

## INTERPRETAÇÃO DA CANÇÃO ERUDITA DOS ESTADOS UNIDOS: AS *OLD AMERICAN SONGS* DE AARON COPLAND COMO MODELO

**Carol McDavit**

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Doutorado em Música

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

Resumo: O objetivo desta comunicação é estimular o ensino e a divulgação da canção erudita norte-americana, usando como modelo as *Old American Songs* de Copland. A análise proposta é direcionada ao cantor e professor de canto não americano. O repertório do cantor lírico é geralmente limitado às músicas europeias, e, em menor grau, brasileiras. Apesar do sucesso alcançado mundialmente pela canção popular norte-americana, a canção erudita dos EUA ainda é pouco conhecida fora do país. Há um enorme volume de excelentes canções americanas, principalmente do século XX, mas o material sobre a canção das Américas e sua interpretação é escasso. Assim como acontece no Brasil, a música dos EUA consiste numa rica mistura das culturas europeia, indígena e africana. No início do século XX os compositores começaram a romper com as tradições europeias na busca de uma voz verdadeiramente ‘americana’. Um dos autores mais representativos desta abordagem nova foi Aaron Copland. Suas *Old American Songs* são versões de melodias tradicionais do século XIX. Diversificadas em textura, clima, sentimento e estilo, têm ritmo e harmonia sofisticados e retêm o sabor original das melodias folclóricas. Foram propostas diretrizes para o estudo de inglês lírico para o cantor não americano e possíveis modelos interpretativos destas canções, analisando a questão estilística do lírico e popular, levando em conta a relação texto/música.

**Palavras-Chave:** Canção erudita; Aaron Copland; Interpretação vocal.

### **Interpretation of the Art Song of the United States: the *Old American Songs* by Aaron Copland as a model**

**Abstract:** The purpose of this communication is to encourage the teaching and dissemination of the American art song, using as a model the *Old American Songs* by Aaron Copland. The proposed analysis is aimed toward the non-American singer and voice teacher. The repertoire of the lyric singer is usually limited to European, and, to a lesser extent, Brazilian music. Despite the success of the American popular song, the classical art song of the United States (USA) is still little known outside of the country. There is a large body of excellent American songs, mostly from the 20th century, but literature dealing with art song of the Americas and its interpretation is scarce. As in Brazil, music in the USA is a rich mixture of European, African and indigenous cultures. In the early 20th century, composers began to break away from European traditions in search of a truly American voice. One of the most representative authors of this new approach was Copland. His *Old American Songs* are arrangements of traditional melodies from the 19th century. Varied in texture, mood, feeling and style, they have sophisticated rhythms and harmonies and retain the original flavor of the folk melodies. Guidelines for the study of lyric English diction for the non-American singer have been proposed, as well as, possible interpretative models of these songs, analyzing the stylistic issue of lyrical *versus* popular, taking into account the relationship text/music.

**Keywords:** Art song; Aaron Copland; Vocal interpretation.

## 1. Introdução

No livro *Interpretação da Canção Francesa*, o cantor Pierre Bernac (1978) constata que a canção de câmara requer uma arte refinada, e constitui enorme e importante parte do repertório do cantor lírico. Com o estudo e a apresentação deste repertório, “cantores desenvolvem não somente suas vozes, mas também sua musicalidade, refinamento estético, conhecimento literário e cultural, além de suas habilidades linguísticas.<sup>1</sup>” (BRANDÃO, 1999, p. 12). Para cantores líricos no mundo inteiro é de praxe adquirir conhecimento básico das peças mais importantes e da literatura sobre interpretação e dicção lírica de canções alemãs (*Lieder*), francesas (*mélodies*) e italianas. O cânone vocal até recentemente era restrito ao século XIX basicamente. Hoje em dia está se expandindo em direção aos séculos anteriores e posteriores – e no que diz respeito ao século XX, os Estados Unidos (EUA) figuram com destaque. Apesar do sucesso alcançado mundialmente pela canção popular norte-americana, o repertório erudito não é muito conhecido no Brasil, apesar do enorme volume de excelentes canções norte-americanas do século XX, que são variadas e ricas, e oferecem ao cantor lírico alternativas de repertório. Material sobre a canção das Américas, porém, é escasso. Este artigo pretende preencher esta lacuna com um pequeno guia usando as *Old American Songs* de Aaron Copland como paradigma, com o objetivo de estimular a divulgação da canção norte-americana.

O desenvolvimento da canção norte-americana foi esporádico, e somente no século XX os compositores começaram a romper com as tradições europeias e buscar inspiração nas suas raízes para encontrar uma voz verdadeiramente ‘americana’. Assim como acontece no Brasil, a música dos EUA é uma rica mistura de culturas; suas raízes mais significativas se encontram nas músicas folclóricas e religiosas europeias (principalmente inglesas), assim como na música africana que veio com os escravos. Essa última enfatiza a pulsação, as síncopas e figuras rítmicas complexas, e faz uso de instrumentos de percussão, tendo a improvisação lugar de destaque. Este contato da música africana com a europeia criou um número de “subculturas musicais que tiveram um impacto em todas as camadas de música do século XX no ocidente (...)”<sup>2</sup> (NETTL/BÉHAGUE, 1973, p. V207).

---

<sup>1</sup> “...singers build not only their voices, but also their musicality, aesthetic refinement, literary and cultural knowledge, as well as linguistic skills.”

<sup>2</sup> “musical subcultures that have had an impact on all strata of twentieth-century music in the West...”

## 2. Aaron Copland e as *Old American Songs*

Um dos autores mais representativos desta voz americana foi Aaron Copland (1900–1990). Copland viveu durante quase o século XX inteiro e, sob a influência dos grandes movimentos de música deste século, acabou criando obras inovadoras, incorporando formas populares – como jazz e folclore – de uma maneira única, e se tornou um dos mais respeitados compositores dos EUA. O *som Copland* é facilmente identificado, particularmente nas peças compostas entre os anos 30 e os anos 50, entre as quais as *Old American Songs*.

Como compositor vocal, Copland não foi prolífico. Mesmo assim, *Old American Songs* (de 1950 e 1952) e *12 Poems of Emily Dickinson* (de 1949–50) se encontram entre as mais importantes contribuições à canção erudita americana (KIMBALLI, 2005). No resto do mundo são pouco conhecidas. Em 1950, Copland escreveu a primeira série de *Old American Songs*, versões de cinco canções folclóricas<sup>3</sup> americanas que fizeram tanto sucesso que Copland logo resolveu fazer outra série, em 1952. Para o cantor não americano, elas oferecem uma janela para o estilo vocal variado e verdadeiramente americano com belos exemplos de uso sensível do idioma inglês americano lírico, enfrentando todas as dificuldades mais comuns. As *Old American Songs* não são composições originais, mas sim versões de melodias tradicionais do século XIX, colhidas de várias fontes e de duas vertentes, de influência africana: três canções de teatro e uma cantiga de ninar de escravos; e influência europeia: três canções religiosas, uma cantiga de roda, uma balada anglo-americana e uma canção satírica política. Elas variam em textura e clima, e contêm toques sofisticados de ritmo e harmonia no piano, no entanto retêm o sabor original das melodias folclóricas. Para apresentar considerações de estudo e de interpretação para o cantor(a) não americano(a), examinarei duas canções: uma de influência africana, *The Boatmen's Dance* e, outra de influência europeia, *Simple Gifts*.

### 2.1 *The Boatmen's Dance* e canções de show *Minstrel*

Na partitura de *The Boatmen's Dance*, Copland explica “Publicada em Boston em 1843 como uma ‘melodia original de banjo’ pelo Velho Dan. D. Emmett<sup>4</sup>”. Esta melodia de banjo foi originalmente composta para um show *minstrel*. O termo *minstrel* no século XIX designa “uma pessoa de uma trupe de comediantes, tipicamente apresentando melodias, piadas, de negros, geralmente com o rosto pintado de preto em imitação de negros”<sup>5</sup>. Na

<sup>3</sup> O compositor utiliza o termo “folk” (folclórica) para descrever a origem destas canções.

<sup>4</sup> “Published in Boston in 1843 as an “original banjo melody” by Old Dan. D. Emmett”.

<sup>5</sup> *Dicionário Webster*.

década de 1840 o *minstrel show* se tornou enormemente popular nos EUA. Lauro Machado Coelho, no seu livro *A Ópera dos Estados Unidos*, enfatiza a importância da dança “nesse gênero popular (...) que combinava elementos coreográficos europeus e africanos” (2004, p.50). O empresário, compositor e músico, Daniel Decatur Emmett se tornou muito famoso pela sua companhia *Virginia Minstrels* e suas canções originais com acompanhamento de banjo, rabeça e castanholas feitas de osso. Eram estróficas, às vezes com refrão, diatônicas, e variavam entre baladas lentas e sentimentais e danças rápidas e animadas.

*The Boatmen's Dance* é uma canção de trabalho de barqueiros do Rio Ohio – o maior afluente do Rio Mississippi que foi um meio principal para os pioneiros que buscavam terras no oeste no século XVIII, e, durante o século XIX, se tornou importante rota comercial. Outro fato interessante é que o Rio Ohio era parte da divisa entre territórios livres e de escravos antes e durante da Guerra Civil (1861–1865), quando foi chamado de Rio Jordão por ser a travessia onde mais escravos conseguiam fugir para a liberdade no norte. Pollack (1999) destaca a genialidade de Copland no arranjo musical desta “deslumbrante paisagem de rio<sup>6</sup>”.

Os primeiros acordes do piano sugerem o rio largo, expansivo e de superfície lisa, iniciando a canção com oitavas largamente abertas em *ff* (Figura 1). Uma pequena ondulação desta superfície de arpejo no piano acompanha a voz, que entra no clima com o refrão, a chamada ao trabalho – *Alto remam os barqueiros remam*<sup>7</sup>, a primeira vez *f*, e a repetição *p* como se fosse um eco. Este contraste de dinâmica cria um efeito de distanciamento do barco e dos barqueiros; os pianíssimos do eco requerem do cantor uma sustentação controlada num fá agudo.

Esses pequenos detalhes, contrastes de dinâmica e alguns acordes simples são exemplos típicos de Copland e sua economia de recursos, que rende grandes efeitos. O clima e o andamento dos versos contrastam bruscamente com o refrão, e são desafios para o cantor. Os três versos descrevem com humor o barqueiro: o que ele é, e o que faz. As palavras devem ser cantadas bem articuladas e enunciadas. O piano tem um papel de apoio rítmico, com figuras musicais geniais que imitam o banjo com forte impulso. É fácil visualizar os barqueiros dançando.

---

<sup>6</sup> “stunning river landscape”

<sup>7</sup> “High row the boatmen row”

Figura 1. *The Boatmen's Dance*. Sugestão do rio largo na parte do piano com 8<sup>vas</sup> largamente abertas em *ff* e pequena ondulação de arpejo, compassos 1-3.

## 2.2 Canções religiosas e *Simple Gifts*

A música religiosa nos EUA, principalmente protestante, é significativa em volume e variedade, devido à fuga de muitos grupos religiosos que buscavam liberdade nas Américas. Apesar de ser judeu, Copland foi muito influenciado pela pureza das músicas protestantes, e retirou *Simple Gifts*<sup>8</sup> de um livro<sup>9</sup> de rituais, canções e danças *shaker*. De autoria supostamente anônima, era uma canção favorita desta seita e pesquisas recentes revelaram o verdadeiro autor (o Presbítero *shaker* Joseph Brackett) e a data de composição, 1848 (HALL, 2010). Hall acrescenta que “foi claramente feita para ser dançada durante o culto (...) *To turn, turn will be our delight* (...) são instruções para (...) uma ‘Dança Rápida’<sup>10</sup> (ibid). É curiosa a presença de cantos/danças nos cultos de uma seita baseada no celibato e na pureza da alma. Elas tinham como objetivo a purificação e a preparação para receber os *gifts* (no sentido de *dons*) divinos, às vezes induzindo tremores, transe, desmaios e discursos em línguas imaginárias. A palavra-chave desta canção é “simples”. A versão de Copland tem linha melódica e harmonias singelas, com ocasionais síncopas no acompanhamento. Aqui há o exemplo perfeito da textura frugal<sup>11</sup> que era tão cara a Copland e que produz aquele “som limpo e transparente que é uma das marcas de seu estilo.<sup>12</sup>” (MACHLIS, 1979, p. 390).

A música começa com a indicação de *Tranquilamente fluente*<sup>13</sup> e o piano introduz a melodia principal de 2 compassos nas duas mãos em oitavas em *f muito desprezioso*<sup>14</sup>. A

<sup>8</sup> Copland já tinha utilizada esta melodia no seu balé *Appalachian Spring* de 1944.

<sup>9</sup> *The Gift to be Simple* de Edward D. Andrews (1940).

<sup>10</sup> “was clearly intended for dancing during worship(...) *To turn, turn will be our delight* (...) are instructions (...) for a ‘Quick Dance’.”

<sup>11</sup> “sparse”

<sup>12</sup> “clean, transparent sound that is one of the hallmarks of his style.”

<sup>13</sup> “Quietly flowing”

<sup>14</sup> “very plain”

marcação ( $\text{♩} = 72$ ), porém, contradiz Andrews que descreve a canção original como “uma peça bastante animada, *Shaker Allegro*<sup>15</sup> no manuscrito” (ANDREWS, 1940, p. 136). Neste caso, segundo ele, o *Allegro* era ( $\text{♩} = 106$ ), consideravelmente mais rápido. É um bom exemplo de como a música de uma época pode ser reinterpretada ou retrabalhada, e se torna outra um século depois.

No final do c.2, a voz entra com a melodia, *‘Tis the gift* muito *legato*, em *mp* e canta as primeiras cinco linhas quase sem parar, com uma vírgula de respiração no c.6 para *rallentar* um pouquinho<sup>16</sup> *in the place just right*. William Warfield confirma que o compositor queria esta primeira frase simples, quase de recitativo, para não haver uma sensação de ritmo saltitante (COPLAND/PERLIS, 1989). A inserção de acordes em alguns tempos fracos (Figura 2), é um achado genial que obriga a voz a fluir, sem acentos, para quando finalmente se chega à frase *we come round right*, os acordes estão colocados nos tempos fortes.

Figura 2. Acordes em tempos fracos. *Simple Gifts*, compassos 4-6.

Uma figura diferente no piano aparece no c.17: um pedal de Si  $\flat$  na mão esquerda e fás em oitavas descendentes repetidas na mão direita dão um movimento de rodar, bem nas palavras *Turn, turn* (Girar, girar) que é justamente a hora para dançar e girar (Figura 3).

<sup>15</sup> Os *shakers* tinham seu sistema próprio de notação e definição de andamentos para as danças e as canções diferentes.

<sup>16</sup> “hold back a trifle”

15 *mp*  
 bow and to bend we shan't be a-shamed To turn, turn will be our de-light 'Till by  
*mf* *mp* *p*

Figura 3. *Simple Gifts*. Movimento de rodar no piano nas palavras *Turn, turn*, c. 17-18.

Toda a primeira parte agora é repetida, desta vez mais enfaticamente, em *f* e com as oitavas dobradas na mão esquerda no piano. Para variar esta volta da melodia principal, pode-se tomar um pouco mais tempo na vírgula de respiração (c.6) e sustentar mais a fermata (c.8) para finalizar. O piano termina a música com a repetição da frase inicial de maneira sonhadora para os acordes na cadência final, completamente diatônica V – I em *pp*.

### 3. Questões de dicção e desafios para o cantor não-americano

Bernac (1978) enfatiza que uma boa execução da música vocal depende de cuidado não somente com o texto musical, mas também com o literário. Isto envolve compreensão do texto poético, e uma clara e correta dicção do idioma. É considerada uma boa dicção aquela em que a articulação e a pronúncia são corretas e apropriadas para a música e a ocasião; as palavras são inteligíveis; e o idioma soa bonito. Para definir os sons da dicção lírica, adotamos o sistema e símbolos do IPA<sup>17</sup> – *Alfabeto Internacional de Fonética*. Da minha experiência de 25 anos como cantora e professora, observei que os fonemas de inglês que apresentam maior dificuldade para o cantor não-americano, em particular brasileiro, são: vogais [i] vs. [ɪ] e [u] vs. [ʊ] e [ɛ] vs. [æ]; e o *schwa*: [ə, ʌ]; ditongos [a:ɪ], [e:ɪ], [o:ʊ] [a:ʊ]; e consoantes *r* [ɹ, ʒ] *th* [θ] [ð] *ng* [ŋ] (Quadro 1).

<sup>17</sup> *International Phonetic Alphabet*

**Quadro 1. Sons problemáticos de inglês americano lírico nas canções *The Boatmen's Dance* e *Simple Gifts*.**

Vogais	Ditongos	Consoantes
<b><i>The Boatmen's Dance</i></b>		
[ɪ] <i>floatin', sing, his, mornin'</i> [æ] <i>dance, and, cash</i> [ɛ] <i>ev'rything, when, gets, spends</i> [ə] <i>the, up, boatman</i>	[a:ɪ] <i>high, Ohio, night, daylight</i> [o:ʊ] <i>boat, row, floatin', Ohio, go, home</i>	[ɜ:, ɝ] <i>river, works</i> [ð, θ] <i>the, ev'rything</i> [ŋ] <i>sing, ev'rything</i> [ɹ] <i>row, river</i>
<b><i>Simple gifts</i></b>		
[ɪ] <i>'tis, gift, simple, 'twill, is, till</i> [i] <i>be, free, we, valley</i> [ɛ] <i>when, where, ourselves</i> [æ] <i>valley</i> [ə, ʌ] <i>the, simple, come, just</i>	[a:ɪ] <i>delight</i> [a:ʊ] <i>down, ourselves</i>	[ɜ:] <i>turn, turning</i> [ð] <i>the</i> [ŋ] <i>turning</i> [ɹ] <i>right, true, round, right</i>

Em *The Boatmen's Dance* há uma abundância de ditongos de [a:ɪ] e [o:ʊ]. Aplica-se aqui a regra para cantar ditongos de sustentar a primeira vogal com duração longa e seguir para a segunda vogal quando vai terminar a nota, senão a palavra é distorcida e interfere na clareza e na beleza do som. É importante distinguir a diferença de pronúncia entre o singular, *boatman* ['bɔ:t.mən], o plural, *boatmen* ['bɔ:t.men] e *boatman* falada ['bɔ:t.mæn].

*The Boatmen's Dance*, sendo uma versão de canção popular, deve haver uma constante preocupação com a clareza de emissão das palavras e com a acentuação apropriada das sílabas e das palavras dentro da frase para soar natural. A altura das notas na frase *High, row the boatmen, row* pode afetar a inteligibilidade, e deve ser executada com muito cuidado. Nesta canção encontra-se exemplo de regionalismo: na palavra *floatin'* ['flo:ʊ.tɪn] e não ['flo:ʊ.tɪŋ] onde se deixa cair o [g] final da palavra, comum ao sotaque do sul dos EUA (Quadro 2). É preciso tomar cuidado especial com o [ɹ] retroflexo inicial (*row*), evitando [ɹ] *flipped* e [r] rolado, que dão uma qualidade demasiadamente britânica (Montgomery, 2012). Outra situação que requer sutileza é [ɜ:] de *turn* para fazer um som preciso e belo, sem acentuar [ɹ] ou rolar [r]. É essencial arredondar os lábios e lembrar que a letra *r* não é uma consoante separada, mas uma parte da vogal (URIS, 1971).

**Quadro 2. *The Boatmen's Dance*. Parte do texto, tradução literal para português e transcrição para símbolos de IPA.**

THE BOATMEN'S DANCE	
<b>A dança dos barqueiros</b> ðə 'bɔ:t.mɛnz dæns	
High row the boatmen row <b>haɪ ruː ðə 'bɔ:t.mɛn ruː</b> Alto remam os barqueiros remam	The boatmen dance, the boatmen sing <b>ðə 'bɔ:t.mɛn dæns ðə 'bɔ:t.mɛn sɪŋ</b> Os barqueiros dançam, os barqueiros cantam,
Floatin' down the river the Ohio. <b>'floʊ.tɪn daʊn ðə 'rɪ.və ði ʊθ'haɪ.ʊ</b> Flutuando para baixo do rio, o Ohio.	The boatmen up to ev'rything <b>ðə 'bɔ:t.mɛn ʌp tu 'ɛ.vri.θɪŋ</b> os barqueiros fazem de tudo,



*Simple Gifts* apresenta um exercício em cantar as vogais mais características de inglês americano: [ɪ] e [ɜ] e das consoantes difíceis de [t] e [ð] (Quadro 3). O [t] é sempre bem plosivo e exagerado sem ser [tʃ]. O [ð] é um som linguodental, vocálico e problemático para o cantor brasileiro por não existir no português; deve-se diferenciar bem o som de [z] e [ð].

**Quadro 3. *Simple Gifts*. Parte do texto, tradução literal para português e transcrição para símbolos de IPA.**

<b>SIMPLE GIFTS</b> (simples dons/presentes 'sɪm.pəl ɡɪftspresents)	
Tis the gift to be simple, tɪz ðə ɡɪft tu bi 'sɪm.pəl É o dom de ser simples	When true simplicity is gained hwɛn tru sɪm'plɪ.ci.ti ɪz geɪnd Quando verdadeira simplicidade é alcançada
And when we find ourselves ænd hwɛn wi faɪnd əʊr'selvz E quando nós acharmos nos mesmos	To turn, turn will be our delight tu tɜ:n tɜ:n wɪl bi əʊr dɪ'lɪt Girar, girar será nosso deleite

#### 4. Interpretação

Copland rejeitava a ideia de uma interpretação definitiva de suas obras, mas demonstrava “como deveria soar a minha música”<sup>18</sup> (POLLACK, 1999, p.9) através de suas próprias interpretações como regente e pianista em gravações. Segundo ele,

Como compositor, eu gostaria de pensar que qualquer uma das minhas obras deveria poder ser lida de várias maneiras. (...) a honestidade me compele a admitir que a página escrita é somente uma aproximação; é apenas uma indicação do quão perto o compositor conseguiu chegar de transcrever seus pensamentos exatos no papel. Para além desse ponto, o intérprete está por sua própria conta. (COPLAND, 1952, p. 58).<sup>19</sup>

Sabemos que Copland preferia uma interpretação natural e sincera, como na voz de William Warfield, para quem a segunda série foi escrita. Durante muitos anos estas canções foram associadas às vozes de Warfield e de Peter Pears (que cantou a estreia mundial do primeiro volume). Elas são apropriadas para nível de graduação, mas nelas o cantor mais experiente também encontra desafios na articulação do inglês.

<sup>18</sup> “how my music should go.”

<sup>19</sup> “As a composer I should like to think that any one of my works is capable of being read in several ways (...) honesty compels me to admit that the written page is only an approximation; it’s only an indication of how close the composer was able to come in transcribing his exact thoughts on paper. Beyond that point the interpreter is on his own.”

## 5. Considerações finais

O objetivo deste texto é servir como uma pequena ferramenta direcionada ao cantor não-americano, para que possa tomar decisões conscientes no estudo de canções de Copland, e conseqüentemente, de outras canções norte-americanas. Foram apresentadas características típicas da música de Copland para introduzir o ecletismo nas composições norte-americanas do século XX: uma mistura de influências que vão de jazz, hinos, *spirituals* e folclore a serialismo e impressionismo. Foram abordadas algumas questões em relação à articulação da língua inglesa americana, diferente da do inglês britânico, e em relação aos cuidados que se deve tomar para manter os sons de inglês belos e inteligíveis. Obviamente, não existe uma única interpretação definitiva para qualquer canção norte-americana, ou, aliás, de qualquer origem; foram apresentadas sugestões ou orientações que podem auxiliar na construção de uma concepção própria. Essas canções se prestam a um estudo gratificante, emocionante e divertido que espero, possa vir a estimular a curiosidade dos cantores brasileiros.

## 6. Referências

- ANDREWS, Edward Deming. *The Gift to be Simple: Songs, Dances and Rituals of the American Shakers*. New York: Dover Publications, Inc., 1940.
- BERNAC, Pierre. *The Interpretation of French Song*. New York: W.W. Norton & company, Inc, 1978.
- BRANDÃO, Stela. *The Brazilian Art Song: A performance guide utilizing selected works by Heitor Villa-Lobos*. 1999 Tese (Doctor of Education) - Teacher's College, Columbia University.
- COELHO, Lauro Machado. *A Ópera nos Estados Unidos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
- COPLAND, Aaron. *Old American Songs - First Set*. Partitura para canto e piano. USA: Boosey & Hawkes, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Music and Imagination*. New York: Mentor books, 1952.
- \_\_\_\_\_. *Old American Songs - Second Set*. Partitura para canto e piano. Partitura para canto e piano. USA: Boosey & Hawkes, 1954.
- COPLAND, Aaron; PERLIS, Vivian. *Copland: since 1943*. New York: St. Martin's Press, 1989.
- HALL, Roger. *Shaker Music. Joseph Brackett's "Simple Gifts"*. Disponível em: <http://www.americanmusicpreservation.com>. Acessado em julho de 2010, 2006-2010.
- KIMBALL, Carol. *Song: A Guide to Art Song, Style and Literature*. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard, 2005.
- MACHLIS, Joseph. *Introduction to Contemporary Music, 2nd Edition*. London & New York: WW Norton, 1979.
- MONTGOMERY, Cheri. *English Lyric Diction Workbook. An introduction to the International Phonetic Alphabet through the use of frequently occurring words from English art song literature*. Third Edition. Nashville: S.T.M. Publishers, 2012.
- NETTL, Bruno e BÉHAGUE, Gérard. Afro-American folk music in North and Latin America. Capítulo 10 de *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1973.
- POLLACK, Howard. *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*. New York: Henry Holt and Company, 1999.
- URIS, Dorothy. *To Sing in English. A Guide to Improved Diction*. New York, London: Boosey & Hawkes, 1971.