

# A relação texto e música na composição de *Trinos*, para coro e piano de Adriano de Sousa

**GTE 04 - Canto Coral: ensino, pesquisas e práticas em diferentes concepções e contextos**

## Comunicação

José Adriano de Sousa Lima Júnior  
Universidade Federal da Paraíba - UFPB  
[adrianodeso@gmail.com](mailto:adrianodeso@gmail.com)

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo refletir sobre os processos composicionais da obra *Trinos*, para coro misto e piano, a partir da experiência do autor como corista, regente e compositor. A discussão, embasada em autores como Agawu (1992), Langer (1953) e Chew (2001), tem como meta relatar como os aspectos textuais nortearam a construção da estrutura musical e da linguagem harmônica da peça, e como essa relação tornou possível a utilização de processos harmônicos estendidos, tais como acordes de cinco ou seis notas e modulações diretas para a região da mediantes. A escolha do conjunto para a obra esteve relacionada ao apreço do compositor pela prática coral, tomando por base duas razões: a primeira, o próprio ato de escrever uma peça de longa duração; a segunda, o desafio de compor usando um texto de autoria própria. Os resultados apontam que os aspectos sintáticos e semânticos da estrutura poético-musical ocupam lugar de destaque no processo composicional.

**Palavras-chave:** Composição. Canto coral. Texto e música.

## 1. Introdução

Iniciei a minha trajetória com o canto coral, aos treze anos de idade, numa tentativa de melhorar a afinação. Àquela altura, tocava violão popular e sentia que não tinha coordenação vocal suficiente para cantar as músicas que gostava de ouvir. Nunca tinha tido, até então, relação alguma com o canto, muito menos visto um coral ao vivo. Contudo, a primeira experiência de ouvir/ver um coro a quatro vozes foi arrebatadora. Foi ali que comecei a me envolver com a atividade, que continuo desenvolvendo até hoje. Dessa experiência inicial, enveredei no mundo da música de forma profissional, concluindo o Bacharelado em Composição, na Universidade Federal de Campina Grande. Nessa trajetória, aprendi que o compositor, além de dominar os aspectos técnicos do seu *métier*, precisa ter atenção especial aos detalhes da escrita, independentemente do instrumento, sobretudo na composição vocal, que guarda muitos detalhes, exigindo maior atenção do regente/compositor.

O desenvolvimento de uma linguagem composicional passa pelo conhecimento e aprimoramento das ferramentas estruturais da área, tais como forma, timbre, textura, extensões, técnicas de composição, dentre outras. Dessa forma, o canto coral, enquanto instrumento, guarda em si possibilidades que podem ser trabalhadas de diferentes níveis e formas. Possibilidades didáticas, sociais, educacionais e performáticas fazem da prática coral um campo fecundo de discussões. Daí a importância que o compositor, atrelado ao seu arcabouço teórico, possa dialogar com o fazer prático da performance e o amadurecimento de sua linguagem musical.

O objetivo deste artigo é refletir sobre a composição *Trinos*, para coro misto e piano, a partir da minha experiência como corista, regente e compositor. A discussão, embasada em autores como Agawu (1992), Langer (1953) e Chew (2009), tem como meta relatar como ocorreu o processo de criação desta obra, para coro misto a quatro vozes, analisando a relação entre texto e música.

## 2. Fundamentação teórica

Na escrita de música vocal, o poema é um componente importante. Por vezes, é o próprio compositor que redige o texto. É ele quem precisa definir como irá trabalhá-lo, seja por fragmentação, aglutinação ou distorção. Assim, em suas mãos, as palavras podem ganhar várias formas, sendo necessário conhecer as múltiplas possibilidades de interação entre texto e música. A compreensão da estrutura da canção, assim como dos seus aspectos estilísticos são referências pertinentes para uma sólida e consistente escrita musical para voz. Chew (2001), por exemplo, define canção como sendo:

uma peça musical para voz ou vozes, acompanhadas ou não, ou o ato ou arte de cantar. O termo geralmente não é usado para grandes formas vocais, como ópera ou oratório, mas é frequentemente encontrado em vários sentidos figurativos e transferidos (por exemplo, para o segundo sujeito lírico de uma sonata (STAINER e Barrett, 1876 *apud* CHEW, 2001).

Agawu (1992), ao falar sobre a canção alemã do século XIX, fornece informações sobre quatro possíveis modelos de interação entre texto e música. O primeiro modelo é derivado do trabalho de Langer (1953), que defende que

quando palavras e música estão juntas em uma canção, a música “envolve” as palavras, não apenas palavras e sentenças literais, mas uma literal estrutura de palavras e poesia. A Canção não é um compromisso entre poema e música, por ser o poema ótimo nele mesmo, canção é música” (AGAWU, 1992, p. 6).

Quando unidas à música, as palavras não perdem seu sentido real (AGAWU, 1992), mas, ao contrário, libertam a energia criativa do compositor. São, assim, na concepção de Langer, assimiladas. Pode-se dizer, então, que as palavras ganham uma forma musical, razão pela qual Langer argumenta que “o que todos os bons compositores fazem com o idioma não é ignorar seu caráter, ou não obedecer às leis da poética, mas transformar o conteúdo verbal — som, sentido, e tudo — em elementos musicais (LANGER, 1953, p. 150). A importância da possível aplicação desse modelo é dar liberdade na interpretação do texto, permitindo que o sentido poético ganhe força e seja, assim, explorado.

O segundo modelo apresentado por Agawu (1992) tem sua origem no pensamento do teórico Kramer, que defende que o poema não é assimilado completamente pela música, mas, ao contrário, é incorporado por ele, mantendo assim suas características (KRAMER, 1984, p. 127). Por isso, uma canção não é o resultado da soma de dois sistemas, o musical e o poético, mas, ao contrário, são dois sistemas coexistindo em harmonia, uma vez que para o teórico ambos respeitam igualmente a identidade e a natureza um do outro, sendo independentes e correlacionados. Em outros termos, eles são autossuficientes. Os sistemas são, portanto, de igual importância e não existe, dessa forma, na visão de Kramer, uma superioridade do poema ou da música, posto que os dois têm valores semânticos distintos, que se somam para que seja possível a construção de uma obra.

O terceiro modelo é o piramidal. Agawu (1992) sugere a visualização do prisma de uma pirâmide como uma das formas de interpretação da interação texto e música. Por isso, estabelece um conceito de hierarquia com a música na base e o texto no topo. Para ele, essa definição é também um paradoxo, pois coloca um sistema acima do outro e, como ele mesmo aponta, “a canção só tem significado através das palavras, que promovem acesso à dimensão da semântica” (AGAWU, 1992, p. 7). Nesse modelo, a música é a serva das partes constituintes, sendo encarregada da sustentação da melodia, da harmonia e do ritmo, que validam os elementos estruturais da obra. A música tem menor relevância, porque os outros elementos passam a ser mais importantes.

O quarto, e último modelo, explica a canção como sendo a sobreposição de sistemas correlacionados, quais sejam, o sistema das palavras, da música e o da canção, ambos autônomos, permitindo uma existência independente, fora da música. Permite-se, deste modo, que a canção tenha uma existência e identidade própria, livre, e não limitada à esfera das palavras ou da música (AGAWU, 1992, p. 7). Percebe-se, assim, que as realidades dos sistemas não se anulam mutuamente dentro da canção. Ao contrário, eles colaboram entre si para a existência da obra. O compositor, por sua vez, leva em consideração, ou não, os sentidos do texto como forma de ter nele objetos para a validação dos elementos musicais.

Schoenberg, ao comentar os recursos harmônicos avançados da música do século XIX, diz que “os compositores do período romântico acreditavam que deveriam ‘expressar’ alguma coisa” (SCHOENBERG, 1969, p. 75). Para ele, “tão comum em períodos anteriores, tendências extramusicais, tais como sujeito poéticos e dramático, emoções, ações e até mesmo problemas filosóficos do *Weltanschauung* (filosofia da vida), têm se tornado influentes” (SCHOENBERG, 1969, p. 76). Schoenberg, ao falar da binômio texto-música, assim diz:

Nem o texto nem a música transmitem toda a sua significância se separados. Sua união é um amalgamento comparável a uma liga, cujo componentes podem ser separados apenas por processos complicados. [...] Uma melodia, caso siga apenas as imposições da estrutura musical, pode desenvolver numa direção diferente daquela no qual o texto a impõe. A melodia pode tornar-se menor ou maior, produzir seu clímax antes ou depois – ou distribuí-lo totalmente, requerer contrastes menos marcantes, muito menos ênfase, ou muito menos acentuação (SCHOENBERG, 1969, p. 76).

O segundo modelo proposto por Agawu foi o que norteou a construção da relação texto e música em *Trinos*, tema sobre o qual trataremos a seguir.

### 3. Trinos

*Trinos*, para coro misto, barítono solista e piano, foi composta entre 2016 e 2017 e está organizada em três movimentos, cujos títulos são *Amor*, *Ódio* e *Morte*, que se relacionam diretamente com o texto, de autoria do próprio compositor. A obra tem aproximadamente dezessete minutos de duração. O cerne do processo composicional partiu

da definição de uma estratégia para utilização do texto, sua relação com a música e como esta aproximação seria evidenciada pelas estruturas musicais.

Fundamentalmente, no texto, Amor, Ódio e Morte discutem, ponderando sobre a humanidade, criticando suas ações e intenções. A Morte, no último movimento, é personificada por meio do Anjo da Morte, na voz do barítono solista. Diferentemente dos outros movimentos que a antecedem, ela aconselha os seres humanos sobre a importância dos elementos que podem fazer a vida de um mero mortal ser mais relevante, tendo um legado digno de orgulho e satisfação.

Sob a perspectiva harmônica, utilizamos um tonalismo expandido, que apresenta recursos como tonicalização, modulação direta, *cluster*, acordes complexos de cinco e seis notas, progressão diminutas dentre outros elementos, todos com o intuito de gerar tensão harmônica, mudança textural e mesmo regiões harmônicas estáveis e instáveis. Recursos como paráfrase e baixos cromáticos (*passus duriusculus*) são empregados com a função de realçar o poema e construir a teia narrativa da obra.

### 3.1 Primeiro movimento: *Amor*

A primeira parte do trabalho consistiu na elaboração texto. Ao passo que o compositor se debruçava sobre os poemas, a música era pensada tendo como apoio a narrativa poética. O processo de criação das melodias e harmonias buscou ressaltar os sentidos do poema, bem como os esboços composicionais, que se direcionavam para um uso cômodo da voz e de suas possibilidades performáticas.

O primeiro movimento, estruturado em Mi bemol maior, tem 154 compassos, dispostos em diferentes seções. O andamento é definido como *Andantino*, com semínima igual a 80 bpm. Há modulação métrica, que está relacionada ao texto. A extensão das vozes é a seguinte:

**Figura 1:** *Trinos* - Extensões vocais no primeiro movimento: *Amor*



Fonte: Edição do Compositor

Na seção A [1-51], texto e música apresentam uma personagem, o Amor. Musicalmente, esse trecho define a tônica, é harmonicamente estável e apresenta o motivo principal do movimento. O trecho ainda é sustentado por um pedal em Mi bemol, que abre a obra, criando sua ambiência harmônica. Textualmente, apresenta as quatro primeiras estrofes do poema, que descrevem o amor e suas multifaces nas esferas da vida humana. A Figura 2 contém os dois primeiros versos do poema, cantados pelo soprano: “Menção celeste/ Esperança da eternidade / Sobre a voz, sobre as linhas dos poetas a lealdade”. (LIMA JÚNIOR, 2017, p. 1).

**Figura 2:** *Trinos-Amor*: início do tema da seção A [5-8].

4  
Men - ção ce - les - te es - pe - ran - ça da e ter - ni da de. So - bre a

9  
voz - so - bre as lí - nhas dos po - e - tas a le - al - da - de

Fonte: Edição do compositor

A seção B, do ponto de vista semântico, refere-se aos conflitos gerados pela ausência do amor, e suas repercussões, dentro das relações humanas. A seção é marcada por maior movimentação e instabilidade harmônica, o desenvolvimento de materiais da seção anterior, bem como o emprego de novos elementos. O texto constrói a tensão da harmonia, momento no qual o autor ressalta as consequências quando o homem abandona o Amor: “Esquecido por entre as guerras / E extirpado por entre os homens / Nas sombras escuras por sobre a terra / Na ganância que os consome” (LIMA JÚNIOR, 2017, p. 6-7).

O sentido do texto é reforçado pela progressão cromática ascendente, com acordes diminutos, cantada pelo coro, acompanhado pelo piano, contribuindo para expressar o sentido do texto (Figura 4). Nesse trecho, em especial, há uma maior exploração das regiões vocais dos naipes do coro, aguda e grave e emprega-se o uso do recurso retórico do *suspiratio* nas vozes masculinas. Essa figura musical barroca, conforme definida e discutida por Bartel (1997, p. 392), é caracterizada pela presença de pausas curtas, entrecortando o

som e o texto. Nesse caso, em específico, tenores e baixos estão suspirando e cansados, em sintonia com o texto cantado pelo soprano e contralto.

**Figura 3:** *Trinos* - Os suspiros, no tenor e baixo, são sobrepostos por soprano e contralto

The musical score for 'Trinos' features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano and Alto parts are in treble clef and have the lyrics: "do por'en-tre as guer - ras e ex - tir - pa do por en-tre'os". The Tenor and Bass parts are in bass clef and have the exclamation "Ahl!". The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The music is in a minor key, indicated by the key signature of two flats.

Fonte: Edição do compositor

A abertura do trecho B marca a expansão da obra. As dissonâncias, texturas e contrapontos são, em certa medida, a assinatura do compositor ao longo da peça. O piano, por assim dizer, é participante efetivo das nuances musicais, das dinâmicas e das texturas, conforme apresentado na Figura 4. Neste trecho, é possível perceber a movimentação harmônica e textural do primeiro movimento da obra.

**Figura 4:** *Trinos-Amor* [52-67]: Progressão diminuta cromática ascendente (piano)

The piano score for 'Trinos-Amor' [52-67] shows a chromatic ascending progression. The score is in treble and bass clefs, with measures 52, 57, and 63 marked. The music features a series of chords that move up step by step, creating a sense of tension and movement. The texture is dense, with many notes in the piano accompaniment.

Fonte: Edição do compositor



### 3.2 Segundo movimento: *Ódio*

*Ódio*, segundo movimento da obra, tem 112 compassos e é escrito em Sol menor, muito embora, apresente diferentes regiões harmônicas, que ressaltam o caráter intenso e incisivo do trecho. O compasso 10/8 é usado apenas neste movimento, acentuando o drama da seção, agregado ao valor da semínima, definido em 125 bpm. A extensão vocal dos respectivos naipes é indicada na Figura 5.

**Figura 5:** *Trinos* - Extensões vocais no segundo movimento: *Ódio*



Fonte: Edição do Compositor

Instabilidades harmônicas e mudanças inesperadas de textura, andamento e tonalidade são características do movimento. Um desses momentos ocorre na passagem da estrofe três para a quatro, quando a personagem fala sobre si mesma, exaltando suas virtudes: “Morte da paixão / Instauração do caos / Corte da emoção / O vil sabor dos maus / Herdeiro da ira, / Por mentor da vingança / Afeição em dor, / Desavenças em dança” (LIMA JÚNIOR, 2017, p. 17-18).

Do ponto de vista harmônico, há uma mudança de centro tonal por meio de mediante cromática, de Sol menor para Si menor. Esse recurso tem a intenção de marcar o fim de uma frase e o início de outra sem nenhuma preocupação em suavizar a modulação, uma vez que o interesse é criar impacto, através da modulação direta (Figura 6). Kostka define a modulação direta como um recurso de mudança da região tonal sem preparação, sem uso de acordes comuns (KOSTKA, 2012, p. 326).



Figura 6: *Trinos-Ódio* [19-21] - Trecho da modulação direta de Sol menor para Si menor

The musical score for 'Trinos-Ódio' [19-21] is presented in a standard format. It includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: 'cão O vil sa - bor dos maus Her - dei - ro da I - ra por men-'. The score is marked with a tempo of quarter note = 110. Chord symbols Bb9, G(9), and D7(9) are indicated above the vocal staves. The piano part features a prominent chromatic descending bass line.

Fonte: Edição do compositor

As mudanças de regiões harmônicas sugerem as relações odiosas nas relações humanas e, em certa medida, sublinham a dramaticidade das texturas musicais construídas ao longo do movimento, alinhados a uma maior movimentação vocal, contrapontística e harmônica.

O baixo do tema principal [5-10] desempenha uma função análoga à tradição barroca dos baixos cromáticos descendentes, conhecidos como “*passus duriusculus*”, como ocorre no *Crucifixus*, da *Missa em Si menor*, de J. S. Bach, e no *Lamento de Dido*, de Purcell (1689), por exemplo. Em *Ódio*, o baixo realiza o procedimento de descida cromática partindo da tônica (Sol) em direção à dominante (Ré), sugerindo a ideia de lamento. A Figura 7 foi extraída da parte do piano, na qual é possível perceber o uso do baixo cromático descendente.

Figura 7: *Trinos-Ódio* [5-13] - baixo cromático do tema principal



Fonte: Edição do compositor

### 3.3. Terceiro movimento: *Morte*

*Morte*, o terceiro e último movimento, estabelece contraste com seus sucessores pela menor movimentação harmônica, instrumentação, textura e caráter. É o único movimento que inicia com um solo de piano e emprega o baixo-barítono como solista. Em termos de caráter, o andamento é o mais lento da obra, evocando uma marcha fúnebre, uma lenta caminhada. Apresenta 113 compassos, sendo iniciados dentro do tom de Lá, no modo menor, muito embora, assim como os outros movimentos que o antecedem, transite por várias regiões harmônicas. A extensão dos naipes é apresentada na Figura 8.

Figura 8: *Trinos* - Extensão vocal do terceiro movimento: *Morte*



Fonte: Edição do compositor

A introdução é estruturada como uma *passacaglia*, “um conjunto de variações de baixo ostinato, usualmente de caráter sério na música do século XIX e XX” (SILBIGER, 2014). Neste movimento, a *passacaglia* possui um padrão descendente, resultando na progressão do baixo um *passus duriusculus*, (Bartel, 1997) nos compassos de introdução. O padrão é repetido algumas vezes, ainda que sobre o qual ocorrem variações melódicas e harmônicas (Figura 9).

Na música de concerto europeia setecentista, o *passus duriusculus*, segundo Bartel, é “uma linha melódica ascendente ou descendente cromaticamente alterada” (BARTEL, 1997, p. 357). Tal recurso é explorado por diversos compositores como elemento expressivo, sobretudo ligado aos momentos de lamento ou que possam evocar alguma ideia de tristeza no trecho musical. Sobre a definição do elemento Bartel ainda pontua:

O *passus duriusculus* é encontrado apenas no Tractatus de Bernhard, assim como o *saltus duriusculus* e *cadentia duriuscula* relacionados. Como essas outras duas figuras, *passus duriusculus* não é um termo retórico, mas sim uma descrição vívida do dispositivo musical: é um “passo” ou “severo” (*duriusculus*) “passos” ou “passagem” (*passus*), musicalmente realizado através de vários usos do semitom. O dispositivo familiar de uma voz ascendente ou descendente cromática ou cromática alterada não só é frequentemente encontrado em composições barrocas, mas também é especificamente mencionado na definição de *catábases* de Walther como sujeito *catabatum*. Além disso, várias figuras retóricas musicais referem-se expressamente à alteração cromática, incluindo a *parrhesia* e a *patopéia*. O *passus duriusculus*, de fato, poderia muito bem ser explicado como uma forma de *patopeia* (BARTEL, 1997, p. 357-358).

**Figura 9:** *Trinos* - Trecho do piano mostrando o baixo em *Morte* [1-6]

The image shows a musical score for two parts: Baritone and Piano. The Baritone part is written in bass clef with a 4/4 time signature. It consists of six measures of rest, followed by a descending chromatic line (A, G, F, E, D, C) in the final measure. The lyrics "A má-is" are written below the final note. The Piano part is written in treble clef with a 4/4 time signature. It consists of six measures of rest, followed by a descending chromatic line (A, G, F, E, D, C) in the final measure.

Fonte: Edição do compositor

O terceiro movimento utiliza o baixo-barítono solista como forma de representar o Anjo da Morte, que pondera sobre as dificuldades do final da vida e lamenta pela dor envolvida na partida dos seres humanos:

A mais dura certeza do ser / Que a consciência d'alma trucidada / No veredicto silencioso / Em máxima, voz inferida. / Um anjo talvez tu me penses / Recolhendo as almas banidas / Não se engane, mero mortal / Sou a outra face da vida. / De abalar os vossos puros laços / Certamente eu não me glorio / A dor cravada sob esta lei / Faz ser o fim um tema sombrio. / Não que eu queira esperar de vós / Algum tipo de sincero apreço / Essa ruptura de fato é dura / Severa relação reconheço (LIMA JÚNIOR, 2017, p. 29).

### 3.4 Composição e educação Musical

A construção de uma linguagem composicional é um processo que demanda tempo. Nela estão envoltas as filosofias, crenças, cultura e aportes teóricos e musicais do compositor. A minha trajetória como compositor dialoga com a educação musical, porque quero utilizar as obras que escrevo para expandir os conhecimentos dos meus alunos-coristas, ampliando a literatura interpretada.

*Trinos* é uma peça que sintetiza parte dessa filosofia de vida-trabalho. A minha intenção é colocar composição e performance lado a lado, ancorados sobre pressupostos metodológicos didáticos viáveis, tanto na perspectiva artística quanto educacional. Pensamos na composição como instrumento de ensino e ferramenta para a construção do conhecimento musical, de modo que, em linhas práticas, as obras sejam trabalhadas de acordo com o nível do grupo e a proposta pedagógica definida pelo regente-educador, que culmina, por sua vez, na performance da obra e na aprendizagem de novos conceitos e saberes por parte de quem se envolve neste processo.

### 3.5 O processo interpretativo

Os ensaios para a montagem do primeiro movimento foram marcados por pequenos desafios. Alguns trechos precisaram ser ajustados para que soassem mais orgânicos. O regente encarregado de ensaiar a peça sugeriu, com a autoridade e a experiência adquiridas ao longo dos anos, pequenas alterações, que deram mais fluidez a certos trechos e contribuíram para o aprimoramento do movimento, sem comprometer o projeto original.

Há uma importância que deve ser dada ao repertório escrito diretamente para coral, pois a estreia de novos compositores é relevante para que a música coral brasileira também ecoe novos ares. Na mesma linha, é necessário que os compositores escrevam repertórios viáveis. Isso não significa algo menos artístico ou de menor qualidade, mas que leve em consideração o grupo para o qual está sendo escrita a obra. É preciso, portanto, que as composições sejam também pensadas didaticamente, à semelhança do que J. S. Bach, e tantos outros compositores, o fizeram. É nesse aporte que também amparo a minha prática composicional, isto é, para que ela seja didática, possa construir, ensinar e motivar os cantores e alunos a conhecerem sobre a música e seus múltiplos saberes.

Muitos compositores parecem estar ludibriados com a possibilidade da escrita criativa. Simplesmente arvoram voos que apenas os *softwares* de edição musical e os dispositivos digitais, dentre outros, são capazes de executar, num nível quase utópico do experimentalismo que os distancia do fazer real, da música possível, feita com e por pessoas. É preciso, em certa medida, equilibrar a balança para que construamos mais pontes e menos muros nas interpretações de repertórios corais de novos compositores brasileiros. Pontes essas, é claro, ligadas a uma prática composicional que dialogue com a educação musical, contribuindo para uma experiência sólida, envolta em técnica, beleza e conhecimento.

O trabalho de parceria, realizado para a montagem do primeiro movimento, deu seu fruto e este foi percebido na performance. O trabalho dos cantores, que se sentiram desafiados pela estreia de uma obra inédita, assim como direção do maestro convidado fizeram com que o movimento pudesse vir à tona no recital. E nada poderia ser mais coletivo do que as várias partes de um todo trabalhando juntas para a realização de uma obra musical, como o canto coral.

#### **4. Considerações finais**

Este trabalho discutiu como os aspectos textuais nortearam a construção da estrutura musical e da linguagem harmônica e como essa relação tornou possível a utilização de processos harmônicos estendidos, modulações diretas para a região da mediantes, bem como o baixo cromático, entre outros recursos. A especificidade de compor atrelado a um texto fez com que o compositor buscasse caminhos harmônicos que talvez não tivessem sido traçados, caso não houvesse texto, uma vez que ele é parte do trabalho criativo e seus elementos sugerem estruturas e harmonias, que, para a criação, são estimulantes.

A nossa trajetória, traçada até então, é marcada por um interesse especial pelo canto coral, por conta das possibilidades de diálogos que ela oferece, não só dentro da música, mas também com outras áreas da arte e do saber. Dessa forma, a construção de uma obra traz consigo diversas leituras do autor, diversos retalhos que formam a escrita do artista, escritor e logicamente do compositor. Isso tudo é fruto da sua capacidade de leitura do mundo ao seu redor. O artista também lê o tempo e *status quo* que o rodeia. É preciso estar atento à realidade que nos cerca, enquanto artistas/educadores, ler bem as possibilidades que são apresentadas, para que a obra e a prática, digo numa perspectiva composicional e musical, chegue ao intérprete, ao público, aos alunos, aos outros. Propor e conhecer novas leituras de mundo, escrever novos textos, compor e cantar com novos timbres.

É bem certo que esse caminho reserva desafios diversos. Mas a nossa práxis pode ser profética e poética, para que sejamos participantes das mudanças que propomos, dentro da realidade composicional e coral, e ainda mais, que seja coerente com o que defendemos, enquanto músicos, educadores e pesquisadores, dentro da vastidão que é o nosso país e por que não dizer do mundo.

É salutar ressaltar, ainda, a intenção de compor de modo viável e em sintonia com a performance musical e a construção do saber musical, realidade que abordamos com os grupos aos quais estou ligado e para os quais escrevemos. Pensamos que a atividade composicional pode estreitar suas relações com a educação musical, razão pela qual ainda pensamos em escrever coleções de obras para grupos diversos que respeitem uma progressão didática da música de coros infantis a coros de terceira idade, para que esse momento da aprendizagem seja ainda mais rico. É preciso compor para a ampla realidade coral brasileira, construindo repertórios possíveis, com diferentes níveis de dificuldade, que sejam acessíveis a grupos de diferentes faixas etárias e contextos.

## Referências

AGAWU, V. Kofi. Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century Lied. *Music Analysis* 11, New Jersey, n. 1): p.3-36, 1992. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/854301>> Acesso em: 09 Ago 2021

CHEW, Geoffrey; MATHIESEN, Thomas J.; PAYNE, Thomas B.; FALLOWS, David. Song In: *Grove Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050647>> Acesso em: 4 Ago 2021

KOSTKA, S; PAYNE, D. *Tonal Harmony with an introduction to twentieth-Century Music*. Estados Unidos: McGraw-Hill, 2012.

KRAMER, L. *Music and poetry: the nineteenth century and after*. Berkeley: University of California Press, 1984.

SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. London, W.W. Norton & Company, 1996.

SILBIGER, A. Passacaglia. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000021024> Acesso em: 9 Ago 2021.

STAINER, John; BARRETT, William Alexander (Ed.). *A dictionary of musical terms*. London: Novello, Ewer and Company, 1876.

LIMA JÚNIOR, J. Adriano de Sousa. *Trinos: Para Coro Misto, Piano e Barítono Solista*. Campina Grande: Arquivo Pessoal, 2017. Partitura.