

Wagner Sander Delmondes

***Cheiro de terra molhada de chuva* para voz
feminina e piano de Antonio Celso Ribeiro:
uma abordagem interpretativa com ênfase
em dinâmica e pedal.**

Escola de Música da UFMG
Belo Horizonte
Novembro de 2013

Wagner Sander Delmondes

***Cheiro de terra molhada de chuva* para voz feminina e piano de Antonio Celso Ribeiro: uma abordagem interpretativa com ênfase em dinâmica e pedal.**

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

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Projeto de Pesquisa: A Canção de Câmara Brasileira para Canto e Piano

Orientadora: Profa. Dra. Margarida Borghoff (UFMG)

Escola de Música da UFMG
Belo Horizonte
Novembro de 2013

D359c Delmondes, Wagner Sander

Cheiro de terra molhada de chuva para voz feminina e piano de Antonio Celso Ribeiro: uma abordagem interpretativa com ênfase em dinâmica e pedal. / Wagner Sander Delmondes. --2013.

200 fls., enc.; il.

Orientador: Margarida Borghoff.

Área de concentração: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia, anexos e CD-ROM com recital de defesa.

1. Música para canto e piano 2. Ribeiro, Antonio Celso. I. Título. II. Borghoff, Margarida. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música.

CDD: 784

*Em memória de
Humberto Ramos Delmondes*

AGRADECIMENTOS

Ao compositor e amigo Antonio Celso Ribeiro

A Profa. Dra. Margarida Borghoff

A mezzo-soprano Aline Lobão

A Profa. Dra. Luciana Monteiro

A poeta Cintia Kallás

A Malu Gurgel

Resumo

No presente trabalho propomos uma escolha interpretativa para o ciclo *Cheiro de terra molhada de chuva* para voz feminina e piano do compositor Antonio Celso Ribeiro com texto da poetisa Cíntia Kallás. Procuramos também mostrar como o corpus musical escolhido está inserido na *Nova Simplicidade*, tendência estilística surgida na Alemanha no final dos anos 70, cujos princípios filosóficos e composicionais foram adotados pelo compositor em meados dos anos 90. Confrontamos assim suas principais características com o material composicional empregado na obra em questão. A escolha interpretativa foi realizada pela inserção de elementos da escrita musical tradicional na partitura original.

Palavras chave: Nova Simplicidade, Ciclo, Piano, Voz

Summary

In this paper we propose an interpretative options and choices the cycle of songs *Cheiro de terra molhada de chuva* for female voice and piano by the composer Antonio Celso Ribeiro and lyrics by poet Cintia Kallas. We also seek to show how the musical corpus chosen is inserted into the trend of New Simplicity, stylistic tendency that emerged in Germany in the late '70s, whose compositional and philosophical principles were adopted by the composer in the mid-90s. We thus confront its main features with the compositional material employed in the work in question. The suggestion was made by inserting interpretative elements of Western traditional music into the original score.

Keywords: New Simplicity, Song Cycle, Piano, Voice

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	010
1 - A SIMPLICIDADE	017
1.1 - A nova simplicidade	020
1.2 - Algumas características técnicas da nova simplicidade observadas em Cheiro de Terra Molhada de Chuva	027
1.2.1 - Ressonâncias	027
1.2.2 - Procedimentos composicionais medievais	032
1.2.3 - Barroquismos	038
1.2.4 - Tônica fixa, pedal	044
2 - CHEIRO DE TERRA MOLHADA DE CHUVA	046
2.1 - Sobre a escolha dos poemas	046
2.2 - Sobre os poemas	048
2.3 - Sobre a cena	049
3 - ESCOLHAS INTERPRETATIVAS	049
3.01 - Cintia	050
3.02 - Ciranda	055
3.03 - Perfume	063
3.04 - Herança	074
3.05 - Praça A - Praça B	081
3.06 - Rio Sapucaí	089
3.07 - Mulheres	097
3.08 - Ramalhete	102
3.09 - Tinhosa	108
3.10 - Carícia	113
3.11 - Outono	117
3.12 - Vaso quebrado	120
3.13 - Vivente	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
BIBLIOGRAFIA	132
APÊNDICE 01 - Ciclo <i>Cheiro de Terra Molhada de Chuva</i> com sugestões interpretativas de Wagner Sander Delmondes	136
APÊNDICE 02 - Catálogo das obras do compositor Antônio Celso Ribeiro	171

ÍNDICE DE EXEMPLOS

- 01 - *El diablo y la melancolia* - c. 01 a c. 10
- 02 - *Break away - Secrets* - c. 10 a c. 14
- 03 - *Caballero de la Triste Figura - In Laudem Dulcineae del Toboso, emperatriz de la Mancha* - c. 01 a c. 08
- 04 - *The bethsaida miracle - ato secondo* - c. 01 a c. 04
- 05 - *H- Palavras Soltas* - c. 01 a c. 03
- 06 - *Cheiro de terra molhada de chuva - outono*
- 07 - *3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor* - c. 01 a c. 03
- 08 - *Ten or Maybe Nine Short Useless Songs of Joy or Strangeness* - c. 01 a c. 03
- 09 - *Danse des Fous* - c. 05 a c. 11
- 10 - *Piping Down the Valleys Wild* - c. 06 a c. 12
- 11 - *La Doncella y la Melancolía - Dulce dama donaira en dulcidança* - c. 01 a c. 14
- 12 - *Le Lacrime della Vergine – Triste Ploratio* - c. 05 a c. 08
- 13 - *Le Lacrime della Vergine – Singultus* - c. 01 a c. 08
- 14 - *Si la Beauté* - c.01 a c.16
- 15 - *Ten or Maybe Nine Short Useless Songs of Joy or Strangeness – Stille Leuchtet die Kerze* - c. 03 a c. 05
- 16 - *Ten or Maybe Nine Short Useless Songs of Joy or Strangeness – My minuet is broken* - c. 01 a c. 05
- 17 - *Two Baroque Sadness y una Vals ‘Desvairada’ para Él - Entrée* - c. 14 a c. 21
- 18 - *Bitter Baroque Ballads – Tears* - c. 24 a c. 36
- 19 - *Ave* - c. 09 a c. 16
- 20 - *Breve Litania para Nossa Senhora das Mercês* - c. 12 a c. 29
- 21 - *Le Jeu du Roi Qui Jamais ne Ment* - c. 04 - c. 06
- 22 - *Amoris Divini et Humana Antipathia – Sanatio Amoris* - c. 01 a c. 06
- 23 - *O O Par la Pluie – Oh! Amargo Fim!* - c. 01 a c. 06
- 24 - *Preghiera alla Vergine – Canto ‘i’* - c. 01 a c. 02
- 25 - *Cheiro de Terra Molhada de Chuva – Ciranda* - c. 01 a c. 18
- 26 - *Cheiro de terra molhada de chuva - Cintia* - c. 01 a c. 18
- 27 - *Cheiro de terra molhada de chuva - Cintia* - c. 37 a c. 52
- 28 - *Cheiro de terra molhada de chuva - Cintia* - c. 84 a c.92
- 29 - *Cheiro de terra molhada de chuva - Ciranda* - c. 01
- 30 - *Cheiro de terra molhada de chuva - Ciranda* - c. 63
- 31 - *Cheiro de terra molhada de chuva - Ciranda* - c. 01 a c. 02
- 32 - *Cheiro de terra molhada de chuva – Ciranda – c. 59 a c. 63*
- 33 - *Cheiro de terra molhada de chuva - Ciranda* - c. 01 a c. 08
- 34 - *Cheiro de terra molhada de chuva - Ciranda* - c. 12 a c. 14
- 35 - *Cheiro de terra molhada de chuva - Ciranda* - c. 15 a c. 17
- 36 - *Cheiro de terra molhada de chuva - Ciranda* - c. 18 a c. 20
- 37 - *Cheiro de terra molhada de chuva – Perfume – c. 01 a c. 07*
- 38 - *Cheiro de terra molhada de chuva – Cíntia – c. 01 a c. 07*
- 39 - *Cheiro de terra molhada de chuva – Perfume – c. 08 a c. 16*
- 40 - *Cheiro de terra molhada de chuva – Perfume – c. 17 a c. 25*
- 41 - *Cheiro de terra molhada de chuva – Perfume – c. 26 a c. 30*

- 42 - Cheiro de terra molhada de chuva – Perfume – c. 31 a c. 48
43 - Cheiro de terra molhada de chuva – Perfume – c. 49 a c. 62
44 - Cheiro de terra molhada de chuva – Perfume – c. 63 a c. 72
45 - Cheiro de terra molhada de chuva – Herança – c. 01 a c. 04
46 - Cheiro de terra molhada de chuva – Herança – c. 29 a c. 34
47 - Cheiro de terra molhada de chuva – Herança – c. 36 a c. 45
48 - Cheiro de terra molhada de chuva – Herança – c. 71 a c. 79
49 - Cheiro de terra molhada de chuva – Praça A – c. 01 a c. 03
50 - Cheiro de terra molhada de chuva – Praça A – c. 18 a c. 21
51 - Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 01 a c. 09
52 - Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 01 a c. 08
53 - Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 08 a c. 10
54 - Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 12 a c. 13
55 - Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 14 a c. 17
56 - Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 26 a c. 27
57 - Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 32
58 - Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 40 a c. 49
59 - Cheiro de terra molhada de chuva – Mulheres – c. 07
60 - Cheiro de terra molhada de chuva – Herança – c. 08
61 - Cheiro de terra molhada de chuva – Herança – c. 09 a c. 10
62 - Cheiro de terra molhada de chuva – Ramallete – c. 01 a c. 11
63 - Cheiro de terra molhada de chuva – Ramallete – c. 35 a c. 39
64 - Cheiro de terra molhada de chuva – Ramallete – c. 60 a c. 67
65 - Cheiro de terra molhada de chuva – Tinhosa – c. 01 a c. 05
66 - Cheiro de terra molhada de chuva – Tinhosa – c. 05 e c. 10
67 - Cheiro de terra molhada de chuva – Tinhosa – c. 14 a c. 20
68 - Cheiro de terra molhada de chuva – Carícia – c. 01 e c. 05
69 - Cheiro de terra molhada de chuva – Outono – c.01
70 - Danças palimpsésticas – Saltarella palimpséstica – c. 01 a c. 15
71 - Cheiro de terra molhada de chuva - Vaso quebrado - c. 01
72 - Cheiro de terra molhada de chuva - Vaso quebrado - c. 06 a c. 08
73 - Cheiro de terra molhada de chuva - Vaso quebrado - c. 11 a c. 12
74 - Cheiro de terra molhada de chuva - Vaso quebrado - c. 16
75 - Cheiro de terra molhada de chuva - Vaso quebrado - c. 21 e c. 26
76 - Cheiro de terra molhada de chuva - Vivente - c. 01 a c. 02 - Tinhosa c. 01
77 - Cheiro de terra molhada de chuva - Vivente - c. 03 a c. 04 - Herança - c. 01 a c. 02
78 - Cheiro de terra molhada de chuva - Vivente - c. 01 a c. 06
79 - Cheiro de terra molhada de chuva - Rio Sapucaí - c. 10 a c. 14
80 - Cheiro de terra molhada de chuva - Vivente - c. 38 a c. 39 e Perfume c. 21 a c. 23

Introdução

A música brasileira, desde o séc. XIX, tem produzido importante e denso material para voz e piano. Compositores como Alberto Nepomuceno, Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Marlos Nobre, Ronaldo Miranda, dentre outros, emprestaram seus talentos e criatividade para o engrandecimento, afirmação e desenvolvimento dessa formação, contribuindo naturalmente para consolidá-la em uma posição de destaque dentro da extensa produção musical brasileira.

Quando nos referimos à produção de qualquer país que tenha constância e renovação, o fazemos de forma ampla e diversa. Devemos olhar as mais variadas tendências e estilos e observarmos atentamente desde os compositores já consagrados, aqueles que já tem uma presença constante no cenário nacional e internacional, os que estão surgindo no âmbito nacional e, ainda, os que se apresentam com um futuro promissor. Neste sentido, tem se tornado fundamental a pesquisa e a divulgação da produção da música brasileira atual para voz e piano, para, desta maneira, não comprometer a continuidade de seu crescimento.

Dentre diversas possibilidades de repertório, a opção por escrever esta dissertação sobre o ciclo para Voz Feminina grave e Piano *Cheiro de Terra Molhada de Chuva* do compositor brasileiro Antônio Celso Ribeiro, com textos da poetisa brasileira Cíntia Kallás¹, se deu por várias circunstâncias distintas. Ocorre num momento em que os olhares da academia vem se voltando para a produção artística nacional, buscando valorizar autores brasileiros e obras escritas em língua portuguesa, que *per se* permitem de imediato uma comunicação direta com o público. Há também o fato da obra estar estruturada em forma de ciclo, o que propõe unidade em diversos aspectos, como texto, forma musical, tendências estilísticas, dentre outras características observadas

¹ Nascida em Belo Horizonte em 1942. Atualmente reside na cidade de Pouso Alegre, MG.

em ciclos ao longo da história. A opção de se analisar um ciclo se deve ao fato de que esta forma composicional atraiu compositores brasileiros representativos como Alberto Nepomuceno, Marlos Nobre, Helza Camêu, Camargo Guarnieri, entre outros. Não podemos deixar de lembrar que grandes compositores europeus do séc. XIX, que usaram a canção para voz e piano, de forma intensa e como um tipo de composição fundamental em suas obras, a fizeram em boa parte através de ciclos. Torna-se oportuno mencionar aqui que todas as obras para canto e piano de Antonio Celso Ribeiro são estruturadas em forma de ciclos², oscilando de três até vinte e uma canções em cada um.

Antonio Celso Ribeiro, desde o início de sua carreira como compositor, sempre buscou escrever de forma realística, considerando o mercado. Objetivando que sua música seja executada com frequência e também cada vez mais divulgada, busca estar sempre próximo ao intérprete, para poder desenvolver uma escrita coerente e não extrapolar as condições técnicas do instrumento e do instrumentista. Essa proximidade e o interesse em desvendar, de forma prática, o que cada instrumento pode oferecer, de acordo com o seu interesse composicional, são aspectos que fazem de sua obra, ao longo de sua carreira como compositor, perfeitamente acessível e executável. Ele próprio estudou piano com Leonor Alvim e Antonio Delorenzo entre 1982 e 1988 no Conservatório Estadual de Pouso Alegre, MG. Nessa mesma escola obteve os primeiros ensinamentos sobre técnicas composicionais com o professor Marcos Câmara³, em 1985. Em 1989, já no curso de Composição da Escola de Música da UFMG, na classe do professor Eduardo Juan Bértola, travou contato com a obra do compositor britânico Sir Peter Maxwell Davies, em especial o monodrama *Eight Songs for a Mad King*, composta em 1969. Esta obra viria a ser a grande catalisadora dos caminhos composicionais que se sucederiam - um verdadeiro tratado antidogmático, propiciando ao compositor os meios necessários para a libertação de sua arte. Como podemos constatar na partitura⁴, em *Eight Songs for a Mad King*⁵, Sir Peter Maxwell Davies usa

²Informações sobre outros ciclos do compositor estão disponíveis no anexo dessa dissertação (vide Catálogo de Obras)

³ Marcos Câmara atualmente é Professor Adjunto da Cadeira de Composição da Universidade de São Paulo - Campus de Ribeirão Preto

⁴ Partitura editada pela Boosey & Hawkes.

diversas técnicas composicionais, passeando por estilos distintos que vão da Idade Média ao Contemporâneo, oscilando do comedimento ao excesso, da lucidez à loucura, de uma maneira quase inefável. A epifania se deu num momento crucial da vida acadêmica de Antônio Celso Ribeiro, em que, pressionado pela ideologia vigente de uma estética dita contemporânea, quando na busca de uma linguagem que pudesse representar suas convicções musicais, encontrou nessa obra os alicerces necessários para a construção de sua própria. Posteriormente, num processo de auto-reflexão, descobriu que suas criações portavam características inerentes à da Escola da Nova Simplicidade.⁶

Em *Cheiro de terra molhada de chuva*, para voz feminina e piano, Antonio Celso Ribeiro faz consciente uso dos preceitos estéticos/estilísticos/estruturais da chamada Escola da Nova Simplicidade. Transita de modo original e sutil pela música folclórica, regional e popular da América do Sul e Europa, contribuindo para o incremento e ampliação de uma linguagem musical brasileira, devidamente sustentada por uma técnica universal, como demonstrada nas análises realizadas nessa dissertação. O compositor constrói ao mesmo tempo uma obra formalmente estruturada e de comunicabilidade imediata. Busca inspiração em estilos e formas como Toada, Dobrado, Valsa, Cantochão, dentre outros, tendo aí o suporte necessário para criar um ciclo de estrutura formal sólida e com linhas melódicas e harmônicas de fácil compreensão e comunicabilidade imediata, mas ao mesmo tempo imprevisível e peculiar.

A ideia da pesquisa e divulgação da música brasileira deve partir principalmente de músicos e pesquisadores brasileiros. A título de comparação, se olharmos, mesmo que superficialmente, para um país como a Alemanha, percebemos o tratamento e a importância dados aos seus compositores. Vemos por exemplo que, apesar do país ter passado por duas grandes guerras que o deixaram destruído, a consciência da importância da busca pela

⁵ Importante ressaltar que *Eight songs for a mad king* não tem nenhuma relação direta com a Nova simplicidade

⁶ A Escola da Nova Simplicidade (Die Neue Einfachheit) surgiu na Alemanha em meados da década de 1970 e será abordada com maior profundidade em capítulo específico nessa dissertação.

divulgação e ensino de sua própria música se fez evidente. Como exemplo, citamos o Festival de Darmstadt, ou mais precisamente *Internationale Ferienkurse für Neue Musik*, Darmstadt – célebre evento anual realizado desde 1946 na cidade alemã de Darmstadt –, que promoveu a ascensão da nova música, permitindo assim às novas gerações o contato com a música da Segunda Escola de Viena⁷. Dentre os alunos do festival vários nomes que posteriormente se destacaram, como Theodor Adorno, Luciano Berio, Pierre Boulez, John Cage, Morton Feldman, Brian Ferneyhough, Mauricio Kagel, György Ligeti, Bruno Maderna, Olivier Messiaen, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Edgard Varèse, e Iannis Xenakis tiveram ali parte da sua formação. Outro exemplo de apoio e incentivo à música nova acontece na França com a criação do IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*), instituição inaugurada em 1977 e dedicada à pesquisa e à criação de música contemporânea.

Olhando para o Brasil, vemos que a música erudita é estudada e ensinada principalmente em conservatórios e universidades. Reconhecemos que nesses ambientes estão os meios mais propícios para a divulgação dessa música, uma vez que são nesses locais que os estudantes terão a possibilidade mais imediata de entrar em contato, de forma mais aprofundada, com toda a gama de produção musical da nossa história.

Nas universidades, mais especificadamente, essas possibilidades não se limitam a somente uma instituição. Frequentemente são criados convênios entre escolas de música de diferentes universidades, tanto dentro de um mesmo país quanto entre instituições de diversos países. Há ainda, de forma cada vez mais evidenciada, o aumento do caráter múltiplo da universidade, em que, por exemplo, um estudante da área musical pode fazer um curso de doutorado em linguística numa Faculdade de Letras, da mesma maneira que um historiador pode cursar um mestrado numa Faculdade de Música. Esse conceito de transdisciplinariedade e multidisciplinariedade é, inclusive, incentivado e perseguido pelos novos modelos universitários, objetivando a

⁷ A Segunda Escola de Viena era formada pelos seguintes compositores: Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg. Por sua vez, a Primeira Escola de Viena era formada por Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn e Ludwig van Beethoven na segunda metade do século XVIII.

qualidade da produção científica e expansão do conhecimento acadêmico. Esses são apenas alguns motivos pelos quais a inserção da produção musical atual no meio de pesquisa acadêmica tem sido, por assim dizer, o caminho mais adequado para sua divulgação e assimilação.

Através das possibilidades do meio acadêmico podemos buscar incentivar o interesse para a obra do compositor Antônio Celso Ribeiro, incentivo esse que objetiva primeiramente alcançar intérpretes e ouvintes mais especializados, para então conseguir uma penetração mais intensa na sociedade como um todo. Essa afirmação é corroborada no artigo *Elementos Idiomáticos na Linguagem Composicional de Antônio Celso Ribeiro na Obra para Piano Solo até 2006*⁸, escrito pela pianista Daniela Carrijo e publicado em 2008. O artigo, assim como outros, tem contribuído de maneira extremamente eficiente como elemento de divulgação da obra para Piano solo de Antonio Celso Ribeiro, tanto que após um ano, em 2009, foi o “Compositor Homenageado” no VIII Concurso Nacional de Piano Cora Pavan Caparelli, na cidade de Uberlândia, MG, compondo as obras de confronto especialmente para o evento. Na ocasião, o compositor proferiu palestra sobre sua linguagem composicional no Conservatório Estadual de Música de Uberlândia e na Escola de Música da Universidade Federal de Uberlândia.

Dentre os objetivos deste trabalho propomos algumas escolhas interpretativas para o ciclo *Cheiro de terra molhada de chuva*, que foram consolidadas através de diversos ensaios com uma intérprete. Como consequência de um aprofundamento analítico e prático, sugerimos algumas mudanças e/ou adaptações na partitura original para clarear ou deixar mais coerente as intenções do texto musical. Todas as alterações realizadas foram discutidas e aprovadas pelo compositor. Buscamos também mostrar, através de análise, porque o ciclo *Cheiro de Terra Molhada de Chuva* está inserido na Escola da Nova Simplicidade. Escola essa que segundo Franco (2008) está presente na obra do compositor desde 1998⁹. Pretendemos também divulgar a Nova Simplicidade, tendo em vista sua presença relativamente recente e pouca

⁸ Esse artigo está disponível em: <http://conservatorio.ufpel.edu.br/revista/revista1.html>

⁹ Afirmação encontrada no artigo *Elementos idiomáticos na linguagem composicional de Antônio Celso Ribeiro na obra para piano solo até 2006*.

difusão de seus princípios estéticos/ideológicos nos meios acadêmicos brasileiro. Outro aspecto importante deste trabalho é a intenção de contribuir para o incremento do repertório brasileiro para canto e piano. Para tal, realizamos primeiramente sua editoração eletrônica usando o software *Finale*¹⁰, e em seguida fizemos a inserção de *Cheiro de terra molhada de chuva* no Guia Virtual da Canção Brasileira, e por fim a disponibilização da obra na biblioteca da Escola de Música da UFMG. Realizamos também a gravação em áudio do *corpus* musical, pois acreditamos ser um dos meios mais diretos para a divulgação de um trabalho nos dias de hoje, visto que a distribuição do material em meios digitais pode atingir uma quantidade significativa de ouvintes.

Consideramos pertinente relatar neste trabalho os vínculos de amizade deste autor com Antonio Celso Ribeiro. Nosso conhecimento data do vestibular para ingresso na Escola de Música da UFMG no final da década de 1980, mais precisamente em 1988. Desde então, nasceu uma parceria que perdura até os dias de hoje. Alguns resultados dessa parceria:

1990 - Estreia da *Sonata para piano e violino* - Pouso Alegre.

1992 - Gravação da trilha sonora para o espetáculo multimeios *Kafka* - Belo Horizonte.

1992 – Gravação da trilha sonora para o espetáculo multimeios *Alicinações* – Belo Horizonte

1993 - Estreia e gravação da obra *Metaphorische Bilder*, para Barítono e grupo instrumental. Belo Horizonte.

1996 - Estreia da obra para piano *Esther-Stubborn* - Londres.

2005 - Gravação do CD *Samba de casaca*. Releitura de clássicos do samba buscando uma abordagem com elementos eruditos. Todos os arranjos do disco foram escritos por Antonio Celso Ribeiro

2012 - Estreia do ciclo *Amoris divini et humana antipathia* para piano. Belo Horizonte.

¹⁰ Software de notação musical digital desenvolvido pela empresa MakeMusic Inc. USA.

2012 - Gravação do ciclo para piano *Palavras soltas*. A composição do ciclo foi inspirada em um conjunto de obras de mesmo nome da artista plástica portuguesa Leonor Alvim, e a gravação foi motivada pela abertura da exposição dos quadros/música em São Paulo.

2013 - Execução da peça para piano *Dolores* no vigésimo concurso de piano de Ituiutaba, durante recital em homenagem ao compositor.

Ao observarmos o tópico sobre a linguagem composicional de Antonio Celso Ribeiro, fica nítida a ideia de que falamos de um compositor que não deseja ser epígono de si mesmo. Basta uma breve análise nos exemplos contidos no referido tópico para evidenciarmos sua disposição em buscar constantes mudanças em sua linguagem estilística. A necessidade em alçar vôos para caminhos até então inexplorados transparece de formas diversas, seja em peças para voz e instrumentos, usando textos com conotações específicas, como é o caso de *Cheiro de terra molhada de chuva*; seja em peças instrumentais, em que simplesmente usa textos (dos mais variados estilos e línguas) como inspiração, buscando inserir na música elementos estéticos que remetem à época destes; seja em obras por encomenda, em que a necessidade de adaptação a um tema proposto se torna realidade pela liberdade de um compositor desapegado de qualquer dogma, que se mostra disposto a trilhar os mais variados e inusitados caminhos da arte da composição.

1. A Simplicidade

O dicionário da língua portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda nos dá as seguintes acepções do termo simplicidade: *1. Qualidade do que é simples, do que não apresenta dificuldade ou obstáculo. 2. Naturalidade, espontaneidade, elegância. 3. Caráter próprio, não modificado por elementos estranhos. 4. Forma simples e natural de dizer ou escrever; elegância. 5. Ingenuidade, desafetação. 6. Sinceridade, franqueza.*

A simplicidade na música emerge em diversos momentos na sua história, e em cada um deles os motivos são inerentes às necessidades e desdobramentos temporais. Citemos como exemplo Claudio Monteverdi (1567-1643), que trabalhou num período de crise de valores estéticos. Pouco antes de seu nascimento, em fins da Renascença, toda música dita ou tida como séria era produzida dentro do universo da polifonia. Esse sistema entra em crise justamente na época em que Monteverdi nasceu, impulsionado por importantes mudanças na sociedade, entre elas o conflito entre católicos e protestantes. Para combater os protestantes, a Igreja Católica lança o movimento da Contra-Reforma, em que a música sacra irá desempenhar um papel importante como instrumento de propaganda da fé conservadora. Consequentemente, durante a Contra-Reforma a polifonia também foi reformada, pois até então o interesse principal dos compositores estava na música, e não no texto. Se, por um lado, as missas polifônicas das gerações anteriores produziam um efeito de majestade e tranquilidade, por outro suas palavras não podiam ser compreendidas, devido à escrita contrapontística intensa, em que várias vozes cantavam palavras diferentes ao mesmo tempo. O propósito da Contra-Reforma, no que dizia respeito à música, era dar a essa melhor inteligibilidade, suscitando uma resposta mais emocional no ouvinte. Com efeito, muitos viam a polifonia como excessivamente intelectual e

fria. Para atender a essas novas necessidades, além da simplificação dessa polifonia, outros músicos passaram a trabalhar em uma linha inteiramente diversa, dedicando-se a resgatar a monodia, ou seja, o canto ou recitativo solos acompanhados por um baixo de simples sustentação harmônica, o chamado baixo contínuo, que se estruturava verticalmente em acordes, e não mais em linhas horizontais, como fazia a música polifônica tradicional. O baixo contínuo permitia ao texto uma clareza maior, e trabalhar com uma liberdade de improvisação que não existia na polifonia, possibilitando a introdução de ritmos e cromatismos extravagantes que não tinham lugar na chamada *prima pratica*¹¹. Nessa época de transição, Monteverdi cria a *seconda pratica*¹² e consolida uma forma de escrita, notadamente uma monodia sobre um baixo contínuo, que por sua simplicidade e despojamento, privilegia o texto e proporciona ao ouvinte clareza e compreensão, sem afetar a dramaticidade da obra musical.

Outros momentos na história da música, nos quais fica nítido o uso da simplicidade para uma renovação estilística, é no século XVIII, quando acontece a passagem do Barroco/Rococó para o Classicismo, e no final do século XIX, em que o romantismo começa a se dissolver.

Do auge do Barroco europeu, representado por alguns nomes de grande envergadura como J. S. Bach, G. F. Haendel, F. Couperin, A. Vivaldi, dentre outros, e suas obras repletas de escritas contrapontísticas, de uma densidade harmônica sem precedentes, de ornamentações intrincadas ao extremo e de grande virtuosismo, ou seja, elementos que elevam a música a um nível de grande dificuldade, existe na sequência o classicismo de J. Haydn, W. A. Mozart e L. van Beethoven (primeira fase composicional). Como na maioria das mudanças históricas, é evidente que há uma transição, e neste caso aparecem nomes como Carl F. e E. Bach, dentre outros. Mas é com J. Haydn e W. A. Mozart que o classicismo se afirma como período de extrema elegância e clareza musical. Ao observarmos uma das técnicas composicionais mais

¹¹A *prima pratica* era o ideal da polifonia do século XVI, com escrita contrapontística intensa, dissonâncias preparadas e igualdade no tratamento das vozes

¹²A *seconda pratica* se constituía no novo estilo de monodia acompanhada e recitativos, que enfatizavam uma melodia (normalmente a voz mais alta) sustentada por acordes construídos sobre o baixo.

representativas da época, e que podemos chamar de moderna, a melodia acompanhada, percebemos como a simplificação da harmonia, a ornamentação mais pontual e a valorização da melodia, sem a necessidade de constante virtuosismo, trouxe à música clássica leveza e transparência.

No final do século XIX, o cenário musical na Europa encontrava-se, em grande parte, dominado pela música Alemã, tendo em Richard Wagner a referência icônica do que de mais moderno e completo se fazia. Cromatismo extremo, grande orquestrações, desenvolvimento intenso do sistema tonal são algumas das inúmeras características que tornam a influência de Wagner abrangente e inquestionável.

Neste momento de grande expansão dos mais variados estilos e tendências da música, surge na França a figura de Erik Satie. Pianista de cabaré e compositor, de personalidade excêntrica e marcante, Satie foi reverenciado por uns e odiado e desprezado por muitos outros, ao mesclar indiferença pelas regras do sistema musical vigente a um humor sarcástico e debochado. De fato, em determinado momento ao ser questionado sobre a ausência de forma em sua música, ele apresentou pouco tempo depois *Três peças em forma de pêra*.

Satie subverte o tonalismo se desapegando, de forma implacável, do uso de uma das principais características do sistema, as funções harmônicas. Isso fica claro ao observarmos a primeira das seis *Gnossienes*¹³. Nesta obra Satie consegue simplificar a harmonia a três acordes menores, excluindo assim qualquer possibilidade de resolução harmônica por meio de algum tipo de cadência. Outra técnica utilizada com frequência foi o paralelismo - tipo de construção harmônica que consiste na sobreposição em sequência de acordes homofônicos, que coloca em evidência uma espécie de modalismo reconfigurado. Além desses procedimentos, Satie também alia suas técnicas a

¹³ As seis Gnossienes foram escritas para piano solo entre 1890-1897. É a primeira vez que Satie cria um termo para indicar um "novo" tipo de composição, sem marcas de tempo ou compassos. A palavra aparenta ser uma derivação de "Gnose", visto que Satie era envolvido em movimentos gnósticos na época em que começou a compor. Entretanto algumas versões atestam que a palavra deriva de "kossos" ou "gnossos", associando as Gnossienes a Teseu, Ariadne e Minotauro. (Gillmor, Alan M., *Erik Satie* - Twayne Pub., 1988)

elementos vigentes na sua época, como o uso de harmonia por quartas, mas o faz de forma peculiar, através de paralelismo. (Solomon, 2003)

O compositor dispõe de técnicas diversas e recursos originais para erigir sua obra, mas uma característica que é demasiado marcante é a abstenção de virtuosismo. O uso de poucas notas, ou apenas as necessárias, permeia grande parte de sua música e, juntamente com diversos procedimentos inusitados, gera uma obra repleta de originalidade, em boa parte fundamentada na simplicidade, seja pela supressão do virtuosismo ora mencionado, seja pela objetividade e capacidade de, através do imprevisível, surpreender pelas soluções encontradas.

Satie influenciou nomes do porte de Debussy e John Cage, sendo que este último, dentre outros compositores e musicólogos do século XX, se referia com entusiasmo a Satie pela sua simplicidade. É possível pensar Satie como um mentor ou mesmo "pai" da Nova simplicidade, pois já no começo do século XX, em meio à vanguarda feérica de Stravinsky, do atonalismo de Schoenberg, das cores impressionistas de Debussy, pensava suas composições com extrema simplicidade e despojamento. É importante ressaltar que os nomes citados são grandes ícones, cada um em sua época, e que as características descritas não são necessariamente unânimes em sua vigência, porque, na história da música, o que chamamos de vanguarda anda sempre ao lado do "antigo", e assim vão se interagindo e se renovando.

1.1 - A Nova Simplicidade (*Die Neue Einfachheit*)

Também conhecida como *Nova Subjetividade (Neue Subjektivität)*; *Nova Interioridade (Neue Innigkeit)*; *Composição Inclusiva*; *Neo-romantismo*; *Neoclassicismo*; *Nova Sensualidade*; *Nova Expressividade*; *Neo-tonalidade (Neotonalismo)*; *Minimalismo Sacro*.¹⁴

¹⁴ http://www.antoniocelsoribeiro.com/p/wp-content/pdf/linguagem_composicional_de_antonio_celso_ribeiro.pdf

Segundo o dicionário *Groves Music Online*, a nova simplicidade foi uma tendência estilística entre alguns compositores da jovem geração alemã do final da década de 70 e início da década de 80, supondo uma reação não somente à vanguarda musical europeia das décadas de 50 e 60, mas especialmente contra as complexidades da Escola de Darmstadt. Em geral, os compositores que seguiam a tendência da nova simplicidade propunham um imediatismo entre o impulso criativo e seu resultado musical (em contraste com a elaborada planificação pré-compositiva característica da vanguarda, isto é, do movimento serialista, serialista integral e depois da *Escola da Nova Complexidade*, liderada por Brian Ferneyhough), com a intenção de criar uma comunicação mais fácil com o público. Em muitos casos, isto significou uma volta à linguagem tonal do século XIX, assim como às clássicas formas musicais (sinfonia, sonata etc.), às combinações instrumentais tradicionais, que eram evitadas em sua maior parte pelos vanguardistas (trio com piano, quarteto de cordas etc.). Para outros compositores, significou trabalhar com texturas mais simples ou o emprego de harmonias tradicionais em contextos não tonais.

A primeira vez que o termo *Neue Einfachheit* foi diretamente associado a compositores alemães foi em janeiro de 1979, quando a *Neue Zeitschrift für Musik* publicou um segmento da revista dedicado à *Junge Avantgarde*. Segundo BETTENDORF (2009), em sua primeira edição de 1979, a venerável revista *Neue Zeitschrift für Musik*¹⁵ pediu a um grupo de jovens compositores para identificar suas posições estéticas. Este grupo, formado a princípio por Hans-Jürgen von Bose (n. 1953), Hans-Christian von Dadelsen (n. 1948), Detlev Müller-Siemens (nascido em 1957), Wolfgang Rihm (n. 1952), Wolfgang von Schweinitz (n. 1953), Manfred Trojahn (n. 1949) e Ulrich Stranz (nascido em 1946), tem se mantido estável, com exceção do último citado, que foi substituído por Peter Michael Hamel (nascido em 1947). Essa lista de nomes tem sido constante desde que o termo *Neue Einfachheit* foi cunhado na década de 1970. Além disso, o compositor Aribert Reimann (n. 1936) introduziu o grupo

¹⁵ Revista fundada por Robert Schumann em 1834,

com um "Salut die Junge Avantgarde"¹⁶ (Saudação à Jovem Avant-garde). Esta coleção de declarações é amplamente considerada como a principal fonte para o termo *Neue Einfachheit*.

O termo *Neue Einfachheit* tem sido usado por críticos de música desde meados da década de 70 e foi posteriormente consagrado por três eventos: entre 21 e 23 de janeiro de 1977, a estação de rádio WDR¹⁷, em Colônia, apresentou um festival de fim de semana de música nova, intitulada *Neue Einfachheit*. Curiosamente, apenas um dos compositores, que normalmente é associado com o movimento - Ulrich Stranz, foi tocado nessa apresentação, sendo ele o único membro do grupo que nem sempre está incluído no movimento. Ainda segundo BETTENDORF (2009), os outros compositores em destaque no programa da WDR parecem mais pertencentes a uma coleção aleatória, que pode ser incluída em qualquer rótulo estilístico: Michael von Biel, Earle Brown, John Cage (*Cheap imitation*, na versão para orquestra), Morton Feldman, Mauricio Kagel, Marc Monnet, Steve Reich (*Music for 18 Musicians*), Frederic Rzewski (*The People United Will Never Be Defeated!*), Erik Satie (*Sócrates*), Hans Zender, Bernd Alois Zimmermann, e Walter Zimmermann.

Havia certo receio por parte de alguns nomes relacionados ao movimento, como Wolfgang Rihn, em usar o termo *Neue Einfachheit*, possivelmente pelo nome análogo em inglês *new simplicity* ter sido usado anteriormente para designar o *minimalismo*. Mas aos poucos o nome ganhou mais divulgação e aceitação, tanto que duas declarações de dois dos compositores de maior importância e mais ativos do movimento vem contribuir para o fortalecimento do que seria uma ideologia da *Neue Einfachheit*. Wolfgang Rihn declarou em 1979, durante um simpósio realizado no festival Steirischer Herbst em Graz, que "atualmente há um desejo pela simplificação. Um desejo de dizer o que é para ser dito da maneira mais inteligível possível"¹⁸. Já Hans-Jürgen von Bose pede para que "a música recupere sua linguagem" e disse

¹⁶ REIMANN, Aribert. "Salut für die junge Avantgarde." *Neue Zeitschrift für Musik* 140, n° 1:25. 1979

¹⁷ Westliche Deutsche Rundfunk

¹⁸ Apud in BETTENDORF, Carl Christian. *Regaining music as language: an introduction to the Neue Einfachheit movement in Germany*. New York: Columbia University, 2009.

que “a vanguarda do pós-guerra falhou miseravelmente em empregar uma linguagem que pode ser entendida, ou pelo menos em parte seguida por um público mais amplo, ou seja, não especializado”¹⁹.

É interessante observar que tanto o *minimalismo* (muitas vezes designado como *new simplicity*) como o *Neue Einfachheit* nascem como um protesto contra a imposição da vanguarda serialista. Com a diferença que o *minimalismo* pode ser considerado um movimento estético²⁰, por conter diversas características técnico/composicionais comuns entre seus principais representantes, enquanto que a *Neue Einfachheit* segue mais uma tendência de volta ao passado, com o uso de formas típicas do romantismo, como sonata, trios etc., e o uso do tonalismo, que não chega a constituir uma escola com estilo e fundamentos definidos e direcionados para um determinado caminho.

Se entendermos, no decorrer da História da Música, a urgência de certos compositores em romper com os paradigmas composicionais vigentes, tais como a necessidade de uma revolução técnica e estética, será então pertinente compreendermos a mesma urgência da vanguarda serialista em evitar e refutar tudo aquilo que musicalmente remonta ao passado, incluindo qualquer efeito emocional que era, por assim dizer, associado à mesma. Desencadeado por um movimento forte, denominado de “Nova Objetividade” (*Neue Sachlichkeit*)²¹, compositores reunidos nos cursos de verão de Darmstadt se filiaram a um novo modelo composicional totalmente radical, matemático, racional, desprovido, como eles queriam, de atributos emocionais e/ou apelativos. De fato, vários compositores enveredaram por um processo de

¹⁹ Apud in BETTENDORF, Carl Christian. *Regaining music as language: an introduction to the Neue Einfachheit movement in Germany*. New York: Columbia University, 2009.

²⁰ CERVO, Dmitri. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. *Per musi: Revista Acadêmica de Música*. n.11, p. 44-59, 2005.

²¹ Termo cunhado pelo historiador de arte modernista, diretor da Kunsthalle de Mannheim, Gustav Friedrich Hartlaub. A “Nova Objetividade” surgiu na Alemanha na década de 1920 como forte reação ao movimento expressionista e abdicava da agitação das emoções pregada pelo expressionismo e recusava o sentimentalismo da escola romântica. Na música, os ícones da escola são Paul Hindemith, Ernst Toch e Kurt Weill. O movimento influenciou várias escolas e compositores que a sucederam, incluindo os compositores do Curso de Verão de Darmstadt, berço da vanguarda serialista que estamos nos referindo.

serialização total de todos os parâmetros composicionais possíveis, rechaçando ferozmente quaisquer vínculos ou ligações com o passado. Tal atitude gerou um afastamento substancial do público da sala de concerto, e os ecos de Darmstadt ressoaram não só pela Europa, mas atingiram veladamente países que estavam, de uma maneira ou de outra, sob o jugo da antiga “cortina de ferro” como a Estônia, Polônia, Hungria, Romênia, chegando até os Estados Unidos.

Nos Estados Unidos, compositores filiados ao movimento serialista, como Milton Babbitt, se ressentem da reação do público às novas concepções musicais, o que leva Babbitt a escrever seu artigo “Who Cares If You Listen?”²² (“Quem se importa se você ouvir”? em tradução livre). Outros compositores, igualmente antenados com a vanguarda, mas em desacordo com o rigor e proselitismo das ideias do grupo de Darmstadt, entram em choque direto com os principais mentores do movimento, criando situações de constrangimento e decepções. Cita-se aqui, a título de ilustração, o caso do compositor americano John Cage, que chegou a frequentar os cursos de Darmstadt, mas nunca se afinou com as ideias do grupo. Ele postulava que “não era preciso destruir o velho para se fazer o novo, bastando apenas fazer o novo”. Cage se filiava à ideia de uma simplicidade na música, em que todo evento sonoro, fosse ele organizado ou não, intencional ou não, seria por si merecedor de respeito e digno de pertencer ao domínio daquilo que chamava música. Cage relacionava o fazer composicional como o “simples ato de tomar um copo d’água” – um gesto desprovido de intelectualidades, apenas movido pela necessidade inerente de hidratar o organismo, provendo seu meio de sobrevivência. Assim Cage pensava em relação à música, pensamento este que custou sua amizade com o compositor francês – maior mentor e defensor do serialismo integral na Europa – Pierre Boulez –, em jogo de acusações de roubo de ideias e paternidade de certos procedimentos composicionais, como por exemplo o uso da aleatoriedade na elaboração da obra musical – que Cage vinha adotando há um bom tempo, muito antes de Boulez fazer suas tentativas na área.

²² http://www.nytimes.com/2011/01/30/arts/music/30babbitt.html?pagewanted=all&_r=1& acessado em 15/08/2013

Nos idos dos anos 50, quando o serialismo integral mandava e desmandava no cenário composicional europeu (a ponto de Pierre Boulez dizer que “todo compositor que não compusesse dentro da técnica serialista era um inútil”²³), Arvo Pärt, um compositor oriundo da Europa Oriental, mais precisamente da Estônia (nessa época sob a ocupação russa), compõe suas primeiras obras seriais. Naquele país, a linha dura do Partido Comunista interditava expressamente qualquer manifestação vanguardista de origem ocidental. Sabe-se que Pärt conheceu a música “proibida” através de uma fita cassete “contrabandeada” que continha algumas composições dodecafônicas e seriais. Com esse material, Pärt compôs *Nekrolog* para orquestra, empregando os princípios seriais, expressando a mais sombria visão de mundo que se possa imaginar. Desnecessário dizer que a obra recebeu críticas ácidas do secretário da União dos Compositores, afirmando que “uma obra como a de Pärt (*Nekrolog*) deixa bastante claro que a técnica dodecafônica é indefensável”²⁴. Segundo Hillier (2002), as tentativas de empregar técnicas expressivas da música burguesa de vanguarda para a realização de ideias progressistas da época foram desabonadas pelos resultados que produzem.

Alguns incidentes determinaram o rumo da carreira e estética composicional de Arvo Pärt. No final dos anos 60, Pärt compõe *Credo*, sendo a mesma apresentada pela primeira vez em Tallinn. A obra orquestrada para Coro, Orquestra e Piano utiliza materiais provenientes do Prelúdio nº 1 do Cravo Bem Temperado, de J.S. Bach, associado com elementos seriais e seções improvisatórias. O Partido já não encarava mais a música serial como um problema, mas a religião ainda era. A estreia da obra causou escândalo, ainda que o concerto em si tenha sido um sucesso e a obra bisada. Segundo Hillier, o espetáculo foi realizado em parte por conta de um descuido oficial: um dos burocratas mais zelosos encontrava-se ausente na ocasião e, por algum motivo, seus colegas não atentaram para a obra, apesar da referência religiosa fortemente manifestada no título. Mas em pouco tempo, o caso tomou

²³ Griffiths, Paul - A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez, pag. 138

²⁴ Apud HILLIER, Paul. *Arvo Pärt*. New York: Oxford University Press, 2002.

proporções absurdas, por conta da preocupação das autoridades com o significado da obra, sendo interpretada como um gesto de desafio, questionando os objetivos políticos de Pärt, que obviamente não existiam. Sendo a opção pelo título considerada uma provocação explícita, a obra foi banida da União Soviética por mais de uma década. Após o evento, Pärt abandonou temporariamente a composição, dedicando-se a estudar com profundidade os elementos básicos da linguagem musical e por cerca de 10 anos se debruçou sobre a obra dos compositores da Escola Polifônica Franco-Flamenga do séc. XVI. Desse estudo, Pärt formulou um novo estilo tonal que ele denominou *tintinnabuli* (tintinábulo, pequenos sinos), devido à sua semelhança com a maneira prolongada e vagarosa como os sinos ressoam muito tempo depois de terem sido tocados. Sobre essa descoberta, Pärt descreve para Paul Hillier: “Compreendi que apenas o que vem de dentro tem importância. Se vier, muito bem; se não vier, não tem sentido.” A técnica desenvolvida por Pärt encontra finalmente seu lugar na obra *Für Aline* para piano solo, composta em 1976, e em obras subsequentes. Devido ao problema religioso, Pärt codificava o título de suas composições, e a despeito do sucesso que essa nova fase estava fazendo com o público em sua terra natal, novamente o compositor passou a ter problemas com o sistema soviético: agora os críticos e os músicos, totalmente confusos com a transparência da música, chegaram a pensar que Pärt enlouquecera. Nos anos seguintes, sua posição na Estônia foi se tornando cada vez mais difícil, tendo, em várias ocasiões, negada a permissão de viajar ao exterior para acompanhar apresentações de sua obra. Resolve então emigrar com sua família para Viena em 1980, e depois parte para Berlin, onde reside até hoje. Mesmo sem o intencionar, com a incrível multiplicação dos seguidores de sua música em todo o mundo, Pärt acabou por se tornar um dos marcos da então chamada *Nova Simplicidade*, até mesmo porque sua música acaba por comportar todas as características contrárias ao movimento vanguardista que ainda imperavam no final da década de 70 e início da década de 80. Interessante que outros compositores, nascidos na década de 60 e 70, como Rebecca Saunders e Matthias Pinstcher, tem chamado a atenção pela simplicidade e força de suas obras musicais, sendo associados ao movimento da *Nova Simplicidade* como

representantes de uma geração mais jovem e segura de suas aspirações estéticas.

1.2 - Algumas das características técnicas da Nova Simplicidade observadas em Cheiro de Terra Molhada de Chuva

1.2.1 - Ressonâncias

Segundo definição do próprio compositor, que pode ser encontrada em seu site²⁵, há dois tipos de ressonâncias em Cheiro de terra molhada de chuva:

O primeiro tipo trabalha com resíduos sonoros deixados por um cluster, que se transforma imediatamente após o ataque, em consonâncias, tocados ao piano (exemplos mostrados aqui: “El Diablo y la Melancolía” e “Break Away – Secrets”); o segundo tipo trabalha com a consonância ou dissonância resultante do ato de se prender (segurar) as teclas do piano após a nota ser tocada (exemplos mostrados aqui: “Caballero de la Triste Figura - In Laudem Dulcinea del Toboso, emperatriz de la Mancha” e “The Bethsaida Miracle – ato secondo”).

Em conversa informal com o compositor, ele mencionou outros dois tipos de ressonâncias: um tipo que trabalha com vibrações simpatéticas, no qual determinadas teclas são abaixadas sem serem tocadas enquanto outras teclas são acionadas de modo a fazer vibrar simpateticamente as notas das teclas que estão abaixadas (exemplos mostrados aqui: "H - Palavras Soltas" e "Outono"); e um quarto tipo que acontece quando as teclas são abaixadas sem serem tocadas e a outra mão toca diretamente nas cordas do piano (exemplo mostrado aqui: 3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor).

²⁵ informações contidas no sítio <http://www.antoniocelsoribeiro.com/p/>

El Diablo y la Melancolia

Antonio Celso Ribeiro
Pouso Alegre, MG - 2003

♩ = ca. 80

Violino

Sul G

f sempre scorrevole

Piano

f drammatico

senza *scord.*

Vln.

Pno.

El diablo y la melancolia - c. 01 a c. 10

Break Away – Secrets

10

else — else — else

ff

10

ff

13

fff

scord.

* play cluster [chromatic] with forearms; then hold the losenge shaped notes and the change nodal latino sounds rebound away

Break away - Secrets - c. 10 a c. 14

Caballero de la Triste Figura

1

In Laudem Dulcineae del Toboso,
emperatriz de la Mancha

♩ = 60

Solo
mf dolce e espressivo
senza Xeo.

5

Detailed description: This is a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 60. The first system includes the instruction 'Solo' and 'mf dolce e espressivo'. The second system starts with a measure number '5' and continues the piece. The score is written for a single piano instrument.

Caballero de la Triste Figura - In Laudem Dulcineae del Toboso, emperatriz de la Mancha - c.
01 a c. 08

The Bethsaida Miracle – ato secondo

Soprano

Piano

f molto espressivo e legatissimo
senza Xeo.

S

And tak - ing the blind man by the hand, he led him bey - ond the vil - la - ge.

f molto espressivo e solene

Pno.

Detailed description: This is a musical score for a vocal and piano piece. It features a Soprano part and a Piano part. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 12/8. The piano part is marked 'f molto espressivo e legatissimo' and 'senza Xeo.'. The vocal part includes the lyrics: 'And tak - ing the blind man by the hand, he led him bey - ond the vil - la - ge.' The piano part is marked 'f molto espressivo e solene'. The score is written for Soprano and Piano.

The bethsaida miracle - ato secondo - c. 01 a c. 04

10

H - Palavras Soltas

cor / som / palavras soltas

Antonio Celso Ribeiro
Pouso Alegre - MG, fev. 2010

• = 59 wie als der ferne...

Piano Solo

m.d. *simile sino al fine*

m.s. ** pressionar as teclas indicadas mas sem tocar* *simile sino al fine*

senza ped.

H- Palavras Soltas - c. 01 a c. 03

11 Outono

28

• = 70

Mezzosoprano

(na na na na na na na na na na) As fo-lhas es-tão ca-in - do as pri-meiras de ou-to - no (na na na na

mf recitando

Piano

pp colla voce, sempre

*** pressionar as teclas sem soar

Cheiro de terra molhada de chuva - outono

3 Baladas do Amor Amargo
ou
3 Baladas do Amargo Amor

II - Rosalía

♩ = 100 ca molto tranquillamente e un tantorubato

Pianist's voice

Cuan - do e - ra tem - po de in - ver - no pen - sa - ba en dón - de es - ta - rí - as

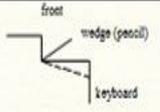
f doloroso

Piano

f deciso

(Preparation)

* The pianist needs one wedge (a pencil works fine) to insert in the space between (silent depressed) key and the front of the piano



front
wedge (pencil)
keyboard

3 Baladas do Amor Amargo ou 3 Baladas do Amargo Amor - c. 01 a c. 03

1.2.2 - Procedimentos composicionais medievais

Ainda segundo o compositor²⁶, refedindo-se aos procedimentos relacionados à Nova Simplicidade que emprega em suas obras

algumas das técnicas Composicionais da Idade Média são resgatadas para criar interesse e beleza ao trabalho. Entre estas técnicas está o uso de notação polifônica (exemplo mostrado aqui: “Verzweiflung”), imitação e contraponto (ver: “Danses des Fous”), policronia – vários tempos ou andamentos distintos ocorrendo ao mesmo tempo (ver: “Piping Down the Valleys Wild”), melodias típicas de danças (ver: “La Doncella y la Melancolía – Dulce Dame Donaira en Dulcidança”), uso de retrógrados (ver: “Le Lacrime della Vergine – Triste Ploratio”), acompanhamento instrumental em forma de *hocquetus* (ver: “Le Lacrime della Vergine – Singultus”), e melodia em estilo de cantochão (ver: “Si la Beauté”).

Ten or Maybe Nine Short Useless Songs of Joy or Strangeness

Verzweiflung

The musical score for "Verzweiflung" is presented in four systems. The first system is for Piano (Pno.), marked with a tempo of quarter note = 62 and the instruction *f dolce e molto espressivo*. The second system is also for Piano (Pno.). The third system features Flute (Fl.) and Violin (Vc.), both marked with *f dolce e molto espressivo*; the Violin part is marked *Arco* and *f flautato dolce e molto espressivo*. The fourth system is for Piano (Pno.). The score is in a key signature of one flat and consists of 18 measures.

²⁶ Idem

Danse des Fous

The musical score for "Danse des Fous" is presented in two systems. The first system covers measures 5 through 8, and the second system covers measures 9 through 11. The score is arranged for four parts: Soprano (Sop. rec.), Alto (A. rec.), Acoustic Guitar (Ac. Gt.), and Guitar (G. box). The Soprano and Alto parts are written in treble clef, while the Acoustic Guitar and Guitar parts are in standard guitar notation. The tempo and mood are indicated as *f molto espressivo*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some decorative flourishes or ornaments above certain notes in the Soprano part.

Danse des Fous - c. 05 a c. 11

Piping Down the Valleys Wild

dedicated to: "Tongue Stuff"

Piping down the valleys wild for unaccompanied female voices

Antonio Celso Ribeiro
Pouso Alegre, MG - dec. 2007
Lyrics: William Blake

voice 1 $\text{♩} = 270$

voice 2 $\text{♩} = 90$

voice 3 $\text{♩} = 120$

voice 4 $\text{♩} = 45$

Pip - - - ing down the val - - - leys

f cheerfully

v 1 *f* cheerfully
Pip-ing down the val-leys wild, pip-ing songs of pleas-ant glee, on a cloud I saw a child, and he laugh-ing said to me:

v 2
So I piped: he wept to hear.

v 3
So I sang the same a - gain While he wept with joy to hear

v 4
On a cloud I

v 1 ¹¹
"Pipe a song a-bout a lamb." So I piped with merry cheer. "Pi-per, pipe that song a-gain." So I piped: he wept to hear.

v 2
"Drop thy pipe, thy hap - - - py pipe;

v 3
"Pi-per sit thee down and write In a book that all may read"

v 4

Piping Down the Valleys Wild - c. 06 a c. 12

La Doncella y la Melancolía

$\text{♩} = 180$ 3 - Dulce Dama donaira en Dulcidaça

Flute

ppp *lontano*

Piano

ppp *lontano*

8

8

La Doncella y la Melancolía - Dulce dama donaira en dulcidaça - c. 01 a c. 14

Le Lacrime della Vergine – Triste Ploratio

Musical score for Flute (Fl.) and Piano (Pno.) for the piece "Le Lacrime della Vergine – Triste Ploratio". The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system (measures 5-16) shows the Flute playing a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Piano provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The second system (measures 7-9) features a more active piano accompaniment with sixteenth-note patterns in the right hand and chords in the left hand. The Flute part in the second system has rests in the first measure followed by a melodic line in the second and third measures. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Le Lacrime della Vergine – Triste Ploratio - c. 05 a c. 08

Le Lacrime della Vergine – Singultus

Musical score for Flute (Fl.) and Piano (Piano) for the piece "Le Lacrime della Vergine – Singultus". The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system (measures 1-4) shows the Flute with a whole rest, while the Piano plays a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The piano part is marked *f spiacente*. The second system (measures 5-8) shows the Flute with a whole rest, while the Piano continues with a similar melodic and bass line. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Le Lacrime della Vergine – Singultus - c. 01 a c. 08

Si la Beauté

Lento, senza rigore, rubato

Voz

mf Si la beau-té pé-ris-te, ne l'es-par-gne mais-tres-se,

4 tan-dis qu'el-le fleu-rist en sa jeune vi-gueur.

6 Crois moi, je te sup-ply de-vant que la vieil-leu-se te sillone.

8 Le front fait plai-sir de ta fleur.

11 harpa *mp* dolce e senza rigore, rubato *sf* *mp*

16 harpa

Si la Beauté - c.01 a c.16

1.2.3 - Barroquismos

Outro elemento bastante utilizado pelo compositor²⁷, é realizado através da

revivificação dos ornamentos utilizados na música barroca como trinados, grupetos, mordentes, floreios, apogiaturas, aciacaturas, glissandos e portamentos (ver: “Ten or Maybe Nine Short Useless Songs of Joy or Strangeness – Stille Leuchtet die Kerze). Também é posto em evidência o espírito da suíte barroca, fazendo algumas alusões às texturas handelianas e bachianas (ver: My Menuet is Broken”, “Two Baroque Sadness y una Vals ‘desvairada’ para él”). Do barroco colonial brasileiro, Antonio Celso Ribeiro ‘rouba’ a atmosfera sombria e a profunda religiosidade das igrejas de Minas Gerais, principalmente daquelas construídas por Francisco Antonio Lisboa (“Aleijadinho”). Exemplos: “Bitter Baroque Ballads – Tears”; “Ave”; “Breve Lítania para Nossa Senhora das Mercês”; “Le Jeu du Roi qui Jamais ne Ment”.

Ten or Maybe Nine Short Useless Songs of Joy or Strangeness – Stille Leuchtet die Kerze

The image shows a musical score for the piece "Stille Leuchtet die Kerze" from the album "Ten or Maybe Nine Short Useless Songs of Joy or Strangeness". The score is written for voice (V) and piano (Pno.). The vocal line is in a 7/4 time signature and features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a long note in the second measure, and a triplet of eighth notes in the third measure. The piano accompaniment is in a 7/4 time signature and features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the first measure. The lyrics are: "im dunklen Zimmer. Eine".

*Ten or Maybe Nine Short Useless Songs of Joy or Strangeness –
Stille Leuchtet die Kerze - c. 03 a c. 05*

²⁷ ibidem

Ten or Maybe Nine Short Useless Songs of Joy or Strangeness –

My Minuet is Broken

The musical score is for the piece "My Minuet is Broken" and is arranged for Voice, Flute, Cello, and Piano. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The tempo is marked as quarter note = 105. The score consists of five measures. The Voice part is silent throughout. The Flute part begins with a quarter rest, followed by a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, a quarter note G5, a quarter note A5, a quarter note B5, a quarter note C6, a quarter note B5, a quarter note A5, a quarter note G5, a quarter note F5, and a quarter note E5. The Cello part begins with a quarter rest, followed by a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The Piano part begins with a quarter rest, followed by a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The dynamic marking is *mf* and the articulation is *semplice*. There are trills over the final notes of the Flute and Cello parts.



Ten or Maybe Nine Short Useless Songs of Joy or Strangeness –
My minuet is broken - c. 01 a c. 05

Two Baroque Sadness y una Vals 'Desvairada' para Él - Entrée

The image displays a musical score for a piece titled "Two Baroque Sadness y una Vals 'Desvairada' para Él - Entrée". The score is written for a piano and a single melodic line. It is divided into two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins at measure 14, with a second ending bracketed from measure 18 to 21. The second system begins at measure 18, with a second ending bracketed from measure 21 to 24. The music features a variety of ornaments, including trills (tr) and mordents (>), and includes a triplet of eighth notes in measure 17. The piano accompaniment consists of block chords and moving bass lines. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4.

Two Baroque Sadness y una Vals 'Desvairada' para Él - Entrée - c. 14 a c. 21

Bitter Baroque Ballads – Tears

The image displays a musical score for two instruments: Violin (Vlc.) and Piano (Pno.). The score is divided into two systems, each containing two staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system covers measures 24 to 29. The Violin part begins with a measure rest at measure 24, followed by a melodic line with slurs and accents. The Piano part starts at measure 24 with a bass line featuring chords and slurs. Dynamics include *f e a tempo* and *intensamente*. The second system covers measures 30 to 36. The Violin part has a measure rest at measure 30, followed by a melodic line with a slur and the instruction *al niente*. The Piano part continues with chords and slurs, ending with a double bar line. Dynamics include *pp* and *pppp*.

Bitter Baroque Ballads – Tears - c. 24 a c. 36

Ave

The image displays a musical score for the piece "Ave". It is divided into two systems. The first system covers measures 9 through 12, and the second system covers measures 13 through 16. The score includes parts for Soprano 1 (S 1), Soprano 2 (S 2), Contralto Trombone (C Tpt.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabasso (Cb.), and Basso Drum (B. Dr.). The vocal parts (S 1 and S 2) feature lyrics: "A ve, A" and "A". The instrumental parts include a C Tpt. part, and string parts for Vln., Vla., Vc., and Cb. The B. Dr. part is marked with a double bar line and a vertical line, indicating it is silent. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The first system begins with a dynamic marking of 9 (pizzicato). The second system begins with a measure rest marked 13 and a key signature change to three sharps (F#, C#, G#).

Ave - c. 09 a c. 16

Breve Litania para Nossa Senhora das Mercês

Musical score for Breve Litania para Nossa Senhora das Mercês, measures 12 to 29. The score is written in a single treble clef staff. It begins at measure 12 with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 2/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as *mf* and *f*. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) at measure 23. The score concludes at measure 29 with a double bar line and repeat dots.

Breve Litania para Nossa Senhora das Mercês - c. 12 a c. 29

Le Jeu du Roi Qui Jamais ne Ment

Musical score for Le Jeu du Roi Qui Jamais ne Ment, measures 4 to 6. The score is written for four parts: T. 1 (Tenor 1), T. 2 (Tenor 2), T. 3 (Tenor 3), and B. (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The music is characterized by rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The parts are arranged in a four-staff system.

Le Jeu du Roi Qui Jamais ne Ment - c. 04 - c. 06

1.2.4 - Tônica fixa, pedal²⁸

O uso de uma nota constante e regular na composição é uma alusão à música pré-polifônica vocal (*organum*) da baixa Idade Média, e também das tradições clássicas como o *gagaku* japonês ou o Canto Ortodoxo Bizantino (*ison*). Nos exemplos musicais, a nota pedal faz com que a melodia flutue (ver: “*Amoris Divini et Humana Antipathia – Sanatio Amoris*”), ou recorda a música de gaita de foles (ver: “*O O O Par la Pluie – Oh! Amargo Fim!*”). Também pode evocar o poder e a religiosidade do canto bizantino (ver: “*Preghiera alla Vergine – Canto ‘e’*”), ou ainda criar um efeito de tensão ou movimento estático (ver: “*Cheiro de Terra Molhada de Chuva – Ciranda*”).

Amoris Divini et Humana Antipathia – Sanatio Amoris

The image displays a musical score for a piano piece. It is organized into three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked 'Piano' and 'mf quasi campana', with the instruction 'sempre con molto ♩ ' below the bass staff. The second system is marked 'mf dolce e legatissimo'. The third system begins with a measure number '5'. The score features a constant bass line (pedal point) in the bass clef across all systems, while the treble clef contains a melodic line. The key signature consists of three sharps (F#, C#, G#).

Amoris Divini et Humana Antipathia – Sanatio Amoris - c. 01 a c. 06

²⁸ ibidem

O O Par la Pluie – Oh! Amargo Fim!

Female Voice

f Mas eu vou me sol - tan - do des - te res - to - que é

Piano

sempre *f*

sempre *mp*

(1/2 ♩ throughout the piece. No changes!)

4

tu - do que de - tes - to - So - lu - na - ti - ca - men - te em mim

Pno.

O O Par la Pluie – Oh! Amargo Fim! - c. 01 a c. 06

Preghiera alla Vergine – Canto 'i'

$\text{♩} = 70$

Soprani
A l'al - ta fan - ta - si - a qui man - cò pos - sa; — ma
ff luminoso sempre

Alti
A l'al - ta fan - ta - si - a qui man - cò pos - sa; — ma
ff luminoso sempre

Tenori
A l'al - ta fan - ta - si - a qui man - cò pos - sa; — ma
ff luminoso sempre

Bassi
A l'al - ta fan - ta - si - a qui man - cò pos - sa; — ma
ff luminoso sempre

2

S
già vol - ge - va al mi - o di - si - o

A
già vol - ge - va al mi - o di - si - o

T
già vol - ge - va al mi - o di - si - o

B
già vol - ge - va al mi - o di - si - o

Preghiera alla Vergine – Canto 'i' - c. 01 a c. 02

Cheiro de Terra Molhada de Chuva – Ciranda

$\text{♩} = 65$

Mezzosoprano

Piano

mf un poco instabile

f Sprechgesang - molto espressivo

Sai

da mi-nha bo - ca a pa - la - vra queé mi-nha

Meu gri-to. Meu can-to. Su - a - ve la-men-to.

Cheiro de Terra Molhada de Chuva – Ciranda - c. 01 a c. 18

2. Cheiro de Terra Molhada de Chuva

Durante os primeiros anos da década de 1990, período que frequentou o curso superior de música na EMUFG, Antonio Celso Ribeiro, então sob a orientação de Eduardo Juan Bértola, entrou em contato com uma diversidade considerável de estilos musicais, ampliando mais ainda seu já vasto repertório. Nessa época, uma peça lhe chamou bastante a atenção: "*Eight songs for a mad King*", espécie de cantata cênica para voz masculina e grupo instrumental composta pelo inglês Sir Peter Maxwell Davies. Essa obra veio a influenciá-lo não na estética ou no estilo composicional, mas no conceito de "música com suporte cênico" e também na liberdade para tratamento de elementos musicais.

A partir desse momento Antônio Celso Ribeiro descobre ou redescobre sua vontade e vocação para criar música com outros suportes. Sucederam-se diversas composições que extrapolaram o sentido de música pura. Destacam-se trilhas sonoras para espetáculos multimeios, vídeoarte, vídeos institucionais, teatro, dentre outros.

No início de 2004, travou contato com a obra de Cintia Kallás, em especial o livro de poemas "Cheiro de Terra Molhada de Chuva", percebendo aí a oportunidade de compor uma obra que há muito buscava. Viu nos textos da autora a possibilidade de uma composição que unisse texto e música, aliados a um suporte cênico natural e intuitivo, propondo que, a cada poema, fosse criado ou sugerido um estado de espírito, sem a necessidade intrínseca de se contar uma história ou mesmo de se ater a uma sequência lógica de acontecimentos, usando, no entanto, uma mesma temática para delinear o que viria a se tornar um ciclo.

2.1 Sobre a escolha dos poemas

Após uma análise criteriosa do livro de poemas "Cheiro de Terra Molhada de Chuva", de Cintia Kallás, o compositor optou por fazer uma seleção dentre os 119 poemas do livro, daqueles que fossem mais musicáveis. Isto é, dentro da visão do compositor, seriam escolhidos os poemas cujos textos possuísem determinadas sonoridades que lhe permitiriam uma

exploração melódica, rítmica e poética. Essa primeira seleção resultou na escolha de 23 poemas. O próximo passo foi buscar, dentre estes, aqueles que tivessem uma tônica ou temática em comum, algo que se destacasse e permitisse alguma concisão entre os textos, para que fosse possível uma elaboração de um ciclo não apenas pelo caráter musical.

Um dos aspectos que o compositor considerou relevante para a seleção final foi o de usar poemas escritos na primeira pessoa do singular, o que segundo ele “tornaria o ciclo mais intimista”²⁹. Por fim, dá-se a escolha de onze poemas pela seguinte temática: a mulher que luta, que busca de maneira incessante conduzir sua vida sem deixar de se expressar, sem temer mostrar o que sente, seja através da mais singela lembrança ou do mais intenso e turbulento momento. (RIBEIRO, 2012).

Vale ressaltar que Antônio Celso Ribeiro começou a compor as canções somente após os onze poemas estarem escolhidos. Outro aspecto que merece uma explicação é o porquê de onze poemas. O compositor considerou um bom número para a criação de um ciclo sem que este atingisse um tempo de duração demasiadamente longo, algo que ele considera pouco prático atualmente.

Antes de iniciar a escolha interpretativa é necessário realizar uma breve explicação de o porquê *Cheiro de terra molhada de chuva* ser considerado um ciclo e não uma coletânea. O que seria um ciclo e o que seria uma coletânea? Podemos dizer que uma coletânea é um agrupamento de peças no qual não se faz necessário nenhum vínculo entre estas, não é preciso haver nenhuma temática em comum, nem de estilo musical nem poético. Já o ciclo é bem diferente, pois alguns aspectos observados na história da música são notavelmente relevantes, apesar de não existir uma regra absoluta para defini-lo enquanto ciclo. Normalmente os ciclos de canções possuem, no mínimo, um elemento de ligação que venha trazer alguma unidade entre suas peças. Pode ser uma história com começo, meio e fim, uma mesma temática emocional, uma mesma linha estética de composição, o fato dos textos pertencerem a um mesmo autor etc. (PEREIRA, 2007)

²⁹ Depoimento concedido pelo compositor por email em Agosto de 2013.

Em *Cheiro de terra molhada de chuva* Antônio Celso Ribeiro consegue a unidade necessária para definir a obra como ciclo, por mais de um caminho. Sobre os textos ele os usa de uma mesma poetisa, de um mesmo livro e selecionou poemas com uma mesma temática. No aspecto musical a unidade é alcançada através de uma proximidade de estilos. O compositor usa na maioria das peças o ritmo de valsa, em uma usa dobrado, em outra ele escreve um cantochão como estrutura, enfim, estilos inerentes a quem escreve usando a nova simplicidade.

2.2 Sobre os Poemas

Os poemas de Cíntia Kallás se comportam como solilóquio³⁰. Seria como se o leitor/espectador escutasse atrás da porta. O solilóquio traz o arquétipo da loucura, porque ao vermos alguém falando só, consigo mesmo somos instigados a indagar sobre a sanidade de tal pessoa e podemos nos interessar sobre o que se passa, sobre o porque da situação. Antônio Celso Ribeiro percebe aqui o argumento inicial para uma interpretação não apenas musical mas voltada também para o teatro, que sugere incluir no palco, dentro do possível, objetos de cena característicos das residências tradicionais de cidades interioranas, para assim fornecer aos intérpretes suporte e parâmetros espaciais necessários para que estes possam desenvolver atuação cênica.

³⁰do latim Solilóquium (solus = sozinho e loquis = falar): conversa de alguém consigo mesmo. Distingue-se do monólogo (fala ou discurso por uma única pessoa em teatro ou oratória) porque, embora etimologicamente de igual significado, o solilóquio é uma espécie de diálogo do autor com sua própria alma, com sua consciência, um auto diálogo; ato de alguém conversar consigo próprio; conotativamente monólogo; introspectar ao eu psíquico.

2.3 Sobre a Cena³¹

Para Antonio Celso Ribeiro a escolha dos objetos de cena está ligada ao que o personagem demonstra através dos diálogos consigo mesmo, refletindo muito das suas lembranças, sejam elas de felicidade, angústia, tristeza etc. Esses objetos devem procurar traduzir o ambiente urbano/rural/tradicional mineiro, como retratos antigos, relógios de parede, bules esmaltados, portachapéus, cabideiro etc. O palco pode assim se transformar ou remeter a uma sala de estar ou mesmo cozinha – que é em verdade o principal cômodo da casa na sociedade mineira, lugar de aconchego, de fogo e calor, onde se preparam refeições, quitutes e guloseimas e são recebidas as visitas. Ao fundo do palco, uma janela cenográfica pode retratar o quintal de uma fazenda, com bandeirolas e mastros de santos cultuados nas festas juninas, ou pode retratar uma bucólica praça de interior, com seus bancos, igreja e coreto.

Cena inicial: consiste num foco de luz direcionado ao pianista, posicionado num canto do palco de modo, de maneira que o público possa presenciá-lo em sua performance. Ao mesmo tempo, outros refletores em *fade in* mostram a cantora do outro lado do palco, como se estivesse numa casa, algo similar a uma cantata cênica ou mesmo a uma ópera, iniciando-se assim a ambientação para as outras peças do ciclo.

3 - Escolhas interpretativas

Todas as digitalizações das partituras são originais de Antonio Celso Ribeiro, apenas os exemplos das sugestões interpretativas estão com interferência do autor dessa dissertação.

³¹ a ideia de um suporte cênico para uma possível atuação da intérprete é apenas uma sugestão do compositor e não se faz obrigatória para apresentação do ciclo.

03.1 - 01 - Cíntia

Cheiro de Terra Molhada de Chuva

[Pequeno Album Característico para Mezzosoprano & Piano]

1
Cíntia

Antonio Celso Ribeiro
dezembro, 2004

A $\text{♩} = 100$ *bucolico*

Piano Solo

f dolce

10

19

27

B

35

Musical notation for measures 42-49. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the treble staff features eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Musical notation for measures 50-57. A large letter 'A' is placed above the treble staff at the beginning of measure 50. The notation continues with a treble and bass staff, showing a continuation of the melodic and harmonic themes.

Musical notation for measures 58-65. The system shows a treble and bass staff with a mix of melodic lines and accompaniment.

Musical notation for measures 67-74. The system shows a treble and bass staff with a mix of melodic lines and accompaniment.

Musical notation for measures 75-83. The system shows a treble and bass staff with a mix of melodic lines and accompaniment.

Musical notation for the CODA section, measures 84-88. The word 'CODA' is written in large, bold letters above the treble staff at the start of measure 84. The notation shows a final melodic phrase in the treble staff and a concluding accompaniment in the bass staff.

Após organizar os poemas escolhidos numa determinada ordem e compor a música para cada um deles Antônio Celso Ribeiro sentiu a necessidade de iniciar o ciclo com uma peça que funcionasse como introdução, algo que preparasse a primeira aparição da cantora. Para isso buscou um motivo, um mote, uma desculpa, um pretexto. Como os textos são de Cíntia Kallás o compositor decide fazer uma homenagem e nomear a primeira peça com o nome da escritora, intencionando representá-la e mostrar o que ele queria trazer para essa música: o máximo de simplicidade possível, algo que remetesse ao bucólico, a uma ingenuidade, a toda uma gama de características inerentes ao interior de Minas Gerais, como praças, bandeirolas, santos, dentre outros elementos de referências nostálgicas.

Cíntia tem a forma A-B-A-Coda e o elemento composicional que a vincula à Nova Simplicidade está na mão esquerda³². Em A, que vai do *compasso* 01 ao 36 (a partir de agora o termo *compasso* será escrito como *c. xx* quando seguido de número), a repetição harmônica é o procedimento técnico usado com a finalidade de criar expectativa. Se estende por dez compassos e se desfaz no décimo primeiro, proporcionando uma sensação de resolução. Ao mesmo tempo inicia uma nova seção de repetições que retoma o caráter de expectativa que vem a se desfazer novamente após oito compassos com a volta à harmonia inicial. Essa alternância entre expectativa e resolução ocorre por toda a seção A.

Na seção B, que se estende do *c. 37* ao *52*, a seqüência de acordes de *la maior*, *si menor*, *mi maior*, *la maior* e *re maior* nos remete a sensação de dominante-tônica, tensão e repouso, típica do sistema tonal tradicional. A partir da anacruse do *c. 53* retornamos à seção A, que é praticamente idêntica à sua primeira apresentação. Do *c. 84* até o fim temos uma pequena coda sem nenhum tipo de resolução harmônica.

³² tônica fixa, pedal

Escolhas interpretativas

Para um bom aproveitamento dos elementos estilísticos da peça no que diz respeito à interpretação, sugerimos nos três primeiros compassos um pedal único associado a um decrescendo até o c. 04. Por não haver nenhuma linha melódica nestes compassos o uso do pedal sem trocas ajuda a intensificar a tensão já proporcionada pela repetição e também cria um fundo, uma espécie de suporte para a mão direita começar a executar sua melodia em *cantabile* a partir do quarto compasso. A partir deste sugerimos uma mudança de 1/2 pedal a cada compasso até o fim da seção A, sempre mantendo a mão esquerda em dinâmica *p* para que a mão direita possa desenhar a melodia com grande possibilidade de variações sonoras e timbrísticas.

Piano Solo

♩ = 100 bucolico

f dolce

molto cantabile

p (*) *simile*

10

* trocar meio pedal

Cheiro de terra molhada de chuva - Cintia - c. 01 a c. 18

Na seção B sugerimos uma dinâmica um pouco mais intensa nas duas mãos, chegando ao forte no compasso quarenta e cinco mantendo-o até o c. 50 onde começa um diminuendo coincidindo com o fim da seção B. Em vista das mudanças mais constantes de harmonia nesta seção torna-se necessária a troca de pedal a cada compasso.

37

42

rit. *a tempo*

f

ped. *ped.* *ped.*

47

Cheiro de terra molhada de chuva - Cintia - c. 37 a c. 52

Finalmente na coda um pedal único com um diminuendo até o fim.

a tempo

84

ped.

Cheiro de terra molhada de chuva - Cintia - c. 84 a c. 92

3.2 - 02 - Ciranda

Sai da minha boca

A palavra que é minha.

Meu grito.

Meu canto.

Suave lamento.

Peço licença,

Quero dizê-la.

E fazer dela um recanto.

Uma rede

De embalar lembranças.

Uma fonte

De refrescar o cansaço.

Uma ciranda,

E cirandar nela meus sonhos de menina.

2 Ciranda

4

A $\text{♩} = 65$

Mezzosoprano

Sai
f Sprechgesang - molto espressivo

mf un poco instabile

sc

7

da mi-nha bo-ca a pa-la-vra queé mi-nha

13

Meu gri-to. Meu can-to. Su-a-ve-la-men-to.

Cheiro de Terra Molhada de Chuva - 2 Ciranda

5

19

Pe-ço li-cen-ça, que-ro di-zê-la. E fa-zer

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The top line is a vocal melody starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a triplet of eighth notes and a quarter note. The bottom line is a piano accompaniment with a bass clef, consisting of a steady eighth-note bass line and block chords in the right hand.

25

de-la um re-can-to. U-ma re-de. De em-ba-lar as lem-bran-ças.

Detailed description: This system contains the next two lines of music. The vocal line continues with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a triplet of eighth notes and a quarter note. The piano accompaniment remains consistent with the first system, featuring a steady eighth-note bass line and block chords.

31

U-ma fon-te. De re-fres-car o can-sa-ço.

Detailed description: This system contains the third and fourth lines of music. The vocal line continues with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a triplet of eighth notes and a quarter note. The piano accompaniment remains consistent with the first system, featuring a steady eighth-note bass line and block chords.

37

U - ma ci-ran-da,

Detailed description: This system contains the final two lines of music. The vocal line continues with a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a triplet of eighth notes and a quarter note. The piano accompaniment remains consistent with the first system, featuring a steady eighth-note bass line and block chords.

43

e ci - ran - dar ne - la meus

49

so - nhos de me - ni - na.

CODA

55

na
ff sino al fine

61

na na.
rall.....

A ciranda no Brasil é apresentada em diversas modalidades, como nos mostra Loureiro e Albano de Lima³³:

embora a Ciranda brasileira conserve muitas características das antigas Cirandas portuguesas, ela é praticada em nosso país em formas e modalidades. Enquanto em Portugal ela se consagrou como uma autêntica dança de adultos, no Brasil ela é vista ora como dança infantil ou roda cantada, ora como dança de adultos; com aspectos de samba rural e como finalização de fandango. Por vezes é denominada dança, outras um canto, outras é vista como música. Sues significados, dependendo da região, localidade e época contemplam diferenças consideráveis, daí os termos: Ciranda Praiana (litorânea); Ciranda da zona da mata; Ciranda da zona rural; Ciranda infantil, entre outros. (Loureiro, Albano de Lima, 2013, p.171).

Na segunda peça do ciclo, *Ciranda*, ocorre a primeira aparição da voz que é apresentada em forma de *Sprechgesang*³⁴. Primeiro poema do ciclo e do livro encontramos em *Ciranda* a exposição dos sentimentos de liberdade, de afirmação, da vontade da autora de mostrar o que pensa e o que sente e a técnica *Sprechgesang* oferece à intérprete a possibilidade de delinear com a máxima clareza as intenções do texto.

Em *Ciranda*, a forma musical é basicamente “A-Coda”, escrita em compasso 3/4, tendo na mão esquerda o elemento que a caracteriza na Nova Simplicidade, isto é, o uso de “tônica fixa” ou “nota pedal”.

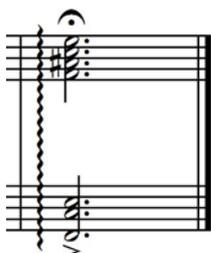


Cheiro de terra molhada de chuva - Ciranda - c. 01

³³ Disponível em http://www.todasasmusas.org/08Maristela_Loureiro.pdf. Acesso em 02/11/2013 às 17:52

³⁴ *Sprechgesang* – em português significa literalmente ‘canto falado’. É um termo alemão usado para se referir a uma técnica vocal expressionista entre o canto e a fala. Foi empregado por Schoenberg (Rapoport, 2004) em seu *Pierrot Lunaire* composto em 1912, embora ele tivesse descoberto a musicalidade, e potencial musical da voz falada dez anos antes, quando ele próprio tinha usado um narrador no último movimento do seu *Gurre-Lieder*. Em estudo recente Rapoport (2004) aponta as origens do *sprechgesang* de Schoenberg, fazendo ligação do seu emprego com o ritmo determinado pela estrutura silábica da língua alemã usada na tradução dos textos do poeta belga Albert Giraud empregados no *Pierrot Lunaire*, por Otto Erich Hartleben. Considerando os contornos dos segmentos melódicos de Schoenberg com os modelos de intonação correspondentes na fala alemã, se observa suas interrelações como sendo de vários tipos, tanto em similaridade ou derivada do modelo de entonação correspondente (contorno) pelas seguintes operações: 1) Inversão – significando somente a inversão do tipo do contorno: uma forma crescente é invertida em forma decrescente, um salto ascendente é invertido para um salto descendente, etc; 2) Transposição de oitava (Stuckenschmidt, 1978) e 3) Ênfase na última sílaba – salto (elevação de pitch) na última sílaba átona (lembrando que em alemão, o estresse acontece normalmente na primeira sílaba da palavra).

Dos sessenta e três compassos da peça, o desenho da tônica fixa se repete pelos cinquenta e oito primeiros compassos criando tensão constante. A partir do c. 59 temos a sensação que ocorrerá uma resolução do tipo dominante-tônica e ficamos com a idéia de continuidade ao escutarmos como último acorde uma dominante com sétima. (fig. 2)



Cheiro de terra molhada de chuva - Ciranda - c. 63

Escolhas interpretativas

A repetição pode acontecer de diversas formas. No desenho que temos na mão esquerda uma certa semelhança com o Realejo³⁵ é bastante procedente e para reforçar essa ideia sugerimos uma ligadura entre o primeiro e segundo tempo com pedal e o terceiro tempo staccato sem pedal.



Cheiro de terra molhada de chuva - Ciranda - c. 01 a c. 02

Essa proposta tem o objetivo, nos cinquenta e oito primeiros compassos, de trazer à tona essa referencialidade ao Realejo, provocando assim uma certa instabilidade, algo típico desse instrumento. Do c. 59 até o fim propomos uma articulação diferente: sugerimos acentuar o primeiro tempo e tocar o segundo e

³⁵ segundo o Dicionário da Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda o Realejo é uma espécie de órgão mecânico portátil, cujo fole e teclado são acionados por um cilindro dentado movido a manivela.

terceiro tempos em dinâmica *mf* permitindo assim a mão direita delinear em *F* seu desenho que dobrado com a voz tem a função aqui de caráter conclusivo.

Cheiro de terra molhada de chuva – Ciranda – c. 59 a c. 63

A mão direita conduz os desenhos melódicos por toda a peça porque a voz - que geralmente exerce essa função – estando escrita em *Sprechgesang* passa a ter uma característica mais próxima a declamações. Podemos dividir a escrita melódica em duas partes que se repetem durante toda a peça com algumas poucas modificações que não chegam a interferir em sua essência. Do *c.* 01 ao 08 é exposta uma melodia a qual sugerimos que seja tocada *legato* e *cantabile*.

Cheiro de terra molhada de chuva - Ciranda - c. 01 a c. 08

Do *c.* 12 ao 20 há uma seção com duas subseções. Do *c.* 12 ao 14 acontece um desenho descendente e ascendente que sugerimos seja executado com diminuendo e crescendo

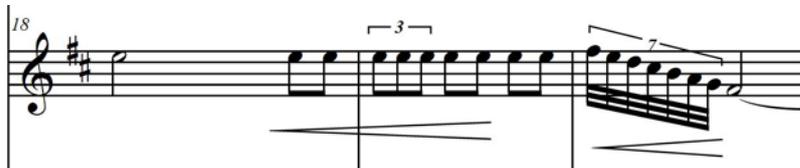
Cheiro de terra molhada de chuva - Ciranda - c. 12 a c. 14

e do c. 15 ao 17 temos uma *hemíola*. Para enfatizá-la sugerimos os seguintes acentos:



Cheiro de terra molhada de chuva - Ciranda - c. 15 a c. 17

Esse trecho é concluído com a repetição da nota mi e em seguida uma escala descendente em fusas.



Cheiro de terra molhada de chuva - Ciranda - c. 18 a c. 20

Esses três compassos não configuram uma seção ou subseção mas o que entendemos tecnicamente como *liquidação*³⁶.

³⁶ o termo “liquidação” foi apresentado por Eduardo Juan Bértola, professor da Cadeira de Composição da Escola de Música da UFMG no início dos anos 90, época em que estudei Análise Musical. Para Bértola, a ‘liquidação’ se referia a um material composicional que não se encaixava em nenhum molde preestabelecido da forma tradicional, como *exposição*, *desenvolvimento*, *reexposição*, etc. Anotações desse autor em sala de aula: Eduardo Juan Bértola – Análise Musical. Escola de Música da UFMG, 1990.

3.3 - 03 - Perfume

*O jasmineiro florido,
Na porta daquela casa,
Perfumava toda a rua,
Enfeitava nossa sala.*

*Um jasmim recém colhido
Minha avó punha no peito,
E seu sorriso é que cheirava.*

*Era branca a linda flor
E a dona era Mulata.*

3 Perfume

7

A

Mezzosoprano

f *saudoso*

O jas-mi-nei-ro flo-ri-do, na por-ta da-que-la

Piano

f *saudoso*

ca-sa, ah!

Per-fu-ma-va to-daa ru a

En-fei-ta - va nos-sa sa-la

25

B

31

Um jas-min re-cém co-lhi-do mi-nhaa-vó pu-nha no pei-to. E seu sor - ri - so é

37

que chei - ra va.

43

E - ra bran-ca a lin-da flor.

49

E a do - na

55

e - - - ra Mu - - - la - - - ta.

CODA

61

la la la la la la

67

la la la la la la la. *p*

Terceira peça do ciclo *Perfume* é escrita em *compasso 3/4* e podemos dizer que é uma pequena valsa. É a primeira vez que o bel canto é utilizado e aqui a linha da voz é usada de forma inusitada, é dobrada com a mão direita do piano em diversos momentos, mas ao contrário do que normalmente encontramos em outras canções em *Perfume* o piano toca a melodia uma oitava acima da voz. Acreditamos que o compositor busca com isso uma sonoridade "nova" ou mesmo peculiar. Mas há também um aspecto importante a ser observado, talvez dobrar a voz com a mão direita na mesma região poderia soar pobre harmonicamente e se pensarmos a voz uma oitava acima do que está escrito a execução se tornaria complicada por ficaria demasiado agudo para uma voz grave.

Escolhas interpretativas

Perfume está escrita na forma A-B-Coda. A seção A vai do c. 01 ao 30. Dentro dessa seção podemos considerar quatro pequenas subseções. A primeira se estende do c. 01 ao 07 onde temos a exposição do tema e podemos ver a primeira evidência neosimplista: a *similaridade temática entre trabalhos diferentes; reorquestrações*.

O jas-mi-nei-ro flo-ri-do, na por-ta da-que-la ca-sa,
f saudoso
f saudoso *p*
 Lea Lea simile

Cheiro de terra molhada de chuva – *Perfume* – c. 01 a c. 07

Ao compararmos com *Cintia*, primeira peça do ciclo em estudo, fica evidente a semelhança dos temas.

The musical score shows a piano accompaniment in the bass clef and a vocal line in the treble clef. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The dynamic starts at *f dolce* and then changes to *p* and *simile*. The vocal line is marked *molto cantabile* and features a melodic phrase with a slur and a fermata. The tempo is marked *bucolico* and *molto cantabile*, with a quarter note equal to 100. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Cheiro de terra molhada de chuva – *Cintia* – c. 01 a c. 07

Nesta primeira subseção propomos que o piano toque em *p* e a voz cante em *F* para que o texto possa ser compreendido e no piano uma mudança de pedal a cada compasso. Do c. 08 ao 16 temos a segunda subseção. Aqui a voz desenvolve uma linha melódica em vocalize com o vocábulo *Ah!* talvez um momento de nostalgia com referência ao texto inicial *O jasmineiro florido, na porta daquela casa*. O piano realiza um ostinato o que caracteriza neste trecho o uso do procedimento de *fundo e forma*³⁷. Sugerimos que o piano toque em *pp* com pedal *una corda* e com um único pedal de sustentação, para que a voz possa frasear da maneira mais confortável possível e com a dinâmica livre.

³⁷ Segundo Eduardo Juan Bértola *fundo e forma* representa para o século XX o que a melodia acompanhada representou para o século XVIII.

8
ah!

8
pp *senza cresc.*
(*una corda*)

12

12

Ped.

Cheiro de terra molhada de chuva – Perfume – c. 08 a c. 16

Do c. 17 ao 25 temos a terceira subseção. Aqui nos c. 19 e 20 surge um elemento novo no piano que pode representar outra característica da Nova Simplicidade, o *Referencialismo*. Esse motivo pode fazer alusão ao perfume do *jasmineiro* e para destacar esse elemento sugerimos nos c. 17 e um *pp* e no c. 19 um *F súbito* rompendo com a linha vocal como se houvesse uma lembrança repentina. No c. 21 vinte sugerimos um *diminuendo* como preparação para a volta do canto.

17

Per - fu - ma - va to - daa ru ___ a

17

pp
(tre corde)

f subito

21

En - fei - ta - va nos - sa sa - la ___

21

p

Cheiro de terra molhada de chuva – Perfume – c. 17 a c. 25

Do compasso vinte e seis ao trinta temos a quarta subseção. Nestes cinco compassos temos a afirmação do material apresentado nos compassos dezenove e vinte. Aqui o piano está só, é como um pequeno solo e sugerimos um *F*.

26

26

f

26

En - fei - ta - va nos - sa sa - la ___

Cheiro de terra molhada de chuva – Perfume – c. 26 a c. 30

Do c. 31 ao 62 temos a seção B. Essa seção funciona como um desenvolvimento e propomos a dinâmica *p* para o piano e *F* para a voz com a manutenção dessa relação nas variações ao longo da seção. Nos últimos quatro compassos dessa seção o piano volta a mostrar o motivo dos c. 26 ao 30 mas aqui de maneira mais tímida, como se fosse uma doce reminiscência.

31

Um jas-min re-cém co-lhi-do mi-nha-vó pu-nha no pei-to. E seu sor-ri-so é

31

p

37

que chei-ra va

37

43

E-ra bran-ca a lin-da flor

43

Cheiro de terra molhada de chuva – Perfume – c. 31 a c. 48

49

E a do - na

40

55

e - - - ra Mu - - - la - - - ta.

55

sopra voce

61

61

Cheiro de terra molhada de chuva – Perfume – c. 49 a c. 62

Do c. 62 até o fim temos a Coda. Aqui o texto é um *La, la, la* que nos remete ao solilóquio. Seria como se a cantora quisesse ao mesmo tempo divagar em uma lembrança e convidar o público para compartilharem juntos esse momento.

63

la la la la la la la la la

63

la la la la. *p*

63

p

Cheiro de terra molhada de chuva – Perfume – c. 63 a c. 72

3.4 - 04 – Herança

Fiz-me herdeira de um sonho

Que alguém sonhou por mim.

E hoje faço desta herança

Uma corda de cacimba,

E com ela vou tirando

Lá do fundo do meu poço

O que estava enterrado

Sob as águas cristalinas.

E de dentro desta terra

Vai jorrando como fonte

Esse canto, acalanto,

Que embala os dias meus.

B

Cheiro de Terra Molhada de Chuva - 4 Herança

11

29

la la la etc... _____ la la... _____ E ho - je

36

fa - ço des - ta he - ran - ça u - ma cor - da de ca - cim - ba _____

A

43

_____ E com e _____ la vou ti - ran _____ do lá _____

50

_____ do fun _____ do do meu po - ço o _____ quees ta - va en _____ ter - ra - do sob as á - guas cris _____

Cheiro de Terra Molhada de Chuva - 4 Herança

12

57

ta li nas

B

64

E de den-tro des-ta ter-ra vai jor-ran-do co-mo fon-te es-te can-to, a-ca-lan-to que em - ba - la

70

Os di - as meus. Os di - as meus.

CODA

80

La la la la la la la la la la

A quarta peça do ciclo, *Herança* também é uma valsa em 3/4. Não obstante, há um elemento que a difere de uma valsa tradicional: por quase toda a peça, a cada dois compassos, o baixo é deslocado para o segundo tempo. Já na valsa tradicional, o baixo está sempre no primeiro tempo quando escrita em 3/4 e no primeiro e segundo tempos quando escrita em 6/8. Apenas do c. 70 ao 79 temos a escrita da valsa tradicional.

Em *Herança* a forma utilizada é A-B-A-B-Coda. A seção A vai do c. 01 ao 28. Nesta seção podemos observar a presença da tônica fixa. A seção B vai do c. 29 ao 45. Temos aqui dois fatores que a diferenciam da seção A: 1) uma variação harmônica com predominância dos acordes de mi bemol maior e si bemol menor e 2) o dobramento da voz pela mão direita entre os c. 29 e 34. Do c. 46 ao 79 temos a reexposição de A e B, com texto diferente, e do c. 80 até o fim a Coda que é constituída do mesmo material da seção A.

Escolhas interpretativas

Para enfatizar essa desconstrução da valsa, escolhemos usar o pedal de sustentação nos baixos, primeiro tempo e segundo tempo no compasso subsequente, e retirá-lo imediatamente após o ataque do acorde seguinte e na mão direita sugerimos uma ligadura de expressão entre os acordes.

The image shows a musical score for piano, specifically the first four measures of the piece 'Herança'. The score is written in G minor (three flats) and 3/4 time. The right hand (treble clef) features chords with a slur over the first two measures and a fermata over the last two. The left hand (bass clef) has a bass line with a 'Ped.' marking and a 'simile' marking. Dynamics are marked 'mf un poco instabile' and 'p'.

Cheiro de terra molhada de chuva – Herança – c. 01 a c. 04

Na seção B escolhemos manter a mesma pedalização empregada na seção A e também nos compassos em que a mão direita dobra a melodia da voz intencionando buscar o maior legato possível. A partir do compasso 35 retornamos às articulações da seção A.

29

la la la etc... la la...

mf pp

Cheiro de terra molhada de chuva – Herança – c. 29 a c. 34

É interessante observar que do compasso 36 ao 45 acontece a afirmação da valsa com o baixo se repetindo no mesmo tempo, mas com a ressalva de estar sempre no segundo tempo, o que nos leva a concluir que se trata de uma valsa deslocada.

36

fa - ço des - ta he - ran - ça u - ma cor - da de ca -

36

42

cim - ba

42

Cheiro de terra molhada de chuva – Herança – c. 36 a c. 45

E do c. 71 ao 79 temos um valsa dentro dos moldes tradicionais, com o baixo no primeiro tempo.

70

Os di - as meus. Os

70

75

di - as meus.

75

Cheiro de terra molhada de chuva – Herança – c. 71 a c. 79

3.5 - 05 – Praça A - Praça B

*Sentei no banco da praça,
Olhei o céu assombrada,
Vendo nele refletido
O coreto e o jardim.*

*Meu secreto paraíso,
Esta praça da matriz.*

*A banda toca um dobrado,
Só pra mim,
Que estou aqui.*

5 Praça [A]

13

Mezzosoprano

$\text{♩} = 70$

Sen-tei no ban-co da pra-ça
f dolce e delicadamente

Piano

f dolce e delicadamente

5

o - lhei o céu as-som-bra-da, ven - do

9

ne - le re-fle-ti - do o co-re-to eo jar-dim. Meu se-

Cheiro de Terra Molhada de Chuva - 5 Praça [A]

13 14

cre-to pa-ra - i-so. Es-ta pra - ça da ma-triz. A

17

ban-da - to-ca-va-um do-bra-do. Só prá mim quees-tou a - qui

21 Ah! Ah!

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Cheiro de Terra Molhada de Chuva - 5 Praça [A]'. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of three systems of music. The first system (measures 13-14) features a vocal line with lyrics 'cre-to pa-ra - i-so. Es-ta pra - ça da ma-triz. A' and a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with triplets. The second system (measures 17-18) continues the vocal line with lyrics 'ban-da - to-ca-va-um do-bra-do. Só prá mim quees-tou a - qui' and the piano accompaniment. The third system (measures 21-22) shows the vocal line with 'Ah!' exclamations and the piano accompaniment with more complex textures, including triplets and sustained chords. Measure numbers 13, 14, 17, and 21 are indicated at the start of their respective systems.

Cheiro de Terra Molhada de Chuva - 5 Praça [B]

16

15

ah! ah!

Pno.

19

Ah! ah! ah! ah! ah! ah!

Pno.

23

ah! ah! ah!

(Última volta: diminuendo poco a poco al niente)

3 x

Pno.

(Última volta: diminuendo poco a poco al niente)

3 x

Praça A e *Praça B* são peças interligadas e formalmente funcionam como duas grandes seções, A e B. Em *Praça A* o piano repete um desenho em forma de ostinato de três compassos, compostos por arpejos ascendentes e descendentes que prevalecerão por toda a peça. Na mão esquerda predomina a tonalidade de *si maior*. Já na mão direita ocorre a predominância de *si maior* mas com uma passagem pelo acorde de *mi maior*. A voz expõe seu motivo principal dos c. 03 ao 05 e trata suas repetições em forma de variação, trazendo para a composição um certo caráter improvisativo. A única mudança significativa em *Praça A* acontece nos últimos 5 compassos: a harmonia até então predominantemente em *si maior* muda subitamente para *si menor*, criando uma transição para *Praça B*, que tem como principal característica a alternância de compassos ternário e binário composto, proporcionando à seção intensa movimentação rítmica.

Escolhas interpretativas

Em *Praça A* escolhemos delinear com ligaduras de expressão as subfrases sugeridas pela mão direita do piano. Comparamos essas subfrases a "palavras" musicais e optamos por algumas pequenas variações de dinâmica na mão direita para buscar um colorido dentro do ostinato. O pedal deve ser trocado a cada compasso.

The image shows a musical score for 'Praça A'. It consists of two staves: a piano part and a vocal part. The piano part is in the treble and bass clefs, with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The vocal part is in the treble clef. The piano part features a repeating arpeggiated pattern in the left hand and a melodic line in the right hand. The vocal part has a simple melody. Performance markings include 'f dolce e delicadamente', 'mp', and 'ped.' with 'ped.' and 'simile' written below the piano part.

Cheiro de terra molhada de chuva – Praça A – c. 01 a c. 03

Na execução do ostinato, as relações internas de dinâmica devem ser mantidas, mas sempre adequado à dinâmica geral para que esta não venha sobrepor a voz.

Considerando o texto de *Praça A*, concluímos que *Praça B* existe em função da primeira funcionando como a realização de uma lembrança que não necessariamente tenha acontecido, podendo ser apenas um momento de pura fantasia. Um trecho importante que começa a interferir na harmonia de *Praça A* e que sugere que algo diferente está por vir, acontece no c. 20 quando a voz, em meio a harmonia de *si maior*, canta por duas vezes o *do* x. Essa nota é um elemento de imbricação, apresentando o início de um momento lúdico e pessoal que se afirmará em *Praça B*. Por conta disso, escolhemos colocar uma *tenuta* em cada uma.

18

Só prá mim quees-tou a - qui

18

Cheiro de terra molhada de chuva – Praça A – c. 18 a c. 21

De fato o texto *Praça A* nos remete a um momento de introspecção. Começa com uma ação "*Sentei no banco da praça*" e em seguida mergulha em um universo pessoal e onírico, retratando lembranças que podem vir de uma realidade mas que se desenvolvem repletas de fantasias "*A banda toca um dobrado só para mim*". Considerando que *Praça B* é a ilustração sonora desta fantasia optamos por não fazermos nenhum tipo de escolha interpretativa, apenas sugerimos que a cada repetição a música seja executada com uma dinâmica diferente.

3.6 - 06 - Rio Sapucaí

*Bem perto,
Na beira do rio,
Sentei,
Queria espiar.*

*Os olhos não viam nada,
Na espera,
Só a sondar.*

*A água,
O verde da mata,
A sombra
Do rio a virar.*

*Sondei,
De tanto sondar
Fui vendo o rio nascendo,
No peito meu, a chorar...*

6 Rio Sapucaí

17

A

♩ = 140

Piano

f *espirituoso*

Mezzosoprano

f *espirituoso*

Pno.

Pno.

Bem per - to na bei - ra do ri - o sen - tei,

que ri - a es - pi - ar Os o - olhos não vi - am na - da,

Cheiro de Terra Molhada de Chuva - 6 Rio Sapucaí

B 18

21

na es - pe - ra, só a-son - dar. A á - gua

Pno.

27

o ver - de da ma - ta. A som - bra

Pno.

33

do ri - o a vi - rar. Son - dei.

Pno.

39

De tan - to son - dar fui ven - do

Pno.

A'

45

o ri - o nas - cen - do no pei - to

Pno.

51

meu a cho - rar.

Pno.

Peça escrita no ritmo de valsa rápida, *Rio Sapucaí* tem a forma A-B-A' e as seções A e B têm três subseções cada uma. A seção A vai do c. 01 ao 25. Nesta seção, as subseções estão divididas em A¹ que vai do c. 01 ao 09, A² do c.10 ao 17 e A^{1'} do c. 18 ao 25. Em A¹ temos o piano solo e esta subseção tem a função de introdução. Aqui é exposto o que chamamos de “tema do piano”. Em A² a voz aparece pela primeira vez expondo seu tema enquanto o piano realiza variações baseadas neste mesmo tema. Do c.18 ao 25 temos a reexposição do tema do piano, daí a razão de intitularmos essa seção de A^{1'}. Aqui a voz desenvolve seu tema com uma resolução harmônica do tipo “dominante – tônica” nos c. 23 e 24 e o piano afirma essa cadência nos c. 24 e 25, encerrando a seção A. A seção B vai do c. 26 ao 47 e as subseções B¹, do c. 26 ao 31, B² do c. 32 ao 39 e B³ do c. 40 ao 47. Nas três subseções de B, o piano desenha progressões e ostinatos criando suporte para a voz apresentar uma melodia com material derivado do seu próprio tema. Do c. 48 ao 54 temos A' onde o piano reexpõe seu tema e a voz realiza um desenho que nos remete a A¹ e depois segue-se três compassos que finalizam a peça. É conveniente notar que *Rio Sapucaí* é uma peça de caráter cíclico apresentando os mesmos elementos da seção inicial na seção final.

Escolhas interpretativas

Por toda a seção A optamos por usar o pedal nos baixos e retirá-lo imediatamente após atacar o acorde do segundo tempo, visando assim enfatizar o movimento típico da valsa. Exceção ocorre apenas nos c.08 e 09 e 24 e 25 onde há uma pequena variação no ritmo harmônico.

The image shows two staves of musical notation in bass clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time signature. The first staff contains measures 1 through 4. Measure 1 is a whole rest. Measures 2 and 3 consist of chords. Measure 4 is a single note. Pedal markings include a long line under measures 1-2, the word 'simile' under measure 3, and 'ped' under measure 4. The second staff contains measures 5 through 9. Measure 5 starts with a measure rest and a '5' above it. Measures 6 and 7 consist of chords. Measure 8 is a single note. Measure 9 is a chord. Pedal markings include 'ped' under measures 6, 7, and 9.

Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 01 a c. 09

Em A¹ buscamos delinear os fraseados usando ligaduras de expressão.

Piano

$\text{♩} = 140$

f spiritoso

Tea — simile

Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 01 a c. 08

Um *diminuendo* nos c. 08 e 09 faz-se extremamente necessário para preparar a primeira entrada da voz.

8

Bem per - to na

f spiritoso

mp

Tea — Tea Tea Tea —

Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 08 a c. 10

Em A², a variação de dinâmica e sonoridade propostas nos c. 12 e 13 propiciam a criação de um elemento de interesse devido aos dois compassos serem exatamente iguais na parte do piano.

12

ri - o sen -

12

mf

pp

una corda

Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 12 a c. 13

Entre os c. 14 e 15 e 16 e 17 um *crescendo* seguido de *diminuendo* busca oferecer uma certa movimentação melódica devido à repetitividade dos elementos composicionais aqui utilizados.

14

tei, que ri - a es - pi - ar Os

14

tre corde

Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 14 a c. 17

Em B¹ optamos pelo uso do pedal sincopado, trocando-o a cada tempo.

26
á - gua o

26
Ped. Ped. Ped. simile

Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 26 a c. 27

Em B² voltamos a usar o pedal como na seção anterior.

32
som - bra do

32
Ped. — simile

Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 32

Em B³ observamos uma técnica comum no Barroco que é a repetição textual de compassos seja na construção rítmica, seja na melódica. Para reforçarmos essa característica barroca da escrita e ao mesmo tempo não seguirmos com o óbvio, escolhemos nesses compassos fazermos um grande contraste de dinâmica entre *f* e *p* mantendo o *p* nos compassos subsequentes e iniciando um *crescendo* nos c. 46 e 47 que será concluído na reexposição da seção A.

The musical score consists of two systems, measures 40-44 and 45-49. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in bass clef. The first system (measures 40-44) features a vocal line with lyrics "De tan - to son - dar fui ven - do". The piano part starts with a forte (*f*) dynamic and a trill in the right hand, then shifts to piano (*p*) and "una corda" for the remainder of the system. The second system (measures 45-49) features a vocal line with lyrics "o ri - o nas - cen - do no". The piano part starts with a piano (*p*) dynamic and "tre corde" marking, then shifts to a crescendo in measures 46 and 47.

Cheiro de terra molhada de chuva – Rio Sapucaí – c. 40 a c. 49

3.7 - 07 - Mulheres

Há mulheres que perdoam.

Outras,

Nem por nosso senhor.

E há as que vão moendo

No moinho da maldade

As sobras do mal de amor.

Construída sobre o gênero da toada Mulheres possui estrutura formal bastante simples. Podemos dizer que sua forma consiste em um grande A com três pequenas subseções *a-b-a*. Um grande A porque apesar da mudança substancial da voz na subseção *b*, aqui a intérprete declama o texto, o piano mantém na mão esquerda um ostinato por toda a peça e a variação que a mão direita realiza em *b* tem origem direta do material apresentado em *a*.

Escolhas interpretativas

Em Mulheres buscamos através de variação de dinâmica ajudar a cantora a enfatizar o texto. No c. 07, onde deve ser declamado o primeiro verso, sugerimos *p delicado* para o piano permitindo assim que o texto seja falado com toda a ternura e suavidade que o verso contempla.

7
ia. Há mulheres que perdoam.
f (falado com muito sentimento)
p delicado

Cheiro de terra molhada de chuva – Mulheres – c. 07

No c. 08 consideramos que um *f* seja adequado por ser oposto ao *p* assim como o segundo e terceiro verso do poema se contrapõe ao primeiro.

Musical score for Cheiro de terra molhada de chuva – Herança – c. 08. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "Outras, nem por Nosso Senhor." The piano accompaniment features a strong *f* dynamic. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

Cheiro de terra molhada de chuva – Herança – c. 08

Nos c. 09 e 10 sugerimos *pp* seguido de *crescendo* porque o texto sugere temporalidade, ao contrário das duas primeiras idéias que são contrapostas e definidas.

Musical score for Cheiro de terra molhada de chuva – Herança – c. 09 a c. 10. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "E há as que vão moendo no moinho da maldade as sobras do mal de amor." The piano accompaniment features a *pp* dynamic. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and chords in the treble.

Cheiro de terra molhada de chuva – Herança – c. 09 a c. 10

3.8 - 08 - Ramalhete

*Toma que é terno
O leve murmúrio
Do meu coração.*

*Guarda no bolso,
Pendura no peito,
Põe dentro do livro.*

*Faz dele tapete
Um só ramalhete
De flores azuis.*

De flores azuis...

8 Ramalhete

22

A

$\text{♩} = 78$

Piano

mf *nostalgico*

Solo

6

11

16

21

Mezzosoprano

B

31

To - ma queé

mf *plangente*

36

ter-no o le - ve mur - mú - rio do meu co - ra - ção. Guar - da no

41

bol - so pen - du - ra no pei to, põe den-tro do li - vro. (Ah!)

Cheiro de Terra Molhada de Chuva - 8 Ramalhete

46

(Ah!) la la la la la la Faz de-le ta-

53

pe-te um só ra-ma-lhe-te (Ah!) (Ah!) (Ah!)

60

De flo-res a-zuis. De flo-res

65

a-zuis.

Escrita em ritmo de valsa lenta *Ramalhete* apresenta o que podemos considerar uma grande introdução com piano solo, seção A, e esta é repetida quase que integralmente, acrescida da linha melódica da voz, sofrendo tênue alteração apenas nos últimos cinco compassos, formando a seção B. Assim podemos definir sua forma como A-B.

Escolhas interpretativas

Ramalhete possui um caráter muito próximo à escrita pianística da primeira fase do romantismo assemelhando-se a uma valsa ou noturno de F. Chopin e pensando nessa associação sugerimos na primeira parte a expressão *sempre rubato e molto cantabile* para a mão direita associado a um pedal inteiro por compasso, pretendendo criar uma sonoridade levemente nebulosa na mão esquerda em contraste com a mão direita delineada e brilhante proporcionando um clima envolvente para a melodia se desenvolver.

The image displays a musical score for the piece 'Ramalhete'. It is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 78. The score is divided into two systems. The first system is labeled 'Piano' and features a 'Solo' section for the right hand, marked 'mf nostalgico' and 'sempre rubato e molto cantabile'. The left hand provides a harmonic accompaniment. The second system is labeled 'Pno.' and continues the piece, with performance markings 'fca' and 'simile' indicating phrasing and dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Cheiro de terra molhada de chuva – Ramalhete – c. 01 a c. 11

Na seção B optamos por manter as mesmas escolhas da seção A para o piano, porém adequando sua dinâmica à da voz que por sua vez deve buscar sempre muita leveza e fluidez evitando qualquer tipo de sonoridade agressiva dando coerência ao texto.

35 *fluyente e senza accento*
 Voz To - ma queé ter - no o le - ve mur - mú - rio do meu co - ra - ção.
 35 *mf plangente*
 Pno. *como la prima parte*

Cheiro de terra molhada de chuva – Ramalhete – c. 35 a c. 39

No final da peça, mais precisamente entre os c. 60 e 66 a voz apresenta o último verso do poema *de flores azuis* por duas vezes duas vezes. Com o intuito de enriquecer o trecho optamos por diferenciar os dois momentos desse verso realizando a primeira vez em legato e a segunda vez com uma cesura entre *de flores* e *azuis*.

60
 Voz De flo - res a - zuis. De flo - res a - zuis.
 60
 Pno. *mf plangente*
como la prima parte

Cheiro de terra molhada de chuva – Ramalhete – c. 60 a c. 67

3.9 - 09 - Tinhosa

*Mesmo que negue
E renegue,
Meu sangue,
Meu ser da terra,
Pula de dentro do peito
A voz que não quer calar.*

*Endiabrada,
Tinhosa,
Só quer furar um buraco,
Na terra,
Só um,
E mais nada.*

9 Tinhosa

25

Mezzosoprano

Piano

A

B

C

mf dolce

f Mes - mo que

ne - gue e re - ne - gue meu san - gue Meu ser da ter

ra Pu - la de den - tro do pei - to

a voz que não quer ca - lar.

21

mf dolce

f En - di - a -

27

bra - da ti - nho - sa Só quer fu - rar um bu - ra - co na ter

32

ra. Só um e mais na... da só um

37

E mais na - da e mais na - da.

Valsa em 6/8 e 3/4 *Tinhosa* é escrita num ritmo frenético e desvairado o que condiz com o texto, denso e explosivo. Sua forma é A-B-C. Sendo que A, c. 01 ao 04, funciona como introdução e ao mesmo tempo expõe o ostinato que permeia toda a peça. Em B, do c. 05 ao 13, a mão direita apresenta outro ostinato imprimindo grande tensão à música e também entra a voz, escrita em 3/4, com um pedal na nota dó, que se estende por dois compassos, intensificando o caráter de ansiedade já criado pela sensação de polirritmia. Em C, do c. 14 ao 21, a peça passa de 6/8 para 3/4 no piano e 6/8 para a voz, apenas pela mudança de escrita sem que o compositor tenha mudado o compasso de forma efetiva. Dos c. 22 ao 42 temos a repetição quase integral das seções A-B-C, com alguma variação na linha da voz em função do texto que é diferente.

Escolhas interpretativas

Devido a seu caráter agitado e escrita intensa sugerimos uma execução precisa e sem espaços para *rubatos* ou qualquer tipo de variação agógica, exceto nas transições de A para B onde há a opção do compositor por fermatas então sugerimos um *ritardando*.

The image shows a musical score for the piece "Cheiro de terra molhada de chuva - Tinhosa" (measures 01-05). The score is written for voice and piano. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The piano accompaniment features a complex, syncopated rhythm with chords. The vocal line enters in measure 5 with the lyrics "Mes - mo que". Performance markings include "a tempo", "rit.", "mf dolce", "f", and "rigorosamente a tempo".

Cheiro de terra molhada de chuva – Tinhosa – c. 01 a c. 05

3.10 - 10 - Carícia

Cheiro de terra molhada de chuva

Regada do pranto

Vertido e sentido

Na face do mundo

Parece carícia

Dizendo pra gente

Que a vida é uma prece

Que logo fenece

E carece de tudo...

10 Carícia

27

♩ = 60

Mezzosoprano

Piano

f (falado com muito sentimento, com austeridade)

Che-ro de ter-ra mol-ha-da de

6 chu - va re - ga - da do pran - to ver - ti - do sen - ti - dona fa - ce do mun - do.

11 Pa - re - ce ca - ri - ci - a di - zen - do pra gen - te que a vi - da é u - ma pre - ce que lo - go fe - ne - ce

15 E ca - re - ce de tu - do... E ca - re - ce de tu - do... E ca - re - ce de tu - do... de tu - do...

No primeiro verso do poema *Carícia* aparece o título da obra *Cheiro de terra molha de chuva* e este é o motivo pelo qual Antonio Celso Ribeiro escreve uma declamação para a voz para que assim as palavras sejam mostradas com a maior clareza possível. Aqui o piano realiza um desenho expressivo formado por seis compassos, o qual é repetido por três vezes. No seu desenvolvimento rítmico acontece um *rallentando* escrito como também uma rarefação sonora, o que proporciona uma preparação para o início do texto. Podemos observar isso a cada dois compassos, onde temos uma diminuição considerável de notas e o ritmo se torna mais lento até chegarmos ao c. 04 onde a mão direita toca apenas quatro notas e a voz inicia a declamação com toda a preparação já realizada e sem que nenhum elemento vá desviar a atenção do texto. Importante notar que mesmo no decorrer da peça o compositor teve o cuidado de buscar intercalar as palavras com os momentos de menor densidade sonora do piano. (ex. c. 07, 13 e 14)

A únicas sugestões que propomos são o uso do pedal *sostenuto* ou *tonal* para a sustentação dos baixos permitindo a realização dos desenhos com notas rápidas com a devida clareza e a dinâmica *mf* para o piano quando a voz iniciar a declamação.

The image shows a musical score for piano and voice. The piano part is in G major (one sharp) and common time. It features a dynamic of *f* and a *pedal sostenuto sempre* instruction. The voice part enters at measure 5 with the lyrics "Chei-ro de ter-ra mo-lha-da de" and a dynamic of *f* with the instruction "(falado com muito sentimento, com austeridade)". The piano part has a dynamic of *mf* at this point.

Cheiro de terra molhada de chuva – Carícia – c. 01 e c. 05

3.11 - 11 - Outono

*As folhas estão caindo,
As primeiras do outono.*

*O barulho seco sob meus pés
Me fala do silêncio,
Da vida e da morte.
Do eterno ciclo.*

*E o que sou
Está escrito na primeira folha que cai
E na poeira mais fina da terra.*

11 Outono

28

♩ = 70

Mezzosoprano

(na na na) As fo-lhas es-tão ca-in-do as pri-mei-ras de ou-to-no

mf recitando

Piano

pp colla voce, sempre

senza  *** pressionar as teclas sem soar

6

(na na na) O ba-ru-lho se-co sob meus pés me fá-la do si-lên-ci-o,

12

da vi da e da mor-te___ Do e-ter___ no ci_clo. E o que sou es - tá_____

17

es - cri - to na pri-mei-ra fo-lha que cai e na po - ei-ra mais fi-na da ter-ra.

ff subito

* liberar as teclas

 *** pressionar as teclas sem soar', and 'ff subito'."/>

A escrita de *Outono* é análoga ao cantochão e essa relação outono-cantochão vem da intensa paixão que Antonio Celso Ribeiro nutre pela Idade Média e pelo estilo gótico. Ele relaciona esse período da história ao outono, como algo que caminha para um fim, para uma mudança. Uma das principais marcas da idade média é a construção de catedrais onde justamente surge o cantochão. Com as catedrais dá-se o surgimento do estilo gótico, com suas grandes naves e vãos de um proporção nunca antes vistos, o que proporciona um número considerável de ressonâncias. Um dos aspectos relevantes em *Outono* é justamente a proposta de ressonâncias e na figura a seguir podemos observar como o compositor propõe essa aplicação.

(na na na na na na na na
mf recitando

pp colla voce, sempre

 senza *Ped.* *** pressionar as teclas sem soar

Cheiro de terra molhada de chuva – Outono – c.01

Ao observarmos o catálogo de peças de Ribeiro podemos constatar facilmente a intimidade e inspiração do compositor no que tange à música medieval, desde títulos sugestivas até o uso de procedimentos típicos como a escala pentatônica, como observado no exemplo a seguir:

Danças Palimpsésticas
2 – Saltarella Palimpséstica
Antonio Celso Ribeiro
1986

Flauta Doce Sopranino

♩. = 120

Flute

Piano

Fl.

Pno.

Danças palimpsésticas – Saltarella palimpséstica – c. 01 a c. 15

Optamos por não sugerir elementos interpretativos para *Outono* por considerarmos que as indicações do compositor já suprem de forma satisfatória as necessidades dos intérpretes. Todavia, consideramos pertinente ressaltar a intencionalidade do compositor nessa peça, ao mesclar homofonicamente voz e piano com o intuito de criar através de matizes surpreendentes um novo instrumento - a voz modificada, que combinada às ressonâncias do piano e ataque sutil da melodia escrita para esse instrumento, gera um timbre sintético, quase artificial, o que imprime à canção um ar de mistério, distanciamento, ou seja, uma atmosfera gótica.

3.12 - 12 - Vaso quebrado

Cacos juntados num canto.

Na beira da dor.

Sem serventia.

Consertar, jamais.

Quem poderia?

Mesmo assim,

Não me desfaço deles.

Quando tudo for transformado

E da dor nada restar,

Serão apenas sinais

Salpicados na trilha

Que leva ao lugar esperado.

Lá, onde tudo é possível.

12 Vaso Quebrado

29

♩ = 60

Mezzosoprano

Piano

mf

5 Ca - cos jun - ta - dos num can to na bei - ra, da

9 dor. sem ser - ven - ti - a. Con - ser - tar - ja -

13 mais. Quem po - de - ri - a? Mes - moas - sim não me des - fa - ço de - les.

17

Quan-do tu-do for trans-for-ma-do E da dor na-da res-tar,--

21

Se-rão a - pe-nas si - nais___ sal pi ca-dos na tri lha___ que le va

25

ao lu-gar___ es-pe-ra___ do___ Lá,

29

on - de tu - do é pos - ví - vel, tu-do é pos - sí - vel.

A estética de *Vaso quebrado* remonta ao século XI, às canções trovadorescas, onde era cantado as dores do amor e da alma. Antonio Celso Ribeiro busca na origem da canção a inspiração para escrever essa singela cantiga. A forma em *Vaso quebrado* é bastante simples: do c. 01 ao 05 o piano apresenta a estrutura rítmico/melódica da peça, que faz uma alusão direta à escrita polifônica dos alaudistas renascentistas. Essa estrutura é repetida por cinco vezes, formando a base para a voz que se inicia no c. 06. A linha da voz se desenvolve a partir do material exposto pelo piano, realizando pequenas variações, dando a essa peça um caráter quase improvisativo.

Escolhas interpretativas

Uma sugestão que consideramos fundamental é a variação de dinâmica e sonoridade para cada vez que o piano repete sue material. Essas variações ajudam também a voz a colorir de maneira variada suas linhas melódicas, para as quais propomos algumas ligaduras de expressão objetivando definir algumas articulações.

Cheiro de terra molhada de chuva - Vaso quebrado - c. 01

Cheiro de terra molhada de chuva - Vaso quebrado - c. 06 a c. 08

11

Con-ser - tar ____ ja -

11

f

Cheiro de terra molhada de chuva - Vaso quebrado - c. 11 a c. 12

16

não me des-fa-ço de-les.

16

mf
una corda

Cheiro de terra molhada de chuva - Vaso quebrado - c. 16

21

Se - rão a - pe - nas

21

pp

26

lu-gar ____

26

mf
tre corde

Cheiro de terra molhada de chuva - Vaso quebrado - c. 21 e c. 26

3.13 - 13 - Vivente

Terno

Eterno

Meu nome mais novo

Meu nome de agora,

De sempre.

De velha

E criança

Virei só aquela.

Sou ela,

Sou dela.

Raiz e semente

Vivente

Clemente.

13 Vivente

31

Mezzosoprano

f *resignado*

Ter - no E - ter - no meu no - me mais no - vo - - -

Piano

f *resignado*

8

Meu no - me de a go ra,

15

De sem - pre sem - pre sem - pre.

22

De ve - lha e cri - an - ça vi - rei só a - que la. (Ah!)

29

Sou e - la Sou de - la. Ra - iz

33

e se-men-te Vi ven te Cle men te

40

(Ah!) (Ah!)

45

(Ah!) (Ah!)

Última peça do ciclo, *Vivente* possui escrita densa, recheada de elementos e motivos de outras peças do ciclo, onde encontramos diversos aspectos de reorquestração. Citaremos alguns exemplos.

Nos c. 01 e 02 na mão esquerda o desenho é similar ao encontrado em *Tinhosa*.

Cheiro de terra molhada de chuva - Vivente - c. 01 a c. 02 - Tinhosa c. 01

Nos c. 03 e 04 a mão esquerda nos remete à valsa quebrada de *Herança*.

Cheiro de terra molhada de chuva - Vivente - c. 03 a c. 04 - Herança - c. 01 a c. 02

Do c. 01 ao 06 a mão direita apresenta um material similar ao encontrado em *Rio sapucaí*.

Cheiro de terra molhada de chuva - Vivente - c. 01 a c. 06

Cheiro de terra molhada de chuva - Rio sapucaí - c. 10 a c. 14

Nos c. 37 e 38 o procedimento é o mesmo usado em *Perfume*, quando a voz faz uma melodia dobrada com o piano uma oitava abaixo deste.

Cheiro de terra molhada de chuva - Vivente - c. 38 a c. 39 e Perfume c. 21 a c. 23

Sobre as escolhas interpretativas optamos por não fazer nenhuma sugestão para *Vivente*, por acreditarmos que depois de doze peças analisadas e providas de inúmeros apontamentos sobre interpretação, os intérpretes que se dispuserem a estudar e executar este ciclo terão em mãos material suficiente para buscarem uma realização adequada desta peça.

Considerações finais

O foco principal nesta dissertação está em fomentar o interesse pela obra de Antonio Celso Ribeiro e suas ideias composicionais, bem como sua capacidade de adaptação intrínseca às necessidades artísticas e temporais às quais se dispõe a contemplar. Buscou-se esse objetivo primeiramente mostrando alguns procedimentos técnicos composicionais de Antonio Celso Ribeiro e, posteriormente, através de análise e escolhas interpretativas do ciclo para voz e piano *Cheiro de terra molhada de chuva*. Ao abordarmos este ciclo de uma forma analítica percebemos quão rica e variada é a escrita de Antonio Celso Ribeiro, que mesmo ao se ater a uma única temática, mostra-se capaz de traspasar as possibilidades inerentes ao imediatismo e nos surpreender ao suplantar expectativas que poderiam ser consideradas como básicas para uma escrita simples.

Abordamos também, de forma concisa, a *Nova simplicidade* ou *Die Neue Einfachheit*, movimento surgido no final da década de 1970 na Alemanha, que tem em comum entre seus representantes a busca por uma "simplificação" da música, o que neste caso significou a retomada de várias formas e conceitos do passado. Mostramos também outros momentos da História da música, em que mudanças aconteceram através da simplicidade ou simplificação. Por conseguinte, deduzimos que não podemos atribuir à *Nova simplicidade* ou *Die Neue Einfachheit* o título de escola ou mesmo movimento estilístico, porque não foi deixado nenhum legado de técnicas, formas e estilos composicionais em comum, como se deu com movimentos como o *Minimalismo*, *Dodecafonismo*, entre outros. Inferimos assim que a *Nova simplicidade* parece mais a tentativa de formalizar uma simplicidade que nunca deixou de existir na música. Talvez a melhor definição para esse movimento seja a de "rótulo ideológico" (BETTENDORF, 2009).

A idéia de evidenciar Antonio Celso Ribeiro nasce da necessidade de dar destaque à produção da canção para voz e piano no Brasil e, ao mesmo tempo, incentivar a pesquisa e divulgação de nomes relativamente novos no cenário musical brasileiro.

Procuramos mostrar que o ciclo *Cheiro de terra molhada de chuva* está diretamente relacionado com a *Nova simplicidade*, opinião prontamente corroborada pelo compositor, e que essa simplicidade em momento algum está vinculada ao fácil, à falta de conteúdo ou mesmo à banalidade. Conseguir expressar uma ideia com poucos elementos e com grande poder de síntese mostra o quão investigativo e profundo é o conceito que Antonio Celso Ribeiro busca imprimir em sua obra. De fato *Cheiro de terra molhada de chuva* apresenta quantidade infindável de possibilidades analíticas e interpretativas, o que nos leva a concordar com o moto citado pelo próprio compositor: "por trás de uma aparente simplicidade jaz uma grande complexidade". (RIBEIRO, 2010)

Bibliografia

BETTENDORF, Carl Christian. *Regaining music as language: an introduction to the Neue Einfachheit movement in Germany*. New York: Columbia University, 2009.

BORGHOFF, Guida; CASTRO, Luciana Monteiro de. Helza Camêu e Helena Kolody: um encontro na Canção. *Revista da Academia Nacional de Música*, v. XV

DARBON, Nicolas. Syntaxe et plasticité musicales depuis 1945: nouvelles technologies, nouvelles écritures. *La Revue Plastir* nº 8 – revue animée par W de Bono. Disponível em : <www.mcxapc.org/docs/ateliers/0712darbon.pdf> Acesso em: 02 nov. 2013.

_____ Tom Johnson: Le simple du village minimalisme et déterminisme en musique. *Intersections: Canadian Journal of Music: revue canadienne de musique*, v. 29, n. 1, p.6-16 , 2009. Disponível em : <<http://id.erudit.org/iderudit/039107ar>> Acesso em: 02 nov. 2013.

_____ Le concept de complexité dans cinquante ans de modernité musicale. *Circuit : musiques contemporaines*, v. 16, n. 1, p. 45-58, 2005.

DEMPSEY, Amy. *Estilos, Escolas e Movimentos: Guia Enciclopédico da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GILLMOR, Alan M. *Erik Satie*. Woodbridge: Twayne Pub., 1988.

GRIFFITHS, Paul - *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. JORGE ZAHAR EDITOR, 1987.

HILLIER, Paul. *Arvo Pärt*. New York: Oxford University Press, 2002.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter, movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa Editora, 2001.

NICOLAS, François. L'exigence du vouloir chez Deliège : à propos du livre de C. Deliège, Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam (Mardaga, 2003). *Circuit : musiques contemporaines*, v. 16, n. 1, p. 33-44, 2005. Disponível em: <<http://www.erudit.org/revue/circuit/2005/v16/n1/902381ar>> Acesso em: 02 nov. 2013.

ROSS, Alex. *O resto é ruído: escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. Companhia das Letras: São Paulo, 1989.

CERVO, Dmitri. O Minimalismo e suas técnicas composicionais. *Per musci: Revista Acadêmica de Música*. n.11, p. 44-59, 2005.

GROVE MUSIC ONLINE. Disponível em:
<<http://www.oxfordmusiconline.com.ez27.periodicos.capes.gov.br/subscriber/article/grove/music/51675?q=neue+einfachheit&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>> Acesso em: 03 ago. 2013.

LOUREIRO e ALBANO DE LIMA, Maristela, Sônia R. As Cirandas Brasileiras e sua inserção no ensino fundamental e nos cursos de formação de docentes. *Todas as Musas*, ano 4, n. 2, Jan/Jun, 2013.
Disponível em: <http://www.todasasmusas.org/08Maristela_Loureiro.pdf >
Acesso em: 05 ago. 2013.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros - A CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA – REFLEXÃO SOBRE O TERMO *CICLO DE CANÇÕES*. 2007.
Disponível em:
<[http://www.academia.edu/6376332/A_CANCAO_DE_CAMARA_BRASILEIRA - REFLEXAO SOBRE O TERMO CICLO DE CANCOES](http://www.academia.edu/6376332/A_CANCAO_DE_CAMARA_BRASILEIRA_-_REFLEXAO SOBRE O TERMO CICLO DE CANCOES)> Acesso em: 15 out. 2013.

RAPOPORT, Eliezer. *On the Origins of Schoenberg's Sprechgesang in Pierrot Lunaire*, (2004). Disponível em:
<<http://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/06/Sprchgsng.pdf>> Acesso em: 09 ago. 2013.

RIBEIRO, Antônio Celso. *Informações*. Disponível em:
<<http://www.antoniocelsoribeiro.com/p/>> Acesso em: 02 nov. 2013.

RODDA, Richard. Liner notes for Arvo Pärt *Fratres* Disponível em:
<<http://www.arvopart.org/bio.html>> Acesso em: 07 nov. 2013.

RINGER, Mark. *Opera's First Master: the musical dramas of Claudio Monteverdi*. v. 1. p. 1-10, 2006. Disponível em:
<http://books.google.com.br/books?id=cYMu68t63zwC&pg=PA9&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 12 ago. 2013.

SOLOMON, Larry j. Disponível em: <<http://solomonsmusic.net/Satie.htm>>
Acesso em: 14 out. 2013.

APÊNDICE 01

Ciclo *Cheiro de Terra Molhada de Chuva* com
sugestões interpretativas de
Wagner Sander Delmondes

cheiro de
terra
molhada de
chuva

pequeno album característico
para voz & piano

música

antonio celso ribeiro

texto

cintia moreira kallás

Cheiro de Terra Molhada de Chuva

[Pequeno album característico para voz & piano]

1 Cintia

Antonio Celso Ribeiro
dezembro, 2004

♩ = 100 bucolico

molto cantabile

Piano Solo

f dolce

ped. — *p* (*) *simile*

10

19

27

ped. — (*) *simile*

35

* trocar meio pedal

42 *rit.* *a tempo*

f

Ped. Ped. Ped.

50

pp

58

67

75 *rit.*

a tempo
84

Ped.

2

Ciranda

$\text{♩} = 65$ *f* Sprechgesang - molto espressivo

Voz

Piano

mf un poco instabile

And. — segue simile

Sai

7

Voz

Pno.

7

13

Voz

Pno.

13

Meu gri-to. Meu can-to. Su - a - ve la - men - to.

19

Voz

Pe-ço li-cen-ça, que-ro di-zê-la. E fa-zer

Pno.

25

Voz

de-la um re-can-to. U-ma re-de. De em-ba-lar as lem-bran-ças.

Pno.

31

Voz

U-ma fon-te. De re-fres-car o can-sa-ço.

Pno.

37

Voz

U - ma ci-ran-da,

Pno.

43

Voz

e ci - ran - dar ne - la meus

Pno.

49

Voz

so - nhos de me - ni - na.

Pno.

55

Voz

ff sino al fine

na na

Pno.

p *ff* sino al fine

61

Voz

na na.

Pno.

rall.....

Perfume

♩ = 90

f *saudoso*

Voz

O jas-mi-nei-ro flo-ri-do, na por-ta da-que-la

Piano

f *saudoso* *p*

Leg.

7

Voz

ca-sa, ah!

Pno.

pp *senza cresc.*
(*una corda*)

Leg.

13

Voz

Per-fu-ma-va to-dã ru a

Pno.

pp
(*tre corde*)

19

Voz

En-fei-ta-va nos-sa sa-la

Pno.

f *subito* *p*

25

Voz

Pno.

31

Voz

Pno.

Um jas-min re-cém co-lhi-do mi-nha-vó pu-nha no pei-to. E seu sor - ri - so é

37

Voz

Pno.

que — chei — ra — va.

43

Voz

Pno.

E - ra bran-ca a lin-da flor.

49

Voz

E a do - na

Pno.

55

Voz

e - ra Mu - - - la - - - ta.

Pno.

sopra voce

61

Voz

la la la la la la

Pno.

67

Voz

la la la la la la la.

p

Pno.

p

Herança

♩ = 100

mf (quasi falado) 4:3

Voz

Fiz me her-dei-ra de um so-nho. Que al-guém so-

Piano

mf un poco instabile *p*

Rec. *Rec.* *simile*

8

Voz

nhou por mim. La la la — la la la la — la la —

Pno.

8

15

Voz

— la la — la la la la la — la la la la — la la la la la la — la —

Pno.

15

22

Voz

— la — — la — — la — —

Pno.

22

(nostalgicamente, com poesia)

29

Voz

la la la etc... la la... E ho-je

Pno.

mf *pp*

36

Voz

fa-ço des-ta he-ran - ça u-ma cor-da de ca-cim-ba

Pno.

43

Voz

E com e la vou ti-ran do lá

Pno.

50

Voz

do fun-do do meu po-ço o-quees ta-va en-ter-ra-do sob as á-guas cris-

Pno.

57

Voz

ta li nas.

Pno.

64

Voz

E de den-tro des-ta ter-ra vai jor-ran-do co-mo fon-te es-te can-to, a-ca-lan-to que em-ba-la

Pno.

70

Voz

Os di - as meus. Os di - as meus.

Pno.

80

Voz

La la la la la la la

Pno.

5 Praça A

♩ = 70

Voz

Piano

f dolce e delicadamente

Leg. *Leg.* *simile*

4

Voz

tei no ban-co da pra-ça o-lhei o céu as-som-bra-da,

Pno.

mp

7

Voz

ven - do ne - le re - fle - ti - do

Pno.

10

Voz

o co-re-to e o jar-dim. Meu se--

Pno.

Voz ¹³ cre-to pa-ra - í-so. Es - ta pra - ça da ma-triz.

Pno. ¹³

Voz ¹⁶ A ban - da to - ca - va um do - bra - do. Só prá

Pno. ¹⁶

Voz ¹⁹ mim que es - tou a - qui

Pno. ¹⁹

Voz ²² Ah! Ah!

Pno. ²² *f* *pp*

5 Praça B

(Dobrado)

♩ = 130

Piano

f con allegrezza

Pno.

Voz

Ah! Ah!

f con allegrezza

Pno.

mf

Voz

ah! ah! ah! ah! ah! ah!

Pno.

15

Voz

ah! ah!

Pno.

p

18

Voz

Ah! ah!

Pno.

mf

21

Voz

ah! ah! ah! ah! ah! ah!

Pno.

24

Voz

ah!

(Última volta: diminuendo poco a poco al niente)

3 x

Pno.

(Última volta: diminuendo poco a poco al niente)

3 x

6 Rio Sapucaí

Piano

$\text{♩} = 140$

f *espirtuoso*

ped. *simile*

Pno.

ped.

Voz

Bem per - to na bei - ra do ri - o sen -

f *espirtuoso*

Pno.

mp *mf* *pp* *una corda*

ped. *simile*

Voz

tei, que ri - a es - pi - ar Os o - olhos

Pno.

tre corde

Voz

19

nã o vi - am na - da, na es - pe - ra, só a - son -

Pno.

Voz

24

dar. A á - gua o ver - de

Pno.

24

Leo. — Leo. Leo. Leo. Leo. Leo. *simile*

Voz

29

— da ma - ta. A som - bra do

Pno.

29

Leo. — *simile*

Voz

34

ri - o a vi - rar. Son - dei.

Pno.

34

Voz

De tan - to son - dar fui

Pno.

f

p
una corda

Voz

ven - do o ri - o nas -

Pno.

tre corde

Voz

cen - do no pei - to meu

Pno.

Voz

a cho - rar.

Pno.

rall.

simile

ped. — *ped.* *ped.* *ped.* *ped.*

7 Mulheres

$\text{♩} = 50$

Voz

Piano

Ped.

Voz

Pno.

3

La la la ia la la ia la la ia la la

Voz

Pno.

5

la la la ia la la ia la la ia la la

7 *f* (falado com muito sentimento)

Voz
ia. Há mulheres que perdoam. Outras, nem por Nosso Senhor.

Pno.
p delicado *f*

9

Voz
E há as que vão moendo no moinho da maldade as sobras do mal de amor.

Pno.
pp

11

Voz
La la la ia la la ia la la ia la la

Pno.

13

Voz
la la la ia la la ia la la ia la Ah!

Pno.

8 Ramallete

$\text{♩} = 78$
Solo *sempre rubato e molto cantabile*

Piano *mf nostalgico*

6 *Leg. simile*

Pno.

12

Pno.

18

Pno.

24

Pno.

The musical score is written for piano in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of music. The first system is labeled 'Piano' and includes a tempo marking of quarter note = 78, a 'Solo' instruction, and a performance instruction 'sempre rubato e molto cantabile'. The dynamics are marked 'mf nostalgico'. The first system shows the beginning of a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is labeled 'Pno.' and starts at measure 6. The third system is labeled 'Pno.' and starts at measure 12. The fourth system is labeled 'Pno.' and starts at measure 18. The fifth system is labeled 'Pno.' and starts at measure 24. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

Pno.

Voz

fluente e senza accento

To - ma queé ter - no o le - ve mur - mú - rio — do meu co - ra - ção.

Pno.

mf plangente

como la prima parte

Voz

Guar - da no bol - so pen - du - ra — no pei to, põe den - tro do li - vro.

Pno.

Voz

(Ah!) (Ah!) la la la la

Pno.

50

Voz

la la Faz de - le ta - pe - te um só ra - ma -

Pno.

55

Voz

lhe - te (Ah!) (Ah!) (Ah!)

Pno.

60

Voz

De flo - res a - zuis. De flo - res

Pno.

65

Voz

a - zuis.

Pno.

9 Tinhosa

♩ = 200

Voz

Piano

a tempo

mf dolce

rit.

5

Voz

rigorosamente a tempo

f Mes - mo que ne - gue e re - ne - gue meu

Pno.

f

8va

Leo.

8

Voz

san - gue Meu ser da ter

Pno.

8va

11

Voz

ra

Pno.

8va

Voz

14

Pu - la de den - tro do pei - to a voz

Pno.

Voz

17

que não quer ca - - - lar.

Pno.

Voz

20

Pno.

20

mf dolce

Voz

26

f

En - di - a - bra - da ti - nho - sa Só

Pno.

26

f

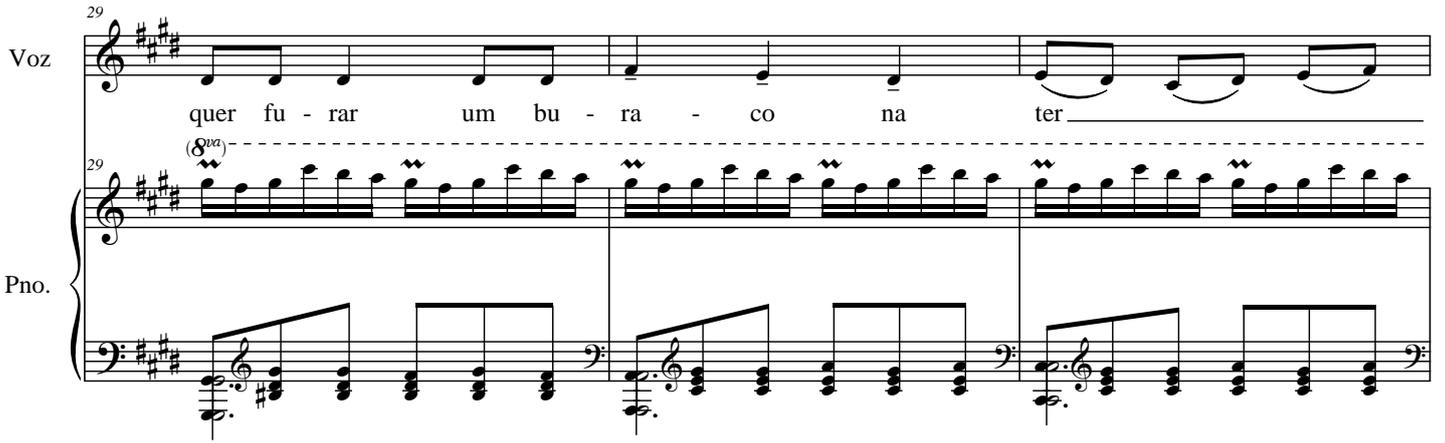
Leo.

Voz

29

quer fu - rar um bu - ra - co na ter

Pno.

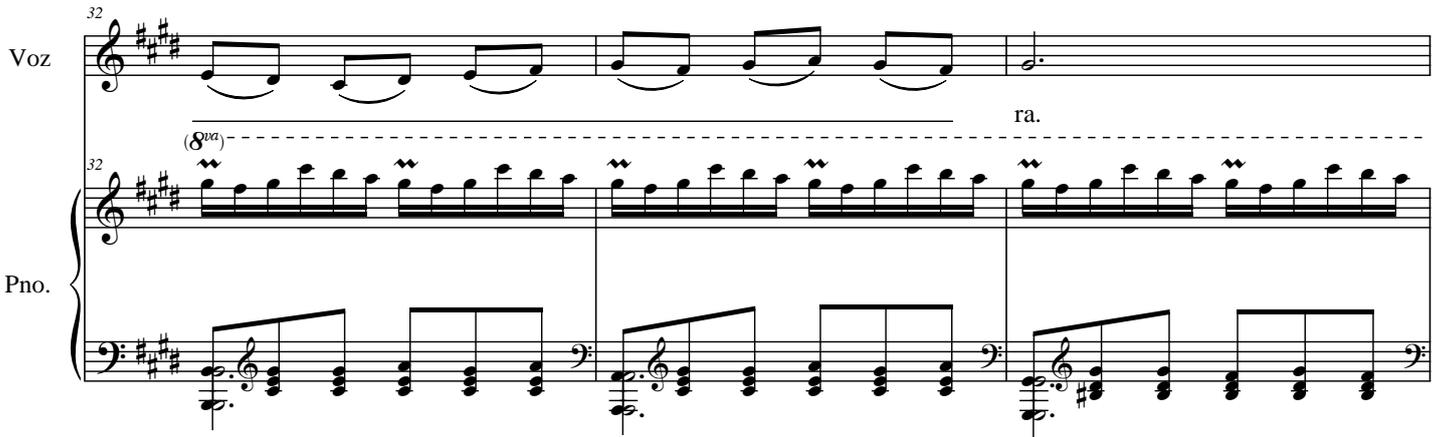


Voz

32

ra.

Pno.

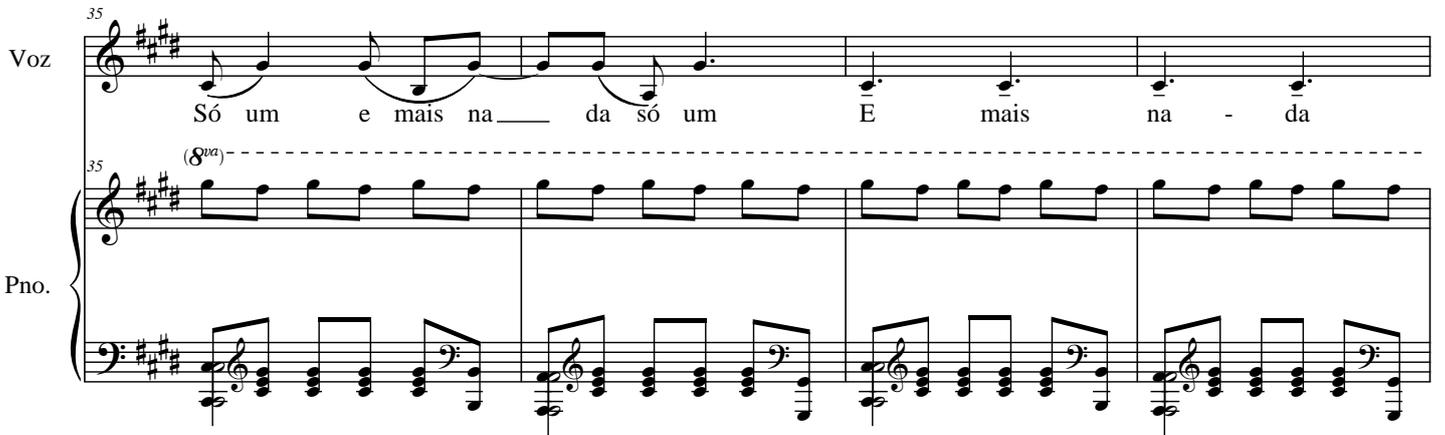


Voz

35

Só um e mais na da só um E mais na - da

Pno.

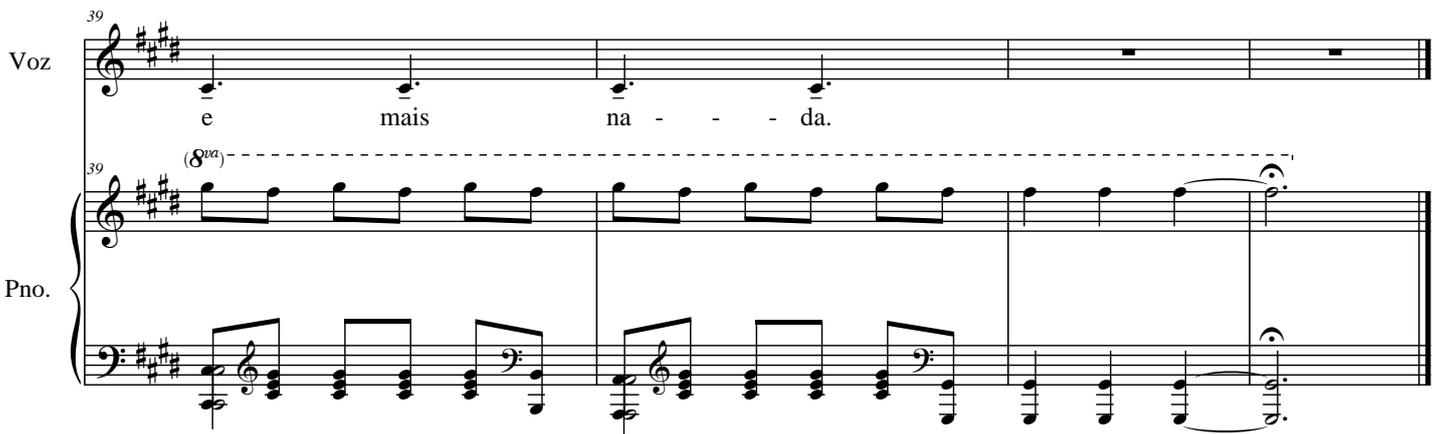


Voz

39

e mais na - - - da.

Pno.



10 Carícia

27

♩ = 60

Voz

Piano

f

pedal sostenuto sempre

4

Voz

Che - ro de ter - ra mo-lha - da de chu - va

f (falado com muito sentimento, com austeridade)

Pno.

mf

7

Voz

re - ga - da do pran - to ver -

Pno.

9

Voz

ti - doe sen - ti - do na fa - ce do mun - do. Pa - re - ce ca - rí - ci - a

Pno.

12

Voz

di - zen - do pra gen - te que a vi - da é u - ma pre - ce que lo - go fe -

Pno.

14

Voz

ne - ce E ca - re - ce de tu - do...

Pno.

16

Voz

E ca - re - ce de tu - do...

Pno.

19

Voz

E ca - re - ce de tu - do... de tu - do...

Pno.

11

Outono

♩ = 70

Voz *mf* *recitando*
(na na na) As fo-lhas es-tão ca-in-do as pri-mei-ras de ou-to-no

Piano *pp* *colla voce, sempre*

senza ped. *** *pressionar as teclas sem soar*

Voz
(na na na) O ba-ru-lho se-co sob meus pés me fa-la do si-lên-ci-o,

Pno.

Voz
da vi da e da mor-te Do e-ter no ci clo. E o que sou es - tá

Pno.

Voz
es-cri-to na pri-mei-ra fo-lha que cai e na po - ei-ra mais fi-na da ter-ra.

Pno.
*, *ff* *subito*
* *liberar as teclas*
ped.

Vaso Quebrado

♩ = 60

Voz

Piano

mf

5

Voz

mf

Ca cos jun - ta - dos num can to na bei - ra, da

Pno.

p

9

Voz

dor. sem ser-ven - ti - a. Con-ser - tar — ja -

Pno.

f

13

Voz

mais. Quem po-de-ri - a? Mes - moas-sim não me des-fa - ço de - les.

Pno.

mf
una corda

17

Voz

Quan-do tu-do for trans-for-ma-do E da dor na-da res-tar,—

Pno.

21

Voz

Se - rão a - pe - nas si - nais sal - pi - ca - dos na

Pno.

pp

24

Voz

tri lha que le - va ao lu - gar es - pe - ra do.

Pno.

mf
tre corde

28

Voz

Lá, on - de tu - do é pos - ví - vel, tu - do é pos - sí - vel.

Pno.

13 Vivente

$\text{♩} = 130$ *f* *resignado*

Voz

Ter - no E - ter - no — meu no - me mais no - vo -

Piano

f *resignado*

7

Voz

- - - Meu no - me de — a — go — ra, —

Pno.

7

13

Voz

De — sem - pre — sem - pre —

Pno.

13

19

Voz

— sem - pre. — De - ve - lha e cri - an - ça

Pno.

19

25

Voz

vi-rei só a - que la. (Ah!) Sou e - la

Pno.

31

Voz

Sou de - la. Ra - iz e se-men-te

Pno.

37

Voz

Vi - ven te - Cle men te. (Ah!)

Pno.

42

Voz

(Ah!) (Ah!) (Ah!)

Pno.

APÊNDICE 02

Catálogo das obras do compositor

Antônio Celso Ribeiro

CATALOGO DE OBRA

COMPOSITOR: RIBEIRO, Antonio Celso (1962 -)

PIANO SOLO

Título da Obra	Data de Composição	Formação 1	Estado da Obra	Localização da Obra	Observações
A Fanfarra do Rei	Nov/2008	Piano	Digitalizada	-	Composta para o VIII Concurso Nacional de Piano Cora Pavan Capparelli - Uberlândia
A Velha Sarah está Serena e tão Saudosa...	Jun/2008	Piano	Digitalizada	-	-
Ah! Sei lá, Mamãe!	Nov/2008	Piano	Digitalizada	-	Composta para o VIII Concurso Nacional de Piano Cora Pavan Capparelli - Uberlândia
Breves Consolações de Nossa Senhora dos Aflitos	Nov/2008	Piano	Digitalizada	-	Composta para o VIII Concurso Nacional de Piano Cora Pavan Capparelli - Uberlândia
Dança do Bufão Tristonho	Jun/2008	Piano	Digitalizada	-	Composta para o VIII Concurso Nacional de Piano Cora Pavan Capparelli - Uberlândia
Dolores	2002	Piano	Digitalizada	-	-
Ma fin est mon commencement	2011	Piano	Digitalizada	-	-
Miosótis	Set/2008	Piano	Digitalizada	-	Composta para o VIII Concurso Nacional de Piano Cora Pavan Capparelli - Uberlândia
O Repouso da Virgem	Jul/2008	Piano	Digitalizada	-	Composta para o VIII Concurso Nacional de Piano Cora Pavan Capparelli - Uberlândia

PIANO SOLO					
Título da Obra	Data de Composição	Formação 1	Estado da Obra	Localização da Obra	Observações
Pequena Esther brinca lá fora	Nov/2008	Piano	Digitalizada	-	Composta para o VIII Concurso Nacional de Piano Cora Pavan Capparelli - Uberlândia
Solidão	1985	Piano	Digitalizada	-	-
Totem	Set/2008	Piano	Digitalizada	-	-
Palavras Soltas	Ago/2010 - Out/2010	Piano	Digitalizada	-	Ciclo de 11 peças: 1 - Taj Mahal 2 - Sem Palavras 3 - E a Minha Pele é Terra 4 - Douro 1 5 - Douro 2 6- Ocaso 7- Luz e Sombra 8- Golfinhos Vestidos de Azul 9- Garoa 10- Torno à Velha Casa Onde Partí 11- Amanhecer
Amoris divini et humana antipathia	Out/2008	Piano	Digitalizada	-	Ciclo de 7 peças: 1- Natura Amoris 2- L'amour Divin 3 - L'amour Humain 4 - Sanatio Amoris 5 - Babylon Amoris 6 - Hierusalem Amoris 7 - Et Humana Antiphatia

PIANO SOLO					
Título da Obra	Data de Composição	Formação 1	Estado da Obra	Localização da Obra	Observações
Deus Misereatur nostri, et benedicat nobis	Dez/2009	Piano	Digitalizada	-	-
Deus Misereatur - Illuminat vultum suum super nos	Dez/2009	Piano	Digitalizada	-	-
Esther - Stubborn - Estudo e Ragtime	1996	Piano	Digitalizada	-	-
Le Bol du Mendiant	2009	Piano	Digitalizada	-	Ciclo de 5 peças: 1,2,3,4,5, 6 - la reprise....
Swamp Thing...	2012	Piano	Digitalizada	-	Ciclo com 5 peças: 1 - Oh! Noooo! 2 - La la la e etc... 3 - Parliament of Trees 4 - Linda is/was not happy... but now who cares? 5 - Hell hole - cheap booze & blah blah blah... Mister E. dancing the Cajun Two- Steps!
Godzilla está trstinho	2012	Piano	Digitalizada	-	Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abrão Calil Neto - Ituiutaba
Olhar Singelo d'uma Criança que Suplica	2012	Piano	Digitalizada	-	Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abrão Calil Neto - Ituiutaba
Innocentia	2012	Piano	Digitalizada	-	Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abrão Calil Neto - Ituiutaba

PIANO SOLO					
Título da Obra	Data de Composição	Formação 1	Estado da Obra	Localização da Obra	Observações
He aquí la Sierva del Señor	2012	Piano	Digitalizada	-	Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abrão Calil Neto - Ituiutaba
Quisma	2012	Piano	Digitalizada	-	Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abrão Calil Neto - Ituiutaba Dedicada a Tatiane Paiva
Obscure Bazaar	2012	Piano	Digitalizada	-	Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abrão Calil Neto - Ituiutaba
La Mélancolie et la Nuit	2012	Piano	Digitalizada	-	Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abrão Calil Neto - Ituiutaba Dedicada a Elza Grünheidt
Les Rêves et Désilusions d'un Funambule	2005	Piano (com percussão ad libitum)	Digitalizada	-	Ciclo com 10 peças: 1 - Que nous importe 2 - Tu seras 3 - Tu brûles 4 - Tu es la foudre 5 - Encore um danseur solitaire 6 - Allumée je sais pas par quoi 7 - C'est une misère terrible 8 - Qui te fait danser 9 - Le public? Il n'y voit que du feu 10 - Il applaudit l'incendie Dedicada a Celina Szrvinsk

CATALOGO DE OBRA

COMPOSITOR: RIBEIRO, Antonio Celso (1962 -)

PIANO a 4 e 6 MÃOS

Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Estado Obra	Local. da Obra	Observações
C'est une chanson triste dérangée par les bruits désirables	Fev/2003 revis. Dez/2008	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	Piano a 4 mãos
Jesus Pequeno e as Avezinhas	Dez. 2008	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	Piano a 4 mãos
Mater Dolorosa	Dez. 2008	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	Piano a 4 mãos
O Sonho do Pequeno Vagalume	Dez .de 2008	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	Piano a 4 mãos
Rokkaku - Papagaios de Papel	Dez/2008	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	Piano a 4 mãos
Tia Bernadina nos conta uma história de Natal	Dez/2008	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	Piano a 4 mãos
O Lamento Sem Fim de Teité	2007/2008	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	Piano a 4 mãos - Ciclo com 3 peças: 1- O Reizinho Tristonho. 2- A Valsa Mecânica de Teité. 3- Teité Sonha...

PIANO a 4 e 6 MÃOS							
Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Estado Obra	Local. da Obra	Observações
Stray Birds	Out/2010	Piano	Piano	Piano	Digitalizada	-	<p>Piano a 6 mãos - Ciclo com 4 peças:</p> <p>1-Stray Birds of summer come to my window to sing and fly away.</p> <p>2-O troupe of little vagrants of the world, leave your footprints in my words.</p> <p>3-Faith is the bird that feels the light and sings when the dawn is still dark.</p> <p>4-Silence will carry your voice like the nest that holds the sleeping birds.</p>
A Pobre Ciganinha está Triste - A Pobre Ciganinha está Alegre	2012	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	<p>Piano a 4 mãos</p> <p>Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abião Calil Neto - Ituiutaba</p>
A Banda dos Quatro Garotinhos	2012	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	<p>Piano a 4 mãos</p> <p>Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abião Calil Neto - Ituiutaba</p>
Grande Marcha Triunfal dos Soldadinhos do Rei	2012	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	<p>Piano a 4 mãos</p> <p>Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abião Calil Neto - Ituiutaba</p>
Retrato de S. Veronica	2012	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	<p>Piano a 4 mãos</p> <p>Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abião Calil Neto - Ituiutaba</p>
Rainy Day - Silent Tree	2012	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	<p>Piano a 4 mãos</p> <p>Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abião Calil Neto - Ituiutaba</p> <p>Alessandra Bezerra e Erica Lima</p>

PIANO a 4 e 6 MÃOS							
Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Estado Obra	Local. da Obra	Observações
Dolce Dame Jolie Qui Joue du Clavecin - Elle est Heureuse, Elle est Heureuse, Elle est Heureuse	2012	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	Piano a 4 mãos Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abrão Calil Neto - Ituiutaba
Gesang of a ([Melo] Dramatically) Perduto Amour (d'après Giovanni Papini)	2012	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	Piano a 4 mãos Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abrão Calil Neto - Ituiutaba
Urðr	2012	Piano	Piano	-	Digitalizada	-	Piano a 4 mãos Composta para o XX Concurso Nacional de Piano Abrão Calil Neto - Ituiutaba Dedicada a Sandra de Almeida e Cristina Guimarães

CATALOGO DE OBRA

COMPOSITOR: RIBEIRO, Antonio Celso (1962 -)

OUTROS SOLOS

Título da Obra	Data de Composição	Formação 1	Estado da Obra	Localização da Obra	Observações
Breve Litanias para Nossa Senhora das Mercês	Ago/2006	Clarone Sib	Digitalizada	-	Dedicada a Mauricio Carneiro
Broken Bagpipe	2003	for amplified acoustic solo cello & sound effects processor	Digitalizada	-	Live electronics opcional
Pequeno Prelúdio Monótono para o Descanso de Vênus	1984	Flauta Transversal	Digitalizada	-	-
Permanence... Impermanence	Jul/2011	Violoncelo	Digitalizada	-	Dedicada a Leonor Alvim Brazao
Portrait of an Ancient Persian Woman With a Silk Veil	Jun/2011	Flauta	Digitalizada	-	Dedicada a Maria Carolina Cavalcanti
A White Peacock in an Imaginary Garden...	Jan/2012	Gusheng	Digitalizada	-	Dedicada a Juan-Reng Yeh

CATALOGO DE OBRA

COMPOSITOR: RIBEIRO, Antonio Celso (1962 -)

DUOS

Título da Obra	Data de Composição	Formação 1	Formação 2	Estado da Obra	Localização da Obra	Observações
Si la Beauté	1997 - revis. 2003	Voz	Piano ou Harpa	Digitalizada	-	-
Akai Tonbo	2003	Flauta	Flauta	Digitalizada	-	-
Bitter Baroque Ballads	Abril/2007	Piano	Contrabaixo	Digitalizada	-	em três movimentos: 1 - Sorrow 2 - Tears 3 - Disillusion
Bitter Baroque Ballads	Abril/Nov/2007	Piano	Violoncelo	Digitalizada	-	em três movimentos: 1 - Sorrow 2 - Tears 3 - Disillusion
Brevíssima Missa Pauperis	2006	Piano	Coro Feminino unissono	Digitalizada	-	Missa em 7 números: 1 - Kyrie 2 - Agnus Dei 3 - Glória 4 - Credo 5 - Pater 6 - Qui Tollis 7 - Et incarnatus est
Danças Palimpsésticas	1987	Piano	Flauta Doce Contralto/ Sopranino	Digitalizada	-	Ciclo com 7 peças 1 - Bransle Palimpséstica 2 - Saltarella Palimpséstica 3 - Pavana Palimpséstica 4 - Galharda Palimpséstica 5 - Passamezzo Palimpséstico 6 - Passacaglia Palimpséstica 7 - Hornpipe Palimpséstico

DUOS						
Título da Obra	Data de Composição	Formação 1	Formação 2	Estado da Obra	Localização da Obra	Observações
El Diablo y la Melancolía	2003	Piano	Violino	Digitalizada	-	-
La doncella y la Melancolía	2007	Piano	Flauta	Digitalizada	-	Ciclo em 4 peças : 1 - Mirando fijamente el infinito 2 - La vida debe seguir 3 - Dulce Dama donaira en Dulcidança 4 - Dulce Dama donnez-moi l'adieu
Le Lacrime della Vergine	Ago/2007	Piano	Flauta	Digitalizada	-	Ciclo com 3 peças: 1 - Lamentationes 2 - Singultus 3 - Triste Ploratio
Musica Reservata	1997	Piano	Flauta	Digitalizada	-	Ciclo com 3 peças-
O O Par la Pluie - Eight Imagens Inutiles aus James Joyce's Finnegans Wake	1994	Piano	Mezzosoprano	Digitalizada	-	Ciclo em 8 peças - 1 Dulcidança 2 Riocorrentes 3 - Vésper 4 - Oh Amargo fim! 5 - Oh único 6 - Isobel 7 - Balés bravos 8- Tão maviosa manhã
Saltarello pour après minuit	2002	Piano	Sopranino Recorder	Digitalizada	-	-

DUOS						
Título da Obra	Data de Composição	Formação 1	Formação 2	Estado da Obra	Localização da Obra	Observações
sobre recifes enegrecidos precipita-se embriagada de morte a enrubescida noiva do vento	1995	Piano	Baixo Elétrico	Digitalizada	-	Ciclo com 4 peças
sobre recifes enegrecidos precipita-se embriagada de morte a enrubescida noiva do vento	1995	Piano	Contrabaixo	Digitalizada	-	Ciclo com 4 peças
The Bethsaida Miracle	Out/Nov/2007	Piano	Soprano	Digitalizada	-	Ciclo em 4 atos e epílogo
two baroque sadness y una vals 'desvairada' para él	2006	Piano	Alto Recorder	Digitalizada	-	Ciclo com 3 peças: 1 - Entrée 2 - Passacaglia 3 - y una vals 'desvairada' para él

DUOS

Título da Obra	Data de Composição	Formação 1	Formação 2	Estado da Obra	Localização da Obra	Observações
Visiones Fugaces en Color Sepia	2011	Viola	Contrabaixo	Digitalizada	-	Ciclo com 4 peças: 1 - La vieja Dolora en la calle vacía 2 - De repente un organito encantado sona tan patético 3 - Allí viene el pequeño Circo de las Ilusiones 4 - de la ventana de un automóvil en movimiento
Song of Sadness	2003 revis. e ampliado 2006	Mezzo Soprano	Piano	Digitalizada	-	Ciclo com 7 peças
Cheiro de terra molhada de chuva	Dez/2004	Mezzo Soprano	Piano	Digitalizada	-	Pequeno Álbum Característico com 13 peças: 1 - Cintia 2 - Ciranda 3 - Perfume 4 - Herança 5 - Praça A 5 - Praça B 6 - Rio Sapucaí 7 - Mulheres 8 - Ramalhete 9 - Tinhosa 10 - Carícia 11 - Outono 12 - Vaso Quebrado 13 - Vivente

DUOS

Título da Obra	Data de Composição	Formação 1	Formação 2	Estado da Obra	Localização da Obra	Observações
Trinidad Lunar	2012	Mezzo Soprano	Piano	Digitalizada	-	Ciclo com 3 peças: I - Luna Merguante II - Luna Crescente III - Luna Llena
Tre Arcani Antichi	Jan/2012	Soprano Recorder	Piano	Digitalizada	-	Ciclo com 3 peças: I - L'Angelo dell'Amore e Desiderio II - L'Angelo della Delusione III - L'Angelo della Desolazione
Palavras Soltas	2010	Mezzosoprano	Piano	Digitalizada	-	Há uma versão para Soprano Ciclo de 15 peças: A - Saudades B - Noite C - Anoi-tecer D - Mar 7 E - Rio Douro F - Fado G - Mar 3 e 5 H - Palavras Soltas I - Sem Palavras J - Canto de Despedida K - Partir L - Partir II M - Partir III N - Velha Casa O - Tão Triste Texto Leonor Alvim

DUOS

Título da Obra	Data de Composição	Formação 1	Formação 2	Estado da Obra	Localização da Obra	Observações
Les Rêves et Désillusions d'un Funambule	2005	Piano	Percussão	Digitalizada	-	Ciclo com 10 peças: 1 - Que nous importe 2 - Tu seras 3 - Tu brûles 4 - Tu es la foudre 5 - Encore un danseur solitaire 6 - Allumée je sais pas par quoi 7 - C'est une misère terrible 8 - Qui te fait danser 9 - Le public? Il n'y voit que du feu 10 - Il applaudit l'incendie
Breaking Away	2001	Mezzosoprano	Piano	Digitalizada	-	Ciclo com 6 peças: 1 - Secrets 2 - Morning 3 - Inside your eyes 4 - Regrets 5 - Between us 6 - Presence Texto de Cílicia Antunes
Pour Conforter ma Pesance	1994	Fagote	Piano	Digitalizada	-	Ciclo com 5 peças: I - Aveu II - Ma fin est mon commencement III - La reprise IV - Si c'est de la joie, elle est pleine d'ennuies V - Sûrement pas!

CATALOGO DE OBRA

COMPOSITOR: RIBEIRO, Antonio Celso (1962 -)

TRIOS

Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Estado da Obra	Local. da Obra	Observações
Caballero de la triste figura	2011	Piano	Violino	Violoncelo	Digitalizada	-	<p>Ciclo com 6 peças:</p> <p>1 - In Laudem Dulcineaee del Toboso, emperatriz de la Mancha</p> <p>2 -Triste fin en la batalla de Don Quixote contra los gigantesque no eran gigantes, sino molinos de viento...</p> <p>3 - ¡Válame Dios! ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sinomolinos de viento...?</p> <p>4 - Pobrecito Rocinante en el suelo, tras la aventura de los molinos de viento...</p> <p>5 - Duerme Sancho Panza, dignissimo Gobernador de la insula Barataria</p> <p>6 - Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quixote de la Mancha, sino Alonso Quixano, a quien mis costumbres medieron renombre de Bueno...</p>
Danse des Fous	Fev/2009	Violaõ	Soprano ou Sopranino Recorder	Alto Recorder	Digitalizada	-	-

TRIOS

Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Estado da Obra	Local. da Obra	Observações
La Visión de San Juan	1995 revis. 2010	Piano	Baixo Elétrico	Mezzo-soprano	Digitalizada	-	Ciclo com 3 peças Texto apócrifo medieval espanhol
Gocco Music For a Ghost Bird Print	out/2011	Soprano Recorder	Violino	Violoncelo	Digitalizada	-	Ciclo com 3 peças: Tableau 1, 2 e 3 Dedicada ao XelmYa Trio - Berlim

CATALOGO DE OBRA

COMPOSITOR: RIBEIRO, Antonio Celso (1962 -)

QUARTETOS

Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Formação 4	Estado Obra	Local. da Obra	Observações
Ba' al zebhubh	2003	Violino	Violino	Contrabaixo	Contrabaixo	Digitalizada	-	Ciclo com 5 Cantos: duas delas fazem uso da voz dos instrumentistas Dedicada a Eliane Tokeshi e Sonia Ray
Cánticos de Veneración a la Virgen de las Rosas	2010	Violino	Viola Pomposa	Clarinete Bb	Fagote	Digitalizada	-	Ciclo com 5 peças: 1 - Himno 2 - Adoración I 3 - Adoración II 4 - Humildad 5 - Exaltación
Dança	Nov/1987	Flauta Soprano Recorder	Flauta Alto Recorder	Flauta Tenor Recorder	Flauta Baixo Recorder	Digitalizada	-	-
Santa Maria	2005 revis. 2011	Soprano	Contralto	Piano	Piano	Digitalizada	-	Piano a 4 mãos/ Voz amplificada. Ciclo com 3 peças: 1 - Adoración 2 - Dansa 3 - Loor Texto de Afonso X "O Sábio"

QUARTETOS								
Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Formação 4	Estado Obra	Local. da Obra	Observações
Shui Sha Lian The old Lake's Spirit sleeps and dreams so sweetly...	Set/ 2011	Di (Key of C)	Zhonghu	Pipa	Guzheng	Digitalizada	-	Peça premiada no 2011 Sizhu Music Composition Contest, Taiwan Dedicada ao Chai Found Music Workshop
Ten or Maybe Nine Short Useless Songs of Joy or Strangeness	2002	Voz	Flauta	Violoncelo	Piano	Digitalizada	-	Ciclo com 10 peças: I - Menschheit II - Gewölk III - Das Abendmahl IV - Verzweiflung V - Am abend VI - Auf der Wendeltreppe VII - Stille Leuchtet die Kerze VIII - Meine Dame und Herren IX - My Minuet is Broken X - Der Kastanie Texto de Georg Trakl

QUARTETOS

Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Formação 4	Estado Obra	Local. da Obra	Observações
The Boy and the Blindman -	1996	Violino	Violoncelo	Piano		Digitalizada	-	Ciclo com 5 peças: 1 - Blind-alley"s Mechanical Toccata 2 -gap-music coming from an old short-wave radio 3 -in the darkness there is a monotone dada gramophone 4 -the stars are the diamonds of the poor 5 - keep going - going on
Three haikus -	2002 revis. 2011	Soprano Recorder	Alto Recorder	Tenor Recorder	Baixo Recorder	Digitalizada	-	Ciclo com 3 peças: 1 A crow has settled on a bare branch 2 A red dragonfly flies over the pond 3 Autumn evening

QUARTETOS

Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Formação 4	Estado Obra	Local. da Obra	Observações
Visiones de una Vieja Ventana "De vez en cuando dos Perros ladran a la Luna"	1997	Mezzo-Soprano	Baixo Elétrico	Percussão	Piano	Digitalizada	-	Ciclo com 11 peças: 1 - Andad 2 - Amor 3 - Gaudio 4 - Tristura 5 - Mamma 6 - Insensatez 7 - Ventura 8 - Passión 9 - Engaño 10 - Vanidad 11 - Mal
Le Jeu du Roi qui Jamais ne Ment	Set/ 2006	Tenor	Tenor	Tenor	Baixo	Digitalizada	-	Ciclo com 7 peças: 1 - Mascarada 2 - Mascarada 3 - Mascarada 4 - Mascarada 5 - Mascarada 6 - Mascarada 7 - Mascarada Vivaldien Dedicada ao Quintessentia Quarteto
Impossible Grace	2012	Mezzosoprano, Viola, Harpa, Piano preparado	Viola	Harpa	Piano Preparado	Digitalizada	-	Ciclo com 7 peças premiada no Al-Quds Awards - Jerusalem (2012) Texto de Meena Alexander

QUARTETOS								
Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Formação 4	Estado Obra	Local. da Obra	Observações
Dies Irae des Fous	2004	Tenor, Contrabaixo, Piano e Artista Visual Perfomático	Contrabaixo	Piano	Artista Visual Perfomático	Digitalizada	-	Ciclo com 21 cantos Texto de Tomaso da Celano e do Magnificat
Dies Irae des Fous	2009	2 Sopranos, Contralto, Piano	Soprano	Contralto	Piano	Digitalizada	-	Ciclo com 21 cantos Texto de Tomaso da Celano e do Magnificat
Piping down the valleys wild	2007	Soprano I, II, III, IV	Soprano	Soprano	Soprano	Digitalizada	-	Texto de William Blake
Song of Sadness	2003	Mezzosoprano, Flauta Transversal, Contrabaixo, Piano	Flauta Transversal	Contrabaixo	Piano	Digitalizada	-	Ciclo com 4 peças

CATALOGO DE OBRA

COMPOSITOR: RIBEIRO, Antonio Celso (1962 -)

QUINTETOS

Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Formação 4	Formação 5	Estado Obra	Local. da Obra	Observações
Las Visiones de Margarida la Loca	2006	Violino	Violino	Viola	Violoncelo	Contrabaixo	Digitalizada	-	Ciclo com 4 peças

CATALOGO DE OBRA

COMPOSITOR: RIBEIRO, Antonio Celso (1962 -)

SEXTETO

Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Estado Obra	Local. da Obra	Observações
LIBERA EUM DOMINE - Passacaglia Dolorosa	2006	Soprano	Oboé	Quarteto de Corda: Violino Viola Violoncelo Contrabaixo	Digitalizada	-	Instrumentação opcional, vide parte. Há uma versão para Soprano e Orgão, e outra para Soprano Ligeiro e Quarteto de Flauta doce Texto: Missa de Defuntos
Miña Santa Margarida	2007/2008 revis. 2010	Soprano	Violão	Flauta	Digitalizada	-	Triptico para Soprano Violão clarinete Flauta & piano a 4 mãos com 3 peças Poema de Rosalia de Castro Dedicada ao Grupo Palmas - Tocantins
Soidade...	2012	Quinteto Vocal Feminino	Piano		Digitalizada	-	Ciclo de câmara com 13 peças para Piano Solo alternado com Quinteto Vocal Feminino e projeção de Imagens. Texto de Leonor Alvim Dedicada a Leonor Alvim (In Memoriam)

CATALOGO DE OBRA

COMPOSITOR: RIBEIRO, Antonio Celso (1962 -)

SEPTETO

Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Formação 4	Formação 5	Formação 6	Estado Obra	Local. da Obra	Observações
Pequeno Livro das alegorias e Mistérios	2010	Voz: 2 Mezzosopranos	Oboé	Celesta	Cordas: 2 Violas 2 Violoncelos	-	-	Digitalizada	-	Ciclo com 6 peças Texto de Eliphaz Lévi
Breaking Away	2007/2008	Mezzosoprano	Flauta Transversal	Clarinete	CORDAS: Violino, Violoncelo	Piano	Percussão	Digitalizada	-	Ciclo com 6 peças: 1 - Secrets 2 - Morning 3 - Inside your eyes 4 - Regrets 5 - Between us 6 - Presence Texto de Clícia Antunes
The Good Dreams of a Poor Horsekeeper	2013	Ney	Chang	Quarteto Cordas: Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo	Percussão	-	-	Digitalizada	-	Dedicada ao Omnibus Ensemble - Uzbequistan

CATALOGO DE OBRA

COMPOSITOR: RIBEIRO, Antonio Celso (1962 -)

OCTETO

Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Formação 4	Formação 5	Estado da Obra	Local. Obra	Observações
Ave	1996 revis. 2009	Soprano	Soprano	Trompete em C ou Oboé	Qaurteto de Cordas: Violino Viola Violoncelo Contrabaixo	Percussão	Digitalizada	-	As cordas podem ser executadas por grupos maiores. Texto do autor

CATALOGO DE OBRA

COMPOSITOR: RIBEIRO, Antonio Celso (1962 -)

CORAL

Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Formação 4	Formação 5	Estado Obra	Local. Obra	Observações
DIES IRAE DES FOUS	2009	Soprano	Soprano	Contralto	Piano	-	Digitalizada	-	Para Coro Feminino e Piano Ciclo com 21 cantos Texto de Tomaso da Celano e do Magnificat
Epiphany	2009	Soprano	Contralto	Tenor	Baixo	-	Digitalizada	-	Ciclo com 3 peças: 1- Again the Lord 2 - And he said 3 - Rejoice Mary, Mother of God Texto do Livro de Isaias
Nossa Senhora da Boa Viagem - Súplica	Set/2010	Soprano	Contralto	Orgão	-	-	Digitalizada	-	Ciclo com 4 peças: -Súplica - Cordeiro de Deus - Virgem Santíssima - Cântico ao Migrante Texto da liturgia de João Baptista Scalabrini
Pregheira alla Vergine - A	Mar/2008	Soprano	Contralto	Tenor	Baixo	-	Digitalizada	-	Há uma redução para Piano Ciclo com 9 peças Texto de Dante Alighieri

CORAL									
Título da Obra	Data Composição	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Formação 4	Formação 5	Estado Obra	Local. Obra	Observações
L'Automne	2009	Voz 1	Voz 2	Voz 3	Voz 4	-	Digitalizada	-	Para Coro Infantil ou Coro Feminino Texto de Victor Hugo
L'Automne	Jan/2008	Soprano	Contralto	Tenor	Baixo	-	Digitalizada	-	Texto de Victor Hugo
Le Printemps	2009	Voz 1	Voz 2	Voz 3	Voz 4	-	Digitalizada	-	Para Coro Infantil ou Coro Feminino Texto de Victor Hugo
Le Printemps	Dez/2008	Soprano	Contralto	Tenor	Baixo	-	Digitalizada	-	Texto de Victor Hugo
An Autumn Greeting	2008	Voz 1	Voz 2	Voz 3	-	-	Digitalizada	-	Para Coro Infantil ou Coro Feminino Texto de George Cooper
Lege mich wie ein Siegel	2008	Soprano	Contralto	Tenor	Baixo	-	Digitalizada	-	Texto: Cânticos de Salomão

CATALOGO DE OBRA

COMPOSITOR: RIBEIRO, Antonio Celso (1962 -)

GRANDES GRUPOS

Título da Obra	Data Comp.	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Formação 4	Formação 5	Formação 6	Estado Obra	Local da Obra	Observações
Dark Night, Tears-glistening eyes... ..en la fría luz del amanecer...	2011	Sopros - Flauta, Oboé, Clarinete em Bb	Harpa	Piano	Tubular Bells	Percussão	Cordas: Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo Violão Bandolim	Digitalizada	-	-
Saltarello Laconique des Morts en Vie	2002 revis. 2011	Sexteto Vocal	Tambor Tenor	Flauta	Violoncelo	-	-	Digitalizada	-	Assemblage Teatral com textos de Palestrina e Michael Ende
Tales of the Wandering Moon - 2 The Firefly	Fev/2002	Claves	Voz	Recorder	Cordas: Violoncelo, Violão	Percussão	-	Digitalizada	-	Ciclo em 3 peças: 1 - Sunset 2 - The Firefly 3 - Dawn

GRANDES GRUPOS										
Título da Obra	Data Comp.	Formação 1	Formação 2	Formação 3	Formação 4	Formação 5	Formação 6	Estado Obra	Local da Obra	Observações
Dois Pássaros Mecânicos e uma Gaiola Melancólica 1 - Falcão Mecânico	2009	Sopros - Flauta, Oboé, Clarinete em Bb	Harpa	Piano	Percussão	Cordas: Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo Violão Bandolim	-	Digitalizada	-	Ciclo com 3 peças: 1 - Falcão Mecânico 2 - O Corvo Mecânico 3 - A Gaiola Melancólica Obra vencedora no BAMDialogue Amsterdam - 2009 Dedicada ao Nieuw Ensemble