *Modinhas Imperiais*, nos diz que a modinha tem como principal função trazer lamentos amorosos, “textos de amor melado” (Andrade 1930, p. 5), mas com um fundo de humor, “com a única função de divertir a gente” (Andrade, 1930, p. 5).

A *Casinha Pequenina* segue os padrões acima citados, com frases expressivas e arrastadas, linhas melódicas descendentes, escrita em compasso quaternário, com um esquema formal de caráter livre e variado. Em comparação com as peças anteriores, *Bambalelê* e *Arrazoar*, apresenta um esquema formal mais simples, com duas seções diferentes, contendo duas frases em cada.

Mário de Andrade faz algumas críticas com relação a essa harmonização de Gallet. Para Andrade (2003, p. 121), algumas harmonizações feitas por Gallet são muito complicadas e pesadas, com um contraponto demasiadamente exagerado que não tem nada de brasileiro, fazendo com que as obras percam parte da sua essência. Diz ele: “embora muito mais bem feita, a complicação insiste. Carece lembrar que refinamento não exclui simplicidade” (Andrade, 2003, p. 121).

FIGURA 62 - Tema A Casinha Pequena.



Fonte: Elaboração do autor (a partir de HOUSTON, 1930).

Diferentemente das peças anteriores, *A Casinha Pequena* não possui introdução, iniciando diretamente com o tema:

FIGURA 63 - A Casinha Pequena c. 1, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

Durante a seção A, o acompanhamento apresenta um ritmo pontuado no baixo, intercalado com acordes marcando os tempos do compasso.

FIGURA 64 - A Casinha Pequenininha seção A c. 1-8 transcrição



Fonte: elaboração do autor

Na partitura publicada, conforme imagem abaixo, o acompanhamento está escrito com staccatos nos acordes. Na transcrição, decidimos omitir a indicação dos staccatos, devido ao violão naturalmente executar esse tipo de articulação, e também devido a movimentação de mão esquerda necessária para a mudança dos acordes e da linha do baixo também propiciar a articulação em staccato.

FIGURA 65 - A Casinha Pequenininha c. 1-3 original

A CASINHA PEQUENINHA
PARA UMA VOZ E PIANO

Modinha *Rio, 1937*
Luciano Gallet

Moderato

Canto

Tu não te lem-bras da ca - si.nha pe-que-ni - na, Onde o nos-so a-môr nas -

Moderato

Piano

Fonte: GALLET, 1927.

Na seção B, a ideia dos acordes marcando os tempos do compasso permanece, bem como a condução melódica do baixo, porém, nessa seção o baixo apresenta mais movimento.

FIGURA 66 - A Casinha Pequena acompanhamento seção B, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

Na seção A', na qual a melodia apresenta pequenas variações de ritmo, o acompanhamento se torna mais denso, mas a ideia permanece: um desenho melódico pontuado no baixo intercalado com acordes nos tempos do compasso.

FIGURA 67 - A Casinha Pequena seção A', transcrição



Fonte: Elaboração do autor.

Já na seção B', que também é uma variação da seção B, o contexto que vinha anteriormente muda: agora o ritmo pontuado está na voz aguda, porém sem tanto movimento quanto das seções anteriores. O baixo apresenta uma condução de acordes arpejados no final de cada compasso e os acordes estão presentes somente no primeiro tempo.

FIGURA 68 - A Casinha Pequeninã seção B', transcrição



Fonte: Elaboração do autor.

Gallet finaliza com uma *codeta* explorando uma linha de baixo, o que de certa forma confere unidade à peça, considerando que se trata de um gesto recorrente no acompanhamento, concluindo na tônica com sexta e nona adicionadas:

FIGURA 69 - A Casinha Pequeninã codeta, transcrição



Fonte: elaboração do autor.

A harmonização de Gallet para *A Casinha Pequeninã* segue uma harmonia tonal bastante elaborada, com tensões adicionadas em alguns acordes, com modulações momentâneas para outras tonalidades. Na transcrição, a tonalidade original foi mantida.

Podemos resumir a forma de peça segundo o quadro abaixo

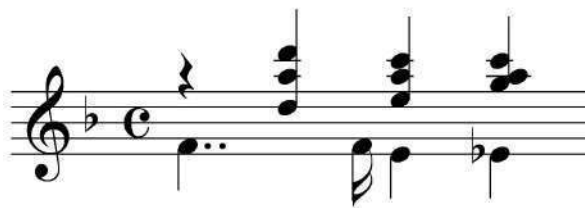
QUADRO 3 - A Casinha Pequeninina Organização Formal

SEÇÃO	COMPASSOS	HARMONIA
A	1 a 8	tonal
B	9 a 16	tonal
A'	17 a 24	tonal
B'	25 a 32	tonal
Codeta	33 a 34	tonal

Fonte: Elaboração do autor

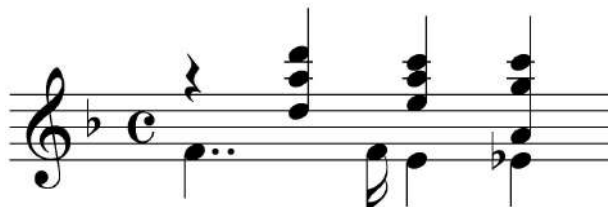
Iniciando o processo de transcrição, no quarto tempo do compasso 4, a nota Lá 4 foi movida oitava abaixo, resultando assim em um acorde mais idiomático e com mais ressonância:

FIGURA 70 - A Casinha Pequeninina c. 4, original



Fonte: Elaboração do autor

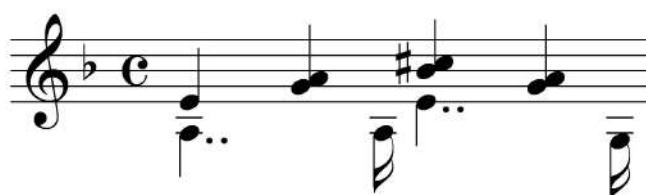
FIGURA 71 - A Casinha Pequeninina c. 4, transcrição



Fonte: Elaboração do autor.

No terceiro tempo do compasso 7, a nota Lá 3 foi omitida, devido a questões idiomáticas e a ela aparecer no acorde anterior e posterior, nos tempos dois e quatro.

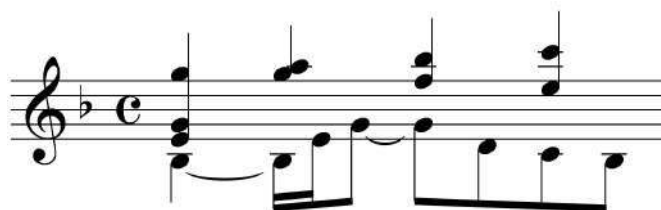
FIGURA 73 - A Casinha Pequeninina c.7, transcrição



No primeiro tempo do compasso 9 foi adicionada uma nota Ré 4 para completar o acorde de Sol menor, no intuito de fazer o acorde soar mais cheio e aproveitar as ressonâncias do instrumento, tal qual uma licença poética, e para seguir a coerência com os próximos acordes da sequência.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, while the bass line provides a simple accompaniment with quarter and eighth notes.

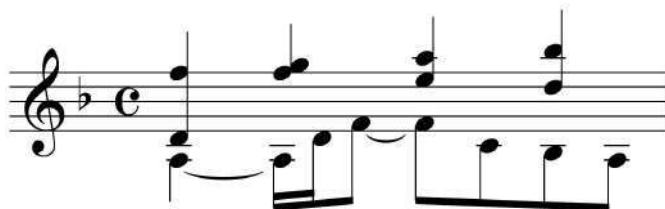
FIGURA 75 - A Casinha Pequeninina c. 9, transcrição



70

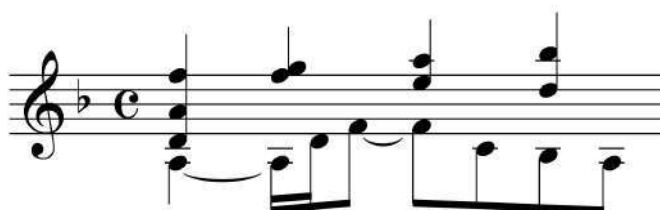
No primeiro tempo do compasso 10 foram adicionadas as notas Lá 2 e Ré 3 para preencher o acorde, conforme aconteceu já no compasso anterior.

FIGURA 76 - A Casinha Pequeninina c. 10 original



Fonte: Elaboração do Autor.

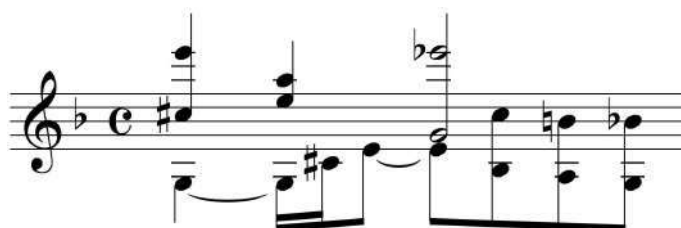
FIGURA 77 - A Casinha Pequeninina c. 10 transcrição



Fonte: Elaboração do autor.

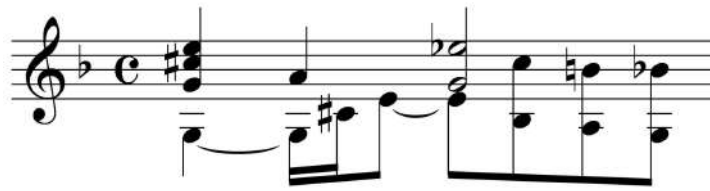
No compasso 11, no primeiro tempo, também foi adicionada uma nota Lá 2 para completar o acorde de Lá Maior com Sétima, tal qual aconteceu nos compassos anteriores. Também a nota Mi 3 no primeiro tempo e a nota Mib 3 no terceiro tempo foram descidas em uma oitava.

FIGURA 78 - A Casinha Pequeninina c. 11 original



Fonte: Elaboração do Autor.

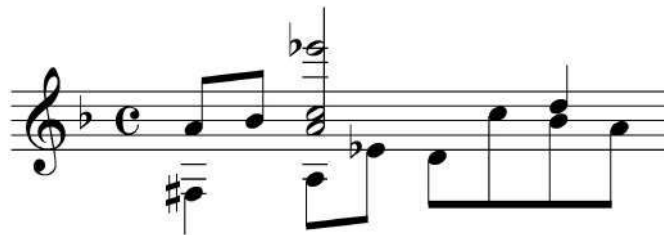
FIGURA 79 - A Casinha Pequena c. 11 transcrição



Fonte: Elaboração do Autor.

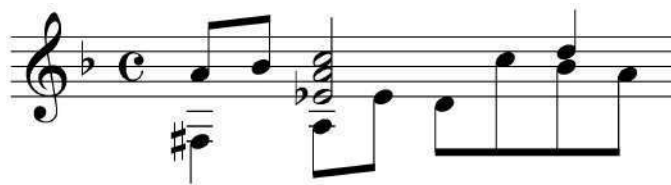
Já no compasso 12, a nota Mib 3 foi abaixada em duas oitavas, resultando assim em um acorde mais idiomático ao violão, e também valorizando o contraponto presente na linha intermediária.

FIGURA 80 - A Casinha Pequena c. 12 original



Fonte: Elaboração do Autor.

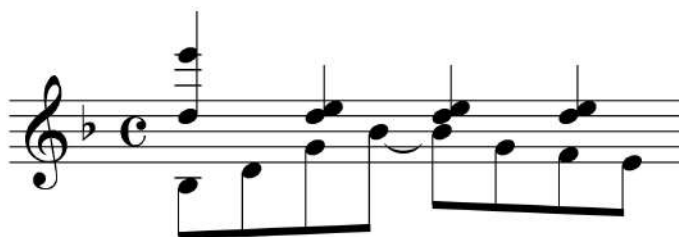
FIGURA 81 - A Casinha Pequena c. 12 transcrição



Fonte: Elaboração do Autor.

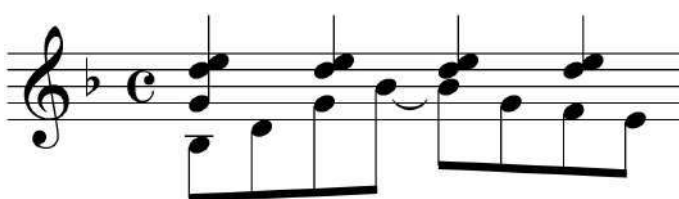
No compasso 13, assim como foi feito nos compassos 9, 10 e 11, foi adicionada uma nota Sol 2 ao acorde de Sol Menor com sexta. A nota Mi 3 presente no primeiro tempo do compasso foi abaixada em uma oitava, resultando, assim, em um acorde mais idiomático.

FIGURA 82 - A Casinha Pequeninina c. 13 original



Fonte: Elaboração do Autor.

FIGURA 83 - A Casinha Pequeninina c. 13 transcrição



Fonte: Elaboração do Autor.

No compasso 19, a nota Mi 3 presente na voz intermediária foi suprimida por estar dobrada em uma oitava na voz superior. Os acordes tais como escritos no original, não são idiomáticos ao violão.

FIGURA 84 - A Casinha Pequeninina c. 19 original



Fonte: Elaboração do Autor.

FIGURA 85 - A Casinha Pequeninina c. 19 transcrição



Fonte: Elaboração do Autor.

No compasso 20, a nota Lá 3 presente na voz intermediária, no primeiro e segundo tempo, foi suprimida devido a questões idiomáticas. Nesta seção, a linha do baixo apresenta mais movimento e a prioridade foi manter essa linha tal qual aparece no original.

FIGURA 86 - A Casinha Pequeninina c. 20 original



Fonte: Elaboração do Autor

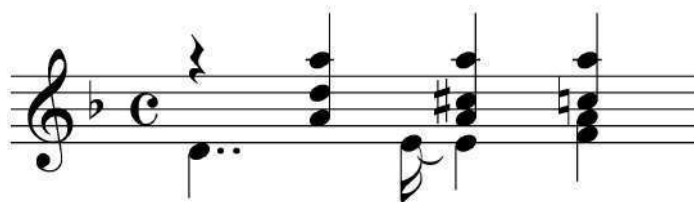
FIGURA 87 - A Casinha Pequeninina c. 20 transcrição



Fonte: Elaboração do Autor.

Já no compasso 21, a nota Lá 3 presente no quarto tempo foi suprimida por ela estar dobrada oitava acima resultando, assim, num encadeamento com menos saltos e a utilização de uma região que possui mais ressonância no violão.

FIGURA 88 - A Casinha Pequeninina c. 21 original



Fonte: Elaboração do Autor.

FIGURA 89 - A Casinha Pequeninina c. 21 transcrição



Fonte: Elaboração do Autor.

No compasso 22, a nota Ré 4 presente na voz intermediária foi suprimida no terceiro e quarto tempo, resultando, assim, em acordes mais idiomáticos ao violão.

FIGURA 90 - A Casinha Pequeninina c. 22 original



Fonte: Elaboração do Autor.

FIGURA 91 - A Casinha Pequeninina c. 22 transcrição



Fonte: Elaboração do Autor.

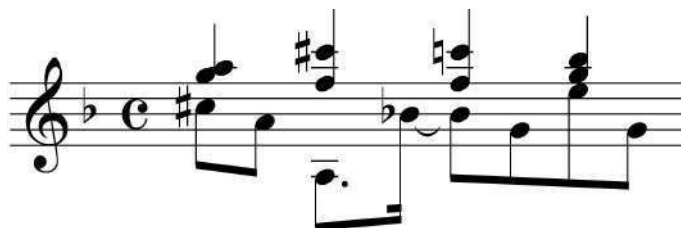
No compasso 23, no primeiro tempo, a nota Mi 3 do acorde de Lá maior com sétima foi omitida, devido a esta ser a quinta e a impossibilidade de se tocar na forma original tal acorde. No segundo, terceiro e quarto tempo, a nota Fá 4 presente na voz aguda foi movida oitava abaixo. Decidiu-se, pelo contexto do compasso anterior, manter na voz agora o cromatismo Dó sustenido, Dó natural que chega em um Si bemol que irá se resolver, no compasso seguinte, na nota lá 2.

FIGURA 92 - A Casinha Pequeninina c. 23 original



Fonte: Elaboração do Autor.

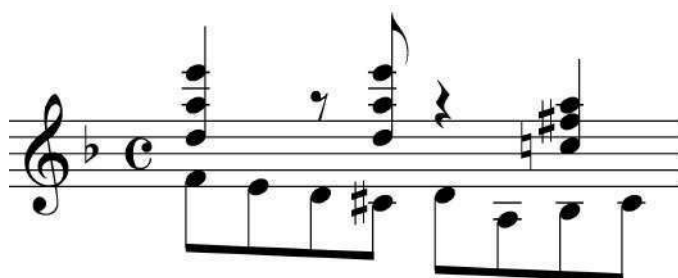
FIGURA 93 - A Casinha Pequeninina c. 23 transcrição



Fonte: Elaboração do Autor.

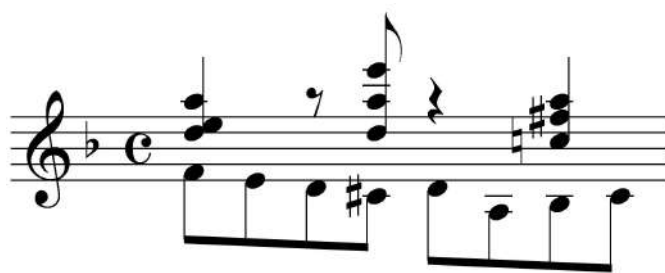
No compasso 24, para manter o contexto dos compassos anteriores, a nota Mi 4 presente no primeiro tempo foi descida em uma oitava para salientar a nota Lá 4, ponto de chegada da nota Sib 4 presente no compasso anterior.

FIGURA 94 - A Casinha Pequeninina c. 24 original



Fonte: Elaboração do Autor.

FIGURA 95 - A Casinha Pequeninã c. 24 transcrição



Fonte: Elaboração do Autor.

4.4 CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS - FOI NUMA NOITE CALMOSA

Foi numa noite calmosa é a quinta peça da série *Canções Populares Brasileiras*. Na partitura publicada, é classificada como “modinha carioca”, com a seguinte descrição: “letra e música de fundo pretenciosa, peculiar ao Rio”. Um fator curioso é a indicação “como um violão” nos primeiros compassos do piano:

FIGURA 96 - *Foi numa Noite Calmosa*, primeiros compassos

Foi n'uma noite calmosa.
„Nuit calme et voluptueuse.“
“Night of dreams, o night of fancy.”

Nº 5.
Modinha carioca.
„Chanson carioca (de Rio).“
Song of Rio.

Letra e musica de fundo pretenciosa,
peculiar ao Rio.
*Paroles et musique de facture prétentieuse,
caractéristique à Rio.*
Words and Music of a pretentious make,
peculiar to Rio.

Lento expressivo $\text{♩} = 42$.

Canto.

Piano.

(Como violão)
(Comme une guitare)

p marcando o baixo
marquez la basse
mark the bass

Fonte:

Sobre essa melodia, Elsie Houston (1930, p. 25) afirma que era cantada por mulatos no Rio, de forma pretenciosa e lânguida, com certa influência do Bel Canto, o que, de certa forma, faz referência ao texto presente na partitura acima citada: “letra e música de fundo pretencioso, peculiar ao Rio”. Dentre as peças aqui transcritas, esta é a única em que as indicações em geral e a letra estão em três idiomas distintos: português, inglês e francês. Sua estreia deu-se em 24 de maio de 1927, por Adacto Filho no Instituto Nacional de Música (Brum, 2017, p. 154).

Como o tema sobre a modinha já foi abordado no capítulo sobre a peça *A Casinha Pequeninha*, não repetiremos aqui os detalhes acerca do gênero.

Foi Numa Noite Calmosa segue a seguinte estrutura melódica:

FIGURA 97 - *Foi numa Noite Calmosa* estrutura



Fonte: Elaboração do autor a partir de Houston (1930).

Foi Numa Noite Calmosa possui elementos típicos da modinha, tal qual salientado no capítulo anterior, como frases simples, dividida em duas partes e melodias expressivas. Gallet, nesta harmonização, faz um trabalho diferente do que tem se mostrado nas peças analisadas até então. Aqui, Gallet insere alguns momentos em que o acompanhamento torna-se solista, utilizando interlúdios instrumentais pontuando os versos da canção.

O tom original dessa composição é Dó menor. Na transcrição, transpusemos um tom acima, para Ré Menor, que, coincidentemente, é a tonalidade apresentada no livro de Houston. A escolha que justifica a transposição tem como base os elementos referentes ao idiomatismo do violão, conforme descrito na seção do capítulo sobre a prática da transcrição, mais precisamente os recursos implícitos, como definido por Scarduelli (2007).

Foi Numa Noite Calmosa tem a seguinte organização formal:

QUADRO no 4 - *Foi Numa Noite Calmosa* Organização Formal

SEÇÃO	COMPASSOS	HARMONIA
Introdução	1 a 6	tonal
A	7 a 18	tonal
Interlúdio	19 a 24	tonal
B	25 a 36	tonal
Interlúdio	37 a 46	tonal
C	47 a 58	tonal
Coda	59 a 65	tonal

Fonte: elaboração do autor

Gallet constrói, nessa peça, uma introdução instrumental mais extensa do que nas peças anteriores. Essa introdução é construída a partir de acordes em bloco, tendo uma melodia apresentada na linha do baixo:

FIGURA 98 - *Foi numa Noite Calmosa* - Introdução transcrição



fonte: elaboração do autor

Após essa introdução, seguem-se três frases com 4 compassos cada (como apresentado na Figura n. 94), o que podemos chamar de primeira estrofe da canção, para logo após aparecer o primeiro interlúdio instrumental. O acompanhamento dessa primeira seção

apresenta a mesma textura da introdução, ou seja, acordes em bloco com uma linha de baixo melódica.

FIGURA 99 - *Foi numa Noite Calmosa* - seção A transcrição

The musical score for 'Foi numa Noite Calmosa' - seção A is presented in a two-staff format. The top staff uses a Treble clef, and the bottom staff uses a Bass clef. The time signature is 2/4, and the key signature is one flat (B-flat). The melody is written in the Treble staff, featuring a series of eighth and quarter notes. The accompaniment is written in the Bass staff, consisting of block chords and some moving bass lines. The score is divided into four measures, each with a repeat sign at the end.

Fonte: elaboração do autor

Como finalização da seção A e direcionando para a seção B, tem-se um interlúdio solista do acompanhamento, em que a textura se mantém a mesma, e o baixo continua conduzindo a melodia.

FIGURA 100 - *Foi numa Noite Calmosa* Interlúdio 1 transcrição



Fonte: elaboração do autor

Após esse interlúdio, tem início a seção B, em que Gallet apresenta novamente as três frases com 4 compassos cada, com uma letra diferente. Aqui se configura a segunda estrofe da música.

FIGURA 101 - *Foi numa Noite Calmosa* seção B transcrição

Fonte: elaboração do autor

Após a seção B, novamente há um interlúdio solista do acompanhamento.

FIGURA 102 - *Foi numa Noite Calmosa* interlúdio 2 transcrição



Fonte: elaboração do autor

Esse segundo interlúdio serve como ligação para a seção C, em que novamente as três frases com 4 compassos são apresentadas com a última estrofe da canção.

FIGURA 103 - *Foi numa Noite Calmosa* seção C transcrição



Fonte: elaboração do autor

Ao final da peça, Gallet traz uma *Codetta* instrumental:

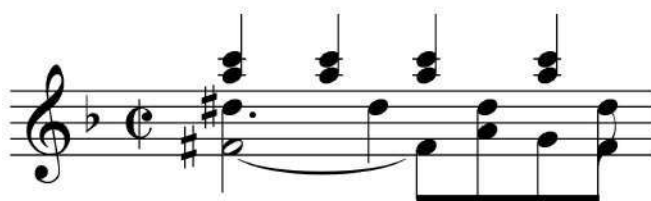
FIGURA 104 - *Foi numa Noite Calmosa* - Coda transcrição



Fonte: elaboração do autor

No original, no compasso 3, há a nota Ré Sustenido 4 inserida nos contratempos:

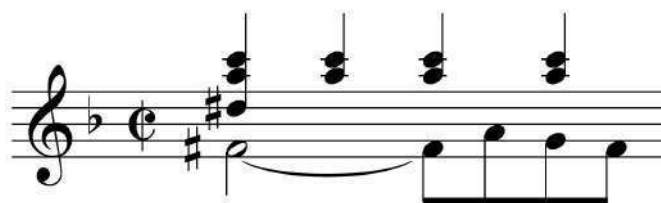
FIGURA 105 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 3 original



Fonte: elaboração do autor

Nesta seção, consideramos a linha do baixo como a parte com maior relevância, uma vez que o acorde se estende por todo o compasso (procedimento, aliás, presente em toda a música: um, ou no máximo, dois acordes por compasso), sem nenhuma mudança, estabelecendo o caminho harmônico desde a sua primeira aparição. Devido a isso, focaremos nossa atenção na linha do baixo e alteramos algumas notas presentes no acompanhamento.

FIGURA 106 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 3 Transcrição



Fonte: elaboração do autor

No compasso 8, no primeiro tempo, é possível executar conforme o original. Contudo, pensando-se a forma desse acorde na segunda posição, existe uma distensão entre o dedo 3 (Ré 3) e o dedo 4 (Lá 4):

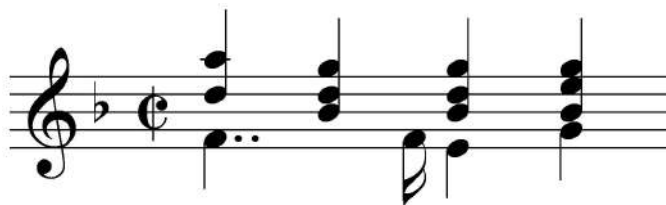
FIGURA 107 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 8 original



Fonte elaboração do autor

Caso isso represente uma dificuldade, uma alternativa seria omitir o Lá 3, sendo que esta nota, quinta do acorde, já está presente na ponta:

FIGURA 108 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 8 transcrição

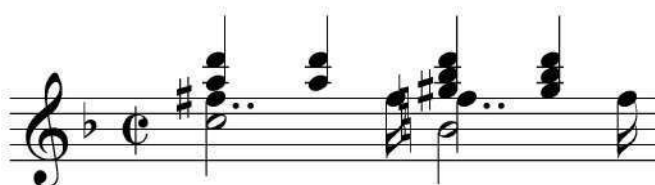


Fonte elaboração do autor

Uma alternativa para manter a textura original seria executar essa seção na sétima posição, eliminando assim a distensão entre os dedos 3 e 4. Nesse caso, trata-se de uma decisão interpretativa, onde elementos como sonoridade, timbre, ressonância, implicam estratégias diferentes de digitações.²

O compasso 11 também apresenta algumas supressões de notas. A nota Si 4 no acorde da segunda metade do compasso foi omitida, porque o Sol# 4 situa-se na mesma corda, impossibilitando assim de se tocarem todas as notas presentes no original:

FIGURA 109 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 11 original



Fonte elaboração do autor

A nota omitida já está presente no baixo, não causando alterações harmônicas, favorecendo assim um dos recursos idiomáticos implícitos do violão, a disposição de uma mesma forma que desliza pelo braço do violão. Nesse caso, temos a forma típica do acorde diminuto:

² No entanto, pelo fato de a execução ser possível tal qual o original, manteremos na transcrição o acorde com ambas as notas Lá.

FIGURA 110 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 11 transcrição



Fonte elaboração do autor

O compasso 12 também teve notas suprimidas (Si 4, no primeiro e segundo tempos), pelos mesmos motivos supracitados, ou seja, algumas notas compartilham a mesma corda, tornando a seção não exequível:

FIGURA 111 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 12 original



Fonte: elaboração do autor

Tais notas, novamente, já estão presentes no baixo, favorecendo novamente os elementos de idiomatismo implícitos:

FIGURA 112 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 12 transcrição



Fonte: elaboração do autor

Já no compasso 14 ocorre a mesma situação do compasso 8, ou seja, a nota Lá está presente em duas oitavas e é necessário uma distensão entre os dedos 3 e 4. Por ser um trecho similar, o acorde foi mantido como no original, porém, a sugestão de omitir o Lá 3 também pode se aplicar:

FIGURA 113 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 14 original



Fonte: elaboração do autor

FIGURA 114 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 14 (sugestão) transcrição



Fonte: elaboração do autor

Também, nesse caso existe a possibilidade de se fazer tal caminho harmônico pela sétima posição e, novamente, fica a critério do intérprete em qual região do braço do violão essa seção será conduzida.

No terceiro tempo do compasso 16, o acorde foi reorganizado, devido à dificuldade executá-lo conforme o original, uma vez que a distância entre a nota Sol 2 no baixo e a Ré 4 na ponta exige uma abertura considerável entre os dedos 1 e 3 da mão esquerda, dificultando também a digitação das outras notas presentes no acorde original:

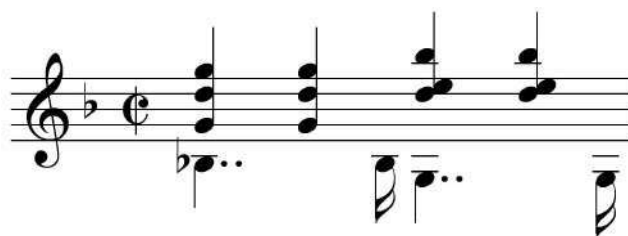
FIGURA 115 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 16 original



Fonte: elaboração do autor

Nossa solução, então, foi mover o Ré 4 uma oitava abaixo. A configuração do acorde é alterada, agora com a terça na ponta, assim como no quarto tempo. Dessa forma, é possível montar o acorde na quinta posição:

FIGURA 116 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 16 transcrição



Fonte: elaboração do autor

No compasso 25, a nota Lá 3 presente no contratempo do segundo tempo foi movida uma oitava abaixo, devido à dificuldade de se tocar na disposição original, por haver uma distensão de uma casa entre o dedo 2 e 3 da mão esquerda (notas Lá 3 e Mi 4). Além dessa, haveria uma segunda distensão entre o dedo 1 e o dedo 4, em que estariam, respectivamente, as notas Lá 4 e Sol# 4:

FIGURA 117 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 25 original



Fonte: elaboração do autor

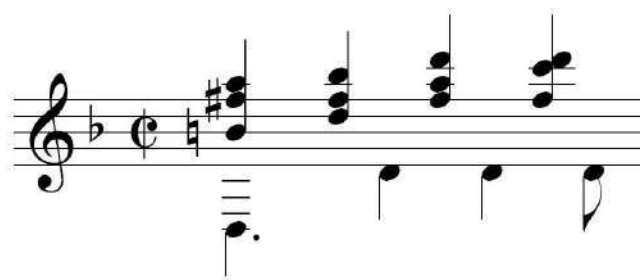
A nota Lá 4 presente no baixo do primeiro tempo foi mantida devido ao contexto dos compassos anteriores.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4. The accompaniment consists of a series of chords: a G4-Bb4 dyad, a G4-Bb4-A4 triad, and a G4-Bb4-A4-Bb4 tetrad, all marked with a repeat sign.

Já no compasso 26, ocorreram as mesmas mudanças do compasso 25: a nota Lá 3 no contratempo do segundo tempo foi movida uma oitava abaixo, pois exigiria uma abertura considerável entre os dedos da mão esquerda. Assim, proporcionamos coerência à seção toda, repetindo esse mesmo padrão de ajuste de oitava nos mesmos lugares.

No compasso 28 foram necessários alguns ajustes editoriais. No original, o primeiro acorde do compasso contém a sexta, Si natural. No tempo seguinte, a nota Si 4 não teve alteração:

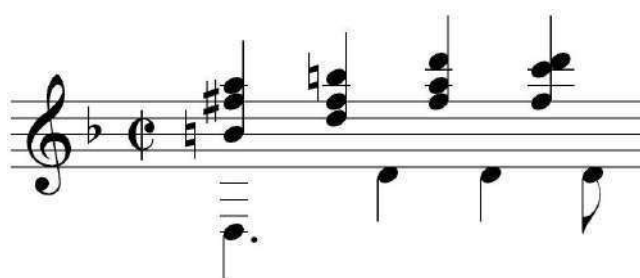
FIGURA 121 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 28 original



Fonte: elaboração do autor.

Considerando a harmonia do trecho, é provável que se trate de um erro tipográfico e que ambas as notas Si (sexta do acorde)³ sejam naturais. Por isso, em nossa transcrição, o Si bemol presente no segundo tempo do compasso foi alterado para Si natural:

FIGURA 122 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 28 transcrição

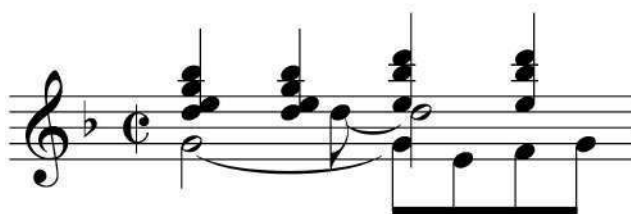


Fonte: elaboração do autor

A nota Sol 3, presente no primeiro tempo do compasso 34, foi omitida por concorrer com a nota Mi 3, que estaria na mesma corda. Além disso, é a fundamental do acorde que já consta no baixo, não tendo implicação na harmonia:

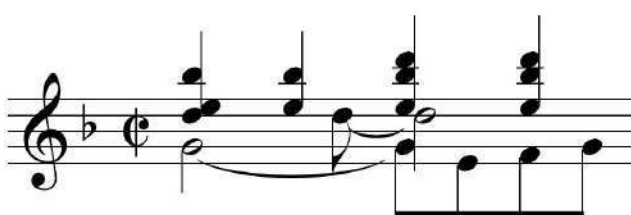
³ Gallet se utiliza de acordes com tensões, principalmente a sexta, em várias das suas harmonizações de canções brasileiras. Das peças mencionadas neste trabalho, todas elas possuem passagem com acordes com sexta.

FIGURA 123 - *Foi Numa noite Calmosa* c. 34 original



Fonte: elaboração do autor

FIGURA 124 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 34 transcrição



Fonte: elaboração do autor

Já no compasso 38, a nota Lá 3 presente no segundo tempo foi movida uma oitava abaixo, uma vez que o Si bemol 3 que vem na sequência seria feito na mesma corda, interrompendo assim a duração do baixo:

FIGURA 125 - *Foi numa Noite Calmosa* c 38 original



Fonte: elaboração do autor

Neste caso, a solução também passa pelo aproveitamento maior da ressonância da corda solta, um recurso idiomático implícito e favorecendo a condução dos acordes pela mão esquerda:

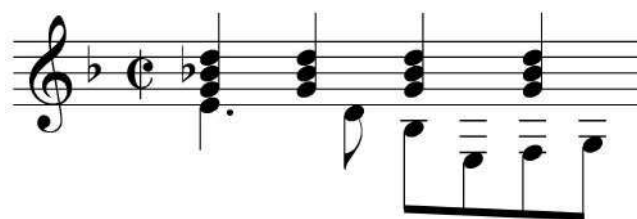
FIGURA. 126 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 38 transcrição



Fonte: elaboração do autor

No compasso 52, também foram omitidas notas devido à dificuldade de tocá-las conforme o original, sendo necessário para isso duas distensões: entre os dedos 1 e 2 (com as notas Si bemol 2 e Si bemol 3), na distância de uma casa, bem como entre os dedos 3 e 4 (com as notas Ré 4 e Sol 3):

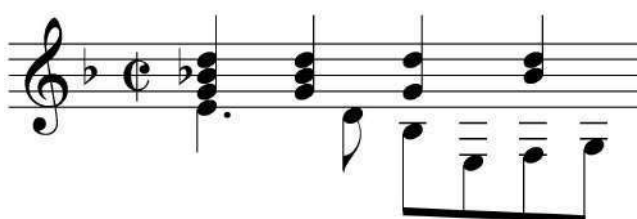
FIGURA 127 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 52 original



Fonte: elaboração do autor

Assim, optamos por omitir o Si bemol 3 do terceiro tempo, priorizando maior fluência na condução do baixo. Aqui também não houve alteração harmônica, pois essa nota já está presente no baixo. Também omitimos a nota Sol 3 do quarto tempo, para uma maior fluência de mão esquerda:

FIGURA 128 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 52 transcrição



Fonte: elaboração do autor

No compasso 54, a nota Lá 3 nos dois primeiros tempos foi omitida, para facilitar a condução das vozes e manter o baixo em sua duração integral. Vale destacar que esta nota, Lá, também está presente na voz:

FIGURA 129 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 54 original



Fonte: elaboração do autor

FIGURA 130 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 54 transcrição



Fonte: elaboração do autor.

O compasso 55 também teve notas omitidas, a nota Fá 3 presente no terceiro e quarto tempo, devido a dificuldade de tocá-las e para manter a fluência da linha do baixo.

FIGURA 131 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 55 original



Fonte: elaboração do autor

FIGURA 132 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 55 transcrição



Fonte: elaboração do autor

O compasso 57 a nota Lá 3 presente no primeiro e segundo tempos foi descida em uma oitava, não havendo assim mudança harmônica, para facilitar a condução dos acordes e por favorecer a ressonância da corda solta, um dos aspectos idiomáticos implícitos.

FIGURA 133 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 57 original



Fonte: elaboração do autor

FIGURA 134 - *Foi numa Noite Calmosa* c. 57 transcrição



Fonte: elaboração do autor

4.5 CANÇÕES POPULARES BRASILEIRA - TUTU MARAMBÁ

Sabe-se que Gallet fez quatro versões diferentes para esse tema: para coro misto a capella, em abril de 1922; para coro misto com ou sem piano, em agosto de 1924; para duas vozes femininas e piano, em setembro de 1924; e para uma voz e piano, também de 1924 (Brum, 2017, p. 132). Esta última edição, para uma voz e piano, foi a utilizada neste trabalho. A partitura publicada traz poucas informações, apenas a indicação “Acalanto, cantado em todo o Brasil”. Até o momento, não temos informações sobre a data de estreia dessa canção.

O termo *acalanto*, segundo Machado (2012, p. 12), designa um tipo de canção com a finalidade de adormecer crianças pequenas. Também são sinônimos de *acalanto*: *nana-nenê*, *dorme-nenê*, canção ou cantiga de berço, canção ou cantiga de ninar (Machado, 2012, p. 12). Apesar desses nomes serem sinônimos, existem certas sutilezas que os diferenciam. Começamos diferenciando o que *Acalanto* e *Canção de Ninar* significam. O termo *acalanto*, ainda segundo Machado (2012), é um termo utilizado na maioria das vezes em meios especializados, em capas de cds e afins, enquanto o termo *canção de ninar* é mais comum na população em geral. Alvarenga (1941, p. 209), define *acalanto* como palavra erudita que designa o ato de acalantar e, *cantiga de ninar*, como *acalanto* é chamado popularmente. Para Machado (2012, p. 15), *canção de ninar* apontaria para um âmbito mais familiar, de canções compostas sem muita intenção artística e destinadas exclusivamente ao público infantil. Já *acalanto* seria um tipo de composição com pretensões artísticas e finalidade de fazer adormecer crianças, mas que não é composta exclusivamente para esse público, incluindo também adultos.

Outro fator recorrente nos *acalantos* e *canções de ninar* se referem às temáticas abordadas nas letras. Machado (2012, p. 27) apresenta, a partir de sua análise das cantigas de ninar brasileiras, alguns assuntos recorrentes nas letras: medo da morte, perdas, despedidas, separações e figuras de terror. Na peça *Tutu Marambá* essa figura de terror é o próprio Tutu Marambá, que parece ser o nome dessa criatura, também chamada de Bicho Papão. Ainda segundo Machado (2012, p. 27), o fator terror nas *canções de ninar* é sempre construído com figuras monstruosas, que não possuem forma definida, que ameaçam os pais, as crianças ou ambos.

Tutu Marambá, segundo Houston (1930, p. 26) é uma canção de ninar muito conhecida e cantada em todo o Brasil, e sua estrutura segue as estruturas das *canções*

infantis. Gallet utilizou nesta canção a tonalidade de Lá Bemol menor. Na transcrição, e nos exemplos que se seguem, transpusemos meio tom acima, para Lá menor. *Tutu Marambá* segue a seguinte estrutura melódica:

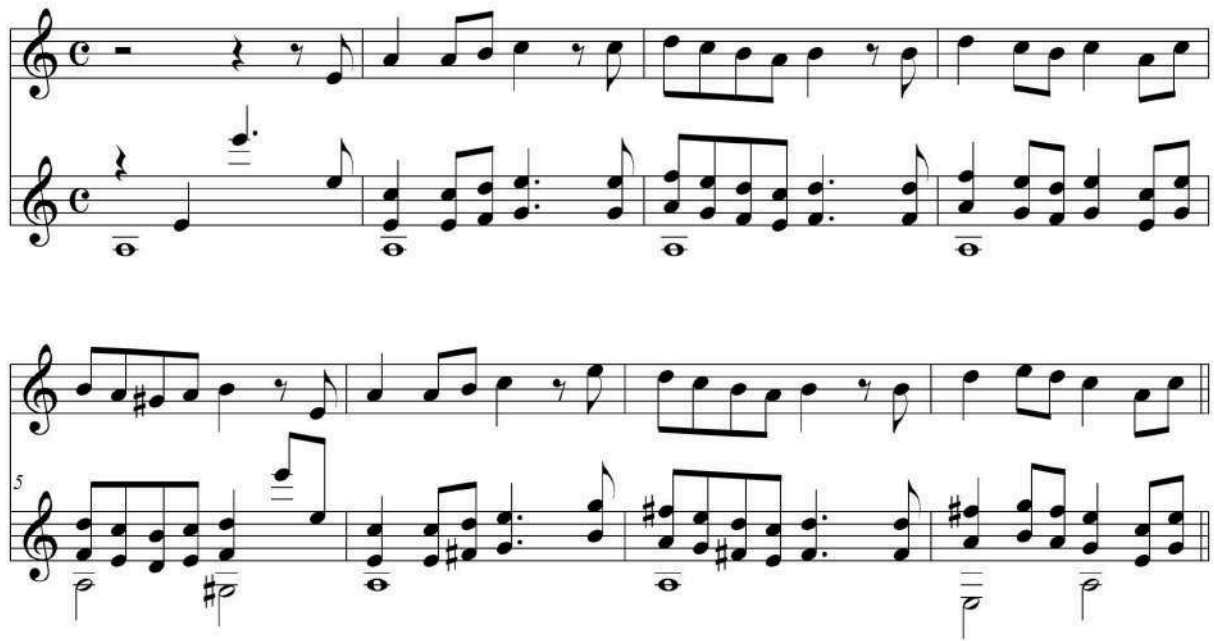
FIGURA 135 - *Tutu Marambá* melodia



Fonte: Houston (1930)

O primeiro compasso da canção inicia com uma preparação para a entrada da voz. Logo após, segue-se a seção A, composta de duas frases com quatro compassos cada, em que o acompanhamento segue a melodia da voz em sextas, com o baixo pontuando o primeiro tempo de cada compasso:

FIGURA 136 - *Tutu Marambá* seção A c. 1-8 transcrição



Fonte: elaboração do autor

Na sequência, aparece um interlúdio vocal, com uma textura diferente do que vinha anteriormente. Aqui o movimento em sextas paralelas é interrompido e ocorrem acordes completos. Este interlúdio não é composição própria de Gallet, já existindo na melodia original (conforme figura 124). Essa passagem prepara a mudança de andamento que ocorre na seção B.

FIGURA 137 - *Tutu Marambá* final seção A



Fonte: elaboração do autor.

A seção B oferece um contraste com a seção A: aqui o tema aparece na tonalidade homônima maior (Lá maior). Essa parte também é composta por duas frases de quatro compassos, com contorno melódico muito similar à primeira seção:

FIGURA. 138 - *Tutu Marambá* seção B



Fonte: elaboração do autor

Após a seção B, novamente aparece o interlúdio vocal igual à figura 127. Aqui também esse interlúdio prepara a mudança de andamento para a reexposição da seção A.

Para finalizar, a reexposição da seção A traz a melodia igual ao começo, porém com um acompanhamento diferente. Em vez de sextas paralelas, aqui aparecem acordes completos em paralelo com o movimento da melodia:

FIGURA. 139 - *Tutu Marambá* repetição seção A



Fonte: elaboração do autor

Para finalizar, uma *Codetta* com dois compassos:

FIGURA. 140 - *Tutu Marambá* coda



Fonte: elaboração do autor

QUADRO 5 - Tutu Marambá Organização Formal

SEÇÃO	COMPASSOS	HARMONIA
A	1 a 9	tonal
Coda de A	10 a 13	tonal
B	14 a 21	tonal
Coda d B	22 a 25	tonal
A'	26 a 33	tonal
Coda	34 e 35	tonal

Fonte: elaboração do autor

Dos compositores que também se utilizaram dessa melodia, podemos citar a obra *Melodias do Brasil*, composta por Radamés Gnattali em 1945 para piano a 4 mãos⁴. O primeiro movimento chama-se *Tutu Marambá - tema com variações* e, como o nome sugere, são variações sobre a referida melodia. Também para a mesma formação de piano a quatro mãos, a *Suíte Zoológica*, de Ernani Braga, inclui *Tutu Marambá* como seu primeiro movimento⁵.

Já no âmbito do violão, Isaías Sávio elaborou um arranjo de *Tutu Marambá* para violão solo, presente na coleção *Para Nilo Tocar*, editada pela Ricordi em São Paulo no ano de 1965.

Tutu Marambá para uma voz e piano, de Luciano Gallet, foi escrita na tonalidade de Lá bemol menor. Para nossa transcrição, optamos por subir um semitom, para Lá menor. Essa nova tonalidade se torna mais idiomática para o instrumento, devido ao recurso das cordas soltas e das formas de mão esquerda. A tonalidade original de Lá bemol menor exigiria uma quantidade bastante grande de pestanas e notas presas, inexistindo nesse caso conduções com cordas soltas, não valorizando a ressonância natural do instrumento.

⁴ Obra não publicada, ainda em manuscrito no acervo do compositor.

⁵ Da mesma forma como a peça de Gnattali, essa suíte, até o presente momento, não foi editada, apenas se encontra em versão manuscrita.

Nos primeiros quatro compassos, a versão original apresenta uma textura de acompanhamento em sextas paralelas na clave de Fá, bem como um desenho de alternância de oitavas:

FIGURA 141 - *Tutu Marambá* c. 1-4 original



Fonte: elaboração do autor

Na transcrição, omitimos a oitava grave da nota Lá 2, extensão que o violão não possui, e mantivemos o Lá 3. O desenho de oitavas alternadas (Mi 4 e Mi 5, nos três primeiros compassos, e Lá 4 e Lá 5 no quarto compasso) foi ressignificado. A primeira nota de cada uma dessas oitavas foi omitida, e a segunda nota será feita como harmônico. Tal decisão foi tomada devido ao alcance do instrumento (dificultando a condução das sextas enquanto a nota Lá 5 fosse mantida), bem como a duração dos baixos. Também levando-se em consideração o contexto da música, uma peça lenta, com função de adormecer alguém, o recurso do harmônico se mostra coerente, devido a sua sonoridade característica e de ser uma técnica bastante comum na literatura violonística.

O mesmo procedimento será aplicado em todas as vezes que esse desenho melódico se repetir (como nos compassos 5, 6 e 7):

FIGURA No. 142 - *Tutu Marambá* c. 1-4 transcrição



Fonte: elaboração do autor

FIGURA 143 - *Tutu Marambá* c. 5 - 7 original



Fonte: elaboração do autor

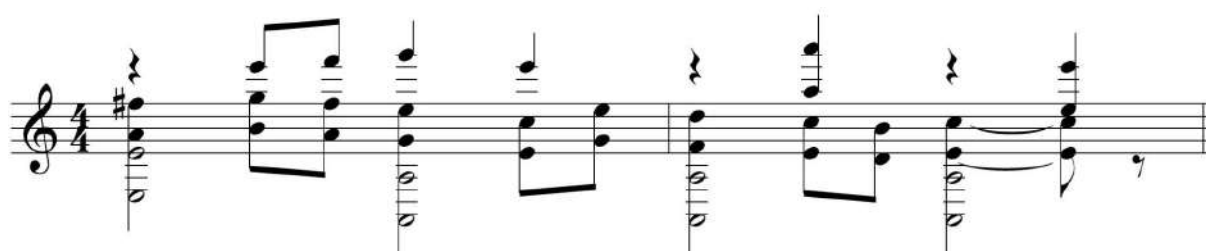
FIGURA 144 - *Tutu Marambá* c. 5 - 7 transcrição



Fonte: elaboração do autor

Nos compassos 8 e 9, a nota Lá 1 foi omitida devido ao violão não alcançar essa extensão, ficando apenas o Lá 2. A nota Mi 3, presente no primeiro tempo do compasso 8 dobrando o baixo em uma oitava, também foi omitida, mantendo coerência com os compassos anteriores:

FIGURA 145 - *Tutu Marambá* c. 8 e 9 original



Fonte: elaboração do autor

O contraponto presente na clave de sol na partitura original foi movido duas oitavas abaixo, devido a impossibilidade de se tocar na textura original. O Lá 4 e o Mi quatro presentes no segundo e quarto tempos foram omitidos, ficando apenas as notas Lá 3 e Mi 3.

FIGURA 146 - *Tutu Marambá* c. 8 e 9 transcrição



Fonte: elaboração do autor

Os acordes presentes no primeiro e terceiro tempos do compasso 10 e o primeiro tempo do compasso 11 foram reorganizados. No compasso 10, a nota Mi 4 na ponta foi omitida, devido a impossibilidade de se tocá-la na textura original, já que ela estaria concorrendo com o Mi 3 da corda solta. Decidimos, neste caso, manter o Mi 3 e utilizar a forma padrão do acorde de lá menor, por ser uma mudança menor de posição entre esta forma padrão e o acorde de ré maior com sétima que vem na sequência.

Já o compasso 11 a nota Lá 4 presente na ponta foi descida em uma oitava, e o Lá 3 com função de baixo também foi descido em uma oitava.

FIGURA 147 - *Tutu Marambá* c. 10 e 11 original



Fonte: elaboração do autor

FIGURA 148 - *Tutu Marambá* c. 10 e 11 transcrição



Fonte: elaboração do autor

Quando se inicia a seção B (compassos 14 a 17), temos a mudança de tonalidade para a homônima maior (Lá maior). O acompanhamento segue o mesmo desenho dos primeiros compassos (1 a 4), com oitavas alternadas e sextas paralelas. Aqui, foram empregadas as

mesmas soluções: a nota Lá 1 presente no baixo foi omitida e o uso de harmônicos no lugar das oitavas alternadas.

FIGURA 149 - *Tutu Marambá* c. 14 - 17 original



Fonte: elaboração do autor

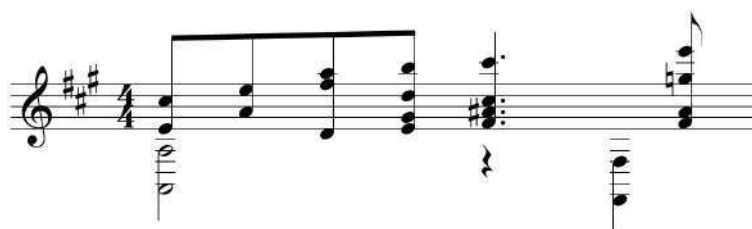
FIGURA 150 - *Tutu Marambá* c. 14 - 17 transcrição



Fonte: elaboração do autor

O compasso 18 teve os acordes do segundo tempo reorganizados. A nota Lá 3 da ponta foi movida uma oitava abaixo e a nota Si 3 foi omitida devido ao contexto dos compassos anteriores e posteriores. A nota Dó 4, presente na ponta do acorde do terceiro tempo também foi omitida, devido a ser a oitava acima da nota Dó 3 já presente no acorde.

FIGURA 151 - *Tutu Marambá* c. 18 - original



Fonte: elaboração do autor

FIGURA 152 - *Tutu Marambá* c. 18 - transcrição



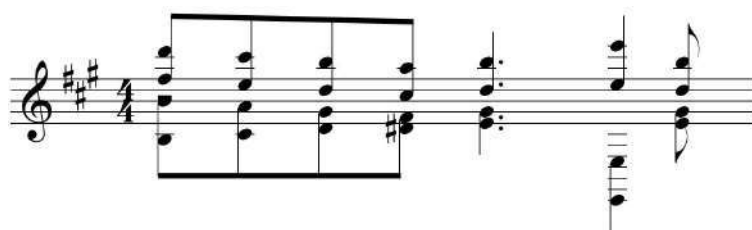
Fonte: elaboração do autor

Vale observar que a melodia vocal faz essa linha (Lá, Si, Dó), na mesma altura das notas da ponta, e que as referidas alterações não implicam mudanças harmônicas.

O acorde presente na última colcheia do quarto tempo, também foi reorganizado. A nota Mi 3 e a nota Sol 3 foram descidas em uma oitava, já que a abertura entre a nota Fá 2 e Mi 3 é impossível de se fazer no violão. As notas Lá 2 e Fá 1 foram omitidas porque elas não estão presentes na extensão do violão, ficando, assim, apenas a oitava superior destas notas.

No compasso 19 algumas notas foram omitidas. No original, novamente o acompanhamento dobra a melodia vocal com as notas presentes nas pontas dos acordes, que foram omitidas aqui devido aos mesmos motivos do compasso anterior. Além disso, a nota Mi 1 presente no baixo e dobrada oitava acima também foi omitida, já que o violão não alcança. No quarto tempo, a nota Mi 5 dobrada em uma oitava também foi omitida. Essa nota será feita com harmônico, como já aconteceu em passagens similares anteriormente:

FIGURA 153 - *Tutu Marambá* c. 19 - original



Fonte: elaboração do autor

FIGURA 154 - *Tutu Marambá* c. 19 transcrição



Fonte: elaboração do autor

Seguimos com um procedimento similar no compasso 20. As notas da melodia vocal, que estão presentes no acompanhamento, foram omitidas. A nota Lá 1 presente no baixo também foi omitida. O contracanto com as oitavas agudas será feito em harmônicos, como já apresentado anteriormente.

FIGURA 155 - *Tutu Marambá* c. 20 original



Fonte: elaboração do autor

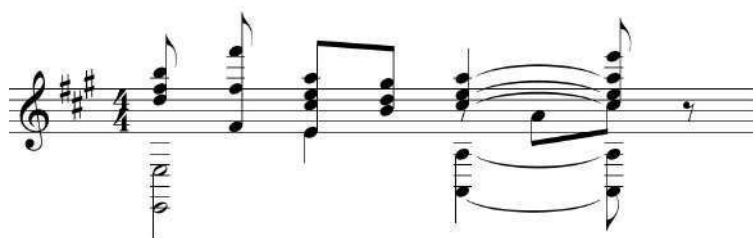
FIGURA 156 - *Tutu Marambá* c. 20 transcrição



Fonte: elaboração do autor

O compasso 21 também segue a mesma lógica, as notas dobradas da melodia vocal foram omitidas, as oitavas graves fora da extensão do violão também, e o contracanto com oitavas agudas será feito com harmônicos.

FIGURA 157 - *Tutu Marambá* c. 21 original



Fonte: elaboração do autor

FIGURA 158 - *Tutu Marambá* c. 21 transcrição



Fonte: elaboração do autor

A partir do compasso 22 até o compasso 25 temos novamente o interlúdio, exatamente igual à Figura 138. As mesmas mudanças e soluções estão presentes aqui. Por esse motivo, não iremos repetir a figura.

A última reexposição da seção A começa a partir do compasso 26. Na primeira parte desta seção, temos uma gama de possibilidades para resolver os problemas que a transcrição coloca:

FIGURA No. 159 - *Tutu Marambá* c. 26-28 original



Fonte: elaboração do autor

A primeira dessas opções é seguir o critério dos compassos anteriores: eliminar a linha melódica que é dobrada com a voz:

FIGURA No. 160 - *Tutu Marambá* c. 26-28 transcrição opção 1



Fonte: elaboração do autor

A segunda possibilidade é omitir as notas dobradas com a linha da voz e também as oitavas paralelas do baixo, tal qual demonstrado na figura anterior:

FIGURA No. 161 - *Tutu Marambá* c. 26-28 transcrição opção 5



Fonte: elaboração do autor

A terceira opção é descermos em uma oitava os acordes do acompanhamento para valorizar uma textura com os acordes completos na região média/grave do violão, ajustando as oitavas presentes no baixo:

FIGURA No. 162 - *Tutu Marambá* c. 26-28 transcrição opção 2



Fonte: elaboração do autor.

A quarta possibilidade seria uma mescla dessas duas estratégias, ou seja, mover uma oitava abaixo a melodia dobrada com a voz, mantendo o restante tal qual o original:

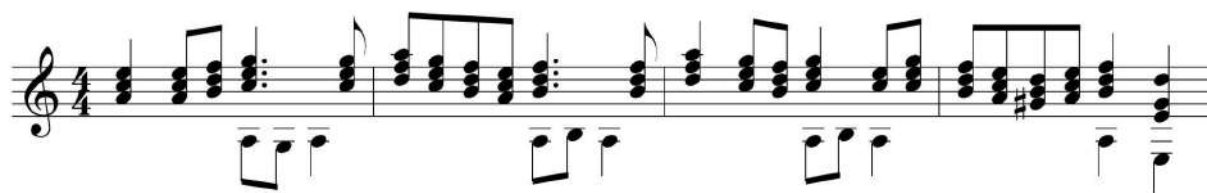
FIGURA No. 163 - *Tutu Marambá* c. 26-28 transcrição opção 3



Fonte: elaboração do autor.

Há ainda uma quinta opção: mover uma oitava abaixo a melodia dobrada com a voz e omitir as oitavas paralelas no baixo, tal como na segunda alternativa:

FIGURA No 164 - *Tutu Marambá* c. 26-28 transcrição opção 4



Fonte: elaboração do autor

De todas essas opções, a que parece apresentar mais vantagens é a opção 5, adotada em nossa transcrição. O contexto de omitir a parte da voz, como feito na seção anterior, se justifica aqui, mas como estamos em uma nova seção, com uma textura mais densa, preferimos deixar esse recurso de lado, já que é possível tocar essa melodia, uma oitava abaixo, de forma idiomática ao violão. Analisemos cada caso.

Vale ressaltar que todas essas opções são viáveis, ficando a critério do intérprete qual delas se apresenta da melhor forma. Na primeira possibilidade, não temos a linha melódica da voz presente no acompanhamento e, em alguns momentos, a oitava superior da nota do baixo não poderá ser mantida na sua duração integral. Omitir as notas da voz que são dobradas no acompanhamento não apresenta um problema necessariamente, visto que esse procedimento já foi aplicado anteriormente. Mas, nesta seção, a textura fica mais cheia e, sendo assim, omitir notas pode não ser a melhor possibilidade.

Já na segunda possibilidade nós mantemos a textura similar ao original, com exceção das notas dobradas no baixo. Aqui descemos em uma oitava os acordes para uma região mais sonora e presente do instrumento. Contudo, alguns ajustes são necessários. No segundo tempo

do compasso 27 não será possível sustentar todas as notas do acorde, quando se dá o movimento do baixo (Lá 2 e Si 2), interferindo na duração das notas. Porém, dentre as possibilidades, essa é a que mais se aproxima da ideia original.

A terceira possibilidade, em que descemos uma oitava as notas da melodia e mantemos o resto como no original, também implica dificuldades na execução, em que algumas notas (principalmente as oitavas dobradas do baixo) concorrem na mesma corda e não é possível manter sua duração integral, como, por exemplo, o acorde presente no segundo tempo do compasso 27, em que a nota Lá 3 e Si 3. Além disso, muitas das formas dos acordes iriam exigir uma distensão dos dedos da mão esquerda, bem como muitos saltos de posição.

A quarta possibilidade, que é a versão escolhida para nossa transcrição, nos parece a melhor opção porque é aquela em que podemos manter todos os elementos da textura original, mesmo que reorganizados, e todas as notas com suas durações integrais. Além disso, ela também está em uma região de boa ressonância do instrumento, aproveitando as cordas soltas, tanto nos acordes como nas conduções de baixo, e favorecendo formas de mão esquerda bastante usuais.

A quinta e última possibilidade, em que omitimos a melodia dobrada com a voz e as notas dobradas em oitavas no baixo, não implica grandes dificuldades na execução. Aqui também podemos tocar de forma a sustentar toda a duração das notas e em uma região confortável para a mão esquerda. Mas, decidimos não utilizar essa opção devido à textura estar bastante desfavorecida, reduzida em termos de ressonância que o violão pode entregar, em relação ao original e em relação às possibilidades anteriores.

Nos compassos 29 a 33 também foram necessários alguns ajustes. Aqui nós temos novamente uma mudança de textura: o acompanhamento traz acordes arpejados em colcheias, com a voz superior em terças paralelas com a melodia, e a nota Mi 4 pontuada na região mais aguda:

FIGURA No. 165 - *Tutu Marambá* c. 30-33 original



Fonte: elaboração do autor

Na transcrição, optamos por omitir o contracanto com a nota Mi e demos mais atenção à nova textura do acompanhamento, mantendo os acordes arpejados e o movimento paralelo das terças:

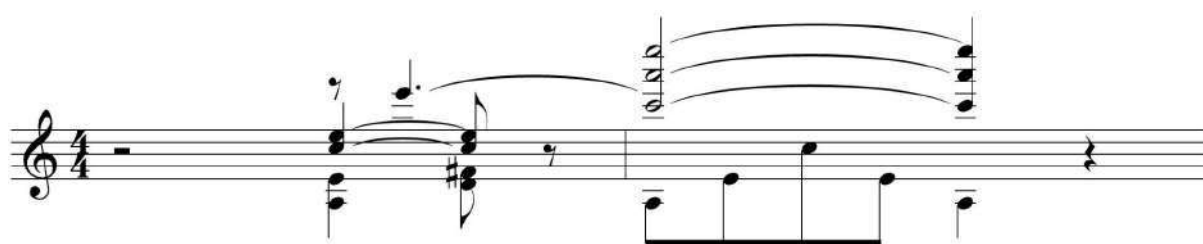
FIGURA No. 166 - *Tutu Marambá* c. 30-33 transcrição



Fonte: elaboração do autor

Finalizando a música, na *codetta* (compassos 34 e 35) foram feitas algumas alterações: a nota Mi 4 presente no contratempo do terceiro tempo será feita como harmônico e o acorde do compasso 35 foi reorganizado, movido duas oitavas abaixo, favorecendo assim a forma tradicional de Lá menor na primeira posição:

FIGURA No. 167 - *Tutu Marambá* c. 34-35 original



Fonte: elaboração do autor

Tal qual escrito, não é possível tocar o acorde do compasso 35 por estar fora da extensão do violão. Mesmo movendo a nota na ponta uma oitava abaixo, não seria possível sustentar a duração total de todas as notas do acorde simultaneamente com o movimento do baixo. Assim, a melhor opção foi ressignificar a relação das notas da ponta: ao invés de realizar o movimento ascendente do compasso 34 para o 35, conforme o original, faremos o movimento na direção oposta:

FIGURA No. 168 - *Tutu Marambá* c. 34-35 transcrição



Fonte: elaboração do autor

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta pesquisa, procuramos destacar o processo de transcrição das cinco peças escolhidas da série *Canções Populares Brasileiras*, de Luciano Gallet, bem como refletir sobre aspectos técnicos, estilísticos e estruturais presentes na prática de reelaboração musical.

Durante o processo de transcrição dessas peças, buscamos manter os aspectos estruturais intactos das obras e realizar alterações mais profundas nos aspectos ferramentais, como salienta Pereira (2001). Ou seja, tentamos preservar ao máximo um núcleo de significado e fidelidade de cada obra e fazer alterações em elementos mais maleáveis.

Também esperamos ter deixado claro que algumas das soluções aqui propostas, e as reflexões por elas suscitadas, sirvam mais como ponto de partida do que como ponto de chegada. Tratamos essas soluções como possibilidades, que a partir do ponto de vista do autor deste trabalho são as mais eficientes. Certamente outros violonistas podem chegar a conclusões diversas, ou, dentre as possibilidades apresentadas para um mesmo trecho, não concordem com a escolha do autor. Isso não exclui, contradiz ou elimina o que aqui foi proposto, mas demonstra que a prática da transcrição é, na verdade, feita de escolhas e justificativas dessas escolhas. Por isso, são muito bem vindas e até mesmo esperadas essas novas visões sobre o mesmo ponto.

Para justificar as escolhas feitas por mim durante este trabalho, alguns conceitos foram de grande relevância. O primeiro deles é o de idiomatismo: aquilo que é particular e característico do instrumento (como as formas padrão de mão esquerda, tonalidades mais favoráveis, utilização de cordas soltas, condução da linha do baixo por cordas soltas). Agregados a este, também estão os de coerência e ressonância. Coerência, aqui neste trabalho, é vista como manter um determinado padrão, seguir com mudanças parecidas dentro de um mesmo trecho a fim de criar unidade e previsibilidade. Ressonância é entendida como uma resposta “positiva” do instrumento em relação a sonoridade, em que as cordas e as frequências vibram de forma mais cheia e volumosa. Também podemos dizer que a ressonância está diretamente ligada à vibração de harmônicos por simpatia e, nesse caso, as cordas soltas. E todos esses conceitos estão subordinados ao conceito de fidelidade, o que por sua vez está intimamente ligado ao conceito de transcrição. A fidelidade aqui entendida segundo a definição de Nattiez (2005) e seu modelo tripartite: nível imanente (aspectos estruturais: forma, extensão, progressão harmônica, textura), nível poiético (o ato de composição, que fatores o compositor levou em consideração no momento de compor?

Aspectos históricos e contextuais) e nível estético (o nível do ouvinte/apreciador. Em que contexto este se insere, seu momento histórico, que formas de ouvir e entender música fazem parte dele). Podemos dizer que o entrelaçamento desses conceitos configura a metodologia dessa pesquisa.

Levar em consideração todos esses conceitos no momento de transcrever uma peça é muito importante. Contudo, algumas decisões, por mais embasadas que sejam, ainda são relativas. Podemos dizer que sim, existem certos núcleos duros de significado em uma obra, mas a forma como este significado vem a tona depende de outros elementos: aspectos estéticos, filosóficos, mecânicos, de textura, fisiológicos (a mão de cada violonista, seu tamanho, sua elasticidade etc). Também concordamos com Umberto Eco (1991, p. 40), quando diz que: “uma obra que não é compreendida numa estrutura pré definida, nem gestada como concluída, mas obras que serão finalizadas pelo intérprete no momento de sua interpretação/criação”. Transcrever é um ato de interpretação/criação.

E falando um pouco mais sobre a pessoa do transcritor, aquele responsável por tomar e justificar as decisões, podemos ainda seguir com Eco:

No ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma original se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. (Eco, 1991, p. 40).

O que de fato deixa uma transcrição interessante não é o produto final, mas o processo por ela suscitada no transcritor/intérprete, como afirma Eco (1991, p. 40): “no fundo, a obra torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria”. Cada fruição/interpretação é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.

No início deste trabalho, imaginava que o processo de transcrição se resumiria exclusivamente a um punhado de justificativas técnicas e mecânicas sobre o processo transcricional. Nada pode estar mais longe da verdade. Além de se servir de explicações mecânicas e técnicas, um processo de transcrição também está fundamentado, e de forma muito profunda, em questões interpretativas, formais, composicionais e até mesmo filosóficas. Pode-se chegar ao ponto de ser idiomático e fiel e não seguir à risca o texto da composição original. Realizar uma transcrição também é, conforme supracitado, um ato de interpretação/criação musical.

Outro aspecto relevante desta pesquisa foi a potencialidade do violão como instrumento de correpetição além do piano. A elaboração de tais transcrições visou ampliar o repertório de peças de autores brasileiros disponíveis para canto e violão. Neste ponto, o trabalho em questão se correlaciona diretamente com minha atuação profissional.

Além das discussões sobre os processos de transcrição, esta pesquisa resultou também em um produto: as partituras editadas, que pretendemos publicar em momento oportuno. Outro aspecto relevante foi explorar a potencialidade do violão como instrumento de correpetição além do piano. A elaboração das transcrições visou ampliar o repertório de peças de autores brasileiros disponíveis para canto e violão. Neste ponto, o trabalho em questão se correlaciona diretamente com minha atuação profissional no conservatório.

REFERÊNCIAS

- ADOUR DA CAMARA, Andréa Albuquerque. Africanias na obra de canto e piano de Luciano Gallet. **Revista Brasileira de Música**, 2018, vol. 31, p. 259.
- ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro. F. Briguiet e Cia. Editores, 1942.
- ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro. F. Briguiet e Cia. Editores, 1926.
- ALVARENGA, Oneyda. “Comentário a alguns cantos e danças do Brasil”. **Revista do Arquivo Municipal de São Paulo**. Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Paulo, 1941. Ano VII, v. LXXX. p. 209.
- ANDRADE, Mário. **Música, doce música**. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2013.
- ARAGÃO, Paulo. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. Dissertação (Mestrado em Música). 2001. Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa de. **150 anos de música no Brasil**. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1956.
- BARBEITAS, Flávio. Reflexões sobre a prática de transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 1, p. 89-97, 2000.
- BRAGA, Francisco Ernani. **A Casinha Pequeninha**. São Paulo: Ricordi Brasileira. SD, Partitura, 2 p. Voz e piano.
- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. 5ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.
- BRUM, Marcelo Alves. **Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet**. 2017. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- BRUM, Marcelo Alves. Hieroglyfo, de Luciano Gallet, e o modernismo musical brasileiro. Comunicação. XXVI congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música. Belo Horizonte, 2016.
- BRUM, Marcelo Alves. **Luciano Gallet e a reforma do Instituto Nacional de Música**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BRUM, Marcelo Alves. Reagir, de Luciano Gallet, e seus desdobramentos na imprensa carioca de março a junho de 1930. Comunicação. XXV congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música. Vitória, 2015.

CARVALHO, Diogo Salmeron. **Transcrições para violão: soluções técnico-musicais para interpretação das obras selecionadas de Claude Debussy e Maurice Ravel**. Dissertação (Mestrado em Música), 2012. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CASTAGNA, Paulo. A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX. Apostila do curso, história da música brasileira, instituto de artes da UNESP, São Paulo, s.d.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 8ª edição Perspectiva, São Paulo, 1991.

GALLET, Luciano. **A Casinha Pequenina**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e cia. 1927, Partitura, 3p. Voz e piano.

GALLET, Luciano. **Arrazoar**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e cia. 1925. Partitura, 3 p. Voz e piano.

GALLET, Luciano. **Bambalelê**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e cia. 1925, Partitura, 4 p. Voz e piano.

GALLET, Luciano. **Canções Populares Brasileiras**. Carlos Wehrs, 1927. Partitura, voz e piano.

GALLET, Luciano. **Foi Numa Noite Calmosa**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e cia. 1925, Partitura, 5 p. Voz e piano.

GALLET, Luciano. **Tutu Marambá**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs e cia. 1927, Partitura, 3 p. Voz e piano.

GNATTALI, Radamés. **A Casinha Pequenina**. São Paulo: Irmãos Vitale. 1940, Partitura, 2 p. Voz e piano.

GNATTALI, Radamés. **Melodias do Brasil**. Rio de Janeiro, 1945. 1 partitura. Acervo Radamés Gnattali.

GUEST, Ian. **Arranjo método prático vol. 3**. Lumiar Editora, Rio de Janeiro, 1996.

HOUSTON-PÉRET, Elsie. **Chants Populaires du Brésil**. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1930.

JESUS, André Luiz Almeida Ramos. **Processos de transcrição para violão: cinco peças de Ernesto Nazareth**. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. Villa-Lobos: onde nosso amor nasceu (coleção canções típicas brasileiras nº 13), manuscrito P3015, coleção Mozart Araújo, CCBB-RJ. **Revista**

Brasileira de Música - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, vol. 27, no. 1, p. 211-214, jan/jun. 2014

LIMA, Luciano. **A tradução para o violonês: o processo de elaboração das transcrições e dos arranjos do álbum Ian Guest - Música Para Violão.** *Orfeu*, Florianópolis, v. 9 no 2, p. 1-56, 2024.

MORAIS, Luciano Cesar. **Sérgio Abreu: sua herança histórica, poética e contribuição musical através de suas transcrições para violão.** Dissertação (Mestrado em Artes), 2007. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **O combate entre cronos e orfeu** Ensaio de semiologia musical aplicada. São Paulo, Via Lettera Editora, 2005.

PEREIRA, Flávia. **As práticas de reelaboração musical.** 2011. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PEREIRA, Marco. **Ritmos brasileiros para violão.** Garbolights Produções Artísticas, Rio de Janeiro, 2007.

PINTO, Johny de Souza. **Transcrições para violão de obras de Paulo Florence.** Dissertação (Mestrado em Música). 2023. Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023.

REIS, Anderson. **Transcrições das Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique para canto e violão: uma abordagem prática e teórica.** Dissertação (Mestrado em Música). 2017. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

RODRIGUES, Pedro João Agostinho Figueiredo. **Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico.** Dissertação (Doutorado em Música), 2001. Universidade de Aveiro, Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte, 2001.

SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário Groove de Música edição concisa.** Jorge Zahar editora, Rio de Janeiro. 1994.

SAVIO, Isaias. **Para Nilo Tocar.** São Paulo: Ricordi Brasileira, 1965. Partitura, 7 p. Violão.

SCARDUELLI, Fábio. **A obra para violão solo de Almeida Prado.** Dissertação (Mestrado em Música). 2007. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. 2007.

SEVERIANO, Jairo. **Uma História da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade.** 3ª edição, São Paulo, 2013.

SILVA, Octávio Ferreira Deluchi Cerqueira da. **Transcrições para violão e viola das três peças para piano e viola de Guerra Peixe: uma reflexão sobre o processo transcritivo ao violão.** Universidade Federal de São João Del Rei. São João Del Rei, 2019.

SILVA, Vladimir A. P.; SANTOS, Éwerson de Carvalho. A transcrição para violão: uma proposta para a valsa *Tristemente* (1947) de Reginaldo Carvalho. Comunicação. XXX congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música. Manaus, 2020.

SOUZA E SILVA, Ricardo Marçal. **Albergar o longínquo: uma proposta de transcrição da fuga BWV 995, de J. S. Bach, em diálogo com a tradutologia de Antoine Berman.** Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2024.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular da modinha à lambada.** 6ª edição Art Editora LTDA, São Paulo, 1991.

TONI, Flávia Camargo. Pesquisa e criação nas cartas de Mário de Andrade e Luciano Gallet. **Opus** vol. 23, n. 1, p. 256-270, abril 2017.

TRAVASSOS, Elizabeth. Palavras que consomem: contribuição à análise dos coco-de-embolada. **Revista ICB**, v. 30, p. 13-40 set./març. 2010.

TUMA, Said. Em defesa das reformas musicais: Mário de Andrade e Luciano Gallet. XXIV congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música São Paulo 2014.

WOLFF, Daniel. O uso da música polifônica vocal renascentista no repertório do alaúde e da vihuela. **Em Pauta**. Porto Alegre, v. 14, no 22, p. 65-84, junho de 2003.

7. APÊNDICES

BAMBALELÊ

Transcrição Rafael Novossad

Luciano Gallet
(1893 - 1931)

Allegretto

1

Voz

Óia a

mf

Violão

mf

4

vor - ta do Bam-ba - le - lê, Bam - ba-leio, Óia a vor - ta do Le - le bam -

mf

7

bá. Óia a

f

vor - ta do Bam-ba - le - lê, Bam - ba-leio Óia a

10

vor - ta do le - le bam - bá! As - su -

13

bi - n'a - quel - la ser - ra, quan - do me chego em ci - ma me po - nh'á scis -

16

mar! Ah! eu gi - ro tan - to que'o dia a - ma -

19

nhe - ce; as lá-gri-mas des-sce p'ra cor - rê pro - mar! Óia a

f

22

vor - ta do Bam-ba - le - lê, Bam-ba-leio, óia a vor - ta do Le - le - bam -

f

25

bá! Óia a vor - ta do Bam-ba - le - lê, Bam-ba-leio, óia a

ff

28

vor - ta do Le - le - bam - bá! N'a quel -

31

la noi - te de fes - ta, dei um ta - pa'em Je - re

34

mia. Ah! Dan - sou var - sa, dan - sou

37

por - ka, dan - sou tu - do que'eu que - ria! Óia a
mf

40

vor - ta do Bam-ba - le - lê, bam - ba-leio, óia a vor-ta do Le-le bam -

43

bá! Óia a vor - ta do Bam-ba - le - lê, bam - ba-leio, óia a
p *dim.*

46

vor - ta do le - le bam - bá!

50

ppp

ARRAZOAR

Transcrição: Rafael Novossad

Luciano Gallet
(1893 - 1931)

Allegretto. ♩ = 108

mf

O vi - zi-nha mi-nha si-nhá me

guar-de uma coi-sa boa u - ma coi - sa mui-to boa mas

que não me fa-ça mal

Sou pás-sa-ro *p* pre-to, so a-zu-lão *sfz*

13

de-bai-xo d'á gua, sou mer-gu-lhão sou pa-dre mes-tre sou sa-cris-tão

sfz *sfz*

17

su-bo no púl-pi-to pre-go ser-mão! Ó vi-zi-nha, mi-nha si-nhá!

sfz *f* *f*

21

Me guar-de uma coi-sa boa, u-ma coi-sa mui-to boa

25

mas que não me fa-ça mal

Sou li - nha
p

29

fi-na, de car-re-tel; *sfz* bo-lem co mi-go, é por que quer *sfz* ar-re - né-go *f* o'fa-do que o'ho-mem tem *p* *sfz*

34

a - pa-nhei cho - ran-do que-ren-do bêm *mf* Ó vi zi-nha, mi-nha si - nhá

38

me guar-de uma coi-sa boa u - ma coi - sa mui-to boa

p

42

mas que não me fa - ça mal

46

pp

A CASINHA PEQUENINA

Transcrição: Rafael Novossad

Luciano Gallet
(1893 - 1931)

1

Voz

tu não te lem-bras da ca si-nha pe-que-ni - na on-de'o-nos-so amor nas-

Violão

6 = D

4

ceu, ah! Tu não te lem - bras da ca si - nha pe - que - ni - na

7

onde o nos-so amor nas - ceu! Ti - nha'um co-quei-ro do

10

la - do que coi - ta - do de sau - da - de já mor - reu,

13

Ti - nha um co-quei-ro do la-do que coi - ta-do de sau - da - de já mor -

16

reu!

Tu não te lem - bras das ju - ras ó per - ju - ra,

Mais Animado

19

que fi - zes - te com fer - vor, ah! Tu não te lem - bras das

22

ju - ras, ó per - ju - ra, que fi - zes - te com fer - vor! rall.

25

Da - que - le bei - jo de - mo - ra - do, pro - lon - ga - do, que se - lou, o nos - so

Meno

p

28

amor! Da - que - le bei - jo de - mo - ra - do, pro - lon - ga - do, que se -

31

D.C. al Coda

lou o nos - so amor!

33

pp

FOI NUMA NOITE CALMOSA

Transcrição: Rafael Novossad

Luciano Gallet
1893 - 1931

Lento expressivo

1

Voz

Violão

p

6 = D

Marcando o baixo

4

7 *Declamando, com sentimento contido*

8

Foi n'u-ma noi - te cal - mo - sa, que te vi mu - lher for - mo - sa, e te a -

10

8

mei!

E fi - quei em - bri - a - ga - do, com'o sor - ri - so per - fu -

movimentando

sfz

13

8

ma - do, que'al - can - cei!

E - fi - quei em - bri - a -

contido

p

pp

16

8

ga - do, com'o sor - ri - so per - fu - ma - do, que'al - can - cei!

marcando

19

22

25

Cam - ba - le - an - do por mo - men - tos, di - ri - gi - me'a pas - sos len - tos, jun - to'a

indeciso *cedendo*

p

28

ti; Foi en - tão, ou - vi di - zer: nin - guém a - ma sem so -

p *movendo*

31

frer! E eu sof ri! Foi en - tão, ou - vi di -

34

zer: nin-guém a - ma sem sof rer! E eu so fri! *sfz*

37

sfz *doloroso, cantando amplamente*

40

43

46

Mas vol-tan-do a rea-li da-de, que tor-tu-ra, que sau-
com angústia
p

49

da - de'ex-p'ri - men - tei! Pois, a mu - lher que me'a -

52

mou, — nun - ca mais em mim pen - sou, e eu, cho - rei!

55

8

Pois, a mu-lher que me'a-mou, nun-ca mais em mim pen-sou, e eu, cho-

58

8

rei!

p

65

8

pp

Tutu Marambá

Transcrição: Rafael Novossad

Luciano Gallet
(1893 - 1931)

Andante

Voz

legatissimo

Q

Q ;

Violão

multo express.

4

Q

o

7

Q ;

Q

ced.

10

;

Q

espress.

;

13

u

Qu

Q

più mosso

16

;

ou

Qu

19

p Q ; *mf* *ced.*

22

á ; *p* ; *mf* Q

25

p *p* Q *p* ;

28

Q

boca fechada

31

34

á

á

8. ANEXOS

Nº9.

Tyranna ao desafio.

„Chanson alternative
de compétence avec un autre.“
“Alternated song, in competition
with another singer.”

Arrazoar.

Norte - Pará.

Au Nord - État de Pará.

From the North - State of Pará.

Allegretto. ♩ = 108

Canto. *mf*

Piano. *p*

Ô vi - si - nha, mi - nha si - nhá! —
O voi - si - ne, é - cou - tez - moi! —
O my neigh-bour, I de-mand you, —

Me guar-de u - ma cou - sa boa, — u - ma cou - sa mui-to boa, —
Don - nez - moi ce qui est bon, — mais que ce - la soit très bon, —
give me what you have of good, — the best you can have for me, —

Solo *ced.*
p

mas que não me fa - ça mal. — Sou pas - sa - ro
j'veux pas qu'ça me fas - se mal. — Un bel oi - seau
but that don't do me much harm! — A pret-ty black

sfz *sfz*

pre - to, sou a - zu - lão; — de bai - xo d'a - gua, sou mer - gu lhão; — sou pa - dre
 noin, voi - là! c'est moi; — si j'vis dans l'eau, je suis plon - geon; — c'est moi le
 bird, I'm a blue bird; — when in the wa - ter, I'm a blue grebe; — I am the

sfz *sfz* *f* *Côro. Choeur.*

mes - tre, sou sa - cris - tã; — su - bo no pul - pi - to, pre - go ser - mão! — Ó vi -
 prê - tre, et l'sa - cris - tain; — j'mont' en chai - re, je fait le ser - mon! — O voi -
 priest, I'm church clerk; — I mount the pul - pit and make a long speech! — O my

si - nha, mi - nha si - nhã! — Me guar - deu - ma cou - sa boa, — u -
 si - ne, é - cou - tez - moi! — Don - nez - moi ce qui est bon, — mais
 neighbour, I de - mand you, — give me what you have of good, — the

Solo. p ced.

ma cou - sa mui - to boa, — mas que não me fa - ça mal. — Sou li - nha
 que ce - la soit très bon, — j'veux pas qu'ça me fas - se mal. — J'suis comm' du
 best you can have for me, — but that don't do me much harm! — I am like

dim. ced.

sfz *sfz* *f*

fi - na, de car - re - tel; — Bo - lem co - mi - go, é por - que quer; — Ar - re - né - go o
fil, du fil très fin; — ja - mais, ja - mais, on m'laisse en paix; — Je mau - dit le
 thread, as thin as thread; — o, ne - ver, ne - ver, Do I have peace; — How I hate the

p

sfz *mf* *Côro Choeur*

fa - do que o ho - mem têm; — a pa - nhei cho - ran - do, que - ren - do bêm. — Ó vi -
sort, qui est fait à l'hom; — on m'a fait du mal, et j'veux du bien. — O voi -
 Fate, which is grant'd to men; — I was beaten and cried, but lo - ving still. — O my

si - nha, mi - nha si - nhá! — me guarde u - ma cou - sa boa, — u - ma cou - sa mui - to boa —
si - ne, é - cou - tez moi! — don - nez - moi ce qui est bon, — mais que ce - la soit très bon, —
 neighbour, I demand you, — give me what you have of good, — the best you can have for me, —

p

mas que não me fa - ça mal!
j'veux pas qu'à me fas - se mal!
 but that don't do me much harm!

pp

Bambalelê.

„Bambalélê“

“Bumbālala.”

Nº 6.

Embolada.

„Chanson de l'Interieur, au Nord.“
Song of the interior, in the North.

Pernambuco.
Etat de Pernambouc.

Allegretto ½: 98.

Côro.
Choeur.

Canto.

Piano.

Óia a
Gar - de -
Keep a -

vor - ta do Bam - ba - le - lê, Bam - ba - leio, Óia a vor - ta do Le - le bam -
toi bien du Bam - ba - lé - lê, Bam - ba - leï, gar - de - toi bien du Lé - lé - bam -
way from the Bum - bā - la - la, Bum - ba - lay, keep a - way from the La - la - bum -

bá. Óia a vor - ta do Bam - ba - le - lê, Bam - ba - leio, Óia a
bá. Gar - de - toi bien du Bam - ba - lé - lê, Bam - ba - leï, Gar - de -
bah! Keep a - way from the Bum - bā - la - la, Bum - ba - lay, keep a -

Solo

vor - ta do Le - le - bam - bá! As - su - bi n'a - quel - la
 toi bien du Lé - lé - bam - bá! J'ai grim - pé sur la mon -
 way from the La - la - bum - bah! I have climbed up - on that

p

ser - ra, quan-do me chego em ci - ma me po-nhã scis - mar! Ah! ——— Eu gi - ro
 ta - gne, quand je me trou-vai là, ma tê - te di - va - ga! Ah! ——— Et j'ai pleu -
 moun-tain, and when I am up there, I be-gin to cry! Oh! ——— I cry so

tan - to que o dia a - ma - nhe - ce; as la-gri-mas des-ce pra cor - rê prò
 rê, ——— jus-qu'au jour nais - sant; mes lar - mes cou - laient, s'en al - lant vers la
 much that when the dawn ap - pears, Oh! the tears ——— run and go on to the

Coro.
Choeur.

mar! Oia a vor - ta do Bam - ba - le - lê, Bam-ba - leio, óia a
 mer! Gar - de - - toi bien du Bam - ba - lê - lê, Bam-ba - leï, gar - de -
 sea! Keep a - way from the Bum - bā - la - la, Bum-ba - lay, keep a -

vor - ta do Le - le - bam - bá! Óia a vor - ta do Bam - ba - le -
 toi bien du Lé - lé - bam - bá! Gar - de - toi bien du Bam - ba - lé -
 way from the La - la - bum - bah! Keep a - way from the Bum - ba - la -

ff

lê, Bam - ba - leio, óia a vor - ta do Le - le - bam - bá! N'a - quel -
 lê, Bam - ba - lei, gar - de - toi bien du Lé - lé - bam - bá! Le soir
 la, Bum - ba - lay, keep a - way from the La - la - bum - bah! It was

Solo

dim.

la noi - te de fes - ta, dei um ta - pa em Je - re - mia. Ah!
 de la gran - de fê - te, j'ai bien gi - flé mon ri - val. Ah!
 in a fest - ive night, that my ri - val, he was slapped! Oh!

p

Dan - sou var - sa, dan - sou por - ka, dan - sou tu - do que eu que -
 Il val - sa, et il pol - ka, il dan - sat tout ce qu'il sa -
 He did waltz and dance the pol - ka, and dance all that he could

p

Côro
Choeur

mf

ria! Óia a vor - ta do Bam - ba - le - lê, Bam - ba-leio, óia a
 vait! Gar - de - toi bien du Bam - ba - lê - lê, Bam - ba-lei, gar - de -
 dance! Keep a - way from the Bum - bā - la - la, Bum - ba-lay, keep a -

mf

vor - ta do Le - le - bam - bá! Óia a vor - ta do Bam - ba - le -
 toi bien du Lé - lê - bam - bá! Gar - de - toi bien du Bam - ba - lê -
 way from the La - la - bum - bah! Keep a - way from the Bum - bā - la -

p

dim. *pp*

lê, Bam - ba-leio, óia a vor - ta do Le - le - bam - bá!
 lê, Bam - ba-lei, gar - de - toi bien du Lé - lê - bam - bá!
 la, Bum - ba-lay, keep a - way from the La - la - bum - bah!

dim. *dim.*

ppp

C. 1341 W.

Rio 1995.

A CASINHA PEQUENINA

PARA UMA VOZ E PIANO

Modinha

Rio, 1937
Luciano Gallet

Moderato

Canto

Tu não te lem-bras da ca - si-nha pe-que-ni - na, On-de o nos-so a-mô-r nas -

Piano

Moderato

..ceu, ah! Tu não te lem-bras da ca - si-nha pe-que-ni - na On-de o nos-so a-mô-r nas -

..ceu! Ti - nha um co-quei-ro do la-do, que coi-ta-do, de sau -

ced.

4503

da de já mor - reu, Ti - nha um co - quei - ro do

la - do, que coi - ta - do de sau - da - de, já mor - reu!

Mais animado
Tu não te lem - bras das ju - ras, ó per - ju - ra, Que fi - zes - te com fer -

-vôr, Ai! Tu não te lem - bras das ju - ras, ó per - ju - ra,

Meno

que fi - zes - te com fer - vôr, Da - que - le bei - jo de - mo -

rall.

p

ra - do, pro - lon - ga - do, que se - lou, o nos - so a - môr!

rall.

Da - que - le bei - jo de - mo - ra - do, pro - lon - ga - do, que se lou o nos - so a -

pp

Φ CODA

D. C. a % até Φ depois Coda

re -

Φ CODA

p

pp

rall.

4502

Foi n'uma noite calmosa.

„Nuit calme et voluptueuse.“

“Night of dreams, o night of fancy.”

Nº 5.

Modinha carioca.

„Chanson carioca (de Rio).“

Song of Rio.

Lettra e musica de fundo pretencioso,
peculiar ao Rio.

Paroles et musique de facture prétencieuse,
caractéristique à Rio.

Words and Music of a pretentious make,
peculiar to Rio.

Lento expressivo $\text{♩} : 42$.

Canto.

Piano.

(Como violão)
(Comme une guitarre)

p marcando o baixo
marquez la basse

mark the bass

Declamando. - Declamez. - Declaming.

Com sentimento contido.

avec sentiment contenu.

with a subdued expression.

Foi n'ú-ma noi - te cal - mo - sa, que te vi mu-lher for -
Nuit cal-me et ro-lup-tueuse, où je te vis, fem-me très
Night of dreams, o night of fancy when I saw you o beautiful

p seguindo o Canto.
suivez le chant.

movimentando
mouvementez

mo - sa, e te a - mei!
bel - le, et t'a - do - rai!
wo - man, and I loved you!

e fi - quei em - bri - a -
et je me sen - tis lan -
And you look'd at me and

movimentando

ga - do, como sor - ri - so per - fu - ma - do, que al - can - cei!
 guir, du par - fum — d'un sour - rire qui m'en - ni - vra!
 smil'd and that fra-grant smile from you — made me wild!

p *contido*
contenu

e fi - quei em - bri - a - ga - do, como sor - ri - so per - fu - ma - do, que al - can -
 et je me sen - tis lan - guir, du par - fum — d'un sour - rire qui m'en - ni -
 and you look'd at me and smil'd, and that fra-grant smile from you — made me

pp

cei!
 vra/
 wild!

marcando
marquez

Indeciso
Indecis
Hesitatingly.
p

Cam - ba - le an - do por mo -
 Fou, chan - cel - lant, i - vre d'u -
 Sil - ly and stag - gering, full of

p

men - tos, di - ri - gi - me a pas - sos len - tos, jun - to a ti;
 mour, vers toi je me di - ri - jeai, tout é - tour - - di;
 love I drew slow - ly, o dear heart near you,

ced. p

movendo
mouvemntez

Foi en - tão, ou - vi di - zer: nin - guem a - ma sem sof - frer! e eu sof -
 C'est a - lors que j'ai ouï dire: point d'a - mour sans d'à - cres pleurs! et j'ai souf -
 I heard some-one say, just then: "Love you can - not with - out pain!" I suf - fer'd

mais f

fri! Foi en - tão, ou - vi di - zer: nin - guem a - ma sem sof -
 fert! C'est a - lors que j'ai ouï dire: point d'a - mour sans d'à - cres
 then! I heard some-one say, just then: "Love you can - not with - out

p pp

frer! e eu sof - fri!
 pleurs! et j'ai souf - fert!
 pain!" I suf - fer'd then!

doloroso. *Cantando amplamente.*
douloureux. *Chantez amplement.*
dolorous. *Sing amply.*

rubato

calmando
calmez

Com angustia.
Avec angoisse.
With anguish.

Mas, vol - tan - do á rea - li - da - de, que tor - tu - ra, que sau -
Re - ve - nant à la rea - li - té, — que d'an - gois - ses, que de
But re - turn - ing to the real, what a tor - ture, what an

p

da - de ex - p'ri - men - tei!
pei - nes j'e - prou - vai!
an - guish seiz'd my heart;

Pois, a mu - lher que me a -
Cel - le qui m'ai - mait ja -
for the wo - man which I

mou, nun - ca mais em mim pen - sou, e eu, cho - rei!
 dis, m'ou - bli - a — sans re - tour, et j'ai pleu - ré!
 loved, ne - ver more thought of my love, and then I cried!

Pois, a mu-lher que me a - mou, nun - ca mais em mim pen - sou, e eu, cho -
 Cel - le qui m'ai-mait ja - dis, m'ou - bli - a — sans re - tour, et j'ai pleu -
 For the wo-man which I loved, ne - ver more thought of my love, and then I

*seguinto
suivez*

rei!
 ré!
 cried!

tempo p

pp *p*

Rio, 1925.

Para Julieta Telles de Menezes

TUTÚ MARAMBÁ

PARA UMA VOZ E PIANO

Acalanto

Cantado em todo o Brasil.

Rio, 1937
Luciano Gallet

Andante *pp* *legatissimo*

Canto

Tu - tú Ma-ram-bá, não ve - nhas mais cá, que o

Andante ♩-52 *pp* *muito express.* *m. e.*

Piano

pai do me - ni - no, te man - da ma - tá; Tu - tú Ma-ram-bá Não

p *sfz*

ced.

ve - nhas mais cá, que o pai do me - ni - no, te man - da ma - tá!

ced.

4501

Expressivo

pp

Dor.m'en.gra.ça . di . nho, pe . que . ni . no da Ma.mãe, Qu'ele é bo . ni . ti . nho, e fi .

pp

Piú mosso

mf

.lhi.nho da ma.mãe! A . . ra . nha Ta . ta . nha, A . ra . . nha Ta . ti . nha, Ta .

Piú mosso

mf

p *sfz*

. tú an . d'ar . ra . nhan . do a tu . . a ca . si . nha; A . ra . nha Ta . ta . nha, A .

p *mf*

f *meno* *ced.*

. ra . . nha Ta . ti . nha, Ta . tú é que arra . nha, a tu . a ca . si . nha!

meno

4501.

Expressivo

p *pp*

Dor-m'en-gra-ça - di-nho pe-que - ni-no da Ma-mãe: Qu'ele é bo-ni-ti-nho, e fi-

Lento

mf *p* *pp* *pp*

-lhi-nho da ma-mãe! Tu - tú Ma-ram-bá, não ve - - nhas mais cá, que o

boca fechada

p *pp*

pai do me-ni - no, te man - da ma-tá; (u) (u) (u)

ced.

Muito lento

pp *pp* *ppp*

(u) (u) Dor - me! Dor - me!