

Ao luar do sertão brilha uma luz fluorescente: releitura de um tema popular pela ótica da harmonia do século XX.

Danilo Bogo
danilobogo@gmail.com

Resumo: Bastante representativa do cancionário brasileiro a canção “Luar do Sertão” gera discussões em torno de sua autoria. Não sendo meu objetivo tratar com profundidade dessa questão, analisarei aqui a segunda peça de uma suíte para violão solo chamada “Quadra” - composta de temas populares. A peça apresenta uma releitura da canção original à partir da ótica da harmonia do século XX. Textos de Persichetti, Hindemith e Brindle serão usados como fundamentação teórica para a análise harmônica da peça. Pretende-se, dessa forma, mostrar como uma melodia tonal pode dialogar com outras formas de organização das alturas.

Palavras-chave: harmonia; arranjo; releitura; análise; canção popular.

“Escrevi mais de duzentas modinhas [...]. De todo esse florilégio lírico só não morrerá o ‘Luar do Sertão’”.

Assim declara Catulo da Paixão Cearense em entrevista ao jornalista Joel Silveira nos anos 40 do século passado ao falar de sua mais famosa canção: Luar do Sertão (SEVERIANO, 2008, p. 68). A autoria da toada tem, entretanto, pelo menos um co-autor: João Pernambuco. Segundo Severiano, numa época em que o “direito autoral era matéria de menor importância” (*Idem*, pg. 66) Catulo escrevia poesias para músicas que já existiam (muitas vezes mudando-lhes os títulos) e que, posteriormente, eram editadas como “modinhas do Catulo” esquecendo-se os parceiros (*Idem*, p. 66-7). O dicionário Cravo Albin cita uma batalha judicial entre Catulo e Pernambuco sobre a autoria da melodia da canção dando ganho de causa a Pernambuco¹ (2019 - *Online*). Entretanto, a mesma referência lembra que a música “seria provavelmente um tema folclórico, ficando a dúvida entre o coco “É do Maitá” e “Meu Engenho é de Humaitá” (*Ibidem*).

Como vemos, a dúvida sobre a autoria da canção é uma questão que demanda uma pesquisa mais aprofundada, não cabendo ao escopo deste presente artigo. A nós interessa o arranjo para violão solo desta canção realizado por mim no ano de 2014. Esse arranjo é a segunda peça de uma suíte chamada Quadra que faz releituras de temas populares do universo caipira/sertanejo. O título vem de uma forma de poesia popular onde o segundo e o quarto verso rimam. Dessa forma, ao ler-se os títulos das quatro peças se observa a formação de uma quadra poética:

¹Ver entradas Catulo da Paixão Cearense e João Pernambuco.

De papo pro ar
 Ao luar do sertão
 Trago mais uma pinga
 Pra Giuliani e Gonzagão.

As canções que inspiraram então a suíte foram: “De papo pro ar” (Joubert de Carvalho); “Luar do Sertão” (João Pernambuco e Catulo da Paixão Cearense); “Marvada Pinga” ou “Moda da Pinga” (Ochelsis Laureano); por fim, Asa Branca (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira) e *Grande Overture* (Mauro Giuliani). Como se vê, temos quatro canções diferentes que tratam de um mesmo universo: a vida sertaneja (com exceção óbvia da citação de Mauro Giuliani). Nas quatro peças da suíte, mesmo se as melodias são, em geral, respeitadas em sua originalidade, há um trabalho de variação rítmica e de re-harmonização destas. Essa nova harmonia é pensada dentro da ótica da harmonia do século XX. A obra surge num contexto de estudos no exterior onde soma-se à nostalgia do país natal (*mal du pays*) os novos conhecimentos aprendidos. À época, um seminário que tratava especificamente da harmonia do século XX usava, como fundamentação teórica, o livro *Twentieth-Century Harmony* de Vincent Persichetti, e assim, unindo canções conhecidas com novas técnicas harmônicas aprendidas a suíte é composta.

Além do contexto colocado acima, houve grande influência para a composição de “Quadra” os arranjos das treze *Canciones Populares Catalanas* (1889-1927) de Miguel Llobet. Para Dudeque (1994) as transcrições e arranjos de Llobet procuram “explorar ao máximo as possibilidades tímbricas do violão, buscando um efeito orquestral” (p.82). Além da questão tímbrica colocada por Dudeque, destaca-se a influência de práticas harmônicas do início do século XX na obra de Llobet. À respeito de “*El Mestre*” - uma das *Canciones catalanas* -, por exemplo, Pujol afirma que este arranjo de 1910 é “harmonicamente,... uma das mais avançadas obras para violão da época” (DUDEQUE, 1994, p. 82). Também falando de “*El Mestre*” Eid (2008) afirma que “se existe alguma relação de Llobet com o impressionismo, é nesta expressiva adaptação, realizada em 1910..” (p. 137). É importante lembrar que Llobet se muda para Paris no início do século XX onde tem contato com a corrente impressionista - o que teria influenciado sua obra (DUDEQUE, 1994, p. 81-2; EID 2008, p. 49).

Sendo a grande forma do arranjo de “Ao Luar do Sertão” um ABA, primeiro

tratarei do “A” e de sua repetição (A’), posteriormente abordarei o “B”. Para não interromper a fluidez do texto, figuras grandes que tratam da análise serão colocadas em anexo. Assim, a seção que trata do “A” e de sua repetição será apoiada pelo Anexo 1. A seção que trata do “B” pelos Anexos 2 e 3. Na conclusão abordarei o Anexo 4 que apresenta um resumo do arranjo em única folha. Por fim, o Anexo 5 apresenta a partitura original do arranjo.

A, A’ (Anexo 1)

Originalmente, a melodia da parte A possuía duas frases de 8 compassos, sendo, a primeira terminando na mediant e a segunda na tônica. Esse período simétrico de 16 compassos foi dividido, no arranjo aqui analisado, em 3 frases distintas. A primeira (compassos 1-7) foi reduzida de um tempo, porém, suas notas ficaram iguais; a segunda (c. 8-12) interrompe seu movimento em direção à tônica no compasso 12 ficando com uma extensão de apenas 5 compassos; essa interrupção da frase anterior dá lugar à terceira e última frase (c. 13-17) a qual inicia uma modulação chegando no compasso 16 à tonalidade de Sol maior (estávamos em Lá maior). No A’ (repetição do A iniciada no compasso 32), voltamos a ter um período praticamente simétrico², porém, com duas frases de 7 compassos. No A’, com a melodia inteira em Lá maior, a peça apresenta uma primeira frase (c. 32-38) terminando na mediant e; e uma segunda frase (c. 39-45) terminando na tônica (única vez na tonalidade de Lá maior).

Apesar da melodia manter, em grande parte, seu caráter tonal, a organização harmônica se mostra expandida. Como se pode observar, nas seções A e A’, há presença constante da escala de tons inteiros. No Anexo 1, essa presença é descrita como Ti 1 para a escala que começa em Dó e Ti 2 para a de Dó#. Sobre essa organização de alturas, Persichetti pondera que:

“Sua estrutura intervalar equidistante priva a escala [de tons inteiros] de intervalos fundamentais como a quarta justa, a quinta justa e a sensível. Uma sensação real de tonalidade, portanto, deve ser estabilizada por uma harmonia fora da classe dos tons inteiros.”³ (p. 55)

Essa sensação de tonalidade (ou centro tonal) é mantida aqui, quando a

²Uma simetria não completa, pois o compasso 38 possui apenas um tempo.

³Its equidistant intervallic make-up deprives the scale of the fundamental intervals, the perfect fourth and fifth, and the leading tone. A real feeling of tonality, therefore, must be established by harmony outside the whole-tone category (p. 55). Todas as traduções foram realizadas pelo autor.

harmonia se afasta de Lá Maior, principalmente pela melodia diatônica. No A, a harmonia que afirma a tonalidade de Lá maior nos compassos de 1 a 7 se torna cada vez mais distante desse centro à partir do compasso 11 - culminando na modulação para Sol maior. Sobre a restrição de opções que a escala de tons-inteiros apresenta, Persichetti pondera que “o valor real da escala de tons-inteiros encontra-se no contraste que ela dá ao ser usada em combinação com outras escalas e técnicas”⁴ (p. 57). Como exemplos de combinação o autor cita: 1) melodia em tons inteiros harmonizada com outra organização de alturas; 2) melodia diatônica harmonizada com tons inteiros; 3) acordes em tons inteiros alternados por acordes com segundas menores adicionadas; 3) trechos em tons-inteiros alternados por trechos diferentes; e por fim, uma escala de tons-inteiros combinada, melodicamente, com outra escala diferente (p. 57-9). O arranjo analisado apresenta, pelo menos, as duas primeiras combinações propostas acima. Além disso, se observa, no Anexo 1, uma alternância entre as duas apresentações da escala de tons inteiros possíveis (Ti 1 e Ti 2), o que, segundo Persichetti, ajuda a “prolongar o interesse harmônico” (p. 55).

Uma outra característica da escala de tons-inteiros - bastante presente nas seções A e A' - é a tríade aumentada (ver Anexo 1). As tríades na seção A e A' são precedidas de acordes dominantes que resolvem seu trítono em qualquer uma das terças maiores do acorde com 5ª aumentada subsequente. Como sabemos, um mesmo trítono pode resolver em duas direções diferentes em acordes maiores e menores. No caso da cadência de engano, o trítono resolve na terça superior do acorde:

Figura 1⁵: Resolução do trítono Fá-Si em tríades maiores e menores. As notas de cor preta representam a terça maior ou menor sobre a qual o trítono em questão resolve. As notas de cor branca completam a tríade⁶.

⁴The true value of whole-tone scale lies in the contrast it provides when it is used in combination with other scales and techniques.

⁵Figuras 1, 2 e 3 foram realizadas pelo autor.

⁶Como se sabe, o trítono resolve se movimentando um semitom em movimento oblíquo. No caso de resolver em uma tríade menor a subdominante movimenta um tom (Fa-Eb ou Si-Lá). No terceiro grupo de acordes apresentado na figura 1, a sensível se movimenta um tom (Si-Dó# ou Fá-Sol). Apesar dessa resolução incomum, ao resolver o trítono em uma terça menor, ainda mantemos uma sensação de repouso.

Como na tríade aumentada as duas terças que compõem o acorde são maiores, ambas podem ser precedidas de seus respectivos trítonos. As linhas ligando duas notas no Anexo 1 indicam o trítono e sua resolução. O acorde do compasso 7 (A^{#5(9)}), por exemplo, é precedido do trítono Mi-Sib que resolve em Fá-Lá⁷. Não esqueçamos que, o acorde aumentado não permite inversão, assim, F^{#5}, A^{#5} e C^{#5} têm as mesmas notas. Dessa forma, os trítonos Mi-Sib, Sol[#]-Ré e Si[#]-F[#] (Dó-Solb) resolvem, respectivamente, na primeira terça das tríades aumentadas acima.



Figura 2: Trítonos que podem anteceder uma tríade aumentada. A exemplo do que se vê no compasso 7, como não há inversão da tríade aumentada, qualquer um dos trítonos podem anteceder qualquer um dos três acordes mantendo ainda uma função cadencial.

Visto que a tríade aumentada não permite inversão, sua tônica define-se pela nota mais grave do acorde⁸. Entretanto, independente da nota que está no baixo, qualquer uma das resoluções propostas na Figura 2 dá uma sensação de cadência, de um certo repouso. Há de se ter em conta que falar de repouso em um acorde aumentado parece um exagero - levando em consideração a característica instável da 5^a aumentada. Sobre a resolução do trítono em um acorde aumentado, Hindemith pondera que esta se mostra “...parcialmente satisfatória, pois a quando tensão sai, a incerteza entra”⁹ (1945, p. 126). Mesmo que, para Hindemith, não seja possível determinar a tônica de uma tríade aumentada (*ibidem*, p. 104), o movimento da resolução do trítono sobre uma das terças maiores dessa tríade nos I^{os} e IV^{os} graus do arranjo aqui analisado, intensifica uma sensação de repouso cadencial.

Do compasso 11 ao 16 a análise harmônica se torna mais complicada, isto é, etiquetar um acorde não parece ser uma tarefa evidente¹⁰. Os trítonos propostos nos compassos 13 e 15 são apenas parcialmente resolvidos, ou seja, apenas uma de suas notas segue o caminho de resolução esperado. Um recurso usado para desestabilizar a tonalidade de Lá maior (e facilitar a modulação) é a escala de tons inteiros. O Anexo 1 mostra como, à partir do compasso 13, essa escala aparece na melodia para, como

⁷ Porém, o trítono que antecede Lá-Dó# (ou o acorde de Lá maior) seria Sol[#]-Ré.

⁸ Ou, na visão de Hindemith (1970, p. 104), não pode ser determinada.

⁹ ...*partially satisfactory, because where tension leaves, uncertainty enters.*

¹⁰ A apresentação da forma primária (teoria dos conjuntos) nos compassos 4 e 35 faz sentido pela repetição da sonoridade apresentada em dois pontos diferentes do arranjo. Entretanto, nos compassos de 11 a 16 nenhum tipo de repetição foi encontrada. Assim, dar um número a um acorde não acrescentaria em nada na análise do trecho.

diz Persichetti (1961), “afastar uma sensação real de tonalidade” (p. 55). Uma vez que temos um centro tonal enfraquecido torna-se mais fácil modular para outra tonalidade (mesmo as mais distantes). Além da instabilidade gerada pela modulação, nestes compassos a melodia está no baixo e as cordas 1 e 2 quase sempre estão soltas. Isso cria um efeito tímbrico que mistura cordas soltas, cordas presas e a sonoridade dos bordões¹¹.

Sobre a escolha do timbre - ou o “efeito orquestral” como coloca Dudeque (1994 p. 82) -, nas seções A e A' se vê quatro apresentações distintas para as frases: no início (compassos de 1 a 7), melodia no soprano acompanhada de acordes plaquê; de 8 a 16 a melodia passa para o baixo e é executada sempre nos bordões; de 32 a 38 (A') a melodia volta ao soprano, porém é acompanhada de acordes arpejados; por fim, de 39 a 45, a melodia é apresentada em harmônicos. Um procedimento semelhante é proposto por Llobet no arranjo de *Canço del Lladre*, onde o autor alterna entre melodia no soprano, no baixo e em harmônicos naturais.

B (Anexos 2 e 3)

A melodia da parte B, originalmente, era constituída de um período de duas frases de 8 compassos. A exemplo da parte A, a primeira frase (compassos 18 a 25) terminando na mediantes e a segunda na tônica. Como na seção anterior do arranjo, a segunda frase (c. 26 a 32) original é dividida em duas: uma de 4 e outra 3 de compassos. Estando a parte B em Sol maior, o movimento que levaria à tônica é interrompido - também como anteriormente - e uma modulação se inicia à partir do compasso 29 nos levando de volta à La maior para a repetição do A (ou A'). Como a segunda frase de B possui apenas 7 compassos, a simetria original é alterada, perfazendo, dessa forma, um período de 15 compassos.

Na parte B, a harmonia é o resultado de técnicas de composição mais horizontais que aquelas utilizadas na parte A. Na primeira frase (compassos 17 a 24), por exemplo, mistura-se à melodia da canção a técnica de composição serial em doze sons (dodecafônica). O Anexo 2 apresenta o trecho onde foram utilizadas a série original e sua transposição invertida.

¹¹As cordas 4, 5 e 6 do violão são também chamadas de bordões. O fato de fios extremamente finos de nylon estarem enrolados em metal dá, a essas cordas, uma sonoridade mais robusta e metalizada.

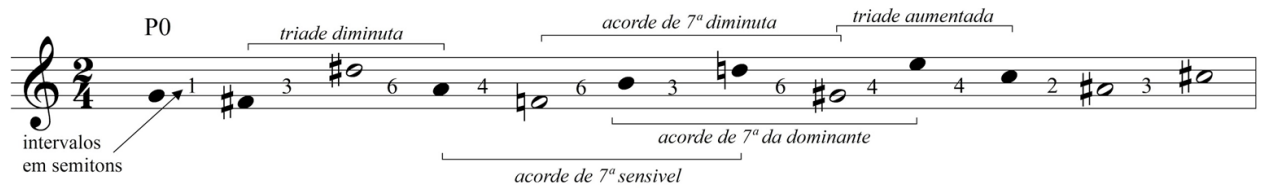


Figura 3: Apresentação da forma primária da série utilizada entre os compassos 17-24. Além das formações terciais anotadas, os números entre as notas representam a distância em semitons ignorando as inversões (até a quarta aumentada - 6).

Algumas características dessa série devem ser observadas: ao centro, a partir da 5ª nota, vemos a formação de um acorde de sétima diminuta; esse acorde é seguido de um acorde de sétima da dominante e de uma tríade aumentada; há um acorde de sétima sensível à partir da quarta nota e uma tríade diminuta a partir da segunda nota; por fim, o intervalo mais presente na série é a terça (maior ou menor) seguido do trítono (ver numeração ao centro do pentagrama). Outra característica importante da série é que as notas de Sol maior (escritas em cor preta) estão espalhadas entre as outras 5 notas restantes, isto é, não estão agrupadas em um ponto específico da série. Com isso, torna-se possível compor harmonia e melodia respeitando a regra da técnica de composição serial de não repetir uma nota até que todas sejam utilizadas. Mesmo respeitando essa regra, o trecho não soa atonal, pois o fato de reservar as notas na série, que pertencem a Sol maior, para serem usadas na melodia (nota mais aguda do trecho) faz com que, mesmo utilizando uma série de doze sons - que não contém traços tonais evidentes -, escutemos o centro tonal em Sol. Assim, como lembra Brindle (1996) "...dando o controle adequado, as séries podem ser construídas para produzir uma música que... mantém um delicado equilíbrio tonal-atonal"¹² (p. 66).

Ainda sobre a primeira frase de B (compassos 17 a 24 - Anexo 2), em dois pontos uma visão mais vertical se impõe - especificamente nos compassos 22 e 23. Aqui, uma sonoridade bastante presente em A se apresenta, isto é, a resolução do trítono em acordes aumentados (ver linhas ligando as notas). No Anexo 2 nota-se que essas cadências culminam com o fim da frase bem como com o abandono da técnica serial.

Já na segunda frase de B (compassos 25 a 32) a técnica usada é a politonalidade. O Anexo 3 divide as vozes do trecho em questão. A voz mais aguda,

¹²...given adequate control, the series can be made to produce music which...maintains a delicate tonal-atonal equilibrium.

primeira voz, continua em Sol maior; a voz mais grave, terceira voz, em Sib menor inicia uma imitação invertida no compasso 26; por último, a voz intermediária, segunda voz, inicia uma imitação direta (sem inversão) na tonalidade de Mib maior. Como lembra Persichetti, no caso da politonalidade, o fato de uma escala entrar após a outra (e não concomitantemente) adiciona clareza ao trecho, pois dá tempo de uma tonalidade ser estabelecida antes de outra ser inserida (p. 256). Além disso, o autor lembra que tonalidades mais distantes no ciclo das quintas “...irão mais facilmente isolar as esperas tonais”¹³ (p.257). Como a politonalidade, por definição, representa duas ou mais tonalidades acontecendo ao mesmo tempo, cada uma delas deve manter seu centro tonal em uma certa independência. Dessa forma, é difícil criar independência entre duas escalas que são próximas entre si, isto é, que possuem muitas notas em comum. Nos compassos de 25 a 32 aqui analisados, a primeira voz (em Sol maior) e a terceira (Sib menor) estão à uma distância de um trítano (a maior distância entre duas tonalidades)¹⁴. Por outro lado, a segunda e a terceira voz estão mais próximas (Mib maior e Sib menor respectivamente).

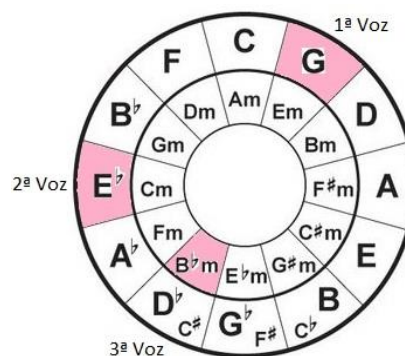


Figura 4¹⁵: Ciclo de quintas. Em rosa estão sublinhadas as três tonalidades apresentadas no trecho politonal (compassos de 25 a 32). Observar-se que Sol maior e Bb menor (1ª e 3ª voz respectivamente) estão de lados opostos do ciclo. Por outro lado Eb maior e Bb menor (2ª e 3ª voz) estão mais próximas.

O fato da melodia da primeira voz estar mais distante (do ponto de vista do ciclo de quintas) das outras duas vozes cria uma independência maior para esta - ao mesmo tempo que a proximidade entre a segunda e a terceira voz cria uma unidade maior entre estas. Por fim, o espaçamento entre as três vozes desse trecho dá clareza

¹³...will more easily set apart the tonal spheres.

¹⁴Em relação ao ciclo das quintas, a maior distância entre duas tonalidades é a que está localizada ao lado oposto do ciclo, isto é, à distância de um trítano.

¹⁵Disponível em <https://reynaldobosquet.com/aulas/blog/escala-maior-a-mae-da-musica> . Acesso 22 de fevereiro de 2019.

à imitação, ou como aconselha Persichetti (1961) as melodias “devem ser mantidas à uma distância suficientemente grande para permitir a ação das vozes”¹⁶ (p. 257). Caso contrário, as características entre as diferentes tonalidades usadas podem se tornar menos claras. A exemplo do ocorrido na parte A, a escala de tons inteiros aparece também na modulação (compassos 29 e 30) desestabilizando os centros propostos na seção politonal e auxiliando a volta à Lá maior.

Apesar de não haver uma mudança de timbre para cada frase - como ocorrido em A -, na seção B temos uma mudança de caráter importante. O caráter mais solene de A se contrasta com o *scherzando* (brincando) de B criando um efeito “irônico”. Esse efeito contrastante entre solenidade e brincadeira se realiza na seção B, principalmente, pela mudança de andamento, mas também por sua textura polifônica e seu acompanhamento não cêntrico.

Conclusão (Anexo 4 e 5)

A escrita harmônica contemporânea é com frequência um processo complexo que pode envolver posições variáveis para a norma da dissonância, a escolha de um único idioma harmônico ou a união com outro, fusão de tonalidades, unicidade de organização sonora ou justaposição de aspectos tonais e atonais¹⁷. (PERSICHETTI, 1966, p. 271)

A exemplo do que diz Persichetti, o arranjo de “Ao Luar do Sertão” mistura variadas técnicas para a organização das alturas o que, à primeira vista, poderia levar a uma falta de unidade. O que cria essa unidade no arranjo é, principalmente, a melodia diatônica, mas também a sonoridade da tríade aumentada (e a resolução do trítone sobre essa) que está presente por toda a peça. Também, tanto em A quanto em B, a escala de tons inteiros aparece com a função de, nas seções modulatórias, “enfraquecer” os centros tonais pré-estabelecidos dando lugar à novas regiões tonais. Por último, o fato de utilizar uma melodia tão conhecida no contexto brasileiro - ao ponto do dicionário Cravo Albin afirmar que Luar do Sertão é “consagrada popularmente como um segundo hino nacional”¹⁸ (2019 - Online) -, faz com que se tenha maior certeza de que a melodia será reconhecida ao ser tocada e que o ouvinte

¹⁶... should be kept far enough apart to allow room for voice activity.

¹⁷Contemporary harmonic writing is often a composite process which may involve varying placement of the norm of dissonance, choice of a single harmonic idiom or the coalition of one with another, fusion of tonalities, singleness of sound organization or the juxtaposition of tonal and atonal aspects.

¹⁸Ver entrada Catulo da Paixão Cearense (CRAVO ALBIN, 2019 - *Online*).

poderá se concentrar no que é diferente, isto é, no que muda.

Apesar do trabalho tímbrico remeter aos arranjos de Llobet, há, no arranjo aqui analisado, uma abordagem harmônica mais expandida, principalmente pelo uso da escala de tons inteiros, da politonalidade e da técnica serial. Nos tempos em que nossas noites são iluminadas, cada dia mais, por lâmpadas de LED as técnicas “contemporâneas” compiladas por Persichetti, Brindle e Hindemith no século passado podem se apresentar, talvez, um pouco antigas. Mas o arranjo aqui analisado mostra que, tal qual as lâmpadas fluorescentes criadas em meados do século passado, essas técnicas vintecentistas continuam iluminando o processo criativo de compositores contemporâneos. Como parece profetizar Catulo da Paixão Cearense, o Luar do Sertão insiste em não morrer: é regravado, rearranjado, isto é, recriado de várias formas e através de variadas lentes.

O Anexo 4 resume o que foi tratado neste artigo em uma única folha. Aqui se pode ter uma visão geral de como forma, tonalidade, harmonia, textura, andamento e caráter; se organizam por toda a peça. O Anexo 5 é a partitura do arranjo em si.

Bibliografia

BRINDLE, Reginald Smith. **Serial composition**. Oxford University Press, 1966.

CRAVO ALBIN, Ricardo. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (Online). Disponível em <http://dicionariompb.com.br/catulo-da-paixao-cearense> . Acesso em 15 de janeiro de 2019.

DUDEQUE, Norton. História do violão. **Curitiba: UFPR**, 1994.

EID, Dagma Cibele. **Miguel Llobet: canciones catalanas para violão (1899-1927)**. 2008. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

HINDEMITH, Paul. **The Craft of Musical Composition: Theoretical Part**. Schott & Co Ltd, 1945.

PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth-century harmony: creative aspects and practice**. WW Norton & Company Incorporated, 1961.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. Editora 34, 2008.

Anexo 1 - Apresentação da melodia e da harmonia das seções A e A'. Acordes entre colchetes apresentam a forma primária segunda a teoria dos conjuntos. Acordes entre parênteses estão incompletos ou permitem variadas interpretações (por isso as tensões não foram adicionadas às cifras). Ti 1 e Ti 2 são as duas escalas de tons inteiros possíveis (ver notas abaixo da figura).

The image displays a musical score for two sections, A and A', in 2/4 time. Section A (measures 1-17) features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. A modulation occurs at measure 12, indicated by an arrow labeled 'Modulação.' and 'Sol Maior'. Section A' (measures 32-45) continues the melody and accompaniment. Chord charts are provided below the score, with some chords enclosed in brackets or parentheses. Two scales, Ti 1 and Ti 2, are listed at the bottom.

Section A:

Measures 1-11: I (4sus), V₇⁹/IV, II, IV#5, SD, [0,2,6], V₂⁹, D, (V₇/bVI), (F#₃), T, #5, (V₇/IV), IV#6, SD, (ii⁹), (V₆)⁹, (v)(V₇/vi), Ti 2, v₇, II₆⁷, (V₇/v), Ti 2, bVII#5, V₇

Measures 12-17: Modulação. Sol Maior. G: V₇/vi, D, I#5, T, V₇

Section A':

Measures 32-45: I (4sus), (V/bV⁷/bV⁷) (iv), [0,2,6], D, (V₇), (V₇/bVI), T, #5, (V/IV), IV#5, SD, IV, V₆¹¹, D, (VII#9), T, I#4

Scales:

Ti 1 = DÓ, RÉ, MI, FA#, SOL#, LÁ #
Ti 2 = DO#, RÉ#, FÁ, SOL, LÁ, SI.

Anexo 2 - Apresentação do uso da técnica serial dodecafônica dos compassos de 17 à 24 (primeira frase da sessão B). A primeira apresentação da série mostra sua forma primária e a segunda sua inversão transposta de uma 3ª maior.

Scherzando (più mosso - ca. ♩ = 66) ϕ VII

metal
accel.
mf

ϕ VII

14

4

mf

ϕ II

f

G: V7/N V#5 V7/N V#5 I#5(♯)

10 14

P0

Anexo 3 - Divisão das três vozes do trecho imitativo politonal dos compassos de 25 à 32. Observe o uso da escala de tons inteiros na modulação (compassos 29 e 30 - Ti 2 e Ti 1).

Sol Maior

Mi b Maior

Sib menor (Réb maior)

Imitação

d

mf

GIII

GV

GV

GIII

GVIII

XII

VII

rallentando poco a poco

(Fr⁴₃)

A: V² D

I T

Modulação → La Maior

Anexo 4 - Figura apresenta um resumo de toda a peça em uma única folha. Aqui se pode ver como mudam fórmula de compasso, seção, tonalidade, harmonia, textura caráter e andamento.

Formúla de compasso	2/4	3/4	2/4	4/4	1/4	2/4																																								
Seção	A				B																																									
Frases	1ª			2ª		3ª																																								
Compasso	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46
Tonalidade (melodia)	A Maior												Modula						Sol Maior						Modula						A Maior															
Harmonia	Acordes quartais, aumentados e alterados.												Tons inteiros (Ti)						Dodecafonismo						Politonalismo (Ti) G M, Eb M e Bb m						Acordes quartais, aumentados e alterados.															
Textura e Timbre	Melodia Acompanhada (Soprano)												Melodia Acomp. (Baixo – Bordões)						Contraponto						Contraponto Imitativo						Melodia Acomp. (Soprano) Arpejos						Melodia Acomp. (Soprano) Harmônicos									
Caráter e andamento	Seminima = 52												Rall.						acc.						Scherezando (Seminima = 66)						Rall.						Tempo Primo									

Anexo 5 - Partitura integral do arranjo.

3

Ao Luar do Sertão

arranjo:
Danilo BogoJoão Pernambuco e
Catulo da Paixão Cearense

ca. ♩ = 52

Violão

mf *p* sem unha. *mp* *metal* 2

4 *natural* *mf* *f* *mp* *gliss.* 5 *p* ④ (sempre)

8 XII ③ XII ①

11 *sfz*

14 *mf* *gliss.* *rallentando poco a poco* ♯IV 2

17 XII ② *metal* *accel.* *mf* ♯VII

20 ♯II *mp*

23 *f*

4

26 *p* *mf* CIII CV

29 *rallentando poco a poco* CIII XII VII *dolce* *gliss.*

33 *mp* ② (sempre) XII ⑤ *tempo primo (senza rigore)*

35 *f*

37 *p* *mf* *mp* *f* *mp* C V C VI X VII

40 *a tempo* VII ④ XII ② IX ⑤ XII ③ XII ④ V ④ IV ⑤ *m. d.*

43 XII ② V ⑤ IV ⑥ *arm. 8va.* *rallentando poco a poco*

45 V ⑥ XII ② V ⑤ *m. d.* *molto rall.*

* Todos os harmônicos são escritos em som real junto com a casa e a corda para obtê-los.