

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música
Programa de Pós-graduação em Música

Anelise Resende Claussen Dativo

**AS CINCO CANÇÕES PARA VOZ DE SOPRANO COMPOSTAS POR MENELEU
CAMPOS (1872-1927) E INSERIDAS NO ACERVO DE PARTITURAS
HERMELINDO CASTELO BRANCO- APHECAB: contextualização histórica,
análise musical e edição de partitura**

Belo Horizonte
2022

Anelise Resende Claussen Dativo

**AS CINCO CANÇÕES PARA VOZ DE SOPRANO COMPOSTAS POR MENELEU
CAMPOS (1872-1927) E INSERIDAS NO ACERVO DE PARTITURAS
HERMELINDO CASTELO BRANCO- APHECAB: contextualização histórica,
análise musical e edição de partitura**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Música.

Linha de pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Mauro Chantal

Belo Horizonte
2022

Dativo, Anelise Resende Claussen.

D234c As cinco canções para voz de soprano compostas por Meneleu Campos (1872-1927) e inseridas no acervo de partituras Hermelindo Castelo Branco- APHECAB [recurso eletrônico] : contextualização histórica, análise musical e edição de partitura / Anelise Resende Claussen
Dativo. - 2022.

1 recurso online (141 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Mauro Chantal .

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.
Referências: f. 97-99.

1. Música - Teses. 2. Música para canto e piano. 3. Música - Análise, apreciação. 4. Campos, Meneleu, 1872-1927. 5. Edição musical. 6. Música de câmara - Brasil. I. Santos, Mauro Camilo de Chantal. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 784



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pelo aluna **Anelise Resende Claussen Dativo**, em 25 de novembro de 2022, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Mauro Camilo de Chantal Santos
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Profa. Dra. Poliana de Jesus Alves
Universidade Federal de Uberlândia

Profa. Dra. Patrícia Valadão Almeida de Oliveira
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Mauro Camilo de Chantal Santos, Professor do Magistério Superior**, em 30/11/2022, às 04:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Valadão Almeida de Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 30/11/2022, às 11:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Poliana de Jesus Alves, Usuária Externa**, em 30/11/2022, às 12:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1905339** e o código CRC **B7ECAD09**.

Com gratidão dedico este trabalho ao meu
Pai Criador. Devo a Ele tudo que sou.

AGRADECIMENTOS

Bendito o Deus e Pai de nosso Senhor Jesus Cristo, Autor e Consumador da minha fé, fonte da minha inspiração e sabedoria que me abençoou com toda sorte de bênçãos. Agradeço por Seu infinito amor que me sustentou e me fez conquistar mais esta vitória. “Porque dele e por ele, e para ele, são todas as coisas; glória, pois, a ele eternamente. Amém!” (Rm. 11:36)

Ao meu amado marido e companheiro Rogério Dativo, sempre presente em todas as dificuldades, meu eterno agradecimento por seu valioso e incansável apoio em todos os momentos da minha vida. Sem você ao meu lado este trabalho não seria concluído.

Aos meus pais Fernando (*in memoriam*) e Loide que sempre me apoiaram em todos os meus sonhos e ao longo de toda minha trajetória. Obrigada pelas orações e pelo amor incondicional que serviu de alicerce para as minhas conquistas. Agradeço às minhas irmãs Elizabeth, Daniele, Sarah; minhas sobrinhas Gabrielle, Isabelle e toda minha família que sempre me motivou a seguir em frente estando presente em todos os momentos da minha vida.

Ao meu querido orientador e Mestre Prof. Dr. Mauro Chantal por todos os ensinamentos compartilhados de forma admirável, pela experiência dividida, pelos importantes momentos de aprendizagem, paciência, confiança e amizade. Sou eternamente grata por seu amparo e pela maneira com a qual me conduziu com tanta dedicação e atenção.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG e aos professores pelos ensinamentos e experiências vivenciadas que nos incentivaram a percorrer o caminho da pesquisa, em especial aos professores Carlos Aleixo e Patrícia Valadão por toda dedicação.

Aos colegas e amigos de curso, Penha Vasconcelos, Lissandra Sampaio Ribeiro, Melina Peixoto, Andréa Peliccioni, Raquel Calais, Urbano Lima e minha cunhada Roseli Dativo, pela cooperação mútua contribuindo satisfatoriamente de alguma forma para a concretização deste trabalho. Ao colega Rodrigo Santana que gentilmente nos cedeu materiais importantes para o enriquecimento desta Dissertação.

Às professoras Dra. Myrian Aubin, Dra. Patrícia Valadão e Dra. Poliana Alves que compartilharam seus conhecimentos e experiências como membros da banca

examinadora.

A todos meus amigos, irmãos em Cristo, que oraram por mim e que participaram direta ou indiretamente do desenvolvimento deste trabalho de pesquisa, enriquecendo o meu processo de aprendizado, o meu profundo agradecimento.

“Feliz o homem que acha sabedoria, e o homem que adquire conhecimento; porque melhor é o lucro que ela dá do que o da prata, e melhor a sua renda do que o ouro mais fino. Mais preciosa é do que pérolas, e tudo o que podes desejar não é comparável a ela.” Provérbios 3:13-15 (Bíblia Sagrada)

RESUMO

Este trabalho de Dissertação dispõe, além de uma revisão bibliográfica de trabalhos acadêmicos publicados sobre a vida e obra do compositor paraense Octávio Meneleu Campos (1872-1927), informações sobre o contexto histórico de cinco de suas canções de câmara, a saber, *Canto lontano*, *O baile na flor*, *In fondo al bicchiere*, *Addio, gioventù* e *La fioraia*. Essas composições foram localizadas no Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB, considerado, atualmente, o maior acervo de canções brasileiras de câmara. Ainda, apresentamos análise e edição desse material, tendo como norte os parâmetros estabelecidos por LaRue (1992) e Figueiredo (2017).

Palavras-chave: Canção brasileira de câmara; Meneleu Campos; Análise musical; Edição.

ABSTRACT

This work provides, in addition to a bibliographic review of published academic works on the life and work of Brazilian composer Octávio Meneleu Campos (1872-1927), information on the historical context of five of his art songs: *Canto lontano*, *O baile na flor*, *In fondo al bicchiere*, *Addio, gioventù* e *La fioraia*. These compositions were located in Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB, a particular sheet music collection, currently considered the largest collection of Brazilian art songs. Also, we viresente analysis and editing of this material, having as a guide the parameters established by LaRue (1992) and Figueiredo (2017).

Keywords: Brazilian art song; Meneleu Campos; Music analysis; Edition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- quadro comparativo das diferentes versões de <i>T'Amo!</i> (cf. Barbosa, 2012a). Fonte: Dissertação <i>Meneleu Campos (1872-1927), um compositor paraense: trajetória profissional e catálogo geral</i>	22
Figura 2- Meneleu Campos em sua juventude (s.d.). Fonte: Dissertação <i>Fantasia de concerto para violino e orquestra de Octávio Meneleu Campos: uma proposta pedagógica</i>	24
Figura 3- manuscrito do <i>Concerto em Lá maior para piano com acompanhamento de orquestra</i> . Fonte: <i>Duração e memória: Bergsonismo e o piano no concerto em Lá maior para piano com acompanhamento de orquestra de Octávio Meneleu Campos</i> de Dayse Dias Silva e Costa.....	27
Figura 4- fotografia de Meneleu Campos aos 30 anos de idade, contendo assinatura e os quatro primeiros compassos do prelúdio <i>Amanhecendo</i> . Fonte: <i>Duração e memória: Bergsonismo e o piano no concerto em Lá maior para piano com acompanhamento de orquestra de Octávio Meneleu Campos</i> de Dayse Dias Silva e Costa.....	28
Figura 5- registros de matrícula de Meneleu Campos no conservatório de Milão. Fonte: <i>Duração e memória: Bergsonismo e o piano no concerto em Lá maior para piano com acompanhamento de orquestra de Octávio Meneleu Campos</i> de Dayse Dias Silva e Costa.....	29
Figura 6- excerto do catálogo geral da produção musical de Otávio Meneleu Campos (1872-1927), confeccionado por Barbosa (2012). Fonte: <i>Meneleu Campos (1872-1927), um compositor paraense: trajetória profissional e catálogo geral</i> de Mário Alexandre Dantas Barbosa.....	31
Figura 7- excerto da listagem remissiva da produção musical de Otávio Meneleu Campos (1872-1927), organizado por Barbosa (2012). Fonte: <i>Meneleu Campos (1872-1927), um compositor paraense: trajetória profissional e catálogo geral</i> de Mário Alexandre Dantas Barbosa.....	32
Figura 8- tabela comparativa das diversas versões do <i>Tango Brasileiro</i> de Meneleu Campos. Fonte: <i>O Tango Brasileiro (1897-1915), de Meneleu Campos: redirecionamento estético e flexibilidade frente aos desafios profissionais</i> de Mário Alexandre Dantas Barbosa.....	36
Figura 9- acesso à interpretação, por meio de QR Code, de <i>Tendrement</i> de Meneleu Campos, pelo tenor e pesquisador João Augusto Ó de Almeida e do pianista David Martinsta. Igreja de Santo Alexandre, Belém, no Festival de Ópera da Amazônia de 2009. Fonte: elaborado por esta autora.....	38

Figura 10- cópia da capa de <i>Canto lontano</i> , para canto e piano, de Meneleu Campos. Fonte: Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB.....	41
Figura 11- introdução da canção <i>Canto lontano</i> , c.1-12, de Meneleu Campos, com destaque para o solo do piano.....	43
Figura 12- o uso de arpejos, c.16, na canção <i>Canto lontano</i> de Meneleu Campos sugestivo de relação texto-música.....	44
Figura 13 - ponto culminante da <i>Canto lontano</i> de Meneleu Campos, no qual a valorização da palavra “ <i>morta</i> ” se dá pela nota mais aguda da escrita vocal, apoiada pela oitava mais grave da escrita para o piano, juntamente com acordes cheios que dobram a linha vocal e acrescentam massa sonora à canção.....	45
Figura 14- presença de movimentação em <i>Catabasis</i> , como ilustração do afeto de tristeza que será apresentado pelo texto poético de <i>Canto lontano</i> de Meneleu Campos.....	46
Figura 15- textura sonora pouco densa, c.1-8, na canção <i>O baile na flor</i> de Meneleu Campos. Fonte: elaborado por esta autora.....	51
Figura 16- c.23-29 que nos mostra uma sonoridade mais densa em relação ao início da canção <i>O baile na flor</i> de Meneleu Campos. Fonte: elaborado por esta autora.....	52
Figura 17- o uso de arpejos, c.18-22, na canção <i>O baile na flor</i> de Meneleu Campos. Fonte: elaborado por esta autora.....	53
Figura 18- células rítmicas constituídas de pausa de colcheia seguida de três colcheias e mínima, sugestivas de uma maior movimentação sonora entre os c.58-67 na canção <i>O baile na flor</i> de Meneleu Campos. Fonte: elaborado por esta autora.....	54
Figura 19- c.68-73 que apresentam arpejos na mão direita proporcionando ambiente sonoro condizente com o texto poético na canção <i>O baile na flor</i> . Fonte: elaborado por esta autora.....	56
Figura 20- c.58-67 colcheias em movimento ascendente na escrita para a linha do piano, sugerindo movimentada agitação, típica em festas. Fonte: elaborado por esta autora.....	57
Figura 21- c. 83-86 a palavra “ <i>ar</i> ” atinge a nota mais aguda da canção <i>O baile na flor</i> de Meneleu Campos e ilustra o que é alto, o que está no céu. Fonte: elaborado por esta autora.....	57
Figura 22- excerto da capa da canção de câmara <i>In fondo al bicchiere</i> de Meneleu Campos. Fonte: Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB.....	60

Figura 23- padrões de acompanhamento utilizados por Meneleu Campos na canção <i>In fondo al bicchiere</i> . Fonte: elaborado por esta autora.....	65
Figura 24- excerto da capa da canção de câmara <i>Addio, gioventù!</i> de Meneleu Campos. Fonte: Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB.....	68
Figura 25- capa da canção <i>La fioraia</i> de Meneleu Campos. Fonte: Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB.....	75
Figura 26- tratamento solista dispensado à escrita do piano em <i>La fioraia</i> de Meneleu Campos, c.1-17.....	77
Figura 27- uso de acordes arpejados na mão direita da linha do piano, no tom relativo menor da tonalidade original (Réb maior), c.47-54, na canção <i>La fioraia</i> de Meneleu Campos.....	78

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- dados sobre a canção <i>Canto lontano</i> de Meneleu Campos.....	42
Quadro 2- dados sobre a canção <i>O baile na flor</i> de Meneleu Campos.....	50
Quadro 3- dados sobre a canção <i>In fondo al bicchiere</i> de Meneleu Campos.....	63
Quadro 4- dados sobre a canção <i>Addio, gioventù!</i> de Meneleu Campos.....	67
Quadro 5- dados sobre a canção <i>La fioraia</i> de Meneleu Campos.....	76

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	15
2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	19
3 CONTEXTO HISTÓRICO E ANÁLISE DAS CINCO CANÇÕES PARA VOZ DE SOPRANO DE MENELEU CAMPOS INSERIDAS NO ACERVO DE PARTITURAS HERMELINDO CASTELO BRANCO – APHECAB.....	39
3.1 <i>Canto lontano</i>	40
3.2 <i>O baile na flor</i>	49
3.3 <i>In fondo al bicchiere</i>	58
3.4 <i>Addio, gioventù!</i>	67
3.5 <i>La fioraia</i>	74
4 UMA EDIÇÃO DAS CINCO CANÇÕES PARA VOZ DE SOPRANO DE MENELEU CAMPOS INSERIDAS NO ACERVO DE PARTITURAS HERMELINDO CASTELO BRANCO – APHECAB.....	82
4.1 <i>Canto lontano</i>	83
4.2 <i>O baile na flor</i>	85
4.3 <i>In fondo al bicchiere</i>	86
4.4 <i>Addio, gioventù!</i>	88
4.5 <i>La fioraia</i>	89
5 CONCLUSÃO.....	91
REFERÊNCIAS.....	93
ANEXO: NOSSA EDIÇÃO DAS CINCO CANÇÕES PARA VOZ DE SOPRANO DE MENELEU CAMPOS INSERIDAS NO ACERVO DE PARTITURAS HERMELINDO CASTELO BRANCO – APHECAB.....	96

1 INTRODUÇÃO

No século XIX, diversos compositores brasileiros, da geração romântica, deixaram a pátria rumo à Europa, na busca de ampliar seu conhecimento musical e também por melhores condições de trabalho. Possivelmente, o sumo exemplo que ilustra esse percurso seja Carlos Gomes (1836-1896), cujos estudos na Itália, patrocinados pelo Imperador Dom Pedro II (1825-1891), propiciaram sua ascensão no meio musical e destacaram o Brasil, perante o velho continente, como uma terra capaz de produzir óperas reconhecidas pelo público e pela crítica. Essa prática perdurou até o século XX, caracterizando a partida do Brasil para países como Alemanha, França e Itália como um percurso desejável para a formação de nossos músicos. Dentre uma lista considerável de compositores que vivenciaram a necessidade de uma melhor qualificação em terras estrangeiras, citamos Francisco Braga (1868-1945), com estudos na França e Alemanha; Henrique Oswald (1852-1931), com estudos na Itália, e Alberto Nepomuceno (1864-1920), cuja formação se deu também na Itália e na Alemanha. Já no século XX, vimos partir para a Itália Francisco Mignone (1897-1986), o paraense Arthur Iberê de Lemos (1901-1967), com estudos na Inglaterra, Alemanha e Itália, e o mineiro Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006), com estudos na Alemanha e França, entre outros.

Como resultado dos estudos realizados fora da terra natal, alguns desses compositores dedicaram-se à criação de gêneros vocais sobre textos que não o português. Neste sentido, podemos afirmar que o Brasil produziu *Lieder*, *canzone* e *mélodies*, e que essa produção, embora criada por mãos brasileiras, ilustravam a estética das terras de origem às quais pertenciam. Assim, foram negligenciadas, segundo o olhar nacionalista estabelecido junto ao modernismo no Brasil da década de 1920, e até mesmo depreciadas em seu valor artístico, visto que essas obras não levavam consigo o estandarte dos anseios de brasilidade vigentes à época. Fato é que grande parte dessa produção não pôde vir à luz, o que nos prova que música e política se entrelaçam através dos séculos.

Historicamente, a Semana de Arte Moderna, ocorrida no Theatro Municipal de São Paulo entre os dias 13 a 18 de fevereiro de 1922, selou o destino de obras que não coadunavam com a estética modernista que valorizava aspectos definidos como puramente brasileiros, seja na construção rítmica, seja nos textos utilizados para a criação de canções, óperas e até mesmo obras de cunho religioso. Celebrada hoje

como marco de avanço na cultura brasileira, o que adveio dessa Semana em termos de crítica musical contribuiu, durante muitas décadas, para o abafamento de nomes e obras que podem e devem, na opinião desta autora, ser também consideradas brasileiras.

Parte integrante do grupo de compositores brasileiros do século XIX que se transferiram para a Europa em busca de uma formação musical mais robusta, citamos Meneleu Campos (1872-1927), paraense que partiu para a Itália, mais especificamente para Milão, e cuja produção abrange óperas e composições orquestrais, além de extenso volume de canções de câmara compostas em vernáculo e também em outros idiomas. Sobre parte de suas canções compostas para voz de soprano, mais especificamente cinco títulos, a saber, *Canto lontano*, *O baile na flor*, *In fondo al bicchiere*, *Addio, gioventù!* e *La fioraia*, é que foi estruturada a presente pesquisa, cujo objetivo central é contribuir para a divulgação de parte do conjunto de canções para canto e piano do compositor, mais especificamente os cinco títulos supracitados.

Nossa metodologia inclui a busca por dados acerca das cinco canções que se constituem o objeto de pesquisa deste trabalho. Localizadas no acervo do professor, pianista e tenor solista maranhense Hermelindo Castelo Branco (1922- 1996), digitalizado pelo Instituto Piano Brasileiro após doação de Rogério Resende (s.d.), 20 anos após a morte de Castelo Branco. Segundo dados do site <http://www.institutopianobrasileiro.com.br/>:

Ao longo de seis meses, as 30.000 páginas de partituras do acervo foram digitalizadas. Simultaneamente, realizamos uma catalogação básica de todo o material, listando nome do compositor e nome do letrista, título da música, eventuais arranjadores e se se tratava de um manuscrito ou não.

Este acervo tem o potencial de literalmente revolucionar a pesquisa em canção brasileira, além de poder suprir material para festivais, recitais, gravações e cursos de música.

Com o intuito de ampliar o alcance deste material no meio acadêmico, iniciamos uma parceria com o professor Lenine Santos, da UFPel, que, sabendo da importância do acervo, criou o grupo de pesquisas cadastrado no CNPq "APHECAB: Acervo de partituras Hermelindo Castello Branco – catalogação, análise, interpretação e divulgação do repertório de canção de concerto do Brasil", que é integrado por professores de universidades de diversos estados¹.

¹ Texto assinado por Alexandre Dias (1984), pianista, pesquisador e criador do Instituto Piano Brasileiro (www.institutopianobrasileiro.com.br), cujo site se configura em "amplo portal na internet dedicado ao rico universo pianístico brasileiro em suas diversas esferas, com o objetivo de ampliar suas pesquisas".

Integra o grupo de pesquisa APHECAB desde sua criação o Professor Mauro Chantal, orientador deste trabalho e veículo para que esta autora tivesse acesso às canções observadas nesta pesquisa. Outras informações foram também acessadas por meio da plataforma Hemeroteca Digital, proveniente da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Ainda, diversos dados sobre Meneleu Campos puderam ser acessados em pesquisas acadêmicas surgidas já no século XXI.

As únicas fontes disponíveis das partituras deste estudo direcionaram nossa edição, a partir dos dados fornecidos por FIGUEIREDO (2017), resultando em uma edição prática das partituras. Desta maneira, julgamos necessário também a apresentação de análise das partituras, com informações sobre a escrita para o acompanhamento do piano, sobre a escrita vocal, sobre o texto poético e dados envolvendo a estrutura de cada uma dessas canções, a partir dos parâmetros indicados por Jan LaRue (1918-2004) em sua obra *Guidelines for Style Analysis* (1992).

Notadamente tem sido a divulgação dessas canções por meio de recitais, palestras e também por comunicações de pesquisa e publicação de textos científicos. Neste sentido, citamos o artigo “*In fondo al bicchiere* para canto e piano, de Meneleu Campos (1872-1927) sobre texto poético de Angelo Bignotti (1863-1923): contextualização histórica, análise musical e edição da partitura” publicado no livro *DIÁLOGOS MUSICAIS NA PÓS GRADUAÇÃO PRÁTICAS DE PERFORMANCE Nº6*, de 2021, a comunicação de pesquisa “*O baile na flor* para canto e piano de Meneleu Campos (1872-1927) sobre poesia de Castro Alves (1847-1871): análise musical e edição da partitura”, apresentada no XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, em João Pessoa, Paraíba, em 2021, cujo texto foi publicado nos Anais do evento. Em relação à *performance* de canções de Meneleu Campos, esta autora realizou um recital palestra intitulado “A canção de câmara brasileira dos séculos XIX e XX por Meneleu Campos (1872- 1927) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959)”, realizado de modo remoto, devido às exigências impostas pela pandemia da Covid-19. Esse recital palestra ocorreu no dia 21 de fevereiro de 2022, contendo obras de Meneleu Campos e de Heitor Villa-Lobos, exemplificando, assim, parte das características presentes no cancionário brasileiro do século XIX e XX.

Esta Dissertação foi estruturada em quatro capítulos. No segundo capítulo, após este capítulo introdutório, apresentamos uma revisão bibliográfica dos principais

trabalhos em nível de Pós- Graduação realizados sobre a vida e a obra de Meneleu Campos, proêmio necessário para a compreensão da importância da pesquisa acadêmica que, aos poucos e constantemente, tem contribuído para a valorização do nome desse compositor, colaborando para o reconhecimento de sua obra como produto respeitável na história da música brasileira. No terceiro capítulo, apresentamos gênese e análise das canções *Canto lontano*, *O baile na flor*, *In fondo al bicchiere*, *Addio, gioventù* e *La fioraia*, todas compostas para voz de soprano e presentes no Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB. Para a realização das análises apresentadas, como citado anteriormente, baseamo-nos nos parâmetros apresentados por LaRue na obra *Guidelines for Style Analysis*, cuja primeira edição data de 1992. No quarto e último capítulo, relatamos dados sobre nossa Edição das referidas canções, organizados a partir dos dados fornecidos por Carlos Alberto Figueiredo em seu livro *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais* (2017).

Por fim, apesar do percurso para a confecção desta pesquisa ter ocorrido em meio a uma situação *sui generis* envolvendo a crise sanitária mundial decorrente da pandemia de Covid-19, esta autora registra seu crescimento profissional ao abordar parte da obra de Meneleu Campos. Cientes de que a relevância de suas criações merece não somente o olhar acadêmico, mas também os aplausos doséculo XXI, intentamos contribuir para a divulgação do nome do compositor, cuja produção de canções de câmara atestam a estética do tempo em que foram compostas.

2 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

O compositor paraense Octávio Meneleu Campos (1872-1927) foi referenciado nos primeiros trabalhos publicados sobre a história da música brasileira, por Mello (1908) e Cernicchiaro (1926), sendo considerado como um compositor de excelente formação que atuou de maneira reconhecida em Belém e com igual êxito profissional no exterior. Posteriormente, Vicente Salles em seu livro *Música e músicos do Pará* apresentou dados biográficos do compositor e informações sobre suas obras (SALLES, 2007). Outros pesquisadores como Rego (1972), Souza (1972), Parente (1972) e Marcondes (1977) apresentaram significativas informações sobre a trajetória do compositor, além de dados sobre suas principais composições. Em relação à imprensa, que também celebrou os predicados musicais do compositor, dentre tantos observados para a realização desta pesquisa, citamos o jornal A Gazeta de Notícias, que publicou uma nota sobre o êxito do concerto realizado em Milão no dia 22/05/1903 pelo compositor, três anos após sua formação no Conservatório da Itália²:

Será fácil calcular a vitória de Campos, pesando-se que os quatorze chamados e os dois bis lhe foram tributados por uma assistência culta, inteligente e numerosa, habituada a ouvir, na capital musical da Itália, as melhores produções das maiores celebridades artísticas (Gazeta de Notícias, 11/08/1903 *apud* PARENTE 1972, p. 210).

No que se refere às pesquisas acadêmicas sobre a vida e obra do compositor, essas ganharam representatividade a partir da década de 1990 com Volpe (1994) em sua Dissertação de Mestrado, na qual realizou a catalogação detalhada das obras camerísticas instrumentais produzidas por Meneleu Campos, e de parte da produção de câmara no período romântico brasileiro, de 1850 a 1930 especificamente. A listagem dessa produção foi realizada sobre fontes bibliográficas, primárias e em 12 arquivos nacionais, chegando a quase 400 obras com cerca de setenta autores. De acordo com o levantamento de Volpe, Meneleu Campos se destacou entre os compositores que mais produziram música de câmara brasileira:

² As citações provenientes de notas e/ou matérias de jornais foram registradas nesta Dissertação sem a atualização da grafia moderna da língua portuguesa. De modo contrário, esta autora, como veremos adiante, optou por atualizar a grafia da língua pátria para a canção *O baile na flor*, tentando, assim, uma melhor interpretação de sua partitura.

Os compositores que mais escreveram música de câmara foram Glauco Velasquez, com quarenta e quatro títulos; Francisco Braga, com trinta e um títulos; Henrique Oswald, com trinta títulos; Murilo Furtado, com vinte e um títulos; Menelau Campos, com vinte títulos; Santana Gomes, com dezenove títulos e Barrozo Neto, com quinze títulos. Destacamos, entre os demais compositores, João Gomes Araújo, com onze títulos; Alberto Nepomuceno, com dez títulos; João Gomes Júnior, com nove títulos; Leopoldo Miguez, com oito títulos; e Alexandre Levy, com sete títulos (VOLPE, 1994, p. 141).

Ainda segundo Volpe (1994), inúmeras obras de câmara foram criadas no período romântico e, conseqüentemente, esse gênero musical trouxe reconhecimento e notoriedade à estética daquele período na história da música no Brasil:

Muito mais do que mostram os livros de história da música brasileira, essa produção contribuiu inequivocamente para a formação do nosso gosto musical e pode constituir uma das parcelas mais nobres da produção musical do nosso passado recente (VOLPE, 1994, p. 151).

O artigo *Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa*, produzido por Volpe (1994), teve como enfoque os estudos musicais dos compositores românticos brasileiros nos centros europeus. De acordo com a autora, “De 41 compositores brasileiros nascidos entre 1834 e 1884 e que viajaram para a Europa, 20 estudaram na Itália, 15 na França, seis na Alemanha, quatro na Bélgica, três em Portugal, dois na Áustria e um na Suíça”. Meneleu é citado entre os 13 compositores brasileiros que estudaram na Itália, sendo Milão a cidade mais frequentada por eles.

Em relação à partida de Meneleu Campos para a Europa, sendo essa situação possibilitada apenas por compositores que possuíam mais recursos financeiros ou eram agraciados com bolsas do governo brasileiro, a autora nos forneceu uma importante contribuição ao descrever o efeito dessa afluência:

O estudo da interação entre a formação acadêmica desses compositores e os movimentos musicais europeus permite especular sobre o caráter estilístico, a vinculação dos diversos autores às correntes europeias, e a predominância ou influência dessas correntes, sucessivas ou concomitantes, entre os compositores brasileiros. Suscita investigar também quais os ideais estéticos de um compositor que procurava determinado centro musical para atualizar ou aperfeiçoar seus conhecimentos musicais. O tema das influências musicais e das tendências estéticas assumidas pelos compositores brasileiros na segunda metade do século XIX configura-se extremamente rico para interpretações. É certo que o Romantismo musical brasileiro ocorreu com retardo em relação à Europa. No entanto, tal premissa cumula de preconceitos nossas reflexões impedindo novas considerações que poderiam reinterpretar um período, sobretudo entre 1890 e 1910, bastante complexo e diversificado; no apogeu do romantismo tardio, surgem obras e compositores que prenunciam a modernidade (VOLPE, 1994, p. 52 e 60).

Posteriormente, em 2006, no XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, em Brasília, Mário Alexandre Dantas Barbosa, envolvido no projeto voltado ao período romântico brasileiro dirigido por Volpe, apresentou pesquisa em nível de iniciação científica focada para a obra *Notturmo e Allegro Scherzando* para violino solista e quarteto de cordas (BARBOSA, 2006). Esse trabalho contribuiu para o resgate da produção camerística brasileira do período romântico de compositores do norte do Brasil, e apresentou como objetivo a transcrição musicológica e edição crítica de toda a obra para conjunto de câmara instrumental de Meneleu Campos. Foi realizado também nessa pesquisa um estudo acerca do contexto de criação da obra na carreira do compositor, propagação e recepção musical por meio de levantamento de audições da época e críticas musicais localizadas em periódicos, fundamentados pelo estudo da biografia do compositor. Os periódicos utilizados por Barbosa para essa pesquisa pertencem ao acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, do Real Gabinete Português de Leitura e do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro.

Ao abordarmos as mudanças sociais que impactaram no desenvolvimento das artes no Brasil no início do século XX, e o direcionamento que a obra do compositor recebeu por estudiosos e intérpretes, Barbosa (2006) nos afirmou que:

De forma geral a sistematização da produção de nossos compositores no gênero camerístico aguardou por bastante tempo uma abordagem satisfatória. Por outro lado, a vida artístico-musical no Norte do Brasil acompanhou a linha ascendente de desenvolvimento da região nos outros setores promovida pela capitalização decorrente do ciclo da borracha. Dado o declínio da referida atividade econômica as conseqüências desfavoráveis afetaram também a música, sendo um dos determinantes para a falta de manutenção do repertório da época. Identificamos portanto uma dívida para com a música de câmara brasileira do período romântico e, no que tange aos músicos do norte do país, surge o nome de Meneleu Campos, como alvo de nosso empenho (BARBOSA, 2006, p. 467).

Barbosa concluiu, em sua pesquisa, que Meneleu Campos se configurava como um músico de formação sólida, cujo reconhecimento tem crescido em meio à bibliografia existente até o presente momento, e que sua música de câmara tem rendido maior consagração, mesmo percebendo certa ausência de análises mais técnica do seu repertório e seu resgate na sua totalidade.

De acordo com Barbosa e Volpe (2007), o romance sem palavras *T'Amo!* produzido por Meneleu Campos quando ele era aluno no Conservatório de Milão, recebeu várias versões para diferentes combinações camerísticas, formações

orquestrais e para solo, sendo essa a composição que mais arranjos recebeu de seu criador. A Figura 1, a seguir, baseado no Catálogo Geral de Obras Musicais de Meneleu Campos realizado por Barbosa (2012), nos mostra dados comparativos das diferentes versões dessa composição:

MEIO DE EXECUÇÃO	FONTE	DATA	TÍTULO
Piano solo	BNRJ: MS/C-XXVI-104, manuscrito autógrafo	s/d (anterior a mai/1894)	T'Amo! Piccolo Intermezzo per pianoforte
	BNRJ: MS/C-XXVI-54, manuscrito cópia	11/12/1954	T'Amo! Intermezzo para piano
	BNRJ: M786.1/C-VI-97, Edição: E. Nagas	s/d (anterior a mai/1894)	T'Amo! Romanza (senza parole)
Quarteto de Cordas (c/surdina)	BNRJ: MS/C-XXVI-164, manuscrito autógrafo, com mutilações	Par[á], junho 191[?] (inst. par[a] a festa dos [novos])	T'Amo Intermezzo (para ser executado durante a declamação de poesias)
Quarteto de cordas c/[opc.] 2 clarinetes, trompa e contrabaixo	MS/C-XXVI-129, manuscrito autógrafo	Rio de Janeiro, Nov/1909	T'Amo! Romanza senza parole per <u>Quartetto d'archi</u> (doppio)
Pequena orquestra (I)	BNRJ: MS/C-XXVI-131, manuscrito autógrafo, partitura incompleta	Pará, Ago/1905	T'Amo Romanza Senza Parole (Instrumentata dall'autore par piccola orchestra)
Pequena orquestra (II)	BNRJ: MS/C-XXVI-88 manuscrito autógrafo	Pará, Ago/1905	T'Amo Romanza Senza Parole (Instrumentata dall'autore par piccola orchestra)
Orquestra	BNRJ: MS/C-XXVI-100, manuscrito autógrafo	Pará, Out/1900 ("Instr.")	T'amo (Preludio orchestrale) Romanza senza parole
"Grande orquestra"	BNRJ: MS/C-XXVI-131, manuscrito autógrafo	Lisboa, Jan/1914 ("Instr.")	T'Amo! <u>Intermezzo orchestrale</u> (grande orchestra)

Figura 1- comparativo das diferentes versões de *T'Amo!* (cf. Barbosa, 2012a). Fonte: *Meneleu Campos (1872-1927), um compositor paraense: trajetória profissional e catálogo geral*, de Mário Alexandre Dantas Barbosa.

Nesse trabalho, Barbosa também apresentou a edição realizada de *T'Amo!*, a partir do manuscrito autógrafo da versão para conjunto de câmara (quarteto duplo de cordas), datado em 1909. O compositor deixou registrado, no frontispício da peça, a

opção de serem acrescentados outros instrumentos opcionais. Com relação a esses registros feitos pelo compositor, Barbosa aponta que “Tal flexibilidade demonstrada pelo compositor ao prever múltiplas combinações de conjunto instrumental nessa versão camerística, constitui um exemplo importante da sua concepção quanto à funcionalidade dos seus arranjos” (BARBOSA e VOLPE, 2015, p.206). Ainda de acordo com esses autores, o compositor deixou cerca de 140 títulos, um importante e valioso patrimônio de partituras, no qual a maioria aguarda por uma edição.

Gina Reinert (s.d.) em sua Dissertação de Mestrado *Fantasia de concerto para violino e orquestra de Octávio Meneleu Campos: uma proposta pedagógica*, tratou da fantasia supracitada por meio do conhecimento da obra e da comparação com o repertório tradicional violinístico, com o propósito de verificar os aspectos semelhantes no contexto do ensino do instrumento (REINERT, 2007). Essa autora utilizou como referencial teórico o livro *Practice* (2004) de Simon Fischer (s.d), que colaborou a identificação dos aspectos técnicos e violinísticos da *Fantasia de Concerto* para desenvolver uma proposta de ensino promovendo sua integração na formação de violinistas na execução de obras do repertório tradicional.

Consta ainda na pesquisa realizada por Reinert (2007) uma abordagem analítica para identificar os elementos temáticos, estruturais e históricos da *Fantasia de Concerto*, organizando as semelhanças e as divergências entre os manuscritos encontrados na Biblioteca Nacional (RJ) e na Biblioteca da Universidade Federal do Pará.

Raras são as fotografias do compositor Meneleu Campos disponíveis para consulta, e a pesquisa de Reinert (2007) contribuiu, nesse sentido, também para a divulgação da feição do compositor, embora em registro bastante precário em relação à sua nitidez, como podemos visualizar na Figura 2, logo a seguir:

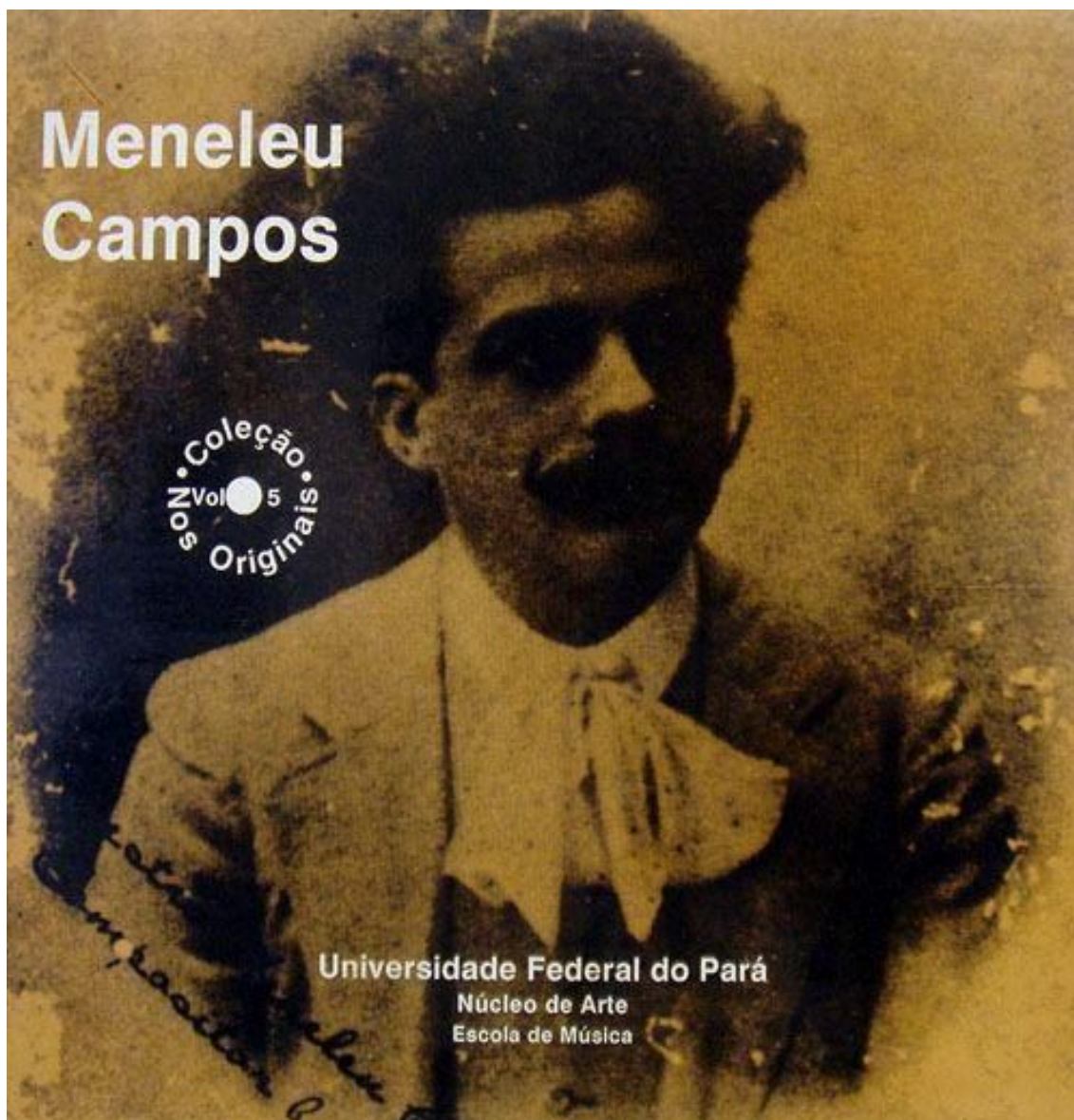


Figura 2- Meneleu Campos em sua juventude (s.d.). Fonte: *Fantasia de concerto para violino e orquestra de Octávio Meneleu Campos: uma proposta pedagógica* de Gina Reinert.

Reinert (2007) concluiu, em sua Dissertação, que a obra de Meneleu Campos contém aspectos idiomáticos semelhantes aos aspectos do repertório tradicional, e que várias técnicas como *spiccato*, escalas cromáticas, acordes, arpejos e cordas duplas, podem ser aprimoradas a partir do estudo de sua obra:

Tendo em vista que obras brasileiras, como a de Meneleu Campos, podem preparar tecnicamente violinistas, e sendo este um compositor paraense completamente desconhecido no País e até mesmo para o povo paraense, proponho que, assim como este trabalho, outras obras de Meneleu Campos—quartetos de cordas, suítes, peças para violino e piano (como por exemplo “Melancolia”, “Noturno e Allegro Scherzando”) e obras para orquestra,

entre outras – possam ser incluídas em pesquisas etambém no repertório formativo de violinistas (REINERT, 2007, p.101).

O trabalho de Barbosa (2008), apresentado no XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música - ANPPOM em Salvador, abordou publicações de caráter didático do compositor na área de educação musical. Esse estudo tratou de duas obras didáticas publicadas por Meneleu Campos em Milão, a saber, *Novo Methodo de Solfejo* e *Elementos de Música*, cuja pesquisa do contexto de criação, a descrição e análise de seus conteúdos indicam considerações a partir da comparação entre suas características junto a outras obras do mesmo período. De acordo com esse pesquisador, todo o acervo de partituras do compositor foi encaminhado para a Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, pelos parentes de Meneleu, a pedido do musicólogo Vicente Salles (1931-2013), por ocasião do centenário do compositor.

Barbosa (2007) citou o jornal A Província do Pará, em sua edição de 24 de março de 1900, uma nota a respeito das atividades produzidas no Instituto Carlos Gomes, reconhecendo a dedicação e empenho do compositor na educação musical:

O talentoso e jovem maestro Meneleu Campos, activo reorganizador do ensino de musica n'esta capital, trata de preparar um esplendido concerto classico auxiliado pelos seus collegas do conservatorio Carlos Gomes, em proveito do maestro Enrico Bernardi que se encontra doente na Itália (BARBOSA, 2008, p.276).

Esse autor citou que também no mesmo periódico supracitado foi registrado, na edição de 20 de maio de 1901, que Meneleu Campos se destacou por seu trabalho composicional e pedagógico:

O programma do dia era conciso, mas expressivo pelo valor dos numerosde musica que o compunham. Eil-o: [lista do repertório trabalhado na aula, incluindo três arranjos para coro de Meneleu sobre composições de italianos (...)] Depois de pouco mais de cinco mezes de estudo choral, os resultados que me chegaram aos ouvidos, em bellas ondas harmoniosas, representavam o louvavel esforço do maestro Meneleu Campos, director do estabelecimento (...). Só de sua parte, o maestro Campos, como componista, tem produzido para a aula de canto os seguintes trabalhos: Romanzetta, solo com acompanhamento de vozes, cinco madrigaes, Scherzetto, para 4 vozes, Padre nosso; Il canto della Tempesta, para orchestra e vozes (BARBOSA, 2008, p.276).

Barbosa (2007) apresentou, ainda, várias considerações, após consulta a essas obras publicadas por Meneleu Campos, explicando cada parte desses métodos de ensino, e conclui seu trabalho enaltecendo o trabalho pedagógico do compositor:

Concluindo, podemos dizer que a consulta a estas fontes nos permitiu – não só a partir do conteúdo sobre teoria musical e solfejo que encerram em suas páginas, mas também através dos textos introdutórios que as mesmas trazem, bem como através das informações advindas da pesquisa sobre o contexto de criação a que nos instigaram – um primeiro contato com o pensamento pedagógico de seu autor. Apresentou-se, portanto, ao longo deste trabalho, como importante material, onde práticas e saberes que nortearam as experiências pedagógico-musicais do passado puderam ser focados, auxiliando no sentido de se situar a ação formadora na atualidade dentro de uma linha conseqüente de desenvolvimento histórico (BARBOSA, 2008, p.279).

Por sua vez, Costa (2011), em sua Dissertação *Duração e Memória: Bergsonismo e o Piano no concerto em Lá Maior para piano com acompanhamento de orquestra de Octávio Meneleu Campos*, apresentou o resgate do *Concerto em Lá Maior*, visando análise e *performance*, utilizando como referencial teórico a filosofia de Henri Bergson (1859-1941) e no estudo sobre o tempo musical de Seincman (2001).

A proposta de análise Bergsoniana foi escolhida por Costa (2011), que acreditou que as análises tradicionais de formas musicais não atenderiam por completo na investigação da obra musical de Meneleu Campos, justificando que essa filosofia:

(...) se baseia em quatro pilares: intuição, duração, impulso vital e memória. Esta filosofia pareceu mais afinada com a proposta desejada de análise, segundo a duração psicológica do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, de Octávio Meneleu Campos (COSTA, 2011, p.48).

Esse autor apresentou em sua Dissertação três capítulos, sendo o primeiro capítulo uma narração das transformações tecnológicas e científicas ocorridas no período da *Belle Époque*, a trajetória de Meneleu e sua vivência no universo acadêmico italiano. O segundo capítulo aponta os principais conceitos do pensamento de Bergson, no que concerne a espaço e tempo, aplicado à música do compositor e sua interferência nas escolhas para a interpretação da peça. No terceiro e último capítulo, o autor tratou dos dados históricos do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*, os aspectos formais e estilísticos, elementos

comuns nas obras do compositor no mesmo período e a análise da obra de acordo com o ponto de vista de Bergson. Abaixo, na Figura 3, reproduzimos excerto dessa partitura, apresentada por Costa (2011):

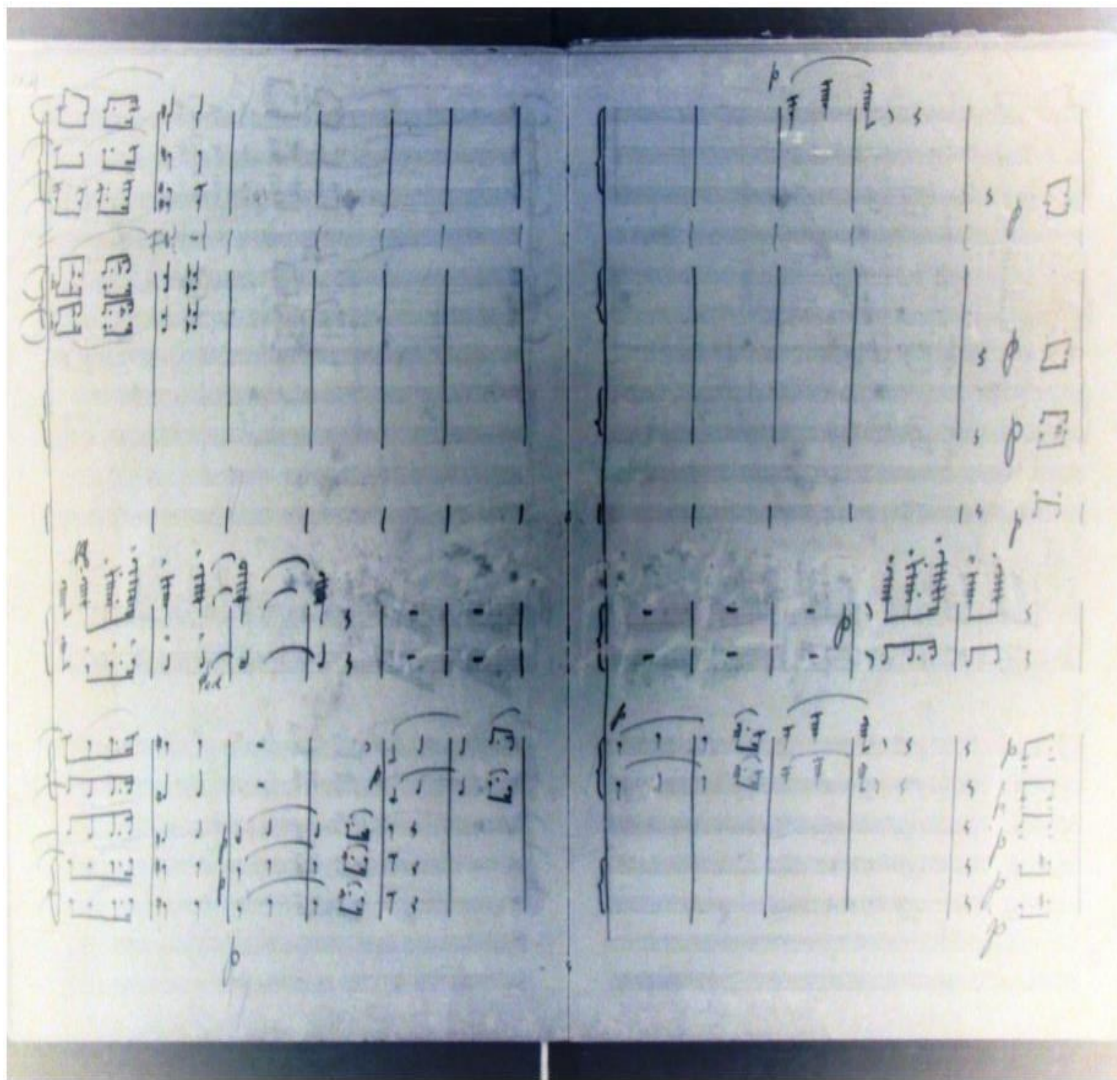


Figura 3- manuscrito do *Concerto em Lá Maior para Piano com Acompanhamento de Orquestra*.
Fonte: *Duração e Memória: Bergsonismo e o Piano no concerto em Lá Maior para piano com acompanhamento de orquestra* de Octávio Meneleu Campos de Dayse Dias Silva e Costa.

Costa (2011) apresentou no primeiro capítulo outra rara fotografia do compositor, essa com data precisa, aos 30 anos de idade. Esse registro apresenta ainda sua assinatura e um pequeno trecho do Prelúdio *Amanhecendo*, de sua autoria, como podemos visualizar na Figura 4, a seguir:

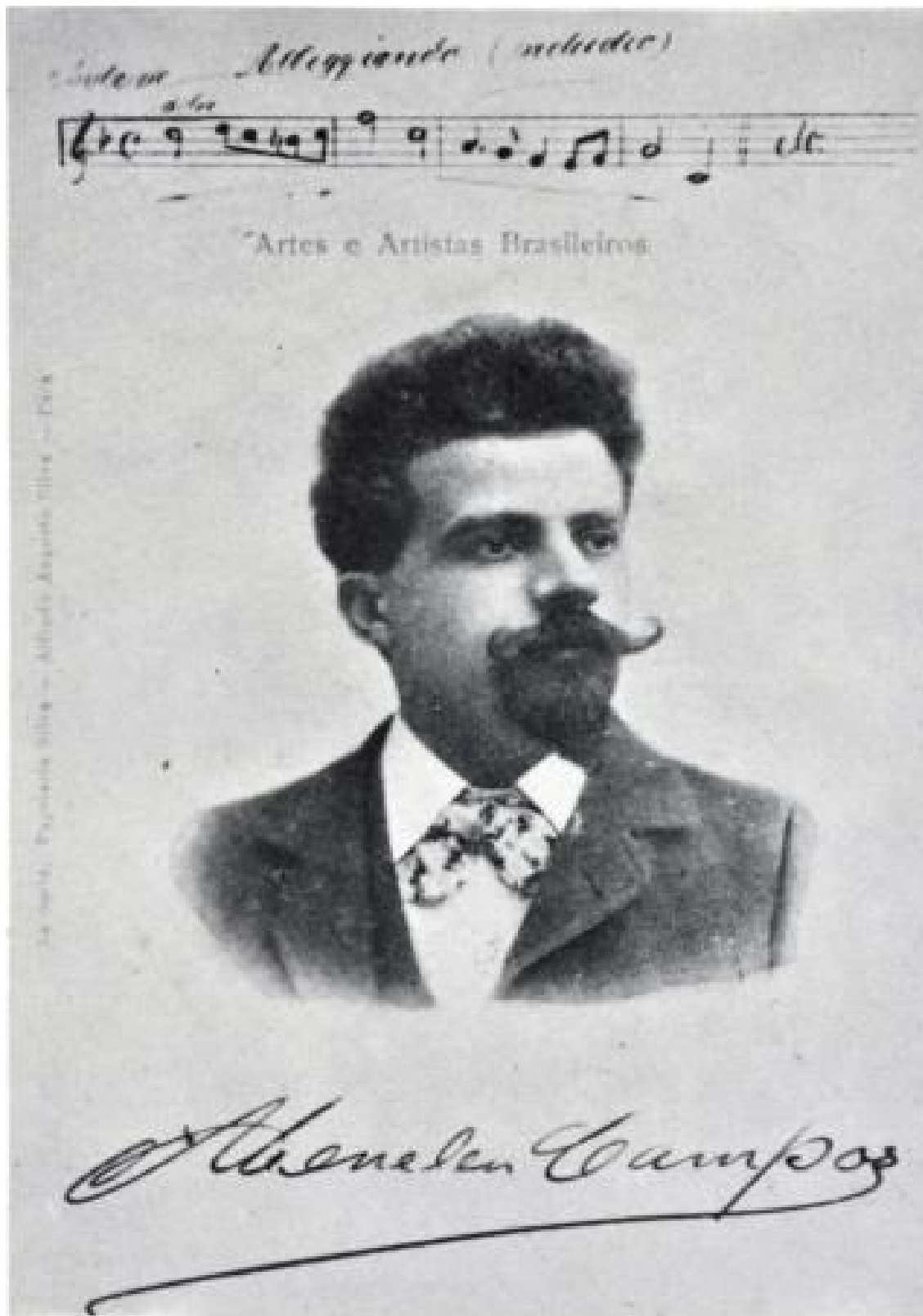


Figura 4- fotografia de Meneleu Campos aos 30 anos de idade, contendo assinatura e os quatro primeiros compassos do prelúdio *Amanhecendo*. Fonte: *Duração e Memória: Bergsonismo e o Piano no concerto em Lá Maior para piano com acompanhamento de orquestra de Octávio Meneleu Campos* de Dayse Dias Silva e Costa.

Segundo Costa (2011), Meneleu Campos ao viajar para a Itália, em 1891, estudou com o professor de harmonia Andrea Guarneri (s.d.), que o preparou para ingressar no Real Conservatório de Milão. No mesmo ano, ele foi aprovado nos exames e realizou, no Conservatório, estudos de piano, fuga, contraponto e harmonia com o professor Vincenzo Ferroni (1858-1934). Interessante observarmos na Figura 5, a seguir, apresentada no trabalho de Costa, o nome de Meneleu no livro de matrícula da turma do seu professor:

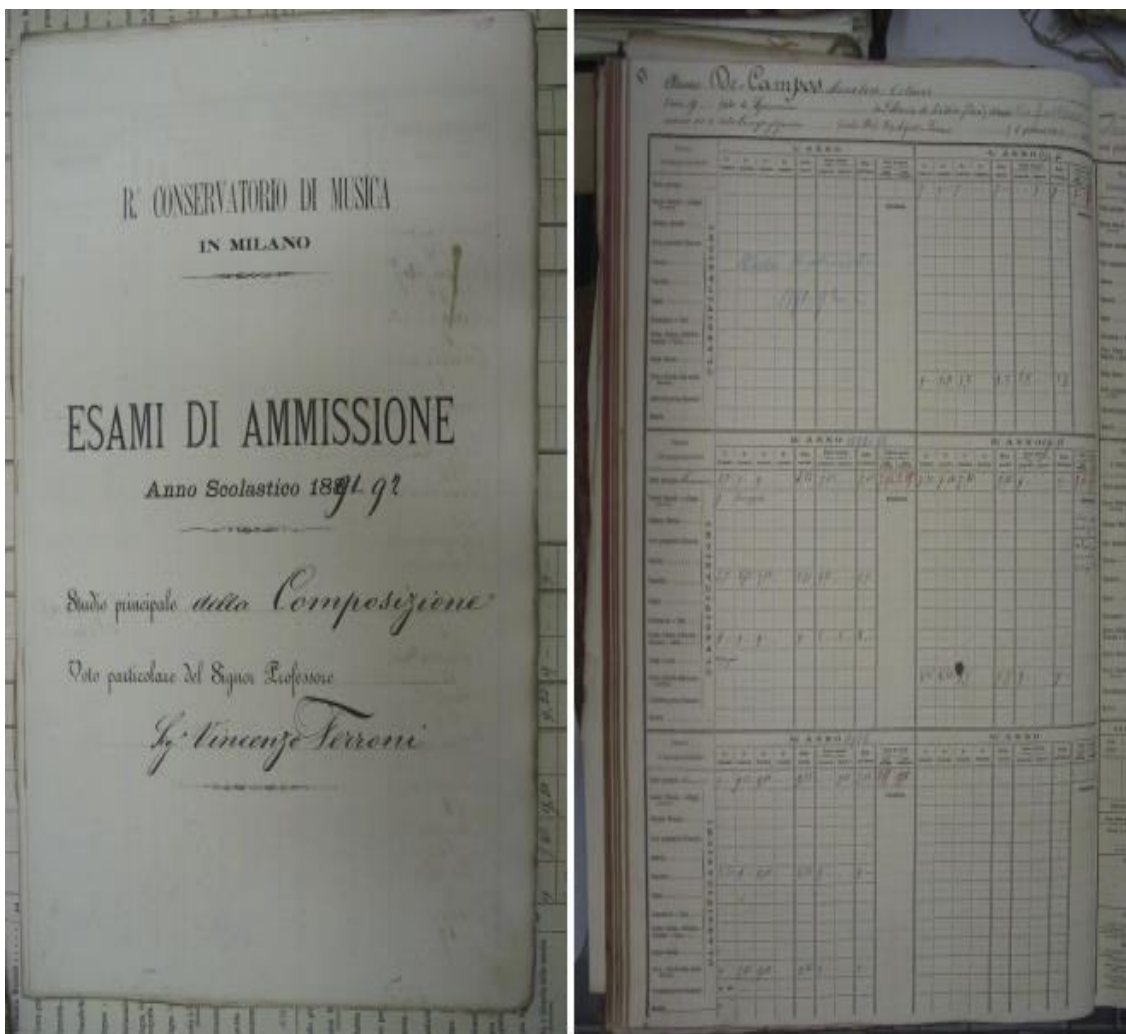


Figura 5- registros de matrícula de Meneleu Campos no Conservatório de Milão. Fonte: *Duração e Memória: Bergsonismo e o Piano no concerto em Lá Maior para piano com acompanhamento de orquestra de Octávio Meneleu Campos* de Dayse Dias Silva e Costa.

Na conclusão de sua pesquisa, Costa (2011) ressaltou a importância do resgate da obra do compositor Meneleu Campos, no contexto da *Belle Époque Amazônica*,

engrandecendo os valores do patrimônio cultural brasileiro que precisam ser investigados e apresentados para a sociedade:

Muito além de chamar a atenção para mais uma biografia de um compositor brasileiro ou fazer uma proposta de análise para esta obra, o que se deseja aqui é motivar outros a pesquisar sobre a música de Meneleu Campos, a fim de que suas produções musicais sejam divulgadas suficientemente, preservando mais uma parte da memória musical brasileira mediante a recuperação do variado repertório deste compositor (COSTA, 2011, p.104).

A Dissertação de Barbosa (2012), *Meneleu Campos (1872-1927), um compositor paraense: trajetória profissional e catálogo geral*, diz respeito ao ramo científico da área de musicologia e contém como tema principal o estudo da produção musical do compositor, sua trajetória profissional, o contexto histórico, catalogação de suas obras e a história da vida musical paraense do final do século XIX e início do século XX.

Essa pesquisa se destaca por apresentar um modelo no qual se evidencia a disponibilização da catalogação das obras do compositor, com o objetivo de reconhecer suas composições como legítimas representantes do Romantismo no Brasil e compreender a particularidade de cada parcela de sua obra em relação às necessidades de sua trajetória profissional, além de disponibilizar a catalogação geral das obras do compositor.

A metodologia utilizada no segundo capítulo dessa pesquisa se configura na busca por informações disponíveis na bibliografia específica sobre o compositor, e em fontes primárias como as partituras manuscritas e edições de época. A consulta aos periódicos realizou-se em coleções disponíveis no Rio de Janeiro (BNRJ) e em Belém do Pará (CENTUR – Centro Cultural Tancredo Neves).

O autor ofereceu significativa contribuição da musicóloga e Prof.^a Dr.^a Maria Alice Volpe/UFRJ na apresentação de uma metodologia de catalogação que observa as especificidades da documentação musical nos acervos brasileiros. A metodologia adotada para a elaboração do Catálogo Geral da Produção Musical de Meneleu Campos, abarca a consulta em fontes primárias nos dois principais arquivos na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará. Inclui também a transcrição diplomática de todos os dados encontrados nas capas externas dos manuscritos e edições, nas partes destinadas a instrumentos ou vozes e nas últimas páginas das

partituras.

O catálogo de obras do compositor, apresentado na segunda parte dessa Dissertação, aprimora e facilita possíveis consultas, pois possui explicações sobre as convenções adotadas para os verbetes e possui valioso agrupamento documental consolidado num mesmo trabalho. A configuração dos verbetes apresentados nesse trabalho segue as convenções de numeração, título, transcrições diplomáticas, descrição física do material, referências bibliográficas e particularidades do conjunto documental, o *incipit abstracto*, os subverbetes e os espaçamento entre os verbetes, como podemos observar no exemplo que se configura na Figura 6, abaixo:

Catálogo

1. [Agnus Dei em Dó p/ Tenor solo, acomp. órgão ou harmoniz. p/ v. fem.]

Ms. aut., partt. canto (tenor solo) e órgão, 1p. e partes: T-solo, S (2), M (2)/5p. BNRJ: MS/C-XXVI-172

Partes S e M: material melhor conservado e com tinta diferente, sugerindo um arranjo posterior. Parte T-solo: [margem inf., a lápis:] “Para o Alcântara”. Em todas as partes: “191”.

Andante, C, Dó, 23c.

2. [Andante em Fá, p/ vln e pf, “Malinconia”]

“A mia Sorella/ Adelaide Livia de Campos/ Malinconia/ Andante/ Per/ Violino e Pianoforte/ Di/ Meneleu Campos/ N. 147/ L. 3.50/ Milano. E. Nagas/ Via Passarella 7”. [Dedicatória manuscrita:] “Alla bravissima Signorina Rosetta Bossi./ offre l'autore./ Milano li 4 Febbraro 1892 -”. [carimbo:] “Coleção/ C. Guerra Peixe”.

Edição: Milão, E. Nagas (ch. nº 147), partt. (pf e vln), 4p. e parte (vln)/2p. BNRJ: M787.1/ C-I-23

Salles (1972, p. 183, nº 79) não data a peça e informa: “impressa sem indicação do editor”; Volpe (1994, p. 89, nº 85).

Andante, 3/4, Fá, 87

Figura 6- excerto do catálogo geral da produção musical de Otávio Meneleu Campos (1872-1927), confeccionado por Barbosa (2012). Fonte: *Meneleu Campos (1872-1927), um compositor paraense: trajetória profissional e catálogo geral* de Mário Alexandre Dantas Barbosa.

Logo após a disponibilização de seu Catálogo, Barbosa apresentou 13 listagens remissivas para facilitar o trabalho de pesquisadores na busca de algum material para sua prática interpretativa, como podemos visualizar na Figura 7, a seguir:

I - Música para orquestra e/ou banda

Verbetes N°	Título da peça	Instrumentação
84.b	Allegro non troppo em Ré (do Quarteto de cordas em Ré)	2fl, flm, 2cl, 2trp, 4tbn*, tmp e cordas
4	Andante em Sol (peq. orq.)	2fl, 2cl, trp e cordas
20.a	Concerto em Lá p/ pf e orq.	Pf, 2fl, flm, 2cl, 4trp, 2tpt, 3tbn, ofc**, cordas
30	Fantasia de concerto em mi p/ vln e orq.	Vl-solo, 2fl, 2ob, 3cl, 2fg, 2trp, 3tbn, tmp, cordas, cln***, bss
35.a	Gavota em Dó “Lívia”	2fl, flm, ob, 2cl, 2fg, 4trp, cordas, trg, cln***
35.b	Gavotta em Dó “Lívia” (peq. orq)	2fl, 2cl, cordas, trg
41.a	Intermezzo em Mi “Descritivo” (orq. e banda reunidas)	2fl, 4cl, 3rq, sx-S, sx-T, 3sxh, 2fg, 3tpt, bss, ofc, 2bdn, cordas, cln***
41.b	Intermezzo em Mi “Descritivo”	2fl, flm, 2ob, 2cl, 2fg, 2trp, hrp, cordas
42	Intermezzo em Solb “Elegíaco”	2fl, ob, 2cl, trp, 2tpt, hrp, tmp, cx e pts, cordas, ofc
58.a	Marcha Fúnebre em fá	2fl, ob, cl, 2fg, 4trp, tbn, ctbss, tmp, hrp, cordas
59	Marcha Militar em Láb “Allons-y!” (banda)	instrumentação desconhecida
60.a	Marcha Militar em Sib “25 de Setembro” (orq. e banda reunidas)	2fl, 2cl, cln, 2fg, 4trp, 2tbn, tb, bss, tbr, cx, cordas, 4sxh, sx-A, sx-T, 2tpt, 2rq, 3cl
61.a	Marcha nupcial em Mi	2fl, 2cl, trp, 2tpt, 3tbn*, tmp, cx, cordas
62.a	Marcha Triunfal em Láb “15 de Novembro”	2fl, 2cl, cln, 2fg, 2tpt, 2trp, 2tbn, bss, cx e pts, cordas, cln***

Figura 7- excerto da listagem remissiva da produção musical de Meneleu Campos (1872-1927), organizado por Barbosa (2012). Fonte: Fonte: *Meneleu Campos (1872-1927), um compositor paraense: trajetória profissional e catálogo geral* de Mário Alexandre Dantas Barbosa.

A Dissertação de Barbosa (2012) possui duas partes, sendo a primeira parte constituída de dois capítulos históricos e a segunda parte composta pela catalogação das obras do compositor. O primeiro capítulo aponta o levantamento da vida musical da cidade de Belém do Pará no segundo semestre de 1899. O segundo capítulo se refere à questão do período da obra de Meneleu Campos, diante dos desafios que enfrentava em cada ocasião de sua vida. O autor utilizou o periódico A Província do Pará, jornal diário da localidade que era sediado em Belém, para coletar informações referente aos aspectos da prática musical. A coleção utilizada foi a da Divisão de Publicações Seriadas da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Esse capítulo possui numerosa e enriquecedora documentação acerca do movimento artístico-musical em

Belém, pois esse periódico possui muitas informações necessárias para estudos culturais que se dediquem àquela região. Com relação à música de concerto, o autor cita nesse trabalho uma nota do jornal A Província do Pará, em sua edição de 04 de agosto de 1899, que noticia o marco da vida musical de Belém pela iniciativa do governador Dr. Paes de Carvalho:

Consta-nos que no dia 15 do corrente realizar-se-á no Theatro da Paz, sob a direcção do maestro Luiz Maria Smido, o primeiro dos concertos populares que ali pretende dar em diversas epochas pela musica do regimento militar do Estado./ Para esse fim, o maestro Smido, que foi contactado pelo regimento, escolheu os melhores musicos das tres bandas e formou um bello conjunto de cem figuras, que executará trechos de composições modernas ensaiadas a capricho./ Deve-se esse melhoramento a iniciativa do sr. dr. Paes de Carvalho, que assim procura um meio facil de educar o gosto artistico do publico paraense (BARBOSA, 2012. p.26).

Esse autor citou noticiário do primeiro concerto em homenagem ao aniversário de morte de Carlos Gomes, apresentando os detalhes dos preparativos, como é visto na seguinte nota lançada pelo jornal A Província do Pará, em 19 de agosto de 1899:

Instituto Carlos Gomes/ Reuniram ante-hontem, no Instituto Carlos Gomes, os professores do mesmo estabelecimento, para organizar o programma do concerto a realizar-se a 16 de setembro em commemoração ao passamento do auctor do Guarany./ Attrahente e grandioso é o programma organizado, sendo composto simplesmente de peças do maestro extinto, algumas da quaes ainda desconhecidas do publico paraense./ Entre as diversas peças que constituem o bello programma nota-se O murmurio, escripta pelo grande genio musical quando estudante em Milão; a Marcha nupcial e muitas outras, não conhecidas em nosso meio./ Publicaremos mais tarde o programma (BARBOSA, 2012, p.96).

Também foi registrado em seu trabalho outra importante nota no mesmo jornal belenense supracitado, em 29 de janeiro de 1900, que comenta a estreia de Meneleu Campos no Theatro da Paz:

Outro artista, cuja auspiciosa estréa, effectuada n'essa noite, muito agradou os espectadores, enchendo de justo orgulho os paraenses que ali se achavam, e principalmente os representantes da imprensa de Belém, cujos conceitos confirmou, é o laureado maestro Meneleu Campos, cuja aparição em scena, de braço dada a Iracema, foi recebida com honrosas palmas./ Estas que coroaram a execução do seu Canto nocturno, romanza interpretada pela concertista com acompanhamento de orchestra, sabiamente regida pelo proprio auctor, transformaram-se numa verdadeira ovação, com que foi corada a interpretação, correcta por parte de todos, da lindissima romanza Cielo e mare, de Meneleu Campos, a qual mereceu, com justa razão, as honras do bis, sendo o auctor e inteprete, depois de satisfeito o pedido dos espectadores, chamados repetidas vezes á scena (BARBOSA, 2012, p.116).

Essa pesquisa trouxe contribuições significativas, pois, oferece aprofundamento de estudos do romantismo musical brasileiro e apresenta-se como potencialmente capaz de redimensionar a importância do músico paraense Otávio Meneleu Campos, compositor de sólida formação e intensa atuação, sendo o primeiro trabalho a dedicar-se, exclusivamente, à sua obra numa abordagem global. Ela também trouxe à luz uma produção musical consistente e volumosa, no sentido de efetuar um estudo mais aprofundado, além de ponderar algumas questões duvidosas apresentadas pela historiografia tradicional.

Barbosa concluiu sua Dissertação de 2012 apontando que a perspectiva dos estudos sobre o que tem sido conhecido como romantismo musical brasileiro, possui ausências consideráveis. Com o vulto do nacionalismo sobre a estética modernista no Brasil, as composições de Meneleu Campos, e também de outros compositores brasileiros, perderam força durante quase todo o século XX:

A pesquisa aqui apresentada é, entretanto, um exemplo claro de que há muito ainda a ser feito diante do estado atual de conhecimento sobre a música brasileira, mormente, do período conhecido como romântico. Como nos lembra Volpe (2000, p.36) a pesquisa sobre a música colonial recebeu um impulso grande e o mesmo pode ser dito com relação ao que foi empreendido referentemente ao modernismo, permanecendo a produção do século XIX como um hiato da história da música brasileira que urge ser coberto. Para os estudos musicológicos permanece o desafio da integralização afim de que o entendimento do romantismo musical brasileiro seja ampliado ao englobar também ricas produções como a do músico paraense Otávio Meneleu Campos (BARBOSA, 2012, p.172).

Um estudo preliminar da ópera Gli Eroi de Meneleu Campos (1872-1927) foi apresentado por Silva e Páscoa (2015) que prepararam e organizaram os manuscritos para transcrição e edição, disponibilizando mais uma obra ainda inédita para se juntar às grandes óperas. Obra de reconhecido valor artístico, *Gli Eroi* integra o acervo das mais reconhecidas óperas compostas por brasileiros.

Silva e Páscoa (2015) relataram no início desse estudo que no final do século XIX e meados do século XX acontecia em Manaus e Belém do Pará, o período do Ciclo da Borracha, um acontecimento muito importante na história econômica e social brasileira, que atraiu muitas riquezas, transformações culturais e sociais para a região Amazônica. Como consequência dessas transformações, a ópera se destacou como gênero artístico mais significativo e, conseqüentemente, o nome de Meneleu Campos se evidenciou:

A vida cultural dessas cidades era uma constante e tinha nas óperas seu gênero artístico mais expressivo, muitos foram os títulos e companhias que ali então se apresentaram, conseqüentemente se criou nesse público uma avidez por novos títulos. Com o sucesso de compositores como o brasileiro Carlos Gomes que ao utilizar em algumas de suas obras personagens tipicamente brasileiros (algo novo e exótico para a época) como em // *Guarany* e adquirir assim notório reconhecimento fez criar nesse público um certo sentimento nacionalista, algo que viria a ser melhor explorado tempos mais tarde, esse sentimento não se prendia tão somente a temática das obras, mas sim a uma maior participação dos compositores locais. Foi então que em meio a esse novo cenário lírico da Amazônia, mais precisamente em Belém, nomes como o do compositor José Cândido da Gama Malcher (1853-1921), Henrique Euládio Gurjão (1834-1885), Ettore Bosio e Meneleu Campos (1872-1927) figuraram entre os principais desse gênero. Esse Último dentre suas obras compôs a ópera *Gli Eroi* (SILVA E PÁSCOA, 2015, p.2).

De acordo com os autores, Meneleu foi convidado pelo governo do estado do Pará, em 1899, para dirigir o Instituto Carlos Gomes e, logo após três anos, ele retornou para a Europa onde conhece o poeta Luigi Illica (1857-1919), um dos libretistas mais famosos da época, que concebeu o libreto de *Gli Eroi*. Nessa mesma época, o compositor começou a registrar em pauta essa ópera, cuja finalização se deu em 1907, em Milão.

Segundo Silva e Páscoa (2015), com o declínio da época da borracha na Amazônia, os principais teatros da região encerraram as temporadas operísticas, por isso a ópera *Gli Eroi* permaneceu inédita, restando seus manuscritos na Biblioteca Nacional, com três cópias da partitura para canto e piano. Nesse trabalho, os autores examinaram toda a estrutura física da obra, organizando por sequência de numeração e lógica da composição, identificaram possíveis erros do copista para darem continuação à numeração dos compassos. Silva e Páscoa concluíram esse estudo, apontando que a ópera *Gli Eroi* ainda se encontra carente de grande produção. Esses autores almejam também que essa obra não se torne uma produção esquecida pelas gerações atuais.

O artigo *O Tango Brasileiro (1897-1915), de Meneleu Campos: redirecionamento estético e flexibilidade frente aos desafios profissionais*, apresentado por Barbosa em 2016, abordou a composição *Duque-Baby* como obra significativa no contexto das investigações associadas às opções estéticas apontadas pelo compositor na época de seus estudos em Milão, bem como o estudo das especificidades da sua trajetória profissional e a maneira com a qual enfrentou seus desafios à época. Segundo esse autor, Meneleu Campos compôs o *Tango* entre os anos de 1895 a 1897, no sexto ano de estudos no exterior, e foi contextualizado na

tendência do exotismo musical que acentuou no decorrer da segunda metade do século XIX na Europa, dentre outras obras de sua produção. Para tal, citou Dahlhaus (1989) para explicar sobre o exotismo musical:

Dahlhaus (1989, p. 302) afirma que “exotismo musical é uma questão de função e não de substância”. Mais à frente continua a esclarecer que “exotismo está intimamente ligado com folclorismo” (op. cit., p. 304) e que ambos “têm funções estéticas análogas, manifestas musicalmente nos dispositivos notadamente estereótipos usados para representar tanto o ambiente social local quanto o estrangeiro” (idem, ibidem, p. 304). O especialista na música do século XIX ainda adverte que “a questão chave não é a substância étnica original desses fenômenos tanto quanto o fato de que diferem da música culta europeia, e a função à qual servem como desvios da norma europeia” (idem, ibidem, p. 306), (BARBOSA, 2016, p.6).

O autor apresentou uma tabela comparativa do Catálogo Geral das Obras Musicais de Otávio Meneleu Campos realizado por ele mesmo, em 2012, das diversas versões a partir dos *incipits* abstratos presentes na obra *Tango Brasileiro em Mib Duque-Gaby*, como podemos verificar na Figura 8, logo a seguir, o que nos mostra a atenção do compositor ao reelaborar suas próprias criações, sugestivo que de constantemente observava e reavaliava o material composto:

Meio de execução	data	<i>Incipit</i>
Pf (1ª versão)	1897	Introduzione (Andante mosso), 2/4, Mib, 5c. Tango (Lo stesso movimento), 2/4,
Banda	1897	mib, 17c. Si, 24c. Réb, 17c. Mib, 16c. mib, 16c. 2/4, Si, 28c. Dó, 40c. D.C. al Coda, 30c. Coda, mib, 22c.
Orquestra	1913	Introd. Tempo de polka, 2/4, Mib, 6c. Tango, Lostesso movimento, 2/4, mib (menor), 16c. Si, 16c. mib, 25c. Trio, Mib, 16c. D.C. al Coda, 14c. Coda, mib, 9c.
Pf (2ª versão)	1914	S/ind., 2/4, Mib, 16c. s/ind., 2/4, Láb, 16c. D.C. al S, 32c. Mib, 16c. 2/4, Dób, 16c.
Sexteto	1915	Introdução, 2/4, Mi, 6c. Tango, 2/4, mi, 16c. Dó, 16c. mi, 25c. Mi, 16c. D.C. al S, 13c. Coda, 2/4, mi, 9c

Figura 8- tabela comparativa das diversas versões do *Tango Brasileiro* de Meneleu Campos. Fonte: O *Tango Brasileiro (1897-1915)*, de Meneleu Campos: *redirecionamento estético e flexibilidade frente aos desafios profissionais* de Mário Alexandre Dantas Barbosa.

De acordo com Barbosa (2016), em suas considerações finais, o *Tango*, representa uma comunicação do compositor com as transformações culturais de sua época:

Embora já tivesse experimentado danças estilizadas, uma novidade do Romantismo (BLUME, 1970, p. 146), o *Tango* representa uma interlocução do compositor com o movimento cultural urbano do seu tempo. Em sua criação original lançou mão do exotismo com criatividade, utilizando os elementos musicais com individualidade e não, teve a pretensão (ou ideal romântico) de mantê-la como obra acabada, mas soube tirar partido de condições favoráveis que encontrou posteriormente. O *Tango Brasileiro*, embora exemplo único na produção global de Meneleu Campos, funcionou nas mãos de seu compositor como testemunho de seu aprimoramento e de sua constante atualização no campo estético e profissional (BARBOSA, 2016, p.10).

Como apresentado acima, há já diversos trabalhos acadêmicos que tratam da vida e da obra de Meneleu Campos. No entanto, um volume ainda pouco expressivo foi dedicado às suas canções para canto e piano, que, embora citadas em Catálogos, não foram tratadas até o momento em sua totalidade. Como citado na Introdução desta Dissertação, nosso objeto de pesquisa se configura em cinco canções para canto e piano compostas por Meneleu Campos para a classificação de soprano, presentes no Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB, projeto de pesquisa coordenado pelo Prof. Dr. Lenine Santos (1968), docente na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Ao concluirmos este primeiro capítulo, podemos aferir da importância que a pesquisa desenvolvida pelos cursos de pós-graduação em nível de Mestrado e Doutorado tem alcançado no que se refere ao mapeamento da produção de música de concerto no Brasil. Neste sentido, as últimas três décadas registram avanço inquestionável sobre a disponibilização de estudos e obras nacionais, o que influi diretamente na organização e entendimento de nossa história musical.

Fato é que a pesquisa em música se reflete também em *performances* que nos mostram a realização do material observado. Neste sentido, citamos o pesquisador João Augusto Ó de Almeida (s.d.), tenor, cujos predicados musicais têm sido encaminhados para a divulgação da obra de Meneleu Campos. Sua Dissertação *Menelau Campos e a música vocal no ocaso da "belle époque" paraense*, não observada na confecção deste capítulo, se constitui em parte do material acadêmico desenvolvido sobre o compositor. Neste sentido, ao nos referirmos a esse pesquisador, apresentamos outra faceta de sua pesquisa, ou seja, uma *performance*

da *mélodie Tendrement* de Meneleu Campos, composta em Paris, em maio de 1913. A *performance* de João Augusto Ó de Almeida ocorreu na Igreja de Santo Alexandre, durante o Festival de Ópera da Amazônia, em Belém, PA, tendo aopiano o professor David Martins (s.d.). Pelo QR Code, exposto na Figura 9, a seguir, podemos apreciar a interpretação dos músicos supracitados de *Tendrement*.



Figura 9- acesso à interpretação, por meio de *QR Code*, de *Tendrement* de Meneleu Campos, pelo tenor e pesquisador João Augusto Ó de Almeida e do pianista David Martinsta. Igreja de Santo Alexandre, Belém, no Festival de Ópera da Amazônia de 2009. Fonte: elaborado por esta autora.

A seguir, no capítulo três, apresentamos análise das cinco canções de Meneleu Campos, a saber, *Canto lontano*, *O baile na flor*, *In fondo al bicchiere*, *Addio, gioventù* e *La fioraia*, que se configuram no objeto de pesquisa desta Dissertação.

3 CONTEXTO HISTÓRICO E ANÁLISE DAS CINCO CANÇÕES PARA VOZ DE SOPRANO DE MENELEU CAMPOS INSERIDAS NO ACERVO DE PARTITURAS HERMELINDO CASTELO BRANCO – APHECAB

O gênero canção de câmara firmou-se perante a história da música no século XIX. Embora suas origens remontem ao canto popular da Idade Média, foi com o austríaco Franz Schubert (1797-1828) que o *Lied* alemão tornou-se modelo para canções que surgiram em outros países da Europa e, posteriormente, nas Américas. Segundo Magnani (1989), a canção de câmara teve o poder de trazer “à tona o precioso manancial dos folclores nacionais” (MAGNANI, 1989, p.151).

Curiosamente, no Brasil, notamos, no século XIX, uma produção de canções de câmara em diversos idiomas, predominantemente o italiano, o francês e o alemão, devido à formação de alguns compositores que rumaram para a Europa em busca de uma melhor qualificação profissional, *status* social e melhores oportunidades de trabalho. Assim, segundo as palavras do Professor Angelo José Fernandes (1972), docente na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, ao palestrar durante o VI Seminário da Canção Brasileira da EMUFMG, em 2020: “Podemos afirmar que há o *Lied* brasileiro, que há a *mélodie* brasileira e que há a *canzone* brasileira”³. A afirmação do Professor Angelo José Fernandes ilustra a produção de canções de câmara concebida por Meneleu Campos, cuja produção desse gênero engloba textos em vernáculo, em italiano e em francês.

Das cinco canções observadas nesta pesquisa, quatro se apresentam com texto em italiano e apenas uma em português. Dessas, duas apresentam texto poético do mesmo autor, Enrico Golisciani (1848-1919), o que nos fez reforçar os dados desse poeta e escritor, caso as análises sejam lidas separadamente.

Historicamente, é de fácil dedução a escolha do compositor pelos textos em italianos, visto suas estadas em Milão, em 1891 e 1903, junto ao Real Conservatório de Música, para estudos diversos que contribuíram para sua formação final como performer e compositor. Assim, podemos supor que sua produção de canções refletiu

³ Depoimento colhido durante a Mesa redonda ocorrida no dia 14 de dezembro de 2020, de modo remoto, intitulada *A canção de câmara brasileira anterior ao Modernismo*, da qual participaram os Professores Marcus Medeiros (UFJF)/Moderador, Aline Araújo (UFS), Angelo José Fernandes (UNICAMP), Cristine Guse (UFPEL), Mauro Chantal (UFMG), Luciana Monteiro (UFMG) e Poliana Alves (UFU).

as vivências do compositor quando concebidas em diversos idiomas e a partir do convívio com determinadas obras literárias e, quando possível, com seus criadores.

A seguir, apresentamos a análise das canções de Meneleu Campos que se constituem em objeto de pesquisa desta autora, a saber, *Canto lontano*, *O baile na flor*, *In fondo al bicchiere*, *Addio, gioventù!* e *La fioraia*.

3.1 *Canto lontano*

A canção *Canto lontano*, segundo Barbosa (2012), foi a primeira composição no gênero vocal composta por Meneleu Campos, em 1893. Essa canção foi escrita sobre poesia do literato Enrico Golisciani, para canto e piano. Nascido em Nápoles, Enrico Golisciani foi libretista e poeta italiano que se tornou conhecido por produzir diversos libretos de ópera e por publicar um pequeno volume de versos para música, chamado *Pagine d'Album* (Páginas de Álbum) na *Gazzeta Musicale* de Milão, um dos primeiros periódicos italianos a se dedicar à música, teatro e política. Meneleu utilizou texto poético de Enrico Golisciani na canção *Addio, gioventù!*, que também será analisada neste capítulo.

A cópia da partitura, doada pelo historiador Vicente Salles (1931-2013) a Hermelindo Castelo Branco, cujo acervo foi integrado ao Instituto Piano Brasileiro após seu falecimento, apresenta na capa o título da canção e o subtítulo *Romanza*, que se caracteriza por um caráter melódico e expressivo. A capa dessa partitura apresenta a dedicatória "*A' miei carissimi genitori*" (Aos meus caríssimos genitores), o que se configura em demonstração pública do apreço que o compositor tinha por seus pais.

Das cinco partituras observadas nesta pesquisa, *Canto lontano* é a que se apresenta com maior dificuldade em sua visualização, especialmente em sua capa. Desta maneira, não foi possível a esta autora a identificação de algumas informações, pela disposição da cópia observada, sem perda da leitura da grafia musical, no entanto. A capa dessa partitura pode ser visualizada na Figura 10, a seguir:

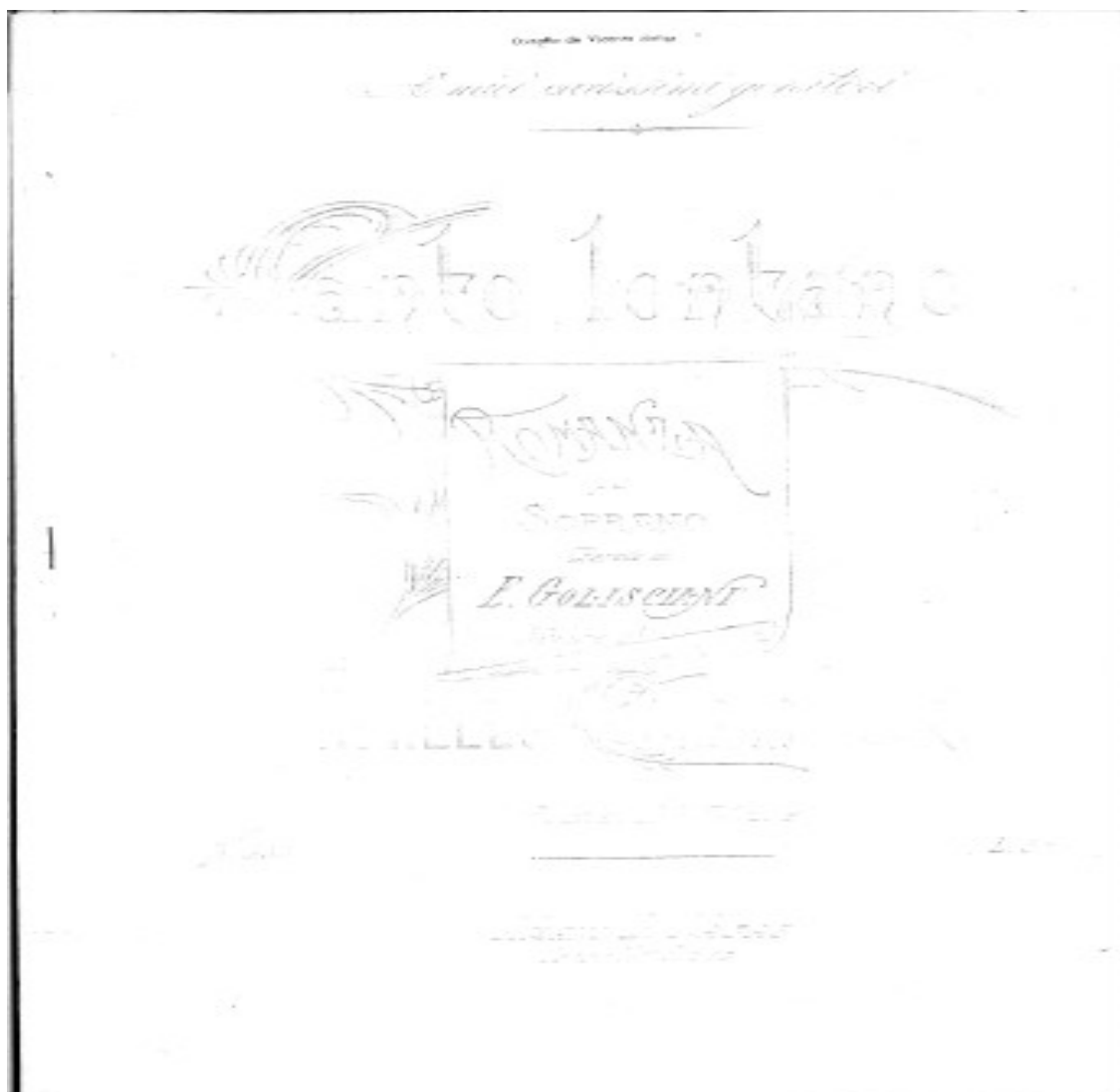


Figura 10- cópia da capa de *Canto Lontano*, para canto e piano, de Meneleu Campos. Fonte: Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB.

A seguir, apresentamos, no Quadro 1, dados sobre as principais características da canção *Canto Lontano* de Meneleu Campos. Neste sentido, padronizamos em nossa análise das cinco canções observadas nesta pesquisa a apresentação de Quadros referentes às outras canções. Em todos, apresentamos dados sobre a autoria do texto poético, forma, tonalidade, número de compassos, fórmula de compasso, andamento, dinâmica, âmbito da linha vocal e âmbito da escrita para o piano.

Quadro 1- dados sobre a canção *Canto lontan* de Meneleu Campos.

Título	<i>Canto lontan</i>
Autor do texto poético	Enrico Golisciani
Dedicatória	A' miei carissimi genitori
Forma	A-B-A'- <i>Coda</i>
Tonalidade	Mib maior
Número de compassos	62
Fórmula de compasso	Ternário – 3/4 e quaternário – 4/4
Andamento/Caráter	<i>Andante, Andante più mosso e Largo</i>
Dinâmica	<i>pp, p e ff</i>
Âmbito da linha vocal ⁴	Dó3 ao Sib4
Âmbito da escrita para o piano ⁵	Sib-1 ao Dó5

Como todas as cinco canções observadas nesta pesquisa, *Canto lontan* se constitui em composição tonal, estruturada em 62 compassos, com fórmula de compasso ternário simples (c.1-12 e c.52-62) e quaternário simples (c.13-51). Apresenta dois solos de piano, a saber, c.1-12 (introdução), c.34-37;50 e 51 (interlúdio) e 59-62 (fim da canção). O discurso vocal ocorre em três momentos, a saber, c.13-33,38-49 e 53-58 (*Coda*).

Apresentamos, a seguir, dados sobre a textura, melodia, timbre, harmonia e ritmo de *Canto lontan*, tendo como referência a obra *Guidelines for Style Analysis* (1992) de LaRue. Neste sentido, a textura da canção *Canto lontan* predomina como melodia acompanhada e menos densa em quase toda a canção. Essa canção tem início com expressiva introdução de 12 compassos ao piano, com dinâmica em *p* e uso de duas claves de Sol entre os c.5-9 que explora a região média-aguda do instrumento, demonstrando uma sonoridade mais suave, delicada e uma terminação feminina no c.12. A sonoridade na introdução é menos densa, condizente ao que será pronunciado com relação ao texto poético da canção, como nos mostra a Figura 11, a seguir. Digno de nota é a atenção com a qual Meneleu Campos se volta ao piano, proporcionando em suas canções momentos nos quais esse instrumento assume posição solista, não exercendo apenas o *status* de instrumento acompanhador.

⁴ Optamos pelo Sistema Francês, que tem como Dó3 o Dó central.

⁵ Idem.

CANTO LONTANO
ROMANZA

Parole di
R. GOLISCIANI

Musica di
MENELEU CAMPOS

Figura 11- introdução da canção *Canto Lontano*, c.1-12, de Meneleu Campos, com destaque para o solo do piano.

Interessante observar na linha do piano, o uso de arpejos que o compositor utiliza na mão direita e esquerda, nos c.16,57 e 58 sempre nas palavras “*canto Lontan*” (canto distante). Entendemos como sugestivo de relação texto-música essa associação que o compositor criou para ilustrar as duas palavras supracitadas, que se constituem também no título dessa canção. A Figura 12, a seguir, nos mostra um exemplo do uso de arpejos que acompanham o canto distante musicado por Meneleu Campos:

4

Andante.

So - gno, em irra - gia la spe - ran - za lvi - so, sus - sul - ta l'co - re a l'in -

p *col canto*

can - to no - vel, *con dolcezza* e tre - pi - dan - te, con lo sguar - do

col canto *col canto*

Figura 12- o uso de arpejos, c.16, na canção *Canto lontan* de Meneleu Campos sugestivo de relação texto-música.

No que se refere à melodia, a escrita vocal se situa numa região de fácil execução para a voz de soprano cuja extensão vai do Dó3 a Sib4, com a presença de graus conjuntos e saltos, esses ascendentes e descendentes. O piano apresenta o âmbito de Sib-1 ao Dó5. A escrita do piano na clave de Fá, dobra a melodia da linha do canto nos c.17,18,20,21-32,42,43 e 45. Já a escrita do piano, na clave de Sol, dobra a linha do canto nos c.13-16,19,38-41,44,46,55-58.

Observamos o ponto culminante da melodia do canto a nota Sib4, c.55. Nesse momento, Meneleu Campos valoriza a dramaticidade da frase “*e la mia gioia è morta*” (e minha alegria está morta) com a nota mais aguda realizada pela linha do canto. Ainda, expressa musicalmente a dor do eu lírico ao dar a essa nota a única dinâmica em *ff*, apoiada pela oitava mais grave realizada pela mão esquerda da escrita para o piano. Figura 13, a seguir, nos mostra o que consideramos o ponto culminante de *Canto lontan*:

The image displays two systems of a musical score. The first system is marked 'Andante. quasi parlato' and features a vocal line with the lyrics 'di sparsel sogno, o l'incendio, la è' and a piano accompaniment. The second system is marked 'ff.' and features a vocal line with the lyrics 'mor - ta co - me la no - ta del can - to del can - to lon -' and a piano accompaniment. The word 'morta' is highlighted with a blue box, and the piano accompaniment features a full chord and a triplet of eighth notes.

Figura 13- ponto culminante da *Canto lontano* de Meneleu Campos, no qual a valorização da palavra “morta” se dá pela nota mais aguda da escrita vocal, apoiada pela oitava mais grave da escrita para o piano, juntamente com acordes cheios que dobram a linha vocal e acrescentam massa sonora à canção.

Em relação ao timbre, o compositor utiliza o da voz e do piano, como uma canção de caráter melódico e expressivo. O subtítulo *Romanza*, registrado na partitura, sugere um timbre mais lírico além das seguintes indicações de andamento: *Andante*, *più animato*, *incalzando*, *con dolcezza*, *con grazia*, *col canto*, *dolce*, *con dolore*, *cupo* e *quasi parlato*. Com respeito à dinâmica na introdução, usa-se *piano* e como agógica o uso de *rallentando*. No decorrer da canção até o fim, o compositor utiliza *crescendo*, *rallentando*, *piano* e *pianíssimo*.

Em relação à harmonia, a canção foi composta na tonalidade Mib maior, com alguns momentos de modulações para Láb maior nos c.13-20 e 38-45. No c.13, o compositor inicia a melodia no quinto grau da tonalidade de Láb maior. Nos c.46-48, o Meneleu Campos utiliza cromatismo na linha vocal e na linha mais aguda do piano trazendo uma lembrança do material cromático feito na introdução da canção. Por se tratar de uma canção cujo afeto se ilustra na tristeza, chamamos a atenção do leitor para as notas iniciais de *Canto lontano*, pois o compositor se vale do uso de *catabasis*, movimentação descendente (*descensos*) que caracteriza perda de energia, pela qual podemos expressar afetos como tristeza, angústia, em situações como luto, servidão

e humildade, por exemplo. Assim, podemos aferir a competência de Meneleu Campos como compositor de canções de câmara, ao saber lidar com elementos musicais coerentes com os textos poéticos abordados por ele. Outrossim, na Figura 14, a seguir, podemos perceber a linha presente na clave de Fá do piano como proclamador da tristeza que, a princípio ilustrada em sons, ouviremos nos versos de Enrico Golisciani:

CANTO LONTANO
ROMANZA

Parole di
E. GOLISCIANI

Musica di
MENELEU CAMPOS

Figura 14- presença de movimentação em *Catabasis*, como ilustração do afeto de tristeza que será apresentado pelo texto poético de *Canto Lontano* de Meneleu Campos.

Em relação ao ritmo, a métrica da canção é regular, possuindo compasso ternário e quaternário simples do início ao fim, com início tético. O compositor faz uso de sete valores musicais para a construção da linha vocal: semicolcheia, colcheia, semínima, semínima pontuada e mínima e quáteras. Sobre a escrita do piano usa-se semicolcheia, colcheia, semínima, semínima pontuada, mínima, mínima pontuada e semibreve, além de pausas.

A estrutura da canção apresenta a forma A-B-A, seguida de *Coda*. A parte A,

possui uma quadratura perfeita, apresentando duas frases com 4 compassos entre os c.13-20. A parte B se encontra entre os c.21-33, com mudança na tonalidade para a relativa menor (Fá menor) de Láb maior. É interessante observar que, na parte B, o compositor muda o acompanhamento com o uso de síncope na escrita do piano. Logo após, acontece o Interlúdio entre os c.34-37 finalizando com a dominante de Mib maior (Sib com sétima) que prepara para a retomada do tema A. O interlúdio tem uma progressão rítmica com uma condução melódica ascendente. Nos c.46-49 ocorre um recitativo acompanhado.

Na parte A', a tonalidade muda para Mib maior e a linha do canto repete igual com variações que não são significativas, como por exemplo, a pausa da semínima no c.43, que é uma adequação da melodia ao texto poético, que acontece no c.18 na parte A. Nos c.50-52, há uma conclusão da linha do canto realizada pelo piano. Nos c.52-54, há uma repetição de elementos, presente anteriormente nos c.1-3 da introdução, com uso de cromatismo na linha da escrita do piano. A partir do c.52 (Coda), há elementos da introdução com caráter conclusivo e a linha vocal explora notas diferentes, atingindo o ponto culminante da canção, a nota Sib4.

O texto poético *Canto lontano*, a seguir em tradução livre por esta autora, nos mostra a tristeza do eu lírico pela perda de um grande amor do passado:

Canto lontano

*Ne l'ampio ciel che brulica di stelle
Sale la nota d'un canto lontan
E com'è fato de le cose belle
Si sperde, si sperde e muor pian pian*

*Saper non voglio di qual cor sia l'eco
La dolce nota che vaga lassù
Sü tu mortale o dea, palpito teco
E sogno i gaudi d'un tempo che fu*

*Sogno, e m'irragia la speranza'l viso
Sussulta'l core a l'incanto novel
E trepidante, con lo sguardo fiso
Cerco cerco per l'ampio ciel...*

*Ma bela e fredda, ne'l silenzio assorta
Regna la notte, e la interrogo invan
Di spare il sogno, e la mia gioia è morta
Come la nota del canto del canto lontan*

Canto distante

No amplo céu repleto de estrelas
Sobe a nota de um canto distante
E como é feito de coisas belas
Desvanece-se, desvanece-se, e morre lentamente

Não desejo saber que coração é o eco
A doce nota que vagueia por aí
Ó deusa mortal, eu vibro contigo
E sonho com as glórias de uma época que se foi

Sonho, e a esperança irradia o meu rosto
O coração salta para novo encantamento
E a tremer, com olhar fixo
Eu procuro no amplo céu...

Mas belo e frio, no silêncio absorvido,
A noite reina, e eu questiono-a em vão
De poupar o sonho, e a minha alegria está morta
Como a nota do canto distante

A canção *Canto lontanano* sugere ao intérprete um timbre mais melancólico e expressivo caracterizado pela dor da perda da pessoa amada e os momentos de alegria do passado, vivenciados através de seus sonhos.

Ao observarmos o texto poético de Enrico Golisciani e os parâmetros de análise musical sugeridos por LaRue (1992), identificamos relações de semelhança entre o texto e a música, a seguir:

- c.15, no qual as palavras “*sale la nota*” (sobe a nota) foram grafadas por notas em movimento ascendente na escrita da linha do canto, descrevendo, assim, o significado dessas palavras;
- c.39, segundo tempo, a sílaba tônica da palavra *speranza* (esperança) foi grafada pelo compositor como nota mais aguda da frase poética;
- c.40., na frase “*Sussulta’l core a l’incanto nove!*” (O coração salta para novo encantamento), vemos como sugestivo de valorização do próprio afeto do eu lírico a grafia da palavra “*core*” (coração) na nota mais aguda dessa frase musical. Em comparação com o compasso anterior, no qual o compositor registra sua esperança como valorosa, ao grafar a sílaba tônica dessa palavra na nota mais aguda da frase poética, percebemos que ao coração, ao sentimento do eu lírico, o compositor dispensa atenção maior ainda, ao ilustrá-lo como a nota mais aguda da canção até esse momento;
- c.49, na frase “*e la interrogo invan*” (e a interrogo em vão), percebemos esse

trecho também como sugestivo de relação texto-música, pois quem interroga acaba por esperar uma resposta, mesmo que essa resposta não venha. O tempo de espera, no caso, se dá com os dois compassos seguintes, nos quais a voz se cala. Outra sugestão de relação texto-música nesse trechodiz respeito à dinâmica empregada pelo compositor, pois trata-se de uma frase em crescendo e em nota aguda (Sol4), o que é sugestivo de que seu questionamento, mesmo que em vão, é realizado com impulso, força e desejo;

- c.54-55, nos quais há a frase “*e la mia gioia è morta*” (e a minha alegria está morta), a palavra “*morta*” foi ilustrada atingindo a nota mais aguda da canção (Sib4 maior) e com dinâmica *ff* na linha do canto, sugestivo de tristeza, ou mesmo desespero e indignação da dor pela perda da pessoa amada.

3.2 O baile na flor

A primeira versão da canção *O baile na flor*, segundo Barbosa (2012), foi composta em 1899 para canto e piano, e destaca-se pelo uso da língua portuguesa com texto poético do Castro Alves (1847-1871), representante notório do nacionalismo paisagístico no Brasil. Castro Alves, nascido em Muritiba, Bahia, foi representante da terceira geração romântica no Brasil, que defendia as causas da liberdade e justiça, e que expressava em suas poesias a aversão aos graves problemas sociais vivenciados em seu tempo. Sua poesia se diferencia pela feição lírico-amorosa, pela maneira como apresenta o amor como desejo da alma e pela feição social às inspirações revolucionárias e liberais do século XIX. Ele foi devoto à causa abolicionista e foi denominado como “O Poeta dos Escravos”, e utilizava em suas obras uma linguagem dramática, demonstrando sua indignação pelo tema da escravatura como nos poemas *Vozes d’África e Navios Negreiros*, da obra *Os Escravos (1883)*. Castro Alves também foi considerado como o “Poeta da Natureza” nos poemas *O baile na flor*⁶ e *Crepúsculo sertanejo*, engrandecendo elementos da natureza como atributos de esperança e liberdade (Frazão 2020, disponível em: https://www.ebiografia.com/castro_alves/).

A seguir, apresentamos, no Quadro 2, dados sobre as principais características

⁶ O compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920), também defensor das causas abolicionistas, utilizou a poesia *O baile na flor* de Castro Alves em uma composição para coro feminino.

da canção *O baile na flor* de Meneleu Campos.

Quadro 2- dados sobre a canção *O baile na flor* de Meneleu Campos.

Título	<i>O baile na flor</i>
Autor do texto poético	Castro Alves
Dedicatória	Ao illustre Dr. Paulino de Brito
Forma	Livre
Tonalidade	Ré maior
Número de compassos	86
Fórmula de compasso	Ternário – 3/4
Andamento/Caráter	<i>Quasi tempo de Valzer</i>
Dinâmica	<i>pp, p e f</i>
Âmbito da linha vocal	Mi3 ao Lá4
Âmbito da escrita para o piano	Lá1 ao Fá#5

Composta na tonalidade de Ré maior e com fórmula de compasso ternário simples cuja unidade de tempo é a semínima, *O baile na flor* foi estruturada em 86 compassos e apresenta a forma livre, com quatro seções, das quais a primeira e a terceira se constituem em dois solos de piano, a saber, c.1-17 e 42-57. O discurso vocal ocorre em dois momentos, a saber, c.17-41 e 57-86 (fim da valsa).

Toda a canção apresenta frases previsíveis em sua quadratura e tratamento harmônico. Quanto à textura da canção *O baile na flor*, esta não é densa, possuindo poucas notas com quatro valores musicais: colcheia, semínima, mínima e mínima pontuada. Isso colabora para a sensação de leveza e descontração apresentados pelo texto poético, facilitando ao intérprete e ao ouvinte visualizarem as imagens propostas pela colaboração entre poeta e compositor.

Como gênero, a valsa apresenta, quase sempre, um caráter gracioso. Neste sentido, a delicadeza e a elegância do texto poético encontraram respaldo nas frases construídas por Meneleu Campos, que registrou a seguinte indicação de andamento: *Quasi tempo de Valzer*, sugerindo ao intérprete um caráter mais dançante e alegre.

O compasso ternário e a estrutura da valsa têm ligação direta com o movimento de dança, presente no título da canção e no caráter proposto (tempo de valsa). Esses elementos sugerem o ambiente e são explorados na figura das fadas, dos cardumes e flores que bailam. A própria valsa é citada no texto poético de Castro Alves, mais especificamente no último verso da canção: *Em bando Girando, Valsando, Valsando, Voando No ar!...*

A primeira seção, na qual apenas o piano é apresentado se constitui numa Introdução, c.1-17, e contém duas frases, c.1-8 e c.8-16. Já nesse discurso musical,

notamos uma preocupação de Meneleu Campos em sugerir, na escrita para o piano, o tema tratado, com duas frases, ascendente e descendente, cujas melodias insinuam uma celebração da natureza. Ora, sabemos que as flores estão entre os elementos mais sensíveis e delicados do reino vegetal, em seu aspecto e constituição. Desta maneira, essa primeira seção apresenta uma textura de melodia acompanhada e menos densa, esta constituída em quase sua totalidade por poucas notas em grau conjunto, na qual há a exploração da região média-agudado instrumento, resultando em uma sonoridade delicada, primaveril, condizente com o texto poético que será apresentado no decorrer da canção, como podemos observar nos c.1-8 na Figura 15, a seguir:

Quasi tempo di Valzer (♩ = 46)

The musical score is written for voice and piano. The vocal line (Canto) is on a single staff with a treble clef, showing rests for the first eight measures. The piano accompaniment (Piano) is on two staves (treble and bass clefs). The right-hand part features a melodic line of eighth notes, starting on a half rest and moving upwards. The left-hand part provides a harmonic foundation with quarter notes. Dynamics are marked as *p* (piano) and *f* (forte). The tempo is indicated as 'Quasi tempo di Valzer' with a quarter note equal to 46 beats per minute.

Figura 15- textura sonora pouco densa, c.1-8, na canção *O baile na flor* de Meneleu Campos. Fonte: elaborado por esta autora.

Em relação à primeira frase da primeira seção, c.1-9, notamos que a mesma apresenta uma construção ascendente e com progressão harmônica que abrange graus como tônica, supertônica, dominante e sensível, que servirá de dominante para a modulação passageira de Fá# menor registrada no c.9 que conclui a frase. A clave de Fá apresenta movimentação por graus conjuntos, partindo da tônica e chegando ao c.9 na tonalidade de Fá# menor. Em relação à mão direita, esta já oferece motivo melódico que será apresentado pelo canto a partir do c.16. Na segunda frase da primeira seção, c.9-17, notamos uma construção melódica descendente, sem variações rítmicas em relação à primeira frase. A dinâmica indicada pelo compositor flutua em torno de *p*, com chaves que indicam *crescendos* e *diminuendos*. Cumpre registrar também que as duas frases que compõem essa seção, bem como todas as frases dessa canção, são construídas a partir do uso de anacruse.

A segunda seção, c.17-41, na qual a voz se apresenta, dispõe o texto poético sobreposto à melodia inicial apresentada pelo piano. Ao todo, essa seção apresenta três frases musicais, c.17-25,25-33 e 33-41. Em relação à dinâmica, a segunda seção se assemelha à primeira. Notadamente é que embora a escrita para a voz esteja quase em sua totalidade presente nas cinco linhas da clave de Sol, com pouco uso de notas suplementares superiores, acreditamos que a execução dessa canção se preste mais às subclassificações de soprano lírico-ligeiro e ligeiro, que, por sua delicadeza, expressam de maneira eficaz o texto poético da canção. A célula rítmica padrão que o compositor escolheu se constitui de três semínimas por compasso. Na escrita para o piano, apesar de estar escrita na região médio agudo do instrumento com dinâmica em *p*, observamos uma sonoridade mais densa, além do uso de acordes arpejados constituídos de quatro notas cada, como ilustrado na Figura 16, abaixo:

The image shows a musical score for the song "O baile na flor" by Meneleu Campos. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a lower piano accompaniment at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The lyrics are: "man - te cam - pei - a sem par!... A - li das bro - mé - lias nas flo - res dou - ra - das Há". The piano accompaniment features dense, arpeggiated chords of four notes each, as mentioned in the text.

Figura 16- c.23-29 que nos mostra uma sonoridade mais densa em relação ao início da canção *O baile na flor* de Meneleu Campos. Fonte: elaborado por esta autora.

Interessante é o uso de arpejos na mão direita, c.18-25, que nos remete a uma possível imitação do som dessa articulação na harpa, cujo resultado sonoro é sugestivo para a ilustração de temas ligados à fantasia, ao lúdico e a seres místicos como fadas, duendes, silfos, como nos mostra os c.18-22 na Figura 17, logo a seguir:

The image shows a musical score for the song "O baile na flor" by Meneleu Campos. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano line in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score starts at measure 16. The vocal line has lyrics: "Que be-las as mar-gens do ri-o pos-san-te, Que_ao lar-go_es-pu-". The piano part features arpeggiated chords, which are highlighted with a blue rectangular box from measure 18 to 22. Dynamic markings include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *cres.* (crescendo).

Figura 17- o uso de arpejos, c.18-22, na canção *O baile na flor* de Meneleu Campos. Fonte: elaborado por esta autora.

A terceira seção apresenta novo solo para o piano, c.42-57. Constituída de duas frases musicais, a esta seção Meneleu Campos indicou sonoridade ainda mais delicada, com o uso de *pp* no c.42. Na quarta e última seção desta canção, notamos uma variação maior em relação à escrita musical, pois das três frases que compõem seu discurso, duas se apresentam fora da quadratura, a saber, c.57-67 e c.68-78. Notamos também uma variação para a escrita do piano, que apresenta nos c. 58 a 67 células rítmicas constituídas de pausa de colcheia seguida de três colcheias e mínima, resultando, assim, uma maior movimentação sonora, que pode ser visualizada na Figura 18, a logo a seguir:

58 *p* *mp* *mf*

tão, nas ar - ca - das Das pé - t'las dou - ra - das, Os gri - los em fes - ta Co -

58 *p* *legato il basso* *mp* *mf*

64 *ritardando* *f* *p* *I° tempo*

me - çam na_or - ques - tra Fe - bris a to - car... E_as bre-ves Fa -

64 *cres. ritardando* *f* *p* *I° tempo*

Figura 18- células rítmicas constituídas de pausa de colcheia seguida de três colcheias e mínima, sugestivas de uma maior movimentação sonora entre os c.58 a 67 na canção *O baile na flor* de Meneleu Campos. Fonte: elaborado por esta autora.

Em relação à agógica, apontamos a indicação de *rit.* no c.15, *ritardando* no c.64 com volta ao *tempo primo* no c.69. Ainda, a indicação *con anima* no c.75, seguida de *rall. col canto* nos c.76-77, finalizando, assim, as indicações de agógica no c.84 com a indicação de *perdendosi*.

O texto poético de Castro Alves, transcrito a seguir, nos mostra o lúdico, o imaginário, a fantasia de personagens e seres da natureza tocando e dançando no *Baile na flor*.

O baile na flor- Castro Alves

Que belas as margens do rio possante
Que ao largo espumante campeia sem par!...
Ali das bromélias nas flores douradas
há silfos e fadas, que fazem seu lar...

E em lindos cardumes, sutis vagalumes
Acendem os lumes P'ra o baile na flor.
E então, nas arcadas Das pét'las douradas,
Os grilos em festa Começam na orquestra Febris a tocar...

E as breves Falenas Vão leves, Serenas,
Em bando Girando, Valsando, Voando, No ar!...

Todos os seres citados por Castro Alves têm algo em comum, pois revelam a graciosidade do movimento da valsa. O vagalume citado no texto poético possui uma frequência no piscar da luz, e as falenas, no bater das asas, apresentam uma regularidade rítmica na canção de Meneleu Campos.

Ao observarmos o texto poético de Castro Alves e os parâmetros de análise musical sugeridos por LaRue (1992), identificamos relações de semelhança entre o texto e a música, a seguir:

- c.68-73, nos quais há a frase “*E as breves Falenas (borboletas) Vão leves, Serenas, Em bando, Girando, Valsando*”. Nesta frase poética, a linha do piano ilustra o voo, o valsar e o giro das borboletas através dos arpejos ascendentes indicados na região médio aguda do instrumento e também pelo uso de legatos. Assim, os arpejos foram grafados de modo a atingir as notas mais agudas da canção, que apresentam sons suaves e leves, como podemos aferir na Figura 19, logo a seguir:

64 *ritardando* *f* *p* I° tempo *p*

me - çam na_or - ques - tra Fe - bris a to - car... E_as bre-ves Fa -

64 *cres. ritardando* *f* *p* I° tempo *p*

70 *mp* *cres.* *f con animo* *rall. molto*

le - nas Vão le - ves, Se - re - nas, Em ban - do Gi - ran - do, Val - san - do, Val - san - do, Vo -

70 *mp* *cres.* *f* *rall. col canto*

Figura 19- c.68-73 que apresentam arpejos na mão direita proporcionando ambiente sonoro condizente com o texto poético na canção *O baile na flor*. Fonte: elaborado por esta autora.

- c.57-67, a frase “*E então, nas arcadas Das pé'tlas douradas, Os grilos em festa Começam na orquestra Febris a tocar...*”, foi grafada por colcheias em movimento ascendente na escrita para a linha do piano e pela progressão harmônica que acontece de dominantes individuais: Mi maior para Lá maior; de Fá# maior para Si menor; Sol# maior para Do# menor, demonstrando um movimento cada vez mais agudo que sugere a agitação proporcionada pelo baile, como demonstra a Figura 20, a seguir:

58 *p* *mp* *mf*

tão, nas ar - ca - das Das pé - t'las dou - ra - das, Os gri - los em fes - ta Co -

58 *p* *legato il basso* *mp* *mf*

64 *ritardando* *f* *p* *I° tempo*

me - çam na or - ques - tra Fe - bris a to - car... E as bre - ves Fa -

64 *cres. ritardando* *f* *p* *I° tempo*

Figura 20- c.58-67 colcheias em movimento ascendente e progressão harmônica de dominantes na escrita para a linha do piano, sugerindo movimentada agitação, típica em festas. Fonte: elaborado por esta autora.

- c.83-86, podemos entender como sugestivo de uma relação texto-música a ilustração da palavra “ar”, de modo a atingir a nota mais aguda e sustentada de toda a canção, a nota Lá4; estando o texto poético neste momento ilustrando o que é alto, o que está no céu, como nos mostra a Figura 21 abaixo:

83 *cres.* *ff*

an - do No ar...

83 *perdendosi* *mf* *f*

Figura 21- c.83-86 a palavra “ar” atinge a nota mais aguda da canção *O baile na flor* de Meneleu Campos e ilustra o que é alto, o que está no céu. Fonte: elaborado por esta autora.

3.3 *In fondo al bicchiere*

Neste subitem, tratamos da contextualização histórica da canção *In fondo al bicchiere*, com ênfase em sua essência como composição ligeira, seguida de uma análise musical da canção, apoiada em parâmetros sugeridos por LaRue (1992). A busca por aspectos composicionais que ilustrem a celebração da vida insistentemente sugerida pelo texto poético consonante com o pensamento romântico de apelo à juventude, da alegria justificada pela ação do vinho e da negação de qualquer afeto de tristeza, que segundo o autor deve estar depositado *in fondo al bicchiere*, ou seja, no fundo da taça.

Ao acompanhar as mudanças sociais surgidas durante o percurso do século XIX, a música expandiu suas possibilidades em relação às formas tradicionais como Fuga, Rondó, a forma Sonata entre outras. Ao centralizar o sentimento pessoal como nunca até então acontecera, a música abriu espaço para composições circunstanciais que foram exploradas por incontáveis compositores. Desta maneira, vimos surgir gêneros como o Noturno, as Baladas, Canções sem palavras, Caprichos, *Scherzi* etc. Neste cenário, no qual a canção de câmara era bastante valorizada, pois apresentava não apenas momentos de curta apreciação, mas também textos poéticos dos autores em voga, identificamos também o gênero *Brindisi*, definido pela *encyclopédia britannica* (2021) como:

Canção de beber, canção sobre um tema de convívio composta geralmente para cantar em acompanhamento de bebida. Sua forma tornou-se um elemento padrão em certos tipos de ópera e opereta do século XIX, frequentemente envolvendo não apenas um solista, mas também um coro que se junta a repetições ou refrões corais⁷. (Disponível em: <https://www.britannica.com/art/brindisi-Italian-music>).

Longe da rigidez relativa à forma musical predominante no período Clássico, o Romantismo esteve mais propenso à expansão das possibilidades tonais, à liberdade da forma e ao interesse para o homem contemporâneo. Em relação à ópera, por exemplo, não notamos tão frequente no Romantismo a presença constante de figuras mitológicas, mas sim de pessoas comuns em dramas ordinários facilmente identificáveis pela plateia. Muitas heroínas abordadas por melodramas de inquestionável qualidade, eram figuras próximas aos compositores, como Marie

⁷ Tradução desta autora.

Duplessis (1824 -1847), eternizada na obra *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho (1824-1895) como a personagem Violetta Valéry, posteriormente levada à cena como a ópera *La traviata* de Giuseppe Verdi (1813-1901). Essa personagem é responsável pelo mais famoso *brindisi* da história da ópera, ao promover com seu canto os deleites da vida laica celebrada em brindes. Mas não apenas em ambientes festivos e amistosos encontramos esse gênero no melodrama. Como exemplo, citamos o personagem Iago na ópera *Otello*, composta por Verdi a partir da tragédia homônima de William Shakespeare (1564-1616), em suas linhas vocais *Innaffia l'ugola!* (regar a úvula) durante o primeiro ato. Igualmente, notamos do mesmo compositor e dramaturgo o brinde *Si colmi il calice di vino eletto inserito* no segundo ato da ópera *Macbeth*. Já no âmbito da canção de câmara, citamos também de Giuseppe Verdi a canção *Brindisi* composta sobre versos de Andrea Maffei (1798-1885). Ainda sob influência italiana, citamos a canção *Il brigante* de Carlos Gomes, na qual o eu lírico celebra “Bebamos o vinho fervente! Apreciemos os poucos momentos que somos bandidos⁸.”

Ao nos debruçarmos sobre características comuns nas composições do gênero *Brindisi*, notamos a predominância de tonalidades maiores, de compasso ternário ou binário composto e melodias ascendentes. Como veremos adiante em nossa análise, a canção *In fondo al bicchiere* irmana-se neste contexto não apenas por seu título e por seu texto poético, mas também por características em sua estrutura musical que a definem como potencial representante do gênero.

Segundo dados fornecidos por Volpe (1994/1995), durante o Romantismo, compositores brasileiros que se dirigiam à Itália produziram não somente óperas, mas também canções de câmara. O compositor Meneleu Campos compôs duas óperas e diversas canções para canto e piano. Sua canção *In fondo al bicchiere* foi concebida sobre poesia de Angelo Bignotti (1863-1923), para o registro vocal de soprano. Embora Barbosa (2012) tenha citado este título como obra sem data, notamos que a partitura editada, única fonte disponível para a realização deste capítulo e sobre a qual realizamos nosso estudo, aponta uma dedicatória sugestiva de criação desta canção. Essa única edição disponível não apresenta data impressa de quando foi composta, mas é possível identificar o período de sua composição por meio da criação desta

⁸ Tradução desta autora.

canção. Essa única edição disponível não apresenta data impressa de quando foi composta, mas é possível identificar o período de sua composição por meio da dedicatória registrada pelo compositor. Essa partitura foi editada por Romualdo Fantuzzi (1862-1939), e em sua capa notamos a dedicatória *Al Caríssimo Amico Sigr. Enrico Turri e Sua distintissima CONSORTE in occasione delle loro NOZZE d'ARGENTO (Milano, 13 Giugno 1899)*⁹. Tal dedicatória nos permite supor que a edição impressa da canção tenha ocorrido próxima à data de sua composição, conforme registrado em sua capa, cujo excerto podemos visualizar na Figura 22, a seguir:



Figura 22- excerto da capa da canção de câmara *In fondo al bicchiere* de Meneleu Campos. Fonte: Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB.

Notamos, por meio do catálogo de obras do compositor elaborado por Barbosa (2012), que Meneleu Campos trazia certa relação de afeto pelas obras de Angelo Bignotti, pois utilizou vários de seus textos em canções para canto e piano e também em uma composição para canto coral. Poeta nascido em Cremona, Angelo Bignotti atuou também como crítico teatral e periodista. Segundo esse autor:

O mais recorrente dentre os poetas utilizados por Meneleu para a sua produção vocal, Angelo Bignotti, é o autor do texto musicado em “Primavera” e em “Dormi... dormi”. Vale enfatizar que nenhum dos demais poetas italianos cujos textos foram postos em música na produção ora em foco aparece mais de uma vez, enquanto Bignotti é o autor que Meneleu escolheu para seis peças destinadas a canto solista e uma de canto coral. (BARBOSA, 2012, p.106).

⁹ “Ao meu caríssimo amigo Sr. Enrico Turri e sua distintíssima esposa em ocasião das suas bodas de prata” (Milão, 13 de junho de 1899). Tradução nossa.

Bignotti publicou três coleções de versos e foi autor dos libretos das óperas *Il Bargello* (1888) para Cesare Marilli e *Fortunella* (1899). Publicou, ainda, o livro *Gli italiani a Barcellona* (1910) na Exposição Internacional de Milão de 1911. Uma parte desse volume é dedicada à apresentação das companhias de ópera italianas que no início do século XX atuaram nos teatros de Barcelona.

Até sua entrada no Real Conservatório de Milão, em 1891, Meneleu Campos havia produzido, em termos estilísticos, apenas música de dança entre suas composições. Logo após, produziu peças de caráter lírico. Após o ano de 1895, Meneleu Campos passou a se dedicar às composições de música vocal, o que, provavelmente, lhe seria cobrado àquela época em suas propostas de curso. Nos exames finais de seu curso no Real Conservatório, Meneleu compôs uma *Sonata* para violino e piano, uma *Fuga* e a cena dramática *Ideale*. Ao concluir os cursos de piano, violino, contraponto, fuga, canto gregoriano, harmonia, composição e regência, permaneceu em Milão por mais um ano. Data desse período a criação da canção *In fondo al bicchiere*, que segundo BARBOSA (2012, p.112) foi “a primeira peça composta após conclusão do curso”. É importante ressaltar que Meneleu Campos em seu último ano em Milão, apresentou sua maior produtividade musical, e que *In fondo al bicchiere* está inserida em um momento da vida do compositor marcado pelo sucesso da conclusão de seus estudos junto ao Real Conservatório de Milão, pelo reconhecimento como compositor promissor e pela oportunidade de retorno à pátria.

A análise musical da canção *In fondo al bicchiere* aqui apresentada conta com dados sobre o tema do brinde, presentes na literatura e na música do século XIX, acrescidos de informações sobre o contexto criativo da canção e dados estilísticos da obra, conhecimentos necessários, na opinião desta autora, a um melhor entendimento da obra musical. Com a análise e as observações apresentadas, espera-se que o intérprete tenha uma considerável fonte de informações para completar seus estudos da canção e assim possa realizar suas próprias escolhas interpretativas. Utilizamos na análise estilística da obra os parâmetros indicados por LaRue (1992), a saber, som, harmonia, melodia, ritmo e forma que, investigados nesse estudo, complementam nossas informações.

Em linhas gerais, *In fondo al bicchiere* pode ser definida como uma canção própria de seu tempo, pois se trata de uma obra tonal, na tonalidade de Sol maior, com modulações passageiras em sua partitura. Sobre seu tema, o brinde, segundo o jornalista e especialista em vinhos, Marcelo Copello (1965) considera:

O brinde teria se originado na antiguidade durante os acordos de paz entre impérios beligerantes. O mediador do acordo deveria se levantar, proclamar a conclusão do mesmo e tomar o primeiro gole de bebida (normalmente vinho) para mostrar que esta não estava envenenada, demonstrando, assim, a boa vontade entre as partes.

(...) O ato do brinde com toque de copos nasceu, segundo Alfredo Saramago, em seu livro “O vinho do Porto na Cozinha”, em uma época em que utilizavam-se recipientes de metal ou vidro fosco, que não deixava que se visse a quantidade de vinho que tinha sido servida. “Para que não houvesse enganos, durante as saúdes os copos deviam tocar-se para os dois oficiais da saúde saberem que o copo que tocavam estava tão cheio como o seu. Tratava-se de uma oferenda e ao mesmo tempo de um gesto de delicadeza, para que ninguém ficasse mal servido”. Também se elevava, como ainda hoje, o copo à altura do coração, ou da frente, para imprimir mais intensidade ao bonito gesto do brinde.

Existe uma outra versão, esta mais poética, para o ato de tilintar as taças ao brindar-se. Dionísio, o deus grego do vinho e da fertilidade, teria iniciado a prática de fazer som percutindo as taças umas nas outras para tornar completa a experiência sensorial de degustar-se um vinho. Esta, até então, só evocava quatro dos cinco sentidos: visão, olfato, tato (na boca) e paladar. A audição estava ausente. (COPELLO, 2020, disponível em: <https://vejario.abril.com.br/blog/vinoteca/o-brinde-2/>).

Sabemos que a atuação do piano no repertório para canções de câmara concebidas no século XIX alcançou resultados até então nunca apresentados, e que grande parte da criação desse gênero contou com as possibilidades desse instrumento na realização de ilustrações musicais conhecidas como relações texto-música, dando ao piano a oportunidade de equiparar-se à voz, desconstruindo uma hierarquia existente em produções do período Clássico que viam no instrumento apenas um acompanhador de melodias vocais, realizando uma base harmônica. O texto poético *In fondo al bicchiere*, exposto a seguir em tradução livre por esta autora, se apresenta como um conjunto de conselhos sobre a busca do prazer terreno proporcionado pelo consumo do vinho:

In fondo al bicchiere

*Se scorgerem la meta dei più beati di
Certo in un'ora lieta noi canterem osì
Muoian gli affanni, e l'onda de' sogni eterei ancor
Per l'avvenir c'infonda serena ebbrezza e amor.*

*Il vin giulivo invita il calice ad alzar!
Noi pur l'amor, la vita nel vin dobbiam cercar
Oh! Guai a chi non spera nel Nume del piacer
Stà inverno e primavera in fondo del bicchier.*

No fundo da taça

Se virmos o destino dos dias mais abençoados.
De certo, em uma hora mais prazerosa cantaremos assim!
Morreram os suspiros e a onda de sonhos etéreos e fantasiosos.
Para o futuro, nos infunde uma embriaguez serena e também o amor.

O vinho alegre nos convida a levantar nosso cálice
Por amor, devemos buscar a vida no vinho.
Oh! Ai daqueles que não esperam no deus do prazer.
Afim, no fundo da taça estão a primavera e o inverno!

Quanto à estrutura formal da canção *In fondo al bicchiere*, além de dados significativos de sua composição, apresentamos, a seguir, no Quadro 3, as seguintes informações:

Quadro 3- dados sobre a canção *In fondo al bicchiere* de Meneleu Campos.

Título	<i>In fondo al bicchiere</i>
Autor do texto poético	Angelo Bignotti
Dedicatória	Enrico Turri e consorte
Forma	A-A'
Tonalidade	Sol maior
Número de compassos	100
Fórmula de compasso	Ternário – 3/4
Andamento/Caráter	<i>Quasi tempo di valzer</i>
Dinâmica	<i>pp e ff</i>
Âmbito da linha vocal	Fá#3 a Lá4
Âmbito da escrita para o piano	Sol-1 ao Si5

Em sua estrutura, essa canção apresenta duas seções, com distribuição do texto poético na forma A-A', contendo cada uma delas quatro frases de oito compassos cada, em uma quadratura bastante comum à época e ao gênero no qual se insere. Generosamente, o compositor cedeu ao piano uma introdução com 24 compassos, sendo que em suas linhas melódicas há um anúncio do que será apresentado pela voz, a partir do c.25. A primeira sessão A foi contruída na tonalidade de Sol maior e está inserida entre os c.25-56, sendo que na terceira frase, c.41 ao 48, o compositor passeia brevemente pelas tonalidades de Si menor, relativa menor da dominante da tonalidade original, e Ré maior, dominante da tonalidade original da canção, Sol maior. Entre a seção A e A', notamos pequeno interlúdio entre os c.57-68, no qual o piano reapresenta o tema da primeira frase, valendo-se o compositor de pequena variação nos c.65-68 em relação aos c.21-24.

Apoiados por LaRue (1992), abordaremos a seguir alguns parâmetros

presentes nesta canção. Em relação ao timbre, como uma canção de caráter romântico, o compositor emprega os timbres da voz e do piano. O piano apresenta ampla tessitura cuja extensão vai do Sol-1 ao Si5. Em relação à escrita vocal, nota-se o âmbito de Fá#3 a Lá4, localizado numa região de fácil realização para a voz de soprano. Além do título *Brindisi*, grafado na partitura, que já sugere um timbre com uma característica mais festiva, o compositor grafa as seguintes indicações de andamento: *Quasi tempo de Valzer* e *Allegro Moderato*, sugerindo ao intérprete o caráter festivo e dançante. As *tenutas* indicadas para a linha do canto nos c.90-98, permitindo à voz solista liberdade interpretativa, são apoiadas na escrita pelopiano que recebe a indicação de *col canto*.

A textura da canção *In fondo al bicchiere* prevalece como a de melodia acompanhada, apresentada por uma introdução ao piano e depois de um interlúdio. Há momentos em que a escrita para o piano dobra a melodia do canto, como em c.93-97 na escrita para a mão direita, e c.41-55 e c.85-91 na escrita para a mão esquerda. Nota-se também, a partir do c.25-44, um contracanto presente na escrita da clave de Fá do piano.

Em relação à harmonia, *In fondo al bicchiere* foi composta na tonalidade Sol maior, com alguns momentos de modulações passageiras, a saber, Si menor (c.41-44 e c.85-88, sem preparação), Ré maior (c.45-48 e c.89-91, sem preparação), Mi maior (c.49-52, com preparação) e Ré maior (c.53-55, com preparação). A harmonia está atrelada ao I, IV e V graus da tonalidade, apesar de aparecerem acordes diferentes em alguns momentos.

Ao observarmos a linha melódica construída por Meneleu Campos, nota-se a prevalência do uso de grau conjunto, sem muitos saltos entre as notas. Assim, podemos destacar como o ponto culminante da melodia do canto a nota Lá4, c.90, e o ponto culminante da escrita para o piano a nota Si5 nos compassos 13, 61 e 97, sendo os c.61 e 97 repetições do c.13.

Quanto ao ritmo, a métrica da canção é regular, possuindo compasso ternário simples do início ao fim, com início tético. Semínima, mínima, mínima pontuada e colcheia são os valores utilizados pelo compositor para a escrita vocal, os mesmos utilizados na escrita para o piano. Os padrões de acompanhamento de *In fondo al bicchiere* (semínima seguida de mínima, e mínima pontuada seguida de duas semínimas) podem ser visualizados na Figura 23, a seguir:



Figura 23- padrões de acompanhamento utilizados por Meneleu Campos na canção *In fondo al bicchiere*. Fonte: elaborado por esta autora.

Esta autora acredita que *In fondo al bicchiere* pode ser considerada também como canção de cunho didático para a voz de soprano, visto que sua construção melódica, estruturada por graus conjuntos, sua discreta variedade rítmica e seu âmbito de Fá#3 maior a Lá4 maior (citado anteriormente) contribuem para uma fácil leitura e introdução à *performance* de obras desse gênero.

Notamos que todas as frases desta canção se apresentam em direção ascendente, o que corrobora a ideia de coerência com o texto poético. As relações texto-música encontradas na partitura foram assim identificadas:

- c.41-44, nos quais as notas da frase “*Muoian gli affanni, e l’onda*” (Morrámos suspiros e a onda) podem ser interpretadas como um desenho onviciente do movimento de uma onda em seu início, meio e fim. Não apenas o desenho de toda a frase, mas também no desenho da própria palavra *l’onda* (onda), que repete esse movimento, porém com duração menor. Chamamos a atenção também para a palavra *affanni* (suspiros), cujo movimento descendente em sua finalização pode sugerir a ilustração de seu significado.
- c.45-46, nos quais há a frase “*de’ sogni eterei ancor*” (de sonhos etéreos). Sabemos que a palavra etéreo em seu sentido figurado expressa o que é divino, celestial. Assim, os sonhos etéreos foram grafados de modo a atingir a nota mais aguda de toda a canção, a nota Lá4;
- c.54-56, nos quais a palavra “*amor*”, que contém apenas duas sílabas, foi grafada em três notas, uma delas (c.55) perfazendo todo o compasso. Entendemos a sugestão de que na frase “*Per l’avvenir c’infonda serena ebbrezza e amor*” (Para o futuro, nos infunde uma embriaguez serena e também o amor), é esperado pelo compositor que esse amor perdure;
- c.74-75, a grafia da palavra “*alzar*” (levantar) foi ilustrada com movimento

ascendente na escrita para a linha vocal, apoiada, inclusive, por toda a frase na qual está inserida, que apresenta também movimentação ascendente;

- c.97, podemos entender como sugestivo de uma relação texto-música a ilustração da palavra “*fondo*” (fundo) em movimento descendente, estando o texto poético neste momento indicando o fundo da taça ou do copo.

O entendimento de possíveis relações texto-música conduz-nos a ideias sugestivas de expressão pelo intérprete. A canção *In fondo al bicchiere* sugere para a sua interpretação, ao nosso ver, um timbre mais festivo e alegre, ilustrativo do prazer momentâneo que o vinho pode trazer, sendo a escolha de timbres na interpretação vocal um recurso técnico exigente e necessário.

3.4 *Addio, gioventù!*

A canção *Addio, gioventù!*, assim como *Canto lontano*, observada no subitem 3.1 deste capítulo, foi composta sobre poesia de Enrico Golisciani. Escritor italiano nascido em Nápoles, Enrico Golisciani se tornou conhecido por produzir diversos libretos de ópera e ter seus poemas publicados na *Gazzeta Musicale* de Milão, um dos primeiros periódicos italianos a se dedicar à música, teatro e política. *Addio, gioventù!* é uma das cinco canções para soprano inseridas no Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB e que se constituem no objeto de estudo desta Dissertação. Notadamente, *Addio, gioventù!* integra o acervo APHECAB por ter sido doada um exemplar de sua partitura pelo musicólogo Vicente Salles.

Contendo sete páginas, sua partitura apresenta uma capa e logo após o texto poético. Sua capa apresenta parâmetros de impressão da época condizentes com a estética da *Belle Époque*, mais a indicação de *Romanza*, que define seu estilo melódico e expressivo. A capa também nos mostra a dedicatória “A’ miei carissimi Zii FRANCESCA E’ ARSENIO COSTA”, amigos do compositor. Nota-se na partitura observada o registro de uma assinatura de Marieta Campos (s.d.) que adquiriu ou recebeu a partitura em junho de 1906. Esse material não apresenta data impressa de sua composição, mas por meio da assinatura de Marieta Campos podemos identificar o período em que ela pôde ser composta e/ou editada. Outros dados são o nome da Editora Milano e Nagas, seu endereço, valor de venda e número de série. O Quadro 4 contempla os seguintes dados sobre *Addio, gioventù!*:

Quadro 4- dados sobre a canção *Addio, gioventù!* de Meneleu Campos.

Título	<i>Addio, gioventù!</i>
Autor do texto poético	Enrico Golisciani
Dedicatória	Francesca e Arsenio Costa
Forma	A-A’
Tonalidade	Sol maior
Número de compassos	71
Fórmula de compasso	Ternário – 3/4
Andamento/Caráter	<i>Andante</i>
Dinâmica	<i>p, pp e ppp</i>
Âmbito da linha vocal	Ré3 e término no Sol4
Âmbito da escrita para o piano	Dó1 ao Ré5

Na Figura 24, logo a seguir, podemos visualizar a cópia da capa de *Addio, gioventù!*:



Figura 24- excerto da capa da canção de câmara *Addio, gioventù!* de Meneleu Campos. Fonte: Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB.

A canção *Addio, gioventù!* se constitui numa composição tonal, escrita na tonalidade de Sol maior, estruturada em 71 compassos, sem mudanças na

tonalidade e com fórmula de compasso 3/4. A análise musical dessa canção apresenta igualmente os parâmetros sugeridos por LaRue (1992) de som, harmonia, melodia, ritmo e forma em sua obra *Guidelines for Style Analysis* (1992).

Sobre suas características de som, apesar da canção ser relativamente simples pela disposição das notas, possui em alguns trechos c.25-29 e 58-62, notas repetidas na região de passagem da voz de soprano. Essa escrita requer uma respiração e técnica mais aprimoradas, dificultando seu aprendizado para alunos iniciantes de canto. Como uma canção de caráter romântico, o timbre utilizado pelo compositor é o da voz e do piano.

A partitura de *Addio, gioventù!* apresenta escassas indicações de dinâmica. Na introdução usa-se *crescendo*, *piano*, e como agógica apresenta a indicação de *rallentando*. Por todo o discurso musical dessa canção, Meneleu Campos indica o uso de *crescendo*, *stentato*, *rallentando*, *piano*, *pianíssimo* e *pianissíssimo*. Em termos de articulação, o compositor utiliza *marcato* e o sinal de andamento *col canto* e *Andante*, concedendo ao intérprete uma liberdade expressiva que também é proposto pelo título *Romanza*, grafado na partitura. Com relação à textura, o compositor apresenta a mesma sonoridade em toda canção sem variações, com acordes cheios.

Sua harmonia está apoiada no I, IV e V graus da tonalidade de Sol maior, embora apresente outros acordes em algumas passagens, essa tonalidade prevalece em toda a canção. O movimento na mão esquerda da linha do piano é totalmente de apoio com uso de arpejos, o que caracteriza essa canção como típica melodia acompanhada, embora, como veremos mais adiante, Meneleu Campos concede ao piano momentos como solista.

Em relação à melodia, em sua escrita vocal, percebe-se um âmbito de uma décima primeira, com início no Ré³ e término no Sol⁴, localizando-se dentro da extensão de uma voz para soprano com o uso de grau conjunto e de pequenos saltos ascendentes e descendentes. O discurso vocal ocorre em dois momentos, a saber, c.13-34 e 46-67. O piano apresenta tessitura cuja extensão vai do Dó¹ ao Ré⁵, e constituem em dois solos a saber, c.1-13 e 34-46.

Em relação ao ritmo, a métrica da canção é regular, possuindo compasso ternário simples do início ao fim sugerindo um tempo de dança e uma melodia mais alegre. O compositor utiliza basicamente as notas da melodia em colcheias, mas também faz uso de três valores musicais para a construção da linha vocal: colcheia,

semínima e semínima pontuada, com o uso de grau conjunto e de pequenos saltos ascendentes e descendentes. Sobre a escrita do piano usa-se colcheia, semínima, semínima pontuada, mínima, mínima pontuada e quiálteras.

A estrutura da canção apresenta a forma A-A', composta de duas partes de estrofes iguais com pequenas variações em decorrência do texto poético que as vezes requer o uso de quiálteras para padronizar a frase musical, como ocorre no c.21.

A partitura possui uma quadratura simples e tradicional, e o compositor concede ao piano a participação não só como instrumento acompanhador e sim como solista na introdução, c.1-12, no interlúdio, c.34-45 e nos cinco últimos compassos da canção c.67-71. Entre a seção A e A', ocorre um interlúdio nos c.34-45, no qual o piano repete a introdução mas com algumas variações como o uso de acentos no c.38; de *legatos* nos c.35-37 na clave de Sol e nos c.39-40 na clave de Fá.

O texto poético *Addio, gioventù!*, seguido de tradução livre por esta autora, nos mostra o sofrimento e tristeza de um idoso que retrata sua vida no passado e que tem a consciência que perdeu o vigor da juventude. Essa perda, no entanto, é apenas física, pois registra que a bela idade, ou seja, a juventude, não morre:

Addio, gioventù!

*La verd' età, la bell'età sen muore
Sono al tramonto degli aprili miei
Grave il pensier diviene, lento il cuore,
E sorrider indarno ancor vorrei
Cari sorrisi della gioventù
Su'l labbro mio non spunterete più!*

*Dea dell'amore, Dea dela bellezza
Diamci tranquilli il bacio dell'addio
Vinto da un onda di suprema ebbrezza
Cantarti ancor vorrei ma no'l poss'io
Dolci canzoni dela gioventù
Su'l labbro mio non spunterete piú*

Adeus juventude

A bela idade não morre
Estou no entardecer dos meus abris
Grave se torna o pensamento, lento o coração
E sorrir em vão ainda desejo
Os caros sorrisos da juventude
Nos meus lábios não brotarão mais

Deusa do amor, Deusa da beleza
Me dê tranquilamente o beijo do adeus
Vencido estou pela onda de embriaguez
Eu gostaria de ainda cantar, mas eu já não posso fazê-lo

Doces canções da juventude
Nos meus lábios não brotarão mais

Observamos que muitas frases dessa canção se apresentam com conclusões descendentes, o que contribui com a ideia de conformidade com o texto poético, sugerindo como a vida na velhice se torna pesada e fatigante. O texto dessa canção apresenta alguém que não se reconhece mais como jovem, valorizando a juventude como período melhor do que a velhice.

Neste momento, esta autora se permite uma reflexão em relação ao poema de Golisciani, ciente de que a música sempre atesta o tempo no qual é composta. Sabemos que os avanços da medicina têm proporcionado maior expectativa de vida ao ser humano. Neste sentido, a velhice, tida em séculos passados como ponto de desgaste e desgosto, tem sido percebida desde a segunda metade do século XX como a “melhor idade”. Assim, os idosos do final do século XX e início do XXI contam com melhor atuação física e emocional, em relação aos idosos do século XIX e início do XX. Corroboram essa informação o mercado atual voltado para a terceira idade, com opções de trabalho e lazer nunca dantes vistas. Neste sentido, podemos considerar o texto poético de *Addio, gioventù!* como distantes do que é preconizado na atualidade.

A seguir, apresentamos as relações texto-música encontradas na partitura:

- c.13, no qual há a frase “*La verde età*” (a verde idade). Esta palavra foi grafada por três notas em movimento ascendente na escrita da linha do canto. Sabemos que a idade verde representa a juventude que expressa algo novo e feliz;
- c.15, no qual há a palavra “*muore*” (morre). Esta palavra foi grafada por duas notas em movimento descendente na escrita da linha do canto, que pode ser compreendida a ilustração de que a vida sempre termina no final;
- c.15, no qual as palavras “*sono altramonto*” (pôr do sol) foram grafadas por duas notas em movimento descendente na escrita da linha do canto, indicando o entardecer de um fim de tarde;
- c.17-19, no qual há a frase poética “*Grave il pensier diviene, lento il cuore*” (os pensamentos são mais pesados, o coração mais lento). Nos dois primeiros compassos as notas se valem de colcheias e logo após para ilustrar “o coração mais lento”, o compositor utiliza duas semínimas com uma movimentação descendente

caracterizando perda de energia;

- c.21-23, na frase “*E sorridere indarno ancor vorrei*” (Eu ainda gostaria de sorrir). Embora a pessoa se expresse que gostaria de sorrir, a própria direção da frase conduz para a nota mais grave da canção inteira, ilustrando desejo impossível pois sua juventude se foi. Podemos considerar que o uso da *fermata* na nota Fá# no c.22, demonstra um lamento de que a velhice chegou e que não irá embora;
- c.25-29, nesta frase poética “*Cari sorrisi dela gioventù su’l labbro mio non spunterete più!*” (Caros sorrisos da juventude não mais brotarás dos meus lábios) a linha do piano através do uso de *marcattos* e notas repetidas, sobem de meio em meio tom, representando uma lembrança, uma saudade, um pesar com relação a tudo o que passou. A indicação do andamento *stentato* nesta frase justifica certa amargura da pessoa idosa que perdeu sua juventude. Ela clama pela juventude por meio de um cromatismo e reforça a ideia de que ela mesma apresenta para o leitor que esses sorrisos juvenis eles não irão mais aparecer em seus lábios. O compositor constrói essa frase nesse momento gerando uma tensão até a nota mais aguda da canção. No entanto, ele repete logo em seguida o mesmo texto já com uma certa resignação, ou seja, se ele expressa alguma amargura como um sentimento de perda nessa primeira frase; na segunda frase já soa como algo resignado, sem tensão. A preocupação dele é que a beleza musical se sobrepõe a qualquer elemento do texto, pois as frases são muito belas;
- c.9-13, 23 e 24; 42-46; 56 e 57; 67-69, os acordes da mão direita na linha do piano, apresentam uma progressão descendente ilustrando sentimentos caracterizados por tristeza, desilusões, cansaço, perda de energia e prostração;
- c.46-48, podemos entender como sugestivo de uma relação texto-música a ilustração do texto poético “*Dea dell’amore, Dea dela bellezza, diamci tranquillì il bacio dell’addio*” (Deusa do amor, Deusa da beleza, me dê tranquilidade o beijo do adeus). As notas de toda frase foram grafadas em colcheias mas apenas na sílaba “Di” da palavra “Dio” o compositor utilizou uma semínima, como algo que dura mais, ilustrando tranquilidade ao pedir o beijo do adeus;
- c.50-52 na frase “*Vinto da un onda di suprema ebbrezza*” (Vencido estou pela onda de embriaguez) podem ser entendidas como um desenho evidente do movimento de uma onda em seu início, meio e fim;
- c.55-56, a grafia das palavras “*no’l poss’io*” (não posso) foi ilustrada com movimento descendente na escrita para a linha vocal. Inclusive também por toda a frase na qual está inserida, apresenta movimentação descendente e conduz para a

nota mais grave da canção se referindo aos cânticos da juventude que não existirão mais.

A compreensão das relações texto-música nos direciona a ideias de expressão pelo intérprete. A canção *Addio gioventù!*, apesar de apresentar uma melodia alegre, propõe ao intérprete um timbre cujo afeto sugerido é o de seriedade, condizente com o texto poético que descreve o desprazer da velhice e a falta de força e ânimo, na visão do poeta.

3.5 *La fioraia*

Segundo Barbosa (2012), *La fioraia* foi composta em 1918. Seu texto poético foi assinado pelo italiano Pietro Rotondi (1814-1899). Poeta nascido em Milão, Pietro Rotondi foi diretor do *Liceo Classico Cesare Beccaria*, uma das escolas mais antigas de Milão, a partir do ano de 1867. Autor de diversas obras populares, trabalhou como tradutor de textos. Seus trabalhos nesse setor incluem obras do inventor, filósofo e diplomata americano Benjamim Franklin (1706-1790), do autor britânico George Lillie Craik (1798-1866), dentre outras de diversos gêneros literários e de autores reconhecidos da época. Seu livro *Storia di Milano* (História de Milão), foi publicada em 1878 pela editora Giacomo Agnelli. Em 1841, publicou outro título, *Dante offerto all'intelligenza dei giovanetti* (Dante oferecido à inteligência dos jovens), uma obra de natureza popular. No ano de 1875, esse Rotondi foi premiado pela comissão do Instituto Real Lombard de Ciência e Letras, pelo texto *I migliori esempi della storia d'Italia esposti da Pietro Rotondi* (Os Melhores Exemplos da História Italiana Expostos por Pietro Rotondi).

La fioraia recebeu também de Meneleu Campos uma versão orquestral, sendo essa instrumentação organizada para duas flautas, duas clarinetas, dois fagotes, duas trompas, tuba, tímpano e cordas. Posteriormente, em 1919, o compositor rearranjou essa canção, dessa vez para quinteto de cordas.

Presente no Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB, a partitura de *La fioraia*, assim como *Addio, gioventù!*, foi doada pelo historiador Vicente Salles (1931-2013). Sua capa apresenta, além do título, o dado de que se trata de uma *Romanza*, gênero utilizado pelo compositor nas canções *Canto lontano*, *O baile na flor* e *Addio, gioventù*, já apresentados neste capítulo. Consta ainda na capa da partitura de *La fioraia*: “Dedicada ao meu cunhado Dr. José Maria Neves por ocasião de suas núpcias”. Essa partitura não apresenta data impressa de quando foi composta, sendo a data de 1918 localizada no catálogo de obras do compositor elaborado por Barbosa (2012). Ainda, podemos visualizar na capa o nome da Editora Milano R. Fantuzzi - *Premiata Copisteria e Calcografia Musicale*, o endereço da editora, Via Pantano 26, os dizeres logo acima: “*Prop. dell’Autore*” (propriedade do autor), o preço 3\$000 e o número de série n.289. A capa apresenta ainda a representação de uma florista, com estética condizente com a *Belle Époque*, como podemos visualizar na Figura 25, a seguir:

Douçura de Vozes Soltas

*Dedicada ao meu Cunhado
D. JOSÉ MARIA NEVES
por ocasião das suas Nupcias*

LA Fioraia

ROMANZA
PER
SOPRANO

Parole di PIETRO ROTONDI

Musica di

MENELEU CAMPOS

N. 288 *Trap. dell'Autore* 5 \$ 000

*MILANO. R. FANTUZZI EDITORE
Premiata Copisteria e Calcografia Musicale
Via Pantano 26*

Figura 25- capa da canção *La fioraia* de Meneleu Campos. Fonte: Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB.

La Fioraia está estruturada em 102 compassos. Obra tonal, foi composta na tonalidade de Réb maior, com modulações passageiras em sua partitura, e apresenta fórmula de compasso binário simples, como podemos verificar no Quadro 5, logo a seguir:

Quadro 5- dados sobre a canção *La fioraia* de Meneleu Campos.

Título	<i>La fioraia</i>
Autor do texto poético	Pietro Rotondi
Dedicatória	Dedicada ao meu cunhado Dr. José Maria Neves por ocasião de suas núpcias
Forma	A-B-A'
Tonalidade	Réb maior
Número de compassos	102
Fórmula de compasso	Binário simples 2/4
Andamento/Caráter	<i>Andante mosso</i>
Dinâmica	<i>p, pp e ppp</i>
Âmbito da linha vocal	Réb3 ao Lá4
Âmbito da escrita para o piano	Sol#-1 ao Fá5

Os solos da linha do piano se apresentam nos c.1-13 (introdução), c.22-23,41-42;55-61;91-92 (interlúdio) e 95-102 (fim da canção). O discurso vocal ocorre nos momentos, a saber, c.5-7 (intervenção do canto na introdução),13-21;23-41;43-54;62-70,72-90 e 92-94.

A análise musical da canção *La fioraia*, assim como as demais canções que já foram apresentadas neste capítulo, contém dados sobre a escrita do piano e a escrita vocal, segundo parâmetros sugeridos por LaRue (1992) de som, harmonia, melodia, ritmo e forma em sua obra *Guidelines for Style Analysis* (1992).

A textura para a escrita do piano apresenta sonoridade mais densa, mas também possui variações em toda a canção, com muitos elementos de ornamentos, como o *mordente*, que colabora para ilustrar a delicadeza das flores, a saber, nos c. 8;11;14;16;28;31;34;36;56;58;60;77 e 88; bem como vários acordes arpejados nos c. 46-54;100 e 101.

Com relação à melodia, a escrita vocal se situa numa região bem acessível para a voz de soprano cuja extensão vai do Réb3 ao Lá4, com uso de graus conjuntos e de pequenos saltos com intervalos ascendentes e descendentes. O piano apresenta o âmbito de Sol#-1 a Fá5. Há momentos nos quais a escrita do piano dobra a melodia do canto. Na clave de Fá, nos c.16;17 e 67.já a escrita do piano na clave de Sol, dobra a melodia do canto nos c.14-18;23-25;26-33;35-41;43-45;72-74;79-82 e 87-90. O ponto culminante da melodia do canto acontece no c 83 com a nota Lá4, e a nota mais aguda da linha do piano é a nota Fá5, no c.94.

Em *La fioraia*, a escrita pianística permite ao instrumento sua participação como solista, e não apenas como instrumento acompanhador. Os recursos composicionais de Meneleu Campos nessa canção abundam em criatividade e sugestões de relação

texto-música, como veremos adiante, e a graciosidade com a qual o compositor elaborou os momentos solistas direcionados à escrita para o piano podem ser visualizado, em parte, na Figura 26, a seguir, com excerto do início da canção:

The image displays a musical score for the song 'La fioraia' by Meneleu Campos. It consists of three systems of music. The first system shows the vocal line (CANTO) and the piano accompaniment (AND. MOSSO). The vocal line begins with the lyrics 'Chi vuole de'miei'. The piano part features a melody with dynamic markings 'P', 'rit.', and 'a tempo'. The second system continues the piano accompaniment with the lyric 'fior?'. The third system shows the vocal line with the lyrics 'Io n'ho d'ogni fra-gran-za, Io n'ho d'ogni co-lor,..... Ho il' and the piano accompaniment. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major) and a 3/4 time signature.

Figura 26- tratamento solista dispensado à escrita do piano em *La fioraia* de Meneleu Campos, c.1-17.

O timbre utilizado pelo compositor é o da voz e do piano. Meneleu Campos explora muitos sinais de andamento em toda canção, como *col canto*, *con dolcezza*, *tenuto*, *appassionato*, *morendo*, *ritardando*, *a tempo* e *con slancio*, demonstrando ao intérprete o caráter mais lírico que se distingue pelo seu estilo melódico e expressivo como sugere no título *Romanza*, indicado na partitura. O compositor utiliza apenas três sinais de dinâmica, a saber, *piano*, *pianissimo* e *pianississimo* nos c.1,21,41,47,57,70,83,85,90,94,98 e 100. Alguns símbolos gráficos de sinais de

crescendo e *diminuendo* são observados nos c.55,64 e 65. Outro elemento importante na escrita do piano ocorre nos c.47-54. O compositor abandona as colcheias e se vale dos uso de acordes arpejados na mão direita, ilustrando em Sib menor, relativa da tonalidade original, o ambiente sonoro relacionado às características e tipo das flores apresentado pelo texto poético, como nos mostra a Figura 27, logo abaixo:

Figura 27- uso de acordes arpejados na mão direita da linha do piano, no tom relativo menor da tonalidade original (Réb maior), c.47-54, na canção *La fioraia* de Meneleu Campos.

Em relação à harmonia, a canção foi composta na tonalidade Réb maior, como citado anteriormente. Nos c.83-90, ocorre uma modulação passageira para o tom de Mi maior, e logo após, a canção conclui na tonalidade de Réb maior. Na modulação para o tom de Mi maior, observamos que há uma frase ascendente e descendente na linha do canto, na qual ocorre a nota mais aguda da canção (Lá4), com a indicação do andamento *appassionato* caracterizando a paixão que a florista tem pela natureza que carrega com as próprias mãos e com a qual trabalha.

Quanto ao ritmo, a métrica da canção é regular, apresentando compasso

binário simples do início ao fim, com início anacrústico. É importante assinalar que todas as frases da linha vocal iniciam-se a partir do uso de anacruse, como ocorre também em outra canção de Meneleu Campos cujo texto poético valoriza as flores, a saber, a canção *O baile na flor*.

Para a elaboração da linha vocal em *La fioraia*, o compositor utilizou os valores musicais de semicolcheia, colcheia, colcheia pontuada e semínima com predominância do uso das colcheias. A linha pianística possui também esses mesmos valores musicais, com o acréscimo do uso de mínimas.

Quanto à estrutura da canção *La fioraia*, essa se apresenta na forma A-B-A'. A introdução, c.1-7, é construída pelo piano com a participação da linha vocal nos c.5-7 que anuncia o texto "*Chi vuole de' miei fior?*", preparando o canto narrativo que será apresentado posteriormente. A parte A, c.8-45, contém duas seções. Na primeira seção, c.8-25, o piano participa do discurso melódico do canto já apresentado na introdução. No c.14, inicia o discurso com a entrada da linha vocal. No c.8-13, na linha melódica, há um anúncio do que será apresentado nos c.26-33 e 78-82. Na segunda seção, c.26-46 da parte A, notamos a mesma construção rítmica e melódica de notas ascendentes em relação à primeira seção. Toda parte A predomina na tonalidade de Réb maior. A parte B da canção compreende os c.46-74. Nos c.46-61, o compositor encaminha a tonalidade para Sib menor, relativa menor da tonalidade original da canção, e a melodia do canto se torna descendente, diferente da condução melódica da parte A que é ascendente.

A linha vocal e a parte pianística dos c.63-73 possuem movimentos de frases descendentes relacionados ao texto poético, que descreve as flores que podem ser depositadas nas urnas de seus entes queridos. Notamos que nos c.62-66 ocorre, na linha do piano, acordes longos que induzem a linha vocal a soar como um recitativo.

Entre os c.55-61, notamos pequeno interlúdio, e entre os c.62-70 há uma preparação, uma ponte para a volta da tonalidade original, Réb maior. A parte A' tem início no c.74 e termina com a conclusão de *La fioraia*, no c.102.

Durante toda a canção há a recorrência da frase do texto: "*Chi vuole de' miei fior?*" (Quem quer as minhas flores?), com desenho da linha melódica descendente e ascendente que antecede cada parte da canção, ilustrando a insistência da alegre e batalhadora florista em seu ofício. Esse tema pode ser conferido com as notas ascendentes nos c.5-7 e 92-94, e com as notas descendentes nos c.23-25;43-45 e 72-74.

O texto poético *La fioraia* apresenta eu lírico feminino. Trata-se de uma florista que atribui adjetivos, caráter e sentimento ao apresentar e relacionar suas flores com afetos de memórias tristes já vivenciadas no passado. Notamos que essa personagem representa a flor como um símbolo da vida. Ela aborda diversos afetos ao expressar a beleza das flores que dispõe para vender.

A seguir, apresentamos o poema original de *La fioraia*, seguido de tradução livre desta autora:

La fioraia

*Chi vuole de'miei fior?
Io n'ho d'ogni fragranza, Io n'ho d'ogni color;
Ho il fior dela speranza, E i Fiori del dolor
Chi vuole de'miei fior?*

*Ho l'innocente Giglio, La mammola del prato
Ho il fior che hannominato, Non tiscordar di me
È un fiore llincerule o Che una dolente storia
Consacra a la memoria, a l'amorosa fè!
Chi vuole de'miei fior?*

*Ho il fiore del'larancio Pel velo d'una sposa;
La timida mimosa Che ha senso di pudor.
Per chi si reca in lagrime A l'urne degli estinti,
Ho palidi giacinti, Tributo di dolor
Chi vuole de'miei fior?*

*Ho de la vitta il simbolo, La rosa fra le spine;
Ho la camelia infine, Si bella e senza odor
Ne' suoi nativi margini Forse ha profumi anch'essa
Ma da l'esilio oppressa, ogni letizia mor
Chi vuole de'miei fior?*

A Florista

Quem quer minhas flores?
Eu tenho todas as fragrâncias, Eu tenho todas as cores
Eu tenho a flor da esperança e a flor da tristeza
Quem quer as minhas flores?

Eu tenho o lírio inocente, a violeta do Prado
Tenho a flor que eles destruíram
Não se esqueça de mim. E uma pequena flor
Que uma história triste consagra à memória, à fé amorosa.
Quem quer as minhas flores?

Eu tenho a flor de laranjeira O véu de uma noiva,
A tímida mimosa que tem um sentido de modéstia.
Para aqueles que choram nas urnas dos mortos,
Tenho jacintos pálidos, homenagem à dor,
Quem quer as minhas flores?

Eu tenho o símbolo da vida, a rosa entre os espinhos,
 Eu tenho finalmente a camélia,
 bela e inodora nas suas margens nativas,
 Talvez também ela tenha perfumes,
 Mas do exílio oprimido toda a alegria morre de dor.
 Quem quer as minhas flores?

A canção *La fioraia* sugere ao intérprete um timbre mais melancólico, introspectivo e expressivo caracterizado pelo sofrimento de memórias passadas vivenciadas pela florista, e ao mesmo tempo demonstrando a suavidade das qualidades de suas flores e interpreta uma alegria confiante que garante seu ofício.

Ao observarmos o texto poético de Pietro Rotondi e os parâmetros de análise musical sugeridos por LaRue (1992), identificamos relações de semelhança entre o texto e a música, a seguir:

- c.13-17, no qual há a frase “*lo n’ho d’ogni fragranza, lo n’nh d’ogni color*” (Eu tenho todas as fragrâncias, eu tenho todas as cores) foram grafadas com o uso de *mordentes* nos c.14 e 16, na parte aguda da linha do piano, para descrever a beleza primaveril das flores com suas cores e perfumes;
- c.95-102, no final da canção na linha do piano, o compositor usa as duas armaduras na clave de Sol, valorizando a sonoridade média-aguda do piano e faz uso de arpejos nos três últimos compassos para caracterizar a singeleza e suavidade das flores, sugestivo de uma canção alegre, na qual a jovem florista consegue, ao fim, encaminhar as flores que dispõe para venda e sustento de sua vida;
- tendo a voz solista percorrido movimentos ascendentes e descendentes para a ilustração das flores que dispõe para venda, interessante é sua linha vocal para o verso *Per chi si reca in lagrime A l’urne degli estinti* (Para aqueles que choram nas urnas dos mortos), c.62-66, com uso de *recto tonoe* de graus conjuntos, apoiados por acordes de notas longas, o que favorece a seriedade das palavras e conduz a linha vocal quase como num recitativo.

Na seção a seguir, apresentamos dados sobre nossa edição das canções cinco canções de Meneleu Campos, a saber, *Canto lontano*, *O baile na flor*, *In fondo al bicchiere*, *Addio, gioventù* e *La fioraja*, que se configuram no objeto de pesquisa desta Dissertação.

4 UMA EDIÇÃO DAS CINCO CANÇÕES PARA VOZ DE SOPRANO DE MENELEU CAMPOS INSERIDAS NO ACERVO DE PARTITURAS HERMELINDO CASTELO BRANCO – APHECAB

Ao optarmos pela realização de uma edição das cinco canções para voz de soprano de Meneleu Campos inseridas no Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB, valemo-nos do trabalho do musicólogo Carlos Alberto Figueiredo (s.d.), cujo livro *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX – Teoria e práticas editoriais* (2017) constitui-se como um arcabouço de informações sobre formatos de edição. Assim, como se trata de um volume discreto com apenas cinco canções, das quais não tivemos acesso aos manuscritos originais, e contando com apenas uma fonte documental de cada uma delas, optamos por padronizar nossa edição desse material como Edição prática, realizada com o *software Finale*, em sua versão de 2014. Segundo Figueiredo (2017), essa qualidade de edição se caracteriza por cumprir “a função de registro gráfico de obras que, sem elas, permaneceriam desconhecidas dos intérpretes e do público” (FIGUEIREDO, 2017, p. 57). Esse formato de edição, também chamada de “didática, é destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em fonte única, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto”. (FIGUEIREDO, 2017, p.57). Ainda:

O primeiro tipo de edição prática enfatiza a realização sonora, trazendo sinais de vários tipos (de dinâmica, de articulação, de fraseado), que têm a intenção de conduzir o executante que a utiliza. Não se trata, porém, de trazer a intenção sonora do compositor, mas a do editor. (FIGUEIREDO, 2017, p.57).

A qualidade da grafia da escrita musical observada chamou a atenção desta autora, no sentido de que nenhum erro relativo à harmonia dessas canções foi identificado. Desta maneira, nosso trabalho frente à confecção de uma edição que pudesse ser interessante para possíveis estudos e *performances* das canções observadas, elaboramos um roteiro para o tarefa de unificar as canções *Canto lontano*, *O baile na flor*, *In fondo al bicchiere*, *Addio, gioventù!* e *La fioraia* sob determinados padrões que expomos a seguir:

- Inclusão de número de compassos em cada início de sistema da partitura;
- inclusão de datas de nascimento e morte dos autores do texto musical e do texto poético no cabeçalho;
- registro de dedicatória de cada partitura, quando houver;
- indicação de andamento;
- atualização da grafia segundo as normas vigentes do novo acordo ortográfico da Língua Portuguesa (2006)¹⁰;
- alteração da disposição de compassos por sistemas;
- alteração da disposição de sistemas por página;
- inclusão de sinais de dinâmica, agógica e articulação, quando necessário, de acordo com a prática desta editora intérprete;
- no que diz respeito à pedalização e ao dedilhado, optamos por não registrá-los, visto que tais indicações se adequam diante de diversas conformações de acústica, no caso da pedalização, o mesmo ocorrendo em relação ao dedilhado, em relação à conformação de cada pianista;
- elaboração e inclusão na edição de cada uma das cinco canções de capa, texto com breve biografia do compositor, texto poético e nossa tradução do mesmo.

Desta maneira, apresentamos, a seguir, os elementos que constituem nossa edição das canções observadas.

4.1 Nossa edição de *Canto lontano*

As intervenções registradas na partitura de *Canto lontano*, além da padronização registrada acima, dizem respeito ao acréscimo de indicações de dinâmica, bastante variadas devido à diversidade na escrita musical do compositor. De modo geral, Meneleu Campos se mostra muito discreto no registro de dinâmicas nas canções observadas. Para além dessas, registramos também indicações de respiração, as quais podem ser observadas, a seguir, em nossa notas editoriais:

¹⁰ Com mudanças que impactaram o alfabeto, consoantes mudas, uso de letras maiúsculas e minúsculas e também a acentuação, o acordo ortográfico da Língua Portuguesa foi estabelecido com o objetivo de padronizar a grafia de países que têm o português como língua oficial. São elas: Portugal, Brasil, Angola, São Tomé e Príncipe, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique e Timor Leste.

- Inclusão de número de compassos em cada início de sistema da partitura;
- inclusão de datas de nascimento e morte dos autores do texto musical e do texto poético no cabeçalho;
- inclusão de sinais de dinâmica e articulação (respiração) de acordo com prática dos intérpretes editores;
- elaboração e inclusão na edição de texto com breves biografias do compositor e do poeta ao final do documento;
- identificação na edição de fonte utilizada, da autoria da edição, data e local da edição;
- revisões e conclusão da edição de *Canto lontano*;
- indicação de andamento com semínima igual a 100;
- indicação da dinâmica *ppp* no c.62;
- indicação da dinâmica *p* nos c.13,35,45 e 58;
- indicação de dinâmica *mf* nos c.22,31,43 e 48;
- indicação da dinâmica *f* nos c.26,36,40,44,47 e 51;
- indicação da dinâmica *ff* no c.55;
- indicação da dinâmica *pp* nos c.12,33 e 61;
- chave de indicação de *crescendo* seguida de sua inversão nos c.18-20,22-27,30-32,40 e 41,42-44, e 50-52;
- indicação de chave de *decrescendo* no c.20 e 56.

Em relação à escrita para a voz, as decisões tomadas foram:

- Indicação de respiração nos c.14,19,23,31,39,47,48,55 e 56;
- indicação da dinâmica *pp* no c.25 e 33;
- indicação da dinâmica *p* nos c.13,16,20,30,32,38,41,45,53, e 58;
- Indicação da dinâmica *mf* nos c.18 e 43;
- indicação da dinâmica *f* nos c.15,19,22,26,31,40,44,47, e 54;
- indicação da dinâmica *ff* nos c.48 e 49;
- chave de indicação de *crescendo* seguida de sua inversão nos c.15 e 16,22-27,30-32,40 e 41,42-45;
- chave de indicação de *decrescendo* no c.20-56.

Não identificamos erros na grafia do texto poético da edição italiana que nos serviu de base para esta edição. No entanto, acrescentamos ligaduras referentes aos pontos de elisão do texto poético em relação à grafia musical nos c.26,30,38,40,46,47,49 e 54.

4.2 Nossa edição de *O baile na flor*

A única fonte da canção *O baile na flor* utilizada para a realização da presente edição se configura na edição de Achille Bernardi (s.d.), visto que esta autora não teve acesso ao manuscrito original. Chamamos a atenção para o fato de que em 1908, Meneleu Campos compôs sua segunda versão dessa canção para arranjo de pequena orquestra, e, posteriormente, apresentou uma adaptação para coro infantil e acompanhamento de orquestra.

Em relação ao acréscimo de informações musicais para a confecção de nossa edição de *O baile na flor*, apresentamos os seguintes dados:

- Inclusão de número de compassos em cada início de sistema da partitura;
- inclusão de datas de nascimento e morte dos autores do texto musical e do texto poético no cabeçalho;
- inclusão de sinais de dinâmica e articulação (respiração) de acordo com prática dos intérpretes editores;
- elaboração e inclusão na edição de texto com breves biografias do compositor e do poeta ao final do documento;
- identificação na edição de fonte utilizada, da autoria da edição, data e local da edição;
- revisões e conclusão da edição de *O baile na flor*;
- indicação de andamento com mínima pontuada igual a 46;
- indicação da dinâmica *p* nos c.33,37,57,58 e 67;
- indicação de dinâmica *mf* nos c.21,47,62 e 85;
- chave de indicação de *crescendo* nos c.22 e 38;
- indicação da dinâmica *f* nos c.5,15,25,31,54,65 e 86;
- indicação da dinâmica *pp* no c.80;
- indicação da dinâmica *ff* nos c.41 e 49;

- indicação de chave de *decrescendo* no c.31.

Em relação à escrita para a voz, as decisões tomadas foram:

- Indicação de respiração nos c.21,25,29,33,37,63,72,76 e 82;
- indicação da dinâmica *p* nos c.33,37,58,67,69,78 e 80;
- indicação da dinâmica *mp* nos c.60 e 71;
- chave de indicação de *crescendo* seguida de sua inversão nos c.34 a 36;
- Indicação da dinâmica *mf* nos c.21 e 62;
- indicação da dinâmica *f* nos c.25,31 e 65;
- indicação da dinâmica *ff* nos c.41 e 86;
- chave de indicação de *decrescendo* no c.66;
- indicação de chave de *crescendo* nos c.22,38,74 e 84;
- inclusão de sinais de ligaduras nos c.17-21,21-25,25-33,33-37,37-41,57-63,-67,68-72,72-76,76-78,80-82 e 82-86.

Como parte das adaptações realizadas para um melhor entendimento da partitura, atualizamos, segundo a ortografia atualmente vigente no Brasil, algumas grafias antigas localizadas no texto poético da edição italiana. São elas: campêa; sylphos; subtis; orchestra; phalenas; gyrando e walsando. Seguimos a disposição da escrita do texto poético segundo a edição de *Poesias completas: a cachoeira de Paulo Afonso. v. I. Prefácio de Agripino Grieco*. Acrescentamos, ainda, ligaduras referentes aos pontos de elisão do texto poético em relação à grafia musical nos c.21,22,33,39,57,64 e 68.

4.3 Nossa edição de *In fondo al bicchiere*

Nosso intuito de apresentar uma nossa edição da canção *In fondo al bicchiere*, tendo como objetivo maior, como citado anteriormente, a divulgação do nome e da obra de Meneleu Campos, culminou no acréscimo de dados que julgamos relevantes para estudo e interpretação dessa canção. Como resultado de nossas observações sobre os 100 compassos desta canção, visando seu estudo e interpretação por *performers*, indicamos, a seguir, elementos que foram

acrescentados à escrita para o piano em nossa edição, mantendo ainda as indicações presentes na edição italiana:

- Indicação de andamento com semínima igual a 125;
- indicação da dinâmica *p* no c.1,16,33,41,49,69 e 93;
- indicação da dinâmica *pp* no c.25;
- indicação de dinâmica *f* no c.15,63 e 99;
- indicação de dinâmica *mf* no c.09 e 57;
- indicação de dinâmica *ff* no c.17 e 65;
- chave de indicação de *crescendo* nos c.12-14,49-51 e 60-62;
- chave de indicação de *crescendo* seguida de sua inversão nos no c.4-8 e 45-47;
- chave de indicação de *crescendo* no c.49-51,60-62,80,89,96-98;
- indicação de chave de *decrescendo* no c.92.

Em relação à escrita para a voz, as indicações são:

- Indicação de respiração nos c.52 e 97;
- indicação de cesura no c.75;
- indicação da dinâmica *p* no c.25,41,49 e 93;
- indicação da dinâmica *mp* no c.69;
- indicação da dinâmica *mf* no c.33 e 45;
- indicação da dinâmica *f* no c.46,90 e 99;
- chave de indicação de *crescendo* seguida de sua inversão nos c.28-31,36-38,45-48 e 72-75;
- chave de indicação de *crescendo* no c.49-51,80,89 e 96-98;
- chave de indicação de *decrescendo* no c.47.

Não localizamos erros na grafia do texto poético da edição italiana que nos serviu de base para esta edição. No entanto, incluímos ligaduras referentes aos pontos de elisão do texto poético em relação à grafia musical nos c.33,41,42,45,46, 53,54,70,74 e 93.

Por fim, é justo registrar que a edição italiana, além de promover a divulgação

da obra e também do nome do compositor à época, se configura como excelente material em sua organização, distribuição de compassos (seguidos por estes editores) e impressão. A ideia de uma nova edição, contudo, advém da necessidade de modernização e revitalização de um documento, dando-lhe uma sobrevida e estímulo a novas interpretações.

4.4 Nossa edição de *Addio, gioventù!*

Apresentamos, a seguir, elementos que foram acrescentados à escrita para o piano e à escrita vocal em nossa edição, mantendo ainda as indicações presentes na edição italiana. São eles:

- Inclusão de número de compassos em cada início de sistema da partitura;
- inclusão de datas de nascimento e morte dos autores do texto musical e do texto poético no cabeçalho;
- inclusão de sinais de dinâmica e articulação (respiração) de acordo com prática dos intérpretes editores;
- elaboração e inclusão na edição de texto com breves biografias do compositor e do poeta ao final do documento;
- identificação na edição de fonte utilizada, da autoria da edição, data e local da edição;
- revisões e conclusão da edição de *Addio gioventù!*;
- indicação de andamento com semínima igual a 80;
- inclusão de sinais de ligadura nos c.1-3,3-5,5-7,6-9,21-23,34-36,36-38,38-40 na clave de Sol e 39-41 na clave de Fá;
- indicação da dinâmica *p* nos c.1,10,21,25,35,42,46,53, e 57;
- indicação da dinâmica *pp* nos c.3,23,36 e 56;
- indicação de dinâmica *mf* nos c.7,11,18,27,32,40,44,51,60 e 65;
- indicação da dinâmica *f* nos c.6,28,30,39,61 e 63;
- indicação da dinâmica *ff* nos c.29 e 62;
- indicação da fermata no c.66 no primeiro tempo;
- chave de indicação de crescendo seguida de sua inversão nos c.17-20,38-40 e 50-52;

- chave de indicação de chave de crescendo nos c.26,28,59 e 61;
- indicação de chave de decrescendo no c.12,33 e 40.

Em relação à escrita para a voz, as decisões tomadas foram:

- Indicação de respiração nos c.15,17,27,48,50 e 66;
- indicação da dinâmica *p* nos c.13,21,25,46,54 e 58;
- indicação da dinâmica *pp* no c.23;
- indicação da dinâmica *mf* nos c.18,27,32,51 e 60;
- indicação da dinâmica *f* nos c.28,30 e 61;
- indicação da dinâmica *ff* nos c.29 e 62;
- indicação da fermata no c.66 no primeiro tempo;
- chave de indicação de crescendo seguida de sua inversão nos c.17-19 e 50-52;
- indicação de chave de crescendo nos c.26,59 e 61;
- chave de indicação de decrescendo no c.17,33,48 e 50.

Não identificamos erros na grafia do texto poético da edição italiana que nos serviu de base para esta edição. No entanto, acrescentamos ligaduras referentes aos pontos de elisão do texto poético em relação à grafia musical nos c.13,15,16,17,18,22,46,49,50,51 e 54.

4.5 Nossa edição de *La fioraia*

A partitura de *La fioraia* foi a última a ser abordada por esta autora, cujos estudos de *performance* resultaram na edição disposta em anexo nesta Dissertação. De modo geral, essa que é a mais extensa das cinco canções observadas, a partitura de *La fioraia* se mostra bastante nítida, com ausência, na visão desta intérprete, das indicações que exibimos, a seguir:

- Inclusão de número de compassos em cada início de sistema da partitura;
- inclusão de datas de nascimento e morte dos autores do texto musical e do texto poético no cabeçalho;

- inclusão de sinais de dinâmica e articulação (respiração) de acordo com prática dos intérpretes editores;
- elaboração e inclusão na edição de texto com breves biografias do compositor e do poeta ao final do documento;
- identificação na edição de fonte utilizada, da autoria da edição, data e local da edição;
- revisões e conclusão da edição de *La fioraia*;
- indicação de andamento com semínima igual a 70;
- indicação da dinâmica *pp* nos c.23 e 72;
- indicação da dinâmica *p* no c.20;
- indicação da dinâmica *mp* nos c.18,26,43,66 e 86;
- indicação de dinâmica *mf* nos c.13,40,62 e 75;
- indicação da dinâmica *f* nos c.33 e 82;
- indicação de chave de *decrescendo* no c.17;
- indicação de chave de *crescendo* nos c.32 e 81.

Em relação à escrita para a voz, as decisões tomadas foram:

- indicação de respiração nos c.17,29,37,50,66,78,82 e 86;
- indicação da dinâmica *pp* nos c.23 e 72;
- indicação da dinâmica *p* nos c.5,19 e 46;
- indicação da dinâmica *mp* nos c.18,25,43,66 e 86;
- Indicação da dinâmica *mf* nos c.13,39,62 e 74;
- indicação da dinâmica *f* nos c.33 e 82;
- chave de indicação de *decrescendo* no c.17;
- indicação de chave de *crescendo* nos c.32 e 81.

Não identificamos erros na grafia do texto poético da edição italiana que nos serviu de base para esta edição. No entanto, acrescentamos ligaduras referentes aos pontos de elisão do texto poético em relação à grafia musical nos c.17,19,29,30,33,35,38,46,52,63,65,75,79,81,85,87 e 88.

5 CONCLUSÃO

Conforme mencionado na Introdução desta Dissertação, o objetivo central desta pesquisa se constitui na contribuição para a divulgação de parte do conjunto de canções para canto e piano do compositor Meneleu Campos, mais especificamente cinco canções compostas para a voz de soprano, todas localizadas no Acervo de Partituras Hermelindo Castelo Branco – APHECAB. Os títulos *Canto lontanò*, *O baile na flor*, *In fondo al bicchiere*, *Addio, gioventù* e *La fioraia* ocuparam a atenção desta autora em diversos aspectos. O primeiro deles diz respeito ao conhecimento do contexto histórico de cada uma dessas composições. Posteriormente, a realização de análises musicais que contribuirão diretamente para com o olhar de futuras intérpretes desse pequeno acervo de canções criadas especificamente para as vozes mais agudas dentre as classificações vocais femininas. Ainda, nossos estudos para a apresentação de uma edição prática desse material tiveram foco no acréscimo de dados que cooperarão diretamente para com sua *performance*.

A busca pela concretização dos três pontos elencados acima marcou sobremaneira a percepção desta autora em relação à pesquisa musicológica focada na produção brasileira anterior ao Modernismo chancelado pela Semana de Arte Moderna de 1922. O expressivo volume de composições brasileiras criadas pela inspiração de textos estrangeiros, consequência do ambiente social no qual participaram alguns de nossos músicos que buscaram em terras distantes, principalmente na Europa, caminhos para um melhor desenvolvimento profissional, merece constante atenção por parte de toda uma nova geração de jovens pesquisadores. Esses, distantes dos preconceitos que cercearam a valorização dos românticos brasileiros como legítimos representantes de nossa música de concerto, têm campo fértil, com amplas possibilidades em relação a obras ainda inéditas, bem como a compositores esquecidos ao longo da história.

Meneleu Campos compôs canções a partir de textos em vernáculo e em outras línguas. Ao se inspirar nesses textos, sua pena se revestia da estética musical à qual pertenciam tais poemas. Assim, debruçou-se sobre a *canzone italiana* e a *mélodie française*. Com a mesma maestria, musicou textos de poetas nacionais. Compositor brasileiro, deve ser considerado cidadão do mundo, com trânsito fluente na Europa e no Brasil, cujos reflexos contribuíram para o desenvolvimento de nossa produção. Autor de composições para várias formações, sua herança musical merece a atenção

que tem recebido, desde as considerações de Vincenzo Cernicchiaro em seu livro *Storia della musica nel Brasile* (1926), que celebrou seus predicados como professor como de “singolare competenza” (CERNICCHIARO, 1926, p.336), assim como trabalhos acadêmicos que têm no trabalho da professora Maria Alice Volpe, na década de 1990, referência sólida para o desenvolvimento de futuros artigos, Dissertações e Teses de pesquisas que possam garantir o acesso ao entendimento da obra de Meneleu Campos, especialmente de suas composições ainda manuscritas.

REFERÊNCIAS

ALVES, Castro. **O baile na flor**. Poesias completas: a cachoeira de Paulo Afonso. v. I. Prefácio de Agripino Grieco. Rio de Janeiro: Spiker, 1967. p.13-14.

BARBOSA, Mário Alexandre Dantas e VOLPE, Maria Alice. **Introdução à Romanza senza parole “T’Amo” (versão para quarteto duplo de cordas), de Meneleu Campos**. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, 2015.

_____. **Meneleu Campos e a educação musical**: as publicações de caráter didático. In: *Anais do XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Salvador: ANPPOM, 2008 (p.275-279).

_____. **Meneleu Campos (1872-1927), um compositor paraense**: trajetória profissional e catálogo geral. 2012. 280f. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2012.

_____. **Notturmo e Allegro scherzando, de Meneleu Campos**: contexto de composição, transcrição musicológica e história da recepção. In: *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Brasília: ANPPOM, 2006 (p.467-470).

_____. **O Tango Brasileiro (1897-1915), de Meneleu Campos**: redirecionamento estético e flexibilidade frente aos desafios profissionais. 11f. Artigo do Curso de Doutorado em Musicologia. PPGM/Escola de Música UFRJ- RJ., 2016.
CAMPOS, Octávio Meneleu. **Addio, gioventù**. Para canto e piano. Milano e Nagas: Milão, 1906. Partitura 6 f.

_____. **Canto lontano**. Para canto e piano. Milão, 1893. Partitura 6 f.

_____. **Elementos da música**. Milão: R. Fantuzzi 1904.

_____. **Gli Eroi** (ópera em quatro atos), Milão-Itália, 1907.

_____. **In fondo al bicchiere**. Para canto e piano. Milano R. Fantuzzi: Milão, 1899. Partitura 5 f.

_____. **La fioraia**. Para canto e piano. Editora Milano R. Fantuzzi: Milão, 1918. Partitura 6 f.

_____. **Novo Methodo de Solfejo**. Milão: R. Fantuzzi, 1903.

_____. **O baile na flor**. Para canto e piano. Milano R. Fantuzzi: Milão, 1899. Partitura 6 f.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile**: dai tempi colonialisino ai nostri giorni (1549-1925). Milano: Stab. Tip. Fratelli Riccioni, 1926.

COPELLO, Marcelo. **Vinoteca**: A história por trás do brinde. *Revista Veja*. 2020. Publicação eletrônica disponível em:

<<https://vejario.abril.com.br/blog/vinoteca/o-brinde-2/>>. Acesso em: 17 mar.2021.

COSTA, Dayse Dias Silva e. **Duração e memória: Bergsonismo e o Piano no Concerto em Lá Maior para piano com acompanhamento de orquestra de Octávio Meneleu de Campos.** Dissertação (Mestrado). João Pessoa: PPGM-UFPB, 2011.

Encyclopaedia Britannica. **Brindisi.** 2021 Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/brindisi-Italian-music>>. Acesso em: 17 mar.2021.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX – Teoria e práticas editoriais.** 2ª Ed. Revisada. Publicação eletrônica disponível em: <http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebooks/Musica_sacra.pdf>. Acesso em: 10 jan 2021.

LARUE, Jan. **Guidelines for Style Analysis.** 2ª ed. Michigan: Harmonie Park Press, 1992.

MAGNANI, Sérgio. *Expressão e comunicação na linguagem da música.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1989.

MARCONDES, Marcos Antônio. **Enciclopédia de música brasileira: erudita, folclórica e popular.** São Paulo: Editora Art, 1977.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. **A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República.** Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.

Ó DE ALMEIDA, João Augusto de Lima. *Meneleu Campos e a música vocal no ocaso da belle époque paraense.* Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: PPGM/EM-UFRJ, 2007.

PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis e SILVA, Rossini Rocha da. **Um estudo preliminar da ópera *Gli eroi de Meneleu Campos.*** *Revista Universidade do Estado do Amazonas,* 2015. Disponível em: <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/26883991/um-estudo-preliminar-da-opera-gli-eroi-de-meneleu-campos>>. Acesso em: 20 abril. 2022.

PARENTE, J. Janú. **Maestro Meneleu Campos: Notas biográficas.** *Revista de Cultura do Pará,* Belém: Revista de Cultura do Pará. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 2 (8/9): 203-228, jul./dez., 1972.

REGO, Clovis Morais. **O Centenário do Maestro Octavio Meneleu de Campos e as comemorações do Conselho Estadual de Cultura do Pará: texto-base do pronunciamento feito em sessão de 5 de dezembro de 1972.** *Revista de Cultura do Pará.* Belém: Conselho Estadual de Cultura, 2 (8/9), (p.239-261), jul./dez., 1972.

REINERT. Gina. **Fantasia de concerto para violino e orquestra, de Octavio Meneleu Campos: uma proposta pedagógica.** Dissertação (Mestrado). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2ª ed. corrigida e ampliada. Belém: Secult/Seduc/Amu-PA, 2007.

SANTOS, Lenine. & CHANTAL, Mauro. *O Acervo de Partituras de Hermelindo Castello Branco e sua importância para a canção de Câmara brasileira*. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa em Pós Graduação em Música, 2017, Campinas. Anais do XXVII Congresso da ANPPOM, 2017.

SOUZA, Maurício Coelho de. **Cem Anos de nascimento do grande maestro e compositor Meneleu Campos**. *Revista de Cultura do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 2 (8/9), (p.229-238), jul./dez., 1972.

VOLPE, Maria Alice. **Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa**. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: EM/UFRJ, (v.21), (p.51-76), 1994.

_____. **Música de câmara do período romântico brasileiro (1850-1930)**. Dissertação (Mestrado). São Paulo: UNESP, 1994.

ANEXO – NOSSA EDIÇÃO DAS CINCO CANÇÕES PARA VOZ DE SOPRANO DE
MENELEU CAMPOS INSERIDAS NO ACERVO DE PARTITURAS HERMELINDO
CASTELO BRANCO – APHECAB

Aos meus caríssimos genitores

(Milão, 1893)

Canto lontano

Romanza

para

canto e piano

Poema de Enrico Golisciani

Música de

Meneleu Campos

Edição: Anelise Claussen

Canto lontano

*Ne l'ampio ciel che brulica di stelle
Sale la nota d'un canto lontan,
E com'è fato de le cose belle,
Si sperde, si sperde e muor pian pian.*

*Saper non voglio di qual cor sia l'eco
La dolce nota che vaga lassù:
Sü tu mortale o dea, palpito teco
E sogno i gaudi d'un tempo che fu.*

*Sogno, e m'irragia la speranza'l viso,
Sussulta'l core a l'incanto novel,
E trepidante, con lo sguardo fiso
Cerco cerco per l'ampio ciel...*

*Ma bela e fredda, ne'l silenzio assorta,
Regna la notte, e la interrogo invan:
Di spare il sogno, e la mia gioia è morta
Come la nota del canto del canto lontan...*

Canto distante

No amplo céu repleto de estrelas
Sobe a nota de um canto distante,
E como é feito de coisas belas,
Desvanece-se, desvanece-se, e morre lentamente.

Não desejo saber que coração é o eco
A doce nota que vagueia por aí:
Ó deusa mortal, eu vibro contigo
E sonho com as glórias de uma época que foi.

Sonho, e a esperança irradia o meu rosto,
O coração salta para novo encantamento,
E a tremer, com olhar fixo
Eu procuro no amplo céu...

Mas belo e frio, no silêncio absorvido,
A noite reina, e eu questiono-a em vão:
De poupar o sonho, e a minha alegria está morta
Como a nota do canto distante...

Biografias de Meneleu Campos e Enrico Golisciani

Nascido em Belém, capital do Estado do Pará, no dia 22 de julho de 1872, Octávio Meneleu Campos (1872-1927) atuou como compositor, professor e regente, tendo iniciado sua educação musical junto ao piano, sob orientação da própria mãe, Adelaide da Costa Campos (s.d.). Posteriormente, se dedicou também ao estudo do violino. Sua vocação para a música fez com que abandonasse os estudos de Direito, realizados em Recife, PE. Assim, em 1891, viajou para a Itália, permanecendo em Milão, onde realizou estudos formais no Real Conservatório de Música sob orientação de Vincenzo Ferroni (1858-1934). A formação de Meneleu Campos na Itália abarcou estudos de piano, violino, contraponto, canto gregoriano, harmonia, composição e também de regência. Entre 1900 e 1906, atuou como diretor do Instituto Carlos Gomes e regente do Teatro da Paz. Em Belém, promoveu concertos e estruturou uma orquestra e um coral. Destacou-se entre os compositores paraenses como autor de música de câmara e sinfônica. Compôs e produziu dezenas de canções de câmara e em diversos idiomas, além de obras em diversos gêneros, como o sinfônico, o coral e o melodrama. Em 1908, fundou uma escola de música em Belém. Em 1925, foi presidente do Centro Musical Paraense e diretor do Serviço de Canto Coral do Estado em Belém, onde organizou um orfeão com alunos de escolas primárias e promoveu concertos vocais e sinfônicos. Grande parte de sua obra permanece inédita, figurando Meneleu Campos entre tantos outros patrícios numa lista de compositores esquecidos, ainda mesmo tendo sido escolhido como Patrono da Cadeira n.35 da Academia Brasileira de Música. Meneleu Campos faleceu repentinamente em Niterói, RJ, no dia 20 de março de 1927.

Nascido em Nápoles, Enrico Golisciani (1848-1919) foi libretista, poeta italiano que se tornou conhecido por produzir diversos libretos de ópera e por publicar um pequeno volume de versos para música, chamado *Pagine d'Album* (Páginas de Álbum) na *Gazzeta Musicale* de Milão, um dos primeiros periódicos italianos a se dedicar à música, teatro e política.

Dedicada aos meus
caríssimos genitores

Canto Lontano

Romanza

Parole di
E. Golisciani
(1848-1919)

Musica di
Octávio Meneleu Campos
(1872-1927)

Andante $\text{♩} = 100$

Canto

Piano

p

3

3

più animato

6

6

incalzando

rall. poco

10

10

Andante

p

Ne l'am - pio ciel che

rall.

pp

p

2

14

f *con grazia* *p* *con dolcezza*

bru - li - ca di stel - le sa - le la no - ta d'un can - to lon - tan, e com' è fa - to de le co - se

col canto

18

mf *f* *rall.* *p* **Andante più mosso**

bel - le, si sper - de, si sper - de e muor pian pian. Sa - per non

col canto *dolce*

22

f *pp*

vo - glio di qual cor sia l'e - co la dol - ce no - ta che va - ga las - sù:

mf

26

f

sù tu mor - ta - le o de - a, pal - pi - to te - co,

f

30 *p* *f* *rall.* *p* *pp* 3

e so - gno i gau - di d'un tem - po che fu _____

col canto *mf* *rall.* *pp*

Andante

34 *p*

So - gno, e m'ir - rag - gia

p *incalzando poco a poco* *f* *p*

39 *f* *p*

la spe - ran - za! vi - so, sus - sul - ta! co - re, a l'in can - to no - vel,

col canto *f* *col canto*

42 *con dolcezza* *mf* *f* *rall.* *p*

e tre - pi - dan - te, con lo sguar - do fi - so cer - co cer - co per l'am - pio ciel...

col canto *mf* *f* *col canto* *p*

4
46 **Largo** *con dolore* **f** **ff** **ff**

Ma bel-la e fred-da, ne'l si-len-zio as-sor-ta, re-gna la not-te, e la in-ter-ro-go in-van:

46 **pp** *col canto* **f** **mf**

50 **p** *quasi parlato*

di spa-re'l sog-no,

50 **cupo** **f**

54 **f** **ff**

e la mia gio-ia è mor-ta co-me la no-ta del can-to del

54 **ff**

57 **p**

can-to lon-tan...

57 **p** **pp** **ppp**

Ao ilustre
Dr. Paulino de Brito
(Milão, 1899)

O baile na flor

Romanza
para
canto e piano

Poema de Castro Alves

Música de
Meneleu Campos

Edição: Anelise Claussen

O baile na flor

*Que belas as margens do rio possante,
Que ao largo espumante campeia sem par!...
Ali das bromélias nas flores douradas
Há silfos e fadas, que fazem seu lar...*

*E em lindos cardumes
Sutis vagalumes
Acendem os lumes
P'ra o baile na flor.*

*E então, nas arcadas
Das pét'las douradas,
Os grilos em festa
Começam na orquestra
Febris a tocar...*

*E as breves
Falenas
Vão leves,
Serenas,
Em bando
Girando,
Valsando,
Voando,
No ar!...*

Biografias de Meneleu Campos e Castro Alves

Nascido em Belém, capital do Estado do Pará, no dia 22 de julho de 1872, Octávio Meneleu Campos (1872-1927) atuou como compositor, professor e regente, tendo iniciado sua educação musical junto ao piano, sob orientação da própria mãe, Adelaide da Costa Campos (s.d.). Posteriormente, se dedicou também ao estudo do violino. Sua vocação para a música fez com que abandonasse os estudos de Direito, realizados em Recife, PE. Assim, em 1891, viajou para a Itália, permanecendo em Milão, onde realizou estudos formais no Real Conservatório de Música sob orientação de Vincenzo Ferroni (1858-1934). A formação de Meneleu Campos na Itália abarcou estudos de piano, violino, contraponto, canto gregoriano, harmonia, composição e também de regência. Entre 1900 e 1906, atuou como diretor do Instituto Carlos Gomes e regente do Teatro da Paz. Em Belém, promoveu concertos e estruturou uma orquestra e um coral. Destacou-se entre os compositores paraenses como autor de música de câmara e sinfônica. Compôs e produziu dezenas de canções de câmara e em diversos idiomas, além de obras em diversos gêneros, como o sinfônico, o coral e o melodrama. Em 1908, fundou uma escola de música em Belém. Em 1925, foi presidente do Centro Musical Paraense e diretor do Serviço de Canto Coral do Estado em Belém, onde organizou um orfeão com alunos de escolas primárias e promoveu concertos vocais e sinfônicos. Grande parte de sua obra permanece inédita, figurando Meneleu Campos entre tantos outros patrícios numa lista de compositores esquecidos, ainda mesmo tendo sido escolhido como Patrono da Cadeira n.35 da Academia Brasileira de Música. Meneleu Campos faleceu repentinamente em Niterói, RJ, no dia 20 de março de 1927.

Poeta nascido na Bahia em 14 de março, Castro Alves (1847-1871) foi representante da Terceira Geração Romântica no Brasil. Ele expressou em suas poesias a indignação aos graves problemas sociais de seu tempo e defendia as grandes causas da justiça. Em suas poesias demonstrava seu apreço a favor dos negros, sendo chamado como “O Poeta dos Escravos”. Ele abordava em suas poesias ousadas e dramáticas *Vozes d’África e Navios Negreiros*, da obra *Os Escravos (1883)*, o tema da abolição da escravatura e do inconformismo. Castro Alves sempre clamou pela liberdade atribuindo ao romantismo um sentido revolucionário. Como poeta lírico caracterizou pelo vigor da paixão e a intensidade com que exprimia o amor. Foi o “Poeta da Natureza”, engrandecendo a noite e o sol como representação de liberdade e esperança nos poemas: *No Baile na Flor e Crepúsculo Sertanejo*. Aos 24 anos em 1871, faleceu sem ter terminado uma série de poesias a respeito do tema da escravidão. É patrono da cadeira n. 97 da Academia Brasileira de Letras.

Dedicada ao
Dr. Paulino de Brito (s.d.)

O baile na flor

Romanza

Poema de
Castro Alves
(1847-1871)

Música de
Octávio Meneleu Campos
(1872-1927)

Quasi tempo di Valzer (♩ = 46)

Canto

Piano

8

15

Que be - las as mar - gens do ri - o pos -

O baile na flor

2
21

mf *cres.* *ff* *p*

san - te, Que_ao lar - go_es - pu - man - te cam - pei - a sem par!... A - li das bro -

21

mf *cres.* *ff* *p*

27

f

mé - lias nas flo - res dou - ra - das Há sil - fos e fa - das, que

27

f

32

p *p*

fa - zem seu lar... E_em lin - dos car - du - mes Su - tis va - ga - lu - mes A -

32

p *p*

38

cres. *ff*

cen - dem os lu - mes P'ra_o bai - le na flor.

38

cres. *ff* *pp*

O baile na flor

3

44

cres. poco a poco mf ff

51

E_en -

f p

58

p mp mf

tão, nas ar - ca - das Das pé - t'las dou - ra - das, Os gri - los em

p legato il basso mp mf

63

ritardando f p

fes - ta Co - me - çam na_or - ques - tra Fe - bris a to - car... E_as

cres. ritardando f p

4
69 *p* 1° tempo *mp* O baile na flor *cres.*

bre - ves Fa - le - nas Vão le - ves, Se - re - nas, Em ban - do Gi - ran - do, Val -

69 *p* *mp* *cres.*

75 *f* *con animo* *rall. molto* *p*

san - do, Val - san - do, Vo - an - do No ar!...

75 *f* *rall. col canto* *p*

80 *p* *cres.* *ff*

Gi - ran - do, Val - san - do, Vo - an - do No ar!...

80 *pp* *perdendosi* *mf* *f*

Ao meu caríssimo amigo
Sr. Enrico Turri
e sua distintíssima esposa,
em ocasião das suas bodas de prata
(Milão, 13 de junho de 1899)

In fondo al bicchiere

Brindisi
para
canto e piano

Poema de Angelo Bignotti

Música de
Meneleu Campos

Edição: Anelise Claussen

In fondo al bicchiere

*Se scorgerem la meta dei più beati di
Certo in un'ora lieta noi canterem così
Muoiàn gli affanni, e l'onda de' sogni eterei ancor
Per l'avvenir c'infonda serena ebbrezza e amor.*

*Il vin giulivo invita il calice ad alzar!
Noi pur l'amor, la vita nel vin dobbiam cercar
Oh! Guai a chi non spera nel Nume del piacer
Stà inverno e primavera in fondo del bicchier.*

No fundo da taça

Se virmos o destino dos dias mais abençoados
De certo, em uma hora mais prazerosa cantaremos assim!
Morram os suspiros e a onda de sonhos etéreos e fantasiosos.
Para o futuro, nos infunde uma embriaguez serena e também o amor.

O vinho alegre nos convida a levantar nosso cálice
Por amor, devemos buscar a vida no vinho
Oh! Ai daqueles que não esperam no deus do prazer.
Afinal, no fundo da taça estão a primavera e o inverno!

Biografias de Meneleu Campos e Angelo Bignotti

Nascido em Belém, capital do Estado do Pará, no dia 22 de julho de 1872, Octávio Meneleu Campos (1872-1927) atuou como compositor, professor e regente, tendo iniciado sua educação musical junto ao piano, sob orientação da própria mãe, Adelaide da Costa Campos (s.d.). Posteriormente, se dedicou também ao estudo do violino. Sua vocação para a música fez com que abandonasse os estudos de Direito, realizados em Recife, PE. Assim, em 1891, viajou para a Itália, permanecendo em Milão, onde realizou estudos formais no Real Conservatório de Música sob orientação de Vincenzo Ferroni (1858-1934). A formação de Meneleu Campos na Itália abarcou estudos de piano, violino, contraponto, canto gregoriano, harmonia, composição e também de regência. Entre 1900 e 1906, atuou como diretor do Instituto Carlos Gomes e regente do Teatro da Paz. Em Belém, promoveu concertos e estruturou uma orquestra e um coral. Destacou-se entre os compositores paraenses como autor de música de câmara e sinfônica. Compôs e produziu dezenas de canções de câmara e em diversos idiomas, além de obras em diversos gêneros, como o sinfônico, o coral e o melodrama. Em 1908, fundou uma escola de música em Belém. Em 1925, foi presidente do Centro Musical Paraense e diretor do Serviço de Canto Coral do Estado em Belém, onde organizou um orfeão com alunos de escolas primárias e promoveu concertos vocais e sinfônicos. Grande parte de sua obra permanece inédita, figurando Meneleu Campos entre tantos outros patrícios numa lista de compositores esquecidos, ainda mesmo tendo sido escolhido como Patrono da Cadeira n.35 da Academia Brasileira de Música. Meneleu Campos faleceu repentinamente em Niterói, RJ, no dia 20 de março de 1927.

Poeta nascido em Cremona, Angelo Bignotti (1863-1923) atuou também como crítico teatral e periodista. Bignotti publicou três coleções de versos e foi autor dos libretos das óperas *Il Bargello* (1888) para Cesare Marilli e *Fortunella* (1899). Publicou, ainda, o livro *Gli italiani a Barcellona* (1910) na Exposição Internacional de Milão de 1911. Uma parte desse volume é dedicada à apresentação das companhias de ópera italianas que no início do século XX atuaram nos teatros de Barcelona. O mais recorrente dentre os poetas utilizados por Meneleu para a sua produção vocal. Angelo Bignotti, é o autor do texto musicado em *Primavera* e em *Dormi... dormi*. Bignotti é o autor que Meneleu escolheu para seis peças destinadas a canto solista e uma de canto coral.

Dedicada a
Enrico Turri (s. d.)

In fondo al bicchiere

Brindisi

Poema de
Angelo Bignotti
(1863-1925)

Música de
Octávio Meneleu Campos
(1872-1927)

Quasi tempo di valzer (♩=125)

All.^o. Moderato

The musical score is written for piano and consists of 17 measures. It is in the key of D major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is marked 'Quasi tempo di valzer (♩=125)' and the performance style is 'All.^o. Moderato'. The dynamics are indicated as follows: *p* (piano) at the beginning, *mf* (mezzo-forte) at measure 9, *f* (forte) at measure 13, and *ff* (fortissimo) at measure 17. The score is divided into five systems, each with a measure number (1, 5, 9, 13, 17) at the start of the first staff. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp, and various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

2 In fondo al bicchiere

21

pp

25

P

Se scor - ge - rem la me - - - ta

pp

29

dei più be - a - ti di

pp

33

mf

Cer - to in un' o - ra lie - - - ta

p

In fondo al bicchiere

3

37

noi can - te - rem co - si

41

p

Muoi - an gli af - fan - ni, e l'on - - da

p

45

mf *f*

de' so - gni e - te - rei an - cor

49

p

per l'av - ve - nir c'in - fon - - da

p

4

In fondo al bicchiere

53

se - re - na eb - brez - za e a - mor

57

mf

61

f

65

ff

69

mp

Il vin giu - li - vo in - vi - - - ta il

p

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is divided into systems of four measures each. The first system (measures 53-56) features a vocal line with a long note on 'mor' and a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 57-60) is marked *mf* and features a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The third system (measures 61-64) is marked *f* and features a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The fourth system (measures 65-68) is marked *ff* and features a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The fifth system (measures 69-72) features a vocal line with a long note on 'il' and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked *p*.

In fondo al bicchiere

5

73

ca - li - ce ad al - zar!

77

noi pur l'a - mor, la vi - - - - ta

81

nel vin dob - biam cer - car

85

Oh! guai a chi non spe - - - ra

6

In fondo al bicchiere

89 *f ten.*

nel Nu - me del pia - cer_____

col canto

93 *P*

Stà in - ver - no e pri - ma - ve - - - ra

P

97 *f ten.*

in fon - do del bic - cher_____

col canto

Aos meus caríssimos amigos

Francesca e Arsenio Costa

(Milão, 1906)

ADDIO, GIOVENTÙ!

Romanza

para

canto e piano

Poema de Enrico Golisciani

Música de

Meneleu Campos

Edição: Anelise Claussen

Addio, gioventù!

*La verd' età, la bell'età sen muore
Sono al tramonto degli aprili miei
Grave il pensier diviene, lento il cuore,
E sorrider indarno ancor vorrei
Cari sorrisi della gioventù
Su'l labbro mio non spunterete più!*

*Dea dell'amore, Dea dela bellezza
Diamci tranquilli il bacio dell'addio
Vinto da un onda di suprema ebbrezza
Cantarti ancor vorrei ma no'l poss'io
Dolci canzoni dela gioventù
Su'l labbro mio non spunterete piú!*

Adeus, juventude!

A bela idade não morre
Estou no entardecer dos meus abris
Grave se torna o pensamento, lento o coração
E sorrir em vão ainda desejo
Os caros sorrisos da juventude
Nos meus lábios não brotarão mais!

Deusa do amor, Deusa da beleza
Me dê tranquilamente o beijo do adeus
Vencido estou pela onda de embriaguez
Eu gostaria de ainda cantar, mas eu já não posso fazê-lo
Doces canções da juventude
Nos meus lábios não brotarão mais!

Biografias de Meneleu Campos e Enrico Golisciani

Nascido em Belém, capital do Estado do Pará, no dia 22 de julho de 1872, Octávio Meneleu Campos (1872-1927) atuou como compositor, professor e regente, tendo iniciado sua educação musical junto ao piano, sob orientação da própria mãe, Adelaide da Costa Campos (s.d.). Posteriormente, se dedicou também ao estudo do violino. Sua vocação para a música fez com que abandonasse os estudos de Direito, realizados em Recife, PE. Assim, em 1891, viajou para a Itália, permanecendo em Milão, onde realizou estudos formais no Real Conservatório de Música sob orientação de Vincenzo Ferroni (1858-1934). A formação de Meneleu Campos na Itália abarcou estudos de piano, violino, contraponto, canto gregoriano, harmonia, composição e também de regência. Entre 1900 e 1906, atuou como diretor do Instituto Carlos Gomes e regente do Teatro da Paz. Em Belém, promoveu concertos e estruturou uma orquestra e um coral. Destacou-se entre os compositores paraenses como autor de música de câmara e sinfônica. Compôs e produziu dezenas de canções de câmara e em diversos idiomas, além de obras em diversos gêneros, como o sinfônico, o coral e o melodrama. Em 1908, fundou uma escola de música em Belém. Em 1925, foi presidente do Centro Musical Paraense e diretor do Serviço de Canto Coral do Estado em Belém, onde organizou um orfeão com alunos de escolas primárias e promoveu concertos vocais e sinfônicos. Grande parte de sua obra permanece inédita, figurando Meneleu Campos entre tantos outros patrícios numa lista de compositores esquecidos, ainda mesmo tendo sido escolhido como Patrono da Cadeira n.35 da Academia Brasileira de Música. Meneleu Campos faleceu repentinamente em Niterói, RJ, no dia 20 de março de 1927.

Nascido em Nápoles, Enrico Golisciani (1848-1919) foi libretista, poeta italiano que se tornou conhecido por produzir diversos libretos de ópera e por publicar um pequeno volume de versos para música, chamado *Pagine d'Album* na *Gazzeta Musicale* de Milão, um dos primeiros periódicos italianos a se dedicar à música, teatro e política.

Parole di
 Enrico Golisciani
 (1848-1919)

Addio, gioventù!

Romanza

Dedicada a Francesca (s.d.)
 e Arsênio Costa (s.d.)

Musica de
 Octávio Meneleu Campos
 (1872-1927)

(♩=80)

Andante

5

cres. *f* *mf* *rall.*

9

p *mf*

13

p

La ver-de e - tà la bell'e - tà sem muo - re so-no al-tra-mon-to de gli a-pri-li

Addio, gioventù

2

17 *mf*

mie - i: Gra-ve il pen-sier di-vie-ne, len-to il cuo - re

21 *p* *rall.* *pp*

e sor-ri-der in-dar-no an-cor vor-rei.

25 *p* *mf* *f*

Ca-ri sor - ri - si del-la gio-ven - tù su'l lab-bro mio non spun-te-re-te

Addio, gioventù

29 *ff* *f* *mf* 3

più! Ca-ri sor - ri - si del-la gio-ven tù sul lab-bro

33 *rall.* *A tempo*

mio non spun-te-re-te più

37 *rall.*

cres. *f* *mf*

41 *p* *mf*

Addio, gioventù

4

45 *p* *v*

Dea dell'a - mo re Dea de-la be - lle - zza Diam-ci tran

49 *v* *mf*

quil ti il ba-cio del-l'ad - di - o Vin to da un' on-da di su - pre-ma eb-brez - za,

53 *p* *rall.* *col canto* *pp*

can-tar ti an cor vor - rei ma no'l pos - s'io

Addio, gioventù

5

57 *p cresc. e stent.* *mf*

Dol-ci can - zo-ni del-la gio-ven - tù su'l lab-bro

61 *f*

mio non spun-te-re-te più Dol-ci can - zo-ni del-la gio-ven

65 *rall.*

tù su'l lab-bro mio non spun-te - re - te più

68 *pp* *ppp*

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system (measures 57-60) features a vocal line starting with a rest, followed by the lyrics 'Dol-ci can - zo-ni del-la gio-ven - tù su'l lab-bro'. The piano accompaniment begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction 'col canto'. The second system (measures 61-64) has a vocal line with lyrics 'mio non spun-te-re-te più Dol-ci can - zo-ni del-la gio-ven'. The piano accompaniment is marked with forte (*f*) and fortissimo (*ff*) dynamics. The third system (measures 65-67) is marked 'rall.' and has a vocal line with lyrics 'tù su'l lab-bro mio non spun-te - re - te più'. The piano accompaniment includes 'col canto' and 'mf' dynamics. The fourth system (measures 68-71) shows the piano accompaniment concluding with piano (*pp*) and pianissimo (*ppp*) dynamics.

Dedicada ao meu cunhado,
Dr. José Maria Neves
por ocasião das suas Núpcias
(Milão, 1918)

La fioraia

Romanza
para
canto e piano

Poema de Pietro Rotondi

Música de
Meneleu Campos

Edição: Anelise Claussen

La Fioraia

*Chi vuole de'miei fior?
Io n'ho d'ogni fragranza, Io n'ho d'ogni color;
Ho il fior dela speranza, E i Fiori del dolor
Chi vuole de'miei fior?*

*Ho l'innocente Giglio, La mammola del prato
Ho il fior che hannominato, Non tiscordar di me
È un fiore llincerule o Che una dolente storia
Consacra a la memoria, a l'amorosa fè!
Chi vuole de'miei fior?*

*Ho il fiore del'larancio Pel velo d'una sposa;
La timida mimosa Che ha senso di pudor.
Per chi si reca in lagrime A l'urne degli estinti,
Ho palidi giacinti, Tributo di dolor
Chi vuole de'miei fior?*

*Ho de la vitta il simbolo, La rosa fra le spine;
Ho la camelia infine, Si bella e senza odor
Ne' suoi nativi margini Forse ha profumi anch'essa
Ma da l'esilio oppressa, ogni letizia mor
Chi vuole de'miei fior?*

A Florista

Quem quer minhas flores?
Eu tenho todas as fragrâncias
Eu tenho todas as cores
Eu tenho a flor da esperança e a flor da tristeza
Quem quer as minhas flores?

Eu tenho o lírio inocente, a violeta do prado
Tenho a flor que eles destruíram
Não se esqueça de mim. E uma pequena flor
Que uma história triste consagra à memória, à fé amorosa.
Quem quer as minhas flores?

Eu tenho a flor de laranjeira O véu de uma noiva,
A tímida mimosa que tem um sentido de modéstia.
Para aqueles que choram para as urnas dos mortos,
Tenho jacintos pálidos, homenagem à dor,
Quem quer as minhas flores?

Eu tenho o símbolo da vida, a rosa entre os espinhos,
Eu tenho finalmente a camélia, bela e inodora nas suas margens nativas,
Talvez também ela tenha perfumes,
Mas do exílio oprimido toda a alegria morre de dor.
Quem quer as minhas flores?

Biografias de Meneleu Campos e Pietro Rotondi

Nascido em Belém, capital do Estado do Pará, no dia 22 de julho de 1872, Octávio Meneleu Campos (1872-1927) atuou como compositor, professor e regente, tendo iniciado sua educação musical junto ao piano, sob orientação da própria mãe, Adelaide da Costa Campos (s.d.). Posteriormente, se dedicou também ao estudo do violino. Sua vocação para a música fez com que abandonasse os estudos de Direito, realizados em Recife, PE. Assim, em 1891, viajou para a Itália, permanecendo em Milão, onde realizou estudos formais no Real Conservatório de Música sob orientação de Vincenzo Ferroni (1858-1934). A formação de Meneleu Campos na Itália abarcou estudos de piano, violino, contraponto, canto gregoriano, harmonia, composição e também de regência. Entre 1900 e 1906, atuou como diretor do Instituto Carlos Gomes e regente do Teatro da Paz. Em Belém, promoveu concertos e estruturou uma orquestra e um coral. Destacou-se entre os compositores paraenses como autor de música de câmara e sinfônica. Compôs e produziu dezenas de canções de câmara e em diversos idiomas, além de obras em diversos gêneros, como o sinfônico, o coral e o melodrama. Em 1908, fundou uma escola de música em Belém. Em 1925, foi presidente do Centro Musical Paraense e diretor do Serviço de Canto Coral do Estado em Belém, onde organizou um orfeão com alunos de escolas primárias e promoveu concertos vocais e sinfônicos. Grande parte de sua obra permanece inédita, figurando Meneleu Campos entre tantos outros patrícios numa lista de compositores esquecidos, ainda mesmo tendo sido escolhido como Patrono da Cadeira n.35 da Academia Brasileira de Música. Meneleu Campos faleceu repentinamente em Niterói, RJ, no dia 20 de março de 1927.

Poeta nascido em Milão, Pietro Rotondi (1814-1899) foi diretor do *Liceo Classico Cesare Beccaria*, uma das escolas mais antigas de Milão, a partir do ano de 1867. Foi autor de diversas obras populares e trabalhou como tradutor de textos de auto-ajuda anglo-saxônica. Pietro traduziu obras do inventor, filósofo e diplomata americano Benjamim Franklin (1706-1790), do autor britânico George Lillie Craik (1798-1866), dentre outras obras de diversos gêneros literários e de autores reconhecidos da época. A obra de Pietro denominada *Storia di Milano* (História de Milão), foi publicada em 1878 pela editora Giacomo Agnelli. Em 1841, publicou seu livro *Dante offerto all'intelligenza dei giovanetti* (Dante oferecido à inteligência dos jovens), uma obra de natureza popular. No ano de 1875, Pietro foi premiado pela comissão do Instituto Real Lombard de Ciência e Letras, pelo seu texto publicado intitulado *I migliori esempi della storia d'Italia esposti da Pietro Rotondi* (Os Melhores Exemplos da História Italiana Expostos por Pietro Rotondi).

Parole di
 Enrico Golisciani
 (1848-1919)

La fioraia

Romanza

Dedicado a
 Dr. José Maria Neves (s.d.)

Musica de
 Octávio Meneleu Campos
 (1872-1927)

(♩=70) *p*

Canto

Chi

Andante mosso *p* *rit.*

6

vuo - le de' miei fior?

a tempo

10

mf

Io

mf

La fioraia

2

14

n'ho d'o-gni fra - gran - za, Io n'ho d'o-gni co - lor; Ho il

18

mp *p*

fior del - la spe - ran - za, E i fio - ri del do - lor...

mp *p*

22

pp *rit.* *mp*

Chi vuo - le de' miei fior? Ho

pp *col canto*

La fioraia

3

26

mp
a tempo

l'in - no - cen - te gi - glio, La mam - mo - la del pra - to; Ho il

30

f

fior che han no - mi na - to Non ti scor - dar di me. È un

f

34

fio - rel - lin ce - ru - le o Che u - na do - len - te sto - ria Con -

La fioraia

4

38 *mf*

sa - cra a la me - mo - ria, A l'a - mo - ro - sa fè!

42 *mp rit.* *p*

Chi vuo - le de' miei fior? Ho il

mp col canto *a tempo*

47 *p* *v*

fio - re del - l'a - ran - cio Pel ve - lo d'u - na spo - sa; La

La fioraia

5

51

ti - mi - da mi - mo - sa Che ha sen - so di pu - dor.

55

pp

59

mf

Per

rit.

mf a tempo

63

mp

chi si re - ca in la - gri - me A l'ur - ne de - gli e - stin - ti, Ho

mp

The image shows a musical score for the piece 'La fioraia'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The first system (measures 51-54) features a vocal line with lyrics 'ti - mi - da mi - mo - sa Che ha sen - so di pu - dor.' and a piano accompaniment with chords and moving lines. The second system (measures 55-58) continues the piano accompaniment with dynamics *pp* and *mf*. The third system (measures 59-62) includes a vocal line with the word 'Per' and a piano accompaniment with dynamics *mf* and *a tempo*, along with a *rit.* marking. The fourth system (measures 63-66) features a vocal line with lyrics 'chi si re - ca in la - gri - me A l'ur - ne de - gli e - stin - ti, Ho' and a piano accompaniment with dynamics *mp*.

La fioraia

6

67 *con dolcezza* *ten.*

pal-li - di gia - cin - ti, Tri - bu - to di do - lor.

col canto *p*

72 *pp* *rit.* *mf*

Chi vuo - le de' miei fior? Ho de la vi - ta il

pp *rit.* *mf*
a tempo

76 *v*

sim - bo - lo, La ro - sa fra le spi - ne; Ho la ca - me - lia in -

La fioraia

80 7

f

fi - ne, Si bel-la e sen-za o - dor — Ne' suoi na - ti - vi

84 *mp con slancio*

mar - gi - ni For - se ha pro - fu - mi an ch'es - sa Ma da l'e - si - dio op-

88 *rit.*

pres - sa o - gni le - ti - zia mor

La fioraia

8

92

V ten.

Chi vuo-le de' miei fior?—

con dolcezza

97

pp morendo

ppp

The image shows a page of a musical score for the piece 'La fioraia'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts at measure 92 with the lyrics 'Chi vuo-le de' miei fior?—'. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'pp morendo' and 'ppp', and a performance instruction 'con dolcezza'. The score is written in a key with three flats and a 3/4 time signature. The page number '8' is in the top left, and the page number '137' is in the top right.