

## AS MÚSICAS PARA CANTO E PIANO 1 E 2 DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA

Marina Machado Gonçalves  
UNICAMP

Doutorado em Música

*SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical*

**Resumo:** Estércio Marquez Cunha (1941) é um compositor brasileiro bastante ativo que, até o momento, escreveu treze canções para canto e piano. De estilo contemporâneo, utiliza tanto uma escrita musical tradicional (tonal e atonal), quanto *Sprechgesang*, além da fala em certas partes de algumas de suas canções. Para este estudo foram escolhidas as duas primeiras canções, denominadas de “Música para canto e piano” e a numeração na ordem de composição (1 e 2), ambas composta em 1968. O referencial metodológico deste trabalho é baseado nas análises propostas por Stein/Spilmann (1996). A utilização deste referencial se deu em função da sua visão da interpretação do *Lied* alemão, na qual os autores propõem um estudo histórico, literário, textural, elementos de interpretação, linguagem musical e musicalização de poesias. Espera-se que essas ações possam contribuir com as pesquisas em *performance* e ampliar o acesso e a divulgação das obras para canto e piano compostas por Estércio Marquez Cunha.

**Palavras-chave:** Estércio M. Cunha, música brasileira, canções, análise musical.

### The Music for voice and piano 1 and 2 by Estércio Marquez Cunha

**Abstract:** Estércio Marquez Cunha (1941) is a Brazilian composer who, until now, has written thirteen songs. In his songs we encounter different musical languages, such as, tonal, atonal, *Sprechgesang*, as well as speech. This paper will discuss the composer's first two songs, called “Música para canto e piano no. 1” and “Música para canto e piano no. 2”, both composed in 1968. The analysis of these songs will follow the analytical approach of the *lied* proposed by Stein/Spilmann (1996). This theoretical reference, even though originally intended for *lieder*, is adequate for the analysis of Cunha's songs since it is based on the historical, poetic, musical and interpretative approach of the song. Our intent is that this study may contribute to the research in performance and broaden the access and dissemination of the works for voice and piano composed by Estércio Marquez Cunha.

**Keywords:** Estércio Marquez Cunha, Brazilian music, art song, musical analysis.

### Introdução

Estércio Marquez Cunha (1941) é um compositor brasileiro, bastante ativo, que utiliza a língua portuguesa em suas canções. O compositor tem um estilo contemporâneo, utilizando tanto uma escrita musical tradicional, quanto *Sprechgesang*, além da fala em certas partes da canção. Segundo a pesquisadora Martha Andrade (2000, p. 33-47), Cunha graduou-se no Rio de Janeiro – Conservatório Nacional de Música - em Piano e Composição. Como bolsista do Conservatório Brasileiro de Música, a docência esteve presente em sua vida desde os primórdios. Após concluir a graduação em piano em 1968, retorna a Goiânia, onde se torna

professor de harmonia do Conservatório Goiano de Música, que já fazia parte da Universidade Federal de Goiás. Concomitantemente, conclui, à distância, o curso de composição no Conservatório do Rio de Janeiro. Em 1970, ao fazer a especialização em “Técnica e Estética da Música de Vanguarda” na UNB, conhece o professor Conrado Silva, que exerceu importante influência na sua carreira composicional.

Entre 1978 e 1982, matricula-se na Oklahoma City University nos EUA para cursar o Mestrado em Música e Doutorado em Artes Musicais. Nessa época, a partir do contato com o professor de teatro Carveth Osterhaus, o compositor Ray Luke e seu orientador, Michael Hennagin, começa a compor com maior frequência no gênero música-teatro. Inclusive, como produto final do mestrado e doutorado compôs obras neste gênero.

Retorna ao Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás, onde continua dando aulas e compondo até 1995, ano de sua aposentadoria; porém, continua a exercer a docência até os dias de hoje em sua casa, tendo retornado à UFG por dois períodos como professor substituto.

Possui um vasto acervo composto em diversos estilos e, principalmente, formações não convencionais, pois sempre escreveu para grupos de música de câmara que lhe solicitam, principalmente para grupos de alunos de música de câmara da UFG. Embora a maioria das obras esteja ainda manuscrita, são bastante executadas na região onde mora, em Goiânia. Atualmente, o conjunto de sua obra - não apenas esta para canto e piano - está sendo editado com o objetivo de ampliar o acesso ao mesmo e conta com apoio financiamento governamental da CAPES/CNPq/IFG (Bolsas PIBIC - Ensino Médio).

Até o momento foram catalogadas treze peças originalmente escritas para canto e piano, sendo que algumas delas, como “As Quatro Estações” e o “Cantares”, são um conjunto de canções que contam, respectivamente, com quatro e três obras cada. Os textos utilizados estão em português, a maioria deles escritos pelo próprio compositor e alguns com textos de escritores goianos, além de autores de outras localidades. A prosódia seguida pelo compositor leva em consideração a palavra falada e é condizente com a acentuação natural do texto, raramente ocorrendo deslocamentos, a não ser que sejam propositais, a fim de dar sentidos duplos às ordens sonoro/textuais.

A seguir, apresentamos a tabela com a catalogação das obras para canto e piano até o momento:

Nome	Poeta	Data de Composição
Música para canto e piano nº 1	Antônio Correa de Oliveira <sup>1</sup>	1968
Música para canto e piano nº 2 - Ventura adiada	Sílvia Nascimento	1968
Música para canto e piano nº 3	Marietta Telles Machado	05/1969
Música para canto e piano nº 4	Marietta Telles Machado	07/1969
Música para canto e piano nº 5	Estércio M. Cunha	1970
Cantares para versos de Fernando Pessoa 1. Depois da Feira 2. Qualquer música 3. Plenilúnio	Fernando Pessoa	1. 1988 2. 1988 3. 1986
Quatro Estações	Estércio M. Cunha	04/1990
Serenata que não fiz	Estércio M. Cunha	07/1990
Canto Úmido	Estércio M. Cunha	10/1991
Passé	Pedro Roberto	10/1991
Duas variações de um improviso	Estércio M. Cunha	03/1995
Cantiga Silenciosa	Estércio M. Cunha	18/09/1997
Vocalise para Ângela	Sem texto	03/2009

**Tabela 1. Canções de Estércio Marquez Cunha**

Nota-se na tabela acima que as canções foram escritas num período longo, de cerca de 41 anos (de 1968 a 2009). A escolha pelas duas canções iniciais para este trabalho se dá não só pelo nome em comum que receberam, mas pelo período quando foram escritas, assim como a harmonia bastante simplificada, ao contrário das demais, que utilizam, entre outros recursos, o atonalismo, a escala de tons inteiros, harmonias quartais, etc.

A análise das canções será feita a partir da obra *Poetry into song* de Deborah Stein e Robert Spillman (1996). A escolha deste referencial teórico se deu em função da sua visão da interpretação do *Lied* alemão, na qual os autores propõem um estudo histórico, literário (análise da forma poética), textural, de elementos de interpretação (dinâmica, timbre, métrica, conceitos de pessoas poéticas), de linguagem musical (harmonia, tonalidade, melodia, motivo musical, rítmica, métrica, forma). Entendemos que, apesar da distinção dos repertórios tratados por Stein/Spillman e do conjunto de obras aqui descrito, os parâmetros analíticos - poéticos e musicais - utilizados pelos autores serão pertinentes à discussão das canções de Cunha. Espera-se que essas ações possam contribuir com as pesquisas em *performance* no Brasil e ampliar o acesso e a divulgação das obras para canto e piano compostas por Cunha.

<sup>1</sup> Na partitura manuscrita, consta como “anônimo”.

## As canções

### *Música para canto e piano nº 1*

A primeira canção escrita por Cunha não possui descrição de data, mas foi escrita no mesmo ano da segunda, 1968<sup>2</sup>, embora não conste data no original. Foi escrita em Goiânia. Entre todas as canções do compositor – esta e o Cantares (1986–1988) – utilizam poesias de autores estrangeiros, embora, no caso da primeira, o compositor pensava ser uma trova anônima (CUNHA, 2012). É escrita em compasso binário simples, tendo como unidade de tempo a semínima.

Para o estudo da poesia, faz-se necessária a escansão<sup>3</sup> da mesma. Percebe-se a divisão silábica em sete sílabas, chamada de “redondilha maior” (GOLDSTEIN, 2008, p. 36), com esquema de rimas a-b-b-b. Apresentamos, a seguir, a poesia:

### *Sinos*<sup>4</sup>

	<b>Rima</b>	<b>No. Sílabas</b>	<b>Terminação</b>
Sino, coração d'aldeia, / U / U / U / (U)	a	7	feminina
Coração, sino da gente. U U / / U U / (U)	b	7	feminina
Um, a sentir quando bate, <sup>5</sup> / U U / U U / (U)	b	7	feminina
Outro a bater quando sente, / U U / U U / (U)	b	7	feminina

**Tabela 2- Análise do poema**

A constância sonora em termos poéticos leva o compositor a utilizar a mesma forma na música, a saber:

Verso 1: 3 compassos (c.6-8)

Si - no, co - ra - ção d'al - de - ia

<sup>2</sup> No manuscrito não há data, mas o compositor confirmou o ano de 1968 em entrevista realizada em 14 de maio de 2012.

<sup>3</sup> Segundo Goldstein (2008, p. 21) “Ao escandir, isto é, dividir o verso em sílabas métricas, em português, a contagem se detém na última sílaba tônica. Se houver outra(s) depois dela, não se considera(m) para efeito métrico”.

<sup>4</sup> Poema extraído do livro “Cantigas” (1902) de Antônio Correa de Oliveira (Portugal, 1879-1960).

<sup>5</sup> Segundo Goldstein (2008, p. 62-63) os versos 2, 3 e 4 rimam, sendo que as rimas dos versos 2 e 3, e versos 3 e 4 seriam classificadas como “pobres” fonicamente, enquanto as dos versos 2 e 4 como “ricas”.

Verso 2: 2 compassos (c. 11-12)

Co-ra - ção, si - no da - gen - te.

Verso 3: 3 compassos (c. 13-15)

Um, a sen-tir quan-do ba - te.

Verso 4: 2 compassos (c. 17-18)

Ou-tro'a ba - ter quan-do sen - te.

Nota-se que com a escolha de uma poesia de estrutura regular pelo compositor, essa regularidade é também seguida na construção da música, utilizando harmonia tonal tradicional; forma unária, dividida em quatro frases; além da divisão dos membros de frases levarem em consideração esta regularidade, sendo divididos em três e dois compassos, respectiva e sucessivamente.

Em termos harmônicos, é tonal, em Fá Maior. A breve introdução expõe o tom, utilizando um caminho harmônico bastante tradicional: I-ii-V7-I-V7-vi-V7-I. Este encadeamento harmônico se mantém por praticamente toda a peça, com exceção da parte central, c. 12 e 14, onde há um cromatismo que sugere uma pequena modulação para Ré menor (c. 14), sem modular de fato.

Formalmente, a canção é construída sobre a forma unária, dividida em quatro frases, a saber:

- C. 1-5..... Frase 1 – Introdução
- C. 6-11..... Frase 1'
- C. 12-18..... Frase 2
- C. 18-24 ..... Frase 1'' – Coda

Melodicamente, o motivo que será cantado é apresentado integralmente pelo piano, com pequena variação, como pode ser visto a seguir:

**Moderado**

**Moderado**

Canto

Piano

Si - no, co - ra - ção d'al - de - ia Co - ra - ção, si - no da - gen - te.

Figura 1 - Introdução e primeira frase (C. 1-11)

Esta melodia retorna na *coda*, alterando-se apenas o arpejo final.

18

Figura 2 - Poslúdio, c. 18-24

Vê-se que esta canção é bastante simples e tonal. Em consonância com o fato da trova ser curta, o mesmo acontece com o tamanho da peça: apenas vinte e quatro compassos. Os versos foram musicados de forma que a prosódia seja perfeita, com os acentos literários acontecendo de acordo com os acentos rítmico-musicais.

## 2. Música para canto e piano nº 2 – *Ventura Adiada*

A segunda peça utiliza poesia de Sílvia Nascimento (1968, p. 147), uma amiga do compositor. Foi escrita em 1968, em Goiânia, conforme manuscrito. É dividida em três partes musicais (ABA') e três estrofes poéticas. É escrita em compasso binário simples, tendo como unidade de tempo a semínima.

Os versos desta canção possuem a divisão silábica regular de seis sílabas. No caso deste poema, há rimas esparsas. A seguir, apresentamos a análise de alguns aspectos do poema.

*Ventura Adiada*

	<b>Rima</b>	<b>No. Sílabas</b>	<b>Terminação</b>
Descer <u>ro da</u> ilusão U / U / U /	a	6	masculina
A porta imaginária, U / U / U / (U)	b	6	feminina
<u>E envio</u> o meu olhar U / U / U /	c	6	masculina
<u>À</u> estrada solitária U / U / U / (U)	b	6	feminina
Por onde tu passaste! U / U / U / (U)	d	6	feminina
Cresceram tinhorões U / U / U /	e	6	masculina
Onde pousaste o olhar; / U U / U /	c	6	masculina
Brotaram bogaris U / U / U /	f	6	masculina
Marcando o teu andar... U / U / U /	c	6	masculina
Mas nunca mais voltaste! U / U / U / (U)	d	6	feminina
<u>E</u> uma dor esquisita / U / U U / (U)	g	6	feminina
Penetra-me os sentidos U / U / U / (U)	h	6	feminina
<u>E</u> a alma desolada. U / U / U / (U)	i	6	feminina
<u>Na</u> estranha sensação U / U / U /	a	6	masculina
De já estar definhando, U U / U U / (U)	j	6	feminina
Vou atrás do teu vulto, U U / U U / (U)	k	6	feminina
Estoica, tropeçando U / U / U / (U)	j	6	feminina
Nas saudades do nada... U U / U U / (U)	i	6	feminina

**Tabela 3 - Análise do poema**

A divisão poética em três partes é feita pelo compositor, porém a organização musical ternária, leva em conta outra subdivisão. A primeira parte é feita sobre a primeira

estrofe. A sessão B, utiliza a segunda estrofe e parte da terceira (v.7 a 13). A volta ao motivo inicial (A'), utiliza o restante da terceira estrofe (v. 14 a 18).

Em termos musicais, o compositor dá um tratamento harmônico e rítmico compatível com a subdivisão por ele adotada. Há uma estabilidade nas partes inicial e final, sem modulações, presença de intervalos consonantes e ritmos de colcheias e tercinas. A instabilidade ocorre na parte central, com utilização de notas cromáticas e figuras mais rápidas (semicolcheias), além da presença de modulações para tons distantes do campo harmônico da tônica.

Harmonicamente, esta canção é mais complexa do que a primeira, pois há algumas modulações passageiras. Sua construção está baseada na escala modal de Lá Eólico, iniciando a introdução do piano no acorde de tônica com sétima menor. Novamente, esta introdução também traz elementos melódicos do canto, como vimos na “Música para canto e piano n° 1”.

The image shows a musical score for the introduction and the beginning of the first phrase (measures 1-9). It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The time signature is 2/4. The vocal line starts with a whole rest, followed by a melodic phrase: "Des - cer-ro da'i-lu - são a por-ta'i - ma-gi-". The piano accompaniment begins with a piano (pp) dynamic and includes triplets and a "rall." marking. The key signature is one flat (F major/D minor).

**Figura 7 - Introdução e início da primeira frase (c. 1-9)**

A partir do c. 17 se inicia uma instabilidade harmônica, com modulações para os tons de Sib Maior (c. 17-19), Fá Maior (c. 19-24), Láb Maior (c. 25-26), Dó menor (c. 27-30, 31-33), Fá menor (c. 30-31, 33-35), Dó Maior (c. 36). No c. 37, retorna à modalidade e ao motivo inicial, mantendo-se assim até o final da obra.



Cres - ce - ram ti - nho - rões on - de pou - sas - te'o o - lhar. Bro - ta - ram bo - ga - ris mar - can - do'o teu an - dar.

17

SibM F4M

25

L4bM D4m F4m D4M

*mf*

Detailed description: This figure shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major). The piano accompaniment is in bass clef. The score is divided into two systems. The first system (measures 17-24) features a vocal melody with lyrics and piano accompaniment with triplets. Chord changes are indicated below the piano part: SibM and F4M. The second system (measures 25-29) continues the vocal melody and piano accompaniment, with a dynamic marking of *mf* and further triplets. Chord changes are indicated as L4bM, D4m, F4m, and D4M.

Figura 3 8 - Modulações (c. 17-29)

A instabilidade tonal alude à descrição poética, na qual se mostra o abandono do local “por onde tu passaste”, na qual se vê “cresceram tinhorões, [...] brotaram bogaris<sup>6</sup>”, de onde se pode inferir que há um incômodo psicológico. Ao final da obra, como no início, há uma desaceleração de acontecimentos cotidianos no poema, em que se lê “definindo [...] tropeçando [...] saudades do nada”. As indicações são de “arrastando” até o “*rallentando*” final da peça.

Des - cer - ro da'i - lu - são a por - ta'i - ma - gi - ná - ria e'en - vi - o'o meu o - lhar

6

6

Detailed description: This figure shows the beginning of a musical score. It consists of a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat major). The vocal line starts with the lyrics 'Des - cer - ro da'i - lu - são a por - ta'i - ma - gi - ná - ria e'en - vi - o'o meu o - lhar'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern with triplets. The number '6' is written above the first measure of both staves.

Figura 9 - Ritmo e harmonia iniciais (c. 6-11)

<sup>6</sup> Bogari: “arbusto escandente (*Jasminum sambac*) da família das oleáceas, nativo da Índia, de flores brancas, dobradas e muito perfumadas, e bagas pretas”. (Houaiss, 2011, p.476)

Com relação ao andamento, há várias indicações no decorrer da peça, que corroboram o perfil psicológico da personagem do poema. Inicialmente, há indicação de “lentamente” em “piano” no momento em que a personagem pouso o olhar em direção ao local onde se lembra do ser amado (estaticidade). Na parte central, composta de notas mais curtas e cromáticas, o poema descreve a “dor esquisita [...] e a alma desolada”, e há indicação de “*accelerando*” no c. 33, provavelmente indicando desespero pela perda. Na parte final, volta “*a tempo*” no c. 37, passando para “arrastando” no c. 42 e “*rallentando*”, demonstrando a parada final (morte).

**Lentamente**

Figura 4 - Andamento inicial (c. 1)

Figura 5 - *Accelerando* (c. 33-34)

Figura 12 - *Arrastando* (c. 42-43)

Figura 13 - *Rallentando* (c. 52-53)

Como se vê, esta canção é um pouco mais extensa do que a primeira, pois foi construída em cinquenta e três compassos. A divisão silábica, como a anterior, é regular, com seis sílabas poéticas. O compositor optou por uma divisão ternária (ABA'), porém, esta divisão está mais ligada ao significado dos diversos estados psicológicos apresentados na poesia, e não na organização interna do poema feita pela autora.

## Conclusão

A partir do exposto, percebe-se uma unidade entre as músicas para canto e piano n° 1 e n° 2 de Estércio Marquez Cunha. O tonalismo e modalismo estão presentes em ambas. Na canção n°1 não se vê modulação. Já na n°2, percebem-se, na parte central, modulações que retornam ao modalismo inicial na parte final.

Em termos de organização melódica, o compositor trabalha com três ou quatro vozes no acompanhamento, sendo duas na pauta superior com melodias distintas e uma ou duas na inferior, com arpejos/acordes e baixos.

Ritmicamente, o compositor utiliza células compostas por colcheias, semínimas e tercinas em colcheias, com compasso binário simples, de unidade de tempo semínima. As tercinas são utilizadas como recurso para se adequar a melodia à quantidade de sílabas dos versos, com o objetivo de obter uma prosódia adequada entre poesia e música.

O compositor dá um tratamento à música condizente com o conteúdo poético do texto literário, alterando harmonias, ritmos e andamentos. O tratamento da prosódia também é muito cuidadoso, não se percebendo palavras com acentuações deslocadas.

As canções contêm vinte e quatro e cinquenta e três compassos. Deste modo, a primeira está em forma unária, subdivida em quatro frases e a segunda, em forma ABA'.

## Referências

- ANDRADE, Martha Martins de Castro. *Poética musical como instauração de mundo pelos caminhos de Estércio Marquez Cunha*. Dissertação (Mestrado em Musicologia) Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão do Conservatório Brasileiro de Música. Rio de Janeiro, 2000.
- CUNHA, Estércio M. *Cantares: canto e piano*. Goiânia: 1986-1988. 1 partitura (7 p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Música para canto e piano n°1: canto e piano*. Goiânia: 1968.1 partitura (1 p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Música para canto e piano n°2: canto e piano*. Goiânia: 1968.1 partitura (2 p.). Canto e piano.
- \_\_\_\_\_. *Músicas para canto e piano*. 2012. Entrevista concedida a Marina Machado Gonçalves, Goiânia, 14 de maio de 2012.
- GOLDSTEIN, Norma S. *Versos, sons, ritmos. 14ª ed. rev. e atualizada*. São Paulo: Ática, 2008.
- GONÇALVES, Marina M.; PINTO, Amanda I. G.; NETTO, Hermano R. A.; CABRAL, Luana M. C. A obra para piano solo de Estércio Marquez Cunha: edição e análise. In: I Simpósio Nacional de Musicologia – III Encontro de Musicologia Histórica, 2011. *Anais*. Pirenópolis: Programa de Pós-Graduação em Música da EMAC-UFG; Núcleo de Estudos Musicológicos da EMAC-UFG e Centro de Estudos de Musicologia e Educação Musical da UFRJ, 2011, p. 95-101.
- HOUAISS, Antônio; SALLES, Mauro de. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- NASCIMENTO, Sílvia. *Madrugada*. Goiânia: Escola Técnica Federal de Goiás, 1968.
- OLIVEIRA, Antônio C. *Cantigas*. Lisboa: Livraria Féris, 1902.
- STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: performance and analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.