

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ANDRÉ ROCHA DE SOUZA BORBA

**EMPRÉSTIMO MUSICAL EM PEÇAS PARA VIOLINO E PIANO: TRÊS
OBRAS DE SILAS PALERMO BASEADAS EM CANÇÕES DE ASAPH BORBA**

PORTO ALEGRE

2023

ANDRÉ ROCHA DE SOUZA BORBA

**EMPRÉSTIMO MUSICAL EM PEÇAS PARA VIOLINO E PIANO: TRÊS
OBRAS DE SILAS PALERMO BASEADAS EM CANÇÕES DE ASAPH BORBA**

Dissertação de Mestrado Acadêmico
submetida ao Programa de Pós-graduação
em Música da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, como requisito final
para a obtenção do título de Mestre em
Música.

Orientador: Prof. Dr. Fredi Vieira Gerling

PORTO ALEGRE

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Borba, André Rocha de Souza
EMPRÉSTIMO MUSICAL EM PEÇAS PARA VIOLINO E PIANO:
TRÊS OBRAS DE SILAS PALERMO BASEADAS EM CANÇÕES DE
ASAPH BORBA / André Rocha de Souza Borba. -- 2023.
173 f.
Orientador: Fredi Vieira Gerling.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Empréstimo Musical. 2. Violino e Piano. 3.
Evangelicalismo. 4. Intertextualidade. 5. Música
Brasileira. I. Gerling, Fredi Vieira, orient. II.
Título.

“a glória dos filhos são os pais.” Provérbios 17:6.

“O que herdaste de teus pais, luta para torná-lo teu.” Goethe, Fausto, 1808.

“Remember who you are.” Mufasa.

Agradecimentos

Ao meu Deus, que não apenas me concedeu a dádiva da vida, mas graciosamente me chamou para a aventura de viver o ordinário em Sua presença.

Ao meu amado Jesus, que se sacrificou por mim para que eu pudesse viver em plenitude para o propósito para o qual eu fui criado, imerecidamente.

Ao Espírito Santo, meu amigo e consolador, por meio de quem experimento diariamente o amor do Pai e do Filho, que me constroem e me ensinam o que é ser humano.

Ao amor da minha vida, Larissa Matos, minha melhor amiga e minha noiva. Obrigado por sempre acreditar que eu posso ser melhor do que eu sou hoje, por me incentivar a superar os desafios que encontro diante de mim e por me ensinar diariamente o que é o amor. És o melhor presente que Deus me deu e viver ao teu lado é minha maior e mais fantástica aventura. *You are the music in me*. Eu te amo, hoje e pra sempre.

À minha amada irmã Aurora, o presente que Deus mandou entregar antes mesmo de eu chegar. Tu és um exemplo e uma inspiração pra mim e ser teu irmão mais novo é uma das maiores honras que tenho em minha vida. Obrigado por sempre me encher de amor e carinho.

À querida tia Suely, por todo carinho, amor, dedicação e serviço. Sou grato a Deus por te ter como amiga e por seres parte da minha família.

Aos meus sogros, Gilson e Marilene. Obrigado por me receberem em sua casa e me tratarem como parte da família. Sou grato a Deus pela oportunidade de tê-los em minha vida e experimentar a comunhão de Cristo através da vida de vocês.

À minha amada avó Dudu, não apenas pelo carinho e amor que sempre demonstrou para comigo, mas por ter sido o fundamento da presença de Deus na minha família, ensinando seus filhos na Verdade e nunca desistindo deles. É uma honra para mim herdar o teu sobrenome.

À minha amada avó Dora, por sempre me amar incondicionalmente e por ter compartilhado comigo teu amor pela Música. Seguir teus passos em minha carreira é uma honra. Obrigado por ter me acompanhado em minha formação, por sempre me incentivar a ser um músico e um homem melhor e por constantemente me motivar a me dedicar mais.

Ao meu querido primo Esdras, pela amizade e por partilhar comigo suas alegrias e dificuldades na carreira acadêmica, sempre me incentivando a ser melhor através do seu exemplo de dedicação.

Aos meus avôs, tias, tios, primas e primos, obrigado por todo o apoio e amor e por sempre me acolherem em seus lares com alegria.

Aos queridos amigos e colegas Israel Mello e Luiz Paulo Freire, pela parceria e pelo exemplo constante. A amizade de vocês foi um dos principais presentes que a universidade me proporcionou. Sou um músico, violinista e uma pessoa melhor por ter convivido com vocês.

Ao querido amigo Wellington, pela amizade, disponibilidade, dedicação, paciência, admoestações, conselhos, revisões e correções. Tua amizade é um presente de Deus em minha vida e tua contribuição com minha formação vai muito além de letras e comentários. Obrigado por andar a segunda, terceira e quarta milha comigo neste trabalho.

Aos meus amigos, por sempre me apoiarem, acreditarem em mim e encherem minha vida de alegria. Vocês me ensinam a ser como Jesus.

Ao professor Carlos Alberto de Souza e à equipe da Escola de Música Tio Zequinha, por proporcionarem um ambiente saudável para minha formação como criança, sempre me respeitando e valorizando minhas conquistas, e por proporcionarem hoje um ambiente fraternal para meu desenvolvimento como músico e professor.

Ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, bem como ao corpo de professores com quem tive a honra de aprender, pela oportunidade de buscar esta titulação e pela paciência e compreensão durante meu longo período acadêmico.

Ao professor Fredi Gerling, meu mestre, mentor e amigo. Aprender contigo por todos esses anos foi uma imensa honra. Sou grato por cada orientação, cada conselho, cada repetição de um exercício pela décima vez e por sempre acreditar em mim, mesmo quando eu não acreditava. Ainda quero me tornar tudo que tu crês que eu posso ser.

À professora Cristina Capparelli Gerling, pelas valiosas contribuições no desenvolvimento desta pesquisa e pela dedicação e auxílio no desenvolvimento de cada passo do trabalho.

Ao querido Silas Palermo, pela excelência em seu trabalho como compositor, pela boa vontade em ceder sua obra para o desenvolvimento deste trabalho e pela disposição em atender meus pedidos e responder minhas dúvidas de bom grado.

Ao professor J. Peter Burkholder pela disponibilidade, gentileza e incentivo.

À querida amiga Mauren Frey, pela parceria em transformar notas e ideias em música. Este trabalho não seria o mesmo sem sua participação. Obrigado por toda disponibilidade, incentivo, paciência e por todo o conhecimento compartilhado. Fazer música com você é um prazer e uma honra.

À minha mãe, Lígia Rosana, minha progenitora, minha primeira professora de música e minha primeira amiga, por sempre estar presente. Obrigado por jamais desistir de me ajudar a ser um homem melhor, por me suportar em todos os sentidos possíveis e por me constranger diariamente em serviço e amor. És a estrutura que me trouxe até aqui e nada do que cada membro de nossa família alcançou seria possível sem teu amor e dedicação. Se hoje eu quero ter o caráter de Jesus e fazer somente o que agrada a Deus, é porque teu exemplo foi luz em minha vida e me levou a amar mais ao nosso Pai Eterno.

Ao meu Pai, Asaph Borba, meu exemplo, meu melhor amigo e minha inspiração, por me ensinar, desde a mais tenra idade, que sem Deus e sua palavra não há felicidade, e que vale mais viver a vida ao pé da cruz, pois vale a pena a vida com Jesus. Este trabalho não existiria sem você, não apenas por suas composições, mas porque se hoje estou onde estou e sou quem sou é por ter sido seu filho, ter aprendido contigo a ser um homem e por ter visto de perto teu amor sacrificial por mim, por nossa família, pela Igreja e por nosso amado Jesus. É uma honra pra mim te chamar de pai.

Resumo

Esta pesquisa analisa a relação entre três peças para violino e piano do compositor brasileiro Silas Palermo (1970-presente) e canções do cantor e compositor evangélico Asaph Borba (1958-presente). Utiliza-se como referencial teórico a perspectiva de Empréstimo Musical, desenvolvida por Burkholder (1994; 1995; 2001), para explorar as conexões entre as composições. A pesquisa é dividida em duas etapas. Inicialmente, é conduzida uma revisão bibliográfica no campo do Empréstimo Musical, apresentando tipologias que direcionam as análises subsequentes. Posteriormente, realiza-se uma análise comparativa entre gravações originais de Asaph Borba - transcritas para notação musical padrão - e três composições de Silas Palermo: "I - Súplica" (baseada em "Ensina-me" de Borba), "IV - Propósito" (baseada em "Jesus, em Tua Presença" de Borba) e "IX - Promessa" (baseada em "Infinitamente Mais" de Borba). Nestas análises, demonstrou-se claramente os fenômenos de *modelagem* e *paráfrase*, conforme as definições de Burkholder (2001b) e Sherr (2001). Além de fornecer uma visão aprofundada das relações musicais entre as peças e canções escolhidas, esta pesquisa contribui para a compreensão das técnicas de empréstimo musical no contexto dessas obras contemporâneas.

Palavras-chave: Empréstimo musical, violino e piano, evangelicalismo, intertextualidade, música brasileira

Abstract

This research examines the relationship between three pieces for violin and piano by Brazilian composer Silas Palermo (1970-present) and songs by evangelical singer-songwriter Asaph Borba (1958-present). The theoretical framework of Musical Borrowing, as developed by Burkholder (1994; 1995; 2001), is employed to explore the connections between the compositions. The study is divided into two stages. Initially, a literature review in the field of Musical Borrowing is conducted, presenting typologies that guide the subsequent analyses. Later, a comparative analysis is carried out between original recordings of Asaph Borba—transcribed into standard musical notation—and three compositions by Silas Palermo: "I - Súplica" (based on Borba's "Ensina-me"), "IV - Propósito" (based on Borba's "Jesus, em Tua Presença"), and "IX - Promessa" (based on Borba's "Infinitamente Mais"). In these analyses, the phenomena of *modeling* and *paraphrase* are clearly demonstrated, following the definitions of Burkholder (2001b) and Sherr (2001). In addition to providing an in-depth insight into the musical relationships between the selected pieces and songs, this research contributes to the understanding of musical borrowing techniques in the context of these contemporary works.

Keywords: Musical borrowing, violin and piano, evangelicalism, intertextuality, Brazilian music

ÍNDICE DE EXEMPLOS

Exemplo 1 - Modelagem de Ives em David W. Reeves.....	25
Exemplo 2 - Paráfrase de “América” na peça de Ives (Parte 1)	28
Exemplo 3 - Paráfrase de “América” na peça de Ives (Parte 2)	29
Exemplo 4 - Compassos iniciais de “I - Súplica” (Palermo).....	31
Exemplo 5 - Comparação melódica dos primeiros quatro versos de cada estrofe em “Ensina-me” (Borba)	33
Exemplo 6 - Melodia solo do violino em “I - Súplica” (Palermo)	34
Exemplo 7 – Comparação dos versos 1-4 em “Ensina-me” (Borba) com a Estrofe 1(A) em “I - Súplica” (Palermo)	36
Exemplo 8 - Introdução de “Ensina-me” (Borba)	36
Exemplo 9 - Empréstimo do motivo inicial do piano de “Ensina-me” (Borba) por Palermo	37
Exemplo 10 - Primeira utilização de tercina em “I - Súplica” (Palermo)	37
Exemplo 11 - Compassos 8-15 de “I - Súplica” (Palermo).....	38
Exemplo 12 - Comparação dos versos 5-8 em “Ensina-me” (Borba) com a Estrofe 1(B) em “I - Súplica” (Palermo)	39
Exemplo 13 – Empréstimo de motivo do compasso 66 de “Ensina-me” (Borba) por Palermo	39
Exemplo 14 - Melodia parafraseada da guitarra de “Ensina-me” (Borba) por Palermo	40
Exemplo 15 - Solo de guitarra entre os compassos 44-60 de “Ensina-me” (Borba).....	40
Exemplo 16 - Compassos 18-24 em “I - Súplica” (Palermo).....	41
Exemplo 17 - Empréstimo de Borba nos compassos 18-23 de “I - Súplica” (Palermo)	42
Exemplo 18 - Empréstimo de Borba nos compassos 24-28 de “I - Súplica” (Palermo)	43
Exemplo 19 - Empréstimo de Borba nos compassos 29-35 de “I - Súplica” (Palermo)	44
Exemplo 20 - Compassos 35-42 em “I - Súplica” (Palermo).....	45
Exemplo 21 - Empréstimo de Borba nos compassos 35-42 em “I - Súplica” (Palermo)	46
Exemplo 22 - Compassos 42-53 em “I - Súplica” (Palermo).....	47
Exemplo 23 - Empréstimo de “Ensina-me” (Borba) nos compassos 43-53 em “I - Súplica” (Palermo)	48
Exemplo 24 - Compassos 1-14 de “IV - Propósito” (Palermo).....	51
Exemplo 25 - Introdução aproximada “Jesus, em tua Presença” (Borba).....	53
Exemplo 26 - Introdução “IV - Propósito” (Palermo).....	54
Exemplo 27 - Entrada do violino em “IV - Propósito” (Palermo)	54
Exemplo 28 - Exposição da estrofe “Jesus, em tua Presença” (Borba).....	55
Exemplo 29 - Exposição da estrofe de “IV - Propósito” (Palermo)	55

Exemplo 30 - Redução rítmica das exposições das estrofes de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e “IV - Propósito” (Palermo).....	56
Exemplo 31 - Compassos 5-14 de “IV - Propósito” (Palermo).....	57
Exemplo 32 - Transição e transposição em “IV - Propósito” (Palermo).....	59
Exemplo 33 - Estrofe 2 de “Jesus, em tua Presença” com cifra (Borba)	59
Exemplo 34 - Estrofe 2 de “IV - Propósito” com cifra (Palermo)	60
Exemplo 35 – Vozes masculina e feminina no Pré-refrão de “Jesus, em tua Presença” (Borba).....	62
Exemplo 36 - Comparação da melodia principal no Pré-refrão de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e “IV - Propósito” (Palermo).....	62
Exemplo 37 - Comparação da segunda voz em “Jesus, em tua Presença” (Borba) com a voz do piano no Pré-refrão em “IV - Propósito” (Palermo)	63
Exemplo 38 - Pré-Refrão de “IV - Propósito” (Palermo).....	64
Exemplo 39 - Refrão de “Jesus, em tua Presença” (Borba)	64
Exemplo 40 - Refrão de “IV - Propósito” (Palermo)	65
Exemplo 41 - Transição para letra de ensaio “D” em “IV - Propósito” (Palermo).....	66
Exemplo 42 - Compassos 42-58 de “IV - Propósito” (Palermo).....	67
Exemplo 43 - Comparação das melodias do piano nos compassos 17-24 e 42-49 em “IV - Propósito” (Palermo) - Parte 1	68
Exemplo 44 - Comparação das melodias do piano nos compassos 17-24 e 42-49 em “IV - Propósito” (Palermo) - Parte 2	69
Exemplo 45 - Comparação melódica da estrofe de “Jesus, em tua Presença” (Borba) com a voz superior do piano na Variante da Estrofe de “IV - Propósito” (Palermo).....	71
Exemplo 46 - Comparação entre a voz do violino em c.42-49 e a voz superior do piano em c.17-24 em “IV - Propósito” (Palermo).....	72
Exemplo 47 - Comparação entre o Pré-refrão de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e a parte do violino na variante do Pré-refrão em “IV - Propósito” (Palermo).....	74
Exemplo 48 - Variante do Refrão em “IV - Propósito” (Palermo)	75
Exemplo 49 - Comparação do Refrão de “Jesus, em tua Presença” (Borba) com a Variante do Refrão em “IV - Propósito” (Palermo)	75
Exemplo 50 - Comparação do verso final de “Jesus, em tua Presença” (Borba) com os compassos 61-63 de “IV - Propósito” (Palermo)	76
Exemplo 51 - Cadência e Coda de “IV - Propósito” (Palermo)	77
Exemplo 52 - Compassos 1-8 de “IX - Promessa” (Palermo).....	80
Exemplo 53 - Introdução “IX - Promessa” (Palermo).....	81
Exemplo 54 – Introdução de “Infinidamente Mais” (Borba)	82
Exemplo 55 - Comparação melódica das Introduções de “Infinidamente Mais” (Borba) e “IX - Promessa” (Palermo).....	83
Exemplo 56 - Estrofe 1 em “IX - Promessa” (Palermo) - Parte 1	84

Exemplo 57 - Estrofe 1 em “IX - Promessa” (Palermo) - Parte 2.....	84
Exemplo 58 - Comparação dos compassos 5-8 de “Infinitamente Mais” (Borba) e “IX - Promessa” (Palermo)	86
Exemplo 59 - Comparação dos compassos 9-12 de "Infinitamente Mais” (Borba) e “IX - Promessa” (Palermo)	87
Exemplo 60 - Compassos 12 a 16 de “IX - Promessa”(Palermo)	88
Exemplo 61 - Comparação dos compassos 13-16 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba).....	89
Exemplo 62 - Compassos 17 a 20 de “IX - Promessa” (Palermo)	90
Exemplo 63 - Comparação dos compassos 17-20 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba).....	91
Exemplo 64 – Comparação dos compassos 19 e 20 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba).....	92
Exemplo 65 - Compassos 19 a 22 de “IX - Promessa” (Palermo)	93
Exemplo 66 - Compassos 23 a 26 de “IX - Promessa” (Palermo)	93
Exemplo 67 - Compassos 27 a 30 de “IX - Promessa” (Palermo)	94
Exemplo 68 - Comparação dos compassos 20-22 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba).....	94
Exemplo 69 - Comparação dos compassos 22-24 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba).....	95
Exemplo 70 - Comparação dos compassos 24-26 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba).....	95
Exemplo 71 - Comparação dos compassos 26-28 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba).....	96
Exemplo 72 - Comparação dos compassos 28-30 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba).....	97
Exemplo 73 - Compassos 29 a 34 de “IX - Promessa” (Palermo)	98
Exemplo 74 - Compassos 35 a 38 de “IX - Promessa” (Palermo)	99
Exemplo 75 - Comparação dos compassos 30-32 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba).....	102
Exemplo 76 - Comparação dos compassos 32-34 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba).....	102
Exemplo 77 - Comparação dos compassos 34-36 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba).....	103
Exemplo 78 - Comparação dos compassos 36-38 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba).....	103
Exemplo 79 - Compassos 39 e 40 de “IX - Promessa” (Palermo)	104
Exemplo 80 - Comparação dos compassos 38-40 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba).....	105
Exemplo 81 - Compassos 41 a 44 de “IX - Promessa” (Palermo)	106

Exemplo 82 - Comparação dos compassos 40-42 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba).....	107
Exemplo 83 - Comparação dos compassos 42-44 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba).....	108
Exemplo 84 - Compassos 45 a 48 de “IX - Promessa” (Palermo)	109
Exemplo 85 - Comparação dos compassos 44-46 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba).....	109
Exemplo 86 - Comparação dos compassos 46-48 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba).....	111
Exemplo 87 - Compassos 49 e 50 de “IX - Promessa” (Palermo)	111
Exemplo 88 - Comparação dos compassos 48-50 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba).....	113
Exemplo 89 - Compassos 51 a 56 de “IX - Promessa” (Palermo)	114
Exemplo 90 - Comparação dos compassos 50-52 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba).....	115
Exemplo 91 - Comparação dos compassos 52-54 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba).....	116
Exemplo 92 - Comparação dos compassos 54-56 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba).....	117
Exemplo 93 - Compassos 57 a 62 de “IX - Promessa” (Palermo)	118
Exemplo 94 - Comparação dos compassos 56-58 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba).....	119
Exemplo 95 - Comparação dos compassos 58-60 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba).....	120
Exemplo 96 - Comparação dos compassos 60-62 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba).....	121

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 - Estrutura de “Ensina-me” (Borba) e “I - Súplica” (Palermo)	34
Quadro 2 – Comparação Harmônica da Estrofe 1 de “Ensina-me” (Borba) e “I - Súplica” (Palermo)	35
Quadro 3 - Estrutura de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e “IV - Propósito” (Palermo)	52
Quadro 4 - Sequência harmônica das introduções de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e “IV - Propósito” (Palermo).....	55
Quadro 5 - Comparação da estrutura harmônica inicial de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e “IV - Propósito” (Palermo).....	58
Quadro 6 – Comparação Harmônica da Estrofe 2 de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e “IV - Propósito” (Palermo).....	61
Quadro 7 - Semelhança entre a Variante da Estrofe em “IV - Propósito” (Palermo) e a Estrofe em “Jesus, em tua Presença” (Borba)	72
Quadro 8 - Distanciamento gradual de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e “IV - Propósito” (Palermo)	78
Quadro 9 - Estrutura de “Infinitamente Mais” (Borba) e “IX - Promessa” (Palermo)...	81
Quadro 10 - Comparação harmônica das Introduções de “Infinitamente Mais” (Borba) e “IX - Promessa” (Palermo).....	83
Quadro 11 - Comparação Harmônica dos compassos 5-12 de "Infinitamente Mais” (Borba) e “IX - Promessa” (Palermo).....	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. EMPRÉSTIMO MUSICAL.....	19
2. CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS	22
2.1 “I - SÚPLICA” – BASEADA EM “ENSINA-ME”	31
2.2 “IV - PROPÓSITO” – BASEADA EM “JESUS, EM TUA PRESENÇA”	50
2.3 “IX - PROMESSA” – BASEADA EM “INFINITAMENTE MAIS”	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS.....	125
APÊNDICE A – TANScrição DE “ENSINA-ME” (BORBA, 1985)	129
APÊNDICE B – TANScrição DE “JESUS, EM TUA PRESENÇA” (BORBA, 1986).....	137
APÊNDICE C – TANScrição DE “INFINITAMENTE MAIS” (BORBA, 1988)	141
ANEXO A – PARTITURA DE “I - SÚPLICA”	151
ANEXO B – PARTITURA DE “IV - PROPÓSITO”	155
ANEXO C – PARTITURA DE “IX - PROMESSA”	162
ANEXO D – E-MAILS E AUTORIZAÇÕES.....	170

INTRODUÇÃO

Em seu livro autobiográfico *A História por trás da Música* (2019), o músico cristão e jornalista Asaph Borba (1958-presente) relata o processo de composição da canção “Eu Nasci para Adorar” (p. 226). O processo se inicia quando seu filho, na época com seis anos de idade, o convida a compor uma música em parceria. O menino, então, executa uma melodia simples ao violino, instrumento que praticava desde os quatro anos de idade, e Asaph o acompanha ao violão, acrescentando uma poesia à canção que se formava. Esta história é uma das memórias mais antigas que tenho de tocar violino junto com meu pai, Asaph Borba.

Borba se converteu ao Cristianismo através da influência de um pastor da Igreja Metodista, instituição que faz parte da tradição protestante inserida no Brasil a partir da segunda metade do século XIX, como consequência de um forte movimento missionário das igrejas protestantes dos Estados Unidos conhecido como Era Missionária. Esse movimento, composto por diferentes denominações como congregacionais, metodistas, presbiterianos e batistas, se caracterizou pela unificação da mensagem religiosa, procurando “realçar o que havia de semelhante entre as diversas doutrinas eclesiásticas a fim de formar uma frente única de atuação e evangelização.” (Vicentini, 2007, p.100). A partir daí que o termo “evangélico” passou a ser adotado, referindo-se ao comprometimento do indivíduo com alguns princípios doutrinários comuns, independente de denominação. O professor de teologia Alister McGrath apresenta a seguinte definição:

Hoje, o termo [evangélico] é geralmente utilizado em relação a uma tendência supradenominaçãoal, voltada à teologia e à espiritualidade, que põe particular ênfase sobre a questão do lugar atribuído às Escrituras na vida cristã. O evangelicalismo atual se concentra em torno de um conjunto de quatro pressupostos: (1) A autoridade e a suficiência das Escrituras; (2) A singularidade da redenção, por intermédio da morte de Cristo na cruz; (3) A necessidade de conversão pessoal; (4) A necessidade, a adequação e a urgência do evangelicalismo (McGrath, 2005, p. 153).

Passando a frequentar a Igreja Metodista, Asaph foi imerso nesse contexto evangélico, onde a profissão de fé significava “mais do que convicção”, mas um “compromisso de mudança de vida a partir de novos valores.” (Vicentini, 2007, p.92). Tendo aprendido a tocar violão e desenvolvido o hábito de compor canções, encontrou na música sua forma de proclamar a mensagem evangélica, iniciando uma trajetória de

prática musical que culminaria na produção de seu primeiro álbum, *Celebraremos com Júbilo*, no ano de 1978, em parceria com o amigo Donald Stoll (Borba, 2019, p.37).

Um dos objetivos dos líderes da Reforma Protestante no século XVI era tornar a liturgia acessível à população e este processo se aplicava também à música utilizada no culto religioso. Referindo-se ao primeiro reformador, Brown (2005, *apud* Lindenberg, 2010, p.434) afirma: “Lutero colocou a música a serviço do evangelho por meio de sua composição extensa, que tinha como objetivo o envolvimento de toda a congregação”. Utilizando o mesmo princípio dos hinos protestantes após a reforma, as composições de Borba, em sua maioria, foram desenvolvidas com a intenção de serem de fácil assimilação pelo público evangélico e com letras fiéis aos ensinamentos bíblicos, tornando-as apropriadas para a execução no culto. Isto fez com que sua música se popularizasse em igrejas de todo o Brasil, que frequentemente o convidavam para tocar em suas reuniões, dando início a uma carreira marcada por muitas viagens. O sucesso experimentado por Borba também se reflete como consequência da característica supradenominacional do evangelicalismo brasileiro, que possibilitou a “circulação de músicas e cantores” entre denominações distintas dentro do evangelicalismo (Vicentini, 2007, p.101).

Nascido no ano de 1996, convivi desde cedo com diversos grupos do meio evangélico brasileiro, acompanhando meu pai em diversas viagens que costumeiramente envolviam toda a família. Aos quatro anos de idade iniciei meus estudos musicais que culminaram em um Bacharelado em Violino pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, finalizado em 2018, sob orientação do Prof. Dr. Fredi Gerling. Em minha experiência pessoal de intensa imersão em práticas musicais do gênero gospel, bem como de desenvolvimento de carreira como violinista, observei um distanciamento entre o repertório tradicionalmente executado no campo da música de concerto, em especial para violino, e a música gospel, predominante nos ambientes cristãos protestantes, fenômeno que pode ser explicado por diversos aspectos históricos. Inquietado por esta observação, me vi motivado a buscar formas de promover uma reaproximação dessas duas esferas.

É comum, ao longo da história da música, que compositores incorporem em suas obras materiais de peças anteriores. A utilização de hinos protestantes, especificamente, como fonte de material temático para criação musical pode ser observada em diversos casos dentro do vasto campo histórico da composição, como em muitas cantatas de Johann Sebastian Bach, ou na Sinfonia nº5 de Felix Mendelssohn, denominada “Reforma”. Mais recentemente pode-se destacar as sinfonias do compositor estadunidense Charles Ives, bem como suas sonatas para violino e piano que incorporam

trechos de hinos protestantes de diversas formas, como no primeiro movimento de sua sinfonia nº3, em que o hino “O for a Thousand Tongues” é claramente ouvido.

Tendo pouco conhecimento desses exemplos e motivado pela aparente ausência de repertório que criasse uma ponte entre minhas diferentes experiências musicais, no ano de 2018 manifestei a meu pai o desejo de executar algumas de suas composições em forma de música de concerto. Minha intenção era promover o desenvolvimento de um repertório de música de concerto para violino que encontrasse identificação por parte da população evangélica no Brasil, e, dessa forma, expandisse o repertório de violino nacional. Ficou a cargo do compositor Silas Palermo¹ (1970-presente), professor da Escola Técnica de Música e Dança Ivanildo Rebouças da Silva, o desenvolvimento de peças para violino e piano, a partir das canções de Asaph Borba escolhidas por mim, por critério de gosto pessoal. Pela natureza e objetivo da encomenda, foi estabelecido que as composições deveriam utilizar as melodias das canções de maneira em que estas permanecessem claramente reconhecíveis, ao mesmo tempo em que, devido à alteração do propósito e contexto do material musical, era esperado que as peças também contivessem desenvolvimentos idiomáticos apropriados. O resultado foram doze peças que apresentam o material original, expandindo-o e desenvolvendo-o, todavia, com harmonizações diferentes das originais e trechos de novas elaborações melódicas. Inicialmente, cada peça recebeu o título da canção em que foi baseada, todas tendo sido planejadas como peças isoladas para gravação de um álbum. Em 2023, com o propósito de executar as doze peças em um único programa de recital, entrei em acordo com Silas Palermo para que o conjunto da obra fosse denominado *12 Cenas de Devoção para Violino e Piano*, e atribuí uma ordem aos movimentos, bem como um título diferente para cada um deles.

Uma vez estabelecido que as composições de Palermo utilizam as canções de Borba como fonte de material musical, para o estudo e desenvolvimento de obras que funcionem como pontes entre a música de concerto e o meio evangélico bem como o desenvolvimento de propostas interpretativas das peças criadas, levantam-se os seguintes questionamentos: De que maneira Palermo utiliza os temas originais de Borba em suas

¹ Graduado em música pelo Centro Universitário Lusíada (1994), Mestre em Educação, Artes e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2016) e Doutor em Música pela Universidade de São Paulo (2023), Silas Palermo atua em diversos setores de práticas musicais, como composição, execução, tecnologia e produção em estúdios de gravação, tendo experiência com música popular, jazz, música de concerto, bem como música do gênero gospel. Estudou Música Contemporânea com Gilberto Mendes (1994) e Composição com Edmundo Villani-Cortês (EMESP 2007). (Fonte: Currículo Lattes, disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6482669830391607>. Acesso em 15 ago 2023).

peças? Como o compositor concilia o gênero gospel com a música de concerto para violino e piano? Há uma relação do texto das canções com as decisões composicionais de Palermo? A seguinte pesquisa, portanto, tem como objetivo demonstrar analiticamente a relação de três peças selecionadas desenvolvidas por Palermo com as respectivas canções que providenciaram material original para as composições. As peças foram escolhidas por critério de popularidade das canções originais, medida a partir da quantidade de visualizações no *Youtube*.²

A escolha da temática para este trabalho foi em parte provocada pelo valor pessoal dos objetos de pesquisa para este autor, porém, outros fatores se mostraram determinantes no processo de definição do tema. Primeiramente, as obras de Palermo analisadas nesta dissertação se tratam de um acréscimo ao repertório de violino e piano, fazendo com que o estudo deste material contribua para sua inserção em uma tradição centenária que compõe a história da música ocidental. Em segundo lugar, Silas Palermo é um compositor brasileiro e as peças que formaram o objeto dessa pesquisa foram baseadas em canções de Asaph Borba, também brasileiro, de forma que a manifestação artística e cultural do Brasil é enriquecida através da divulgação e estudo deste material. Por último, as canções de Borba são de grande relevância para a cultura musical evangélica nacional, e conseqüentemente, para a população evangélica do Brasil, que no censo do IBGE de 2010 contava com mais de 42 milhões de pessoas autodeclaradas (IBGE, 2012). A importância da obra de Asaph Borba para a cultura nacional não se verifica apenas pelo senso comum de uma porcentagem da população, mas é também reconhecida por instituições governamentais, como a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, que lhe conferiu, em 2012, o título de Cidadão do Estado do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 2012), bem como a Assembleia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, que, em 2018, lhe outorgou a Medalha do Mérito Farroupilha, “em reconhecimento do Parlamento Gaúcho pelos relevantes serviços prestados ao Estado” (Rio Grande do Sul, 2018), dentre outros.

Tendo tudo isso em vista, este trabalho está organizado da seguinte forma: o primeiro capítulo contém uma revisão bibliográfica do campo de estudo de empréstimo musical, conceituado pelo musicólogo estadunidense James Peter Burkholder (1994), que apresenta tipologias que orientam o desenvolvimento da análise realizada; no segundo

² Acesso em Março de 2021.

capítulo, a partir da transcrição³ e análise das gravações originais de Asaph Borba, é estabelecida uma comparação das obras dos dois compositores através da análise das três respectivas peças de Silas Palermo a saber: “I - Súplica”⁴ (baseada em “Ensina-me” de Borba), “IV - Propósito”⁵ (baseada em “Jesus, em Tua Presença” de Borba) e “IX - Promessa”⁶ (baseada em “Infinitamente Mais” de Borba). A disposição das análises no capítulo foi estabelecida por ordem cronológica de lançamento das gravações originais de Asaph Borba. Por último, apresentam-se as considerações finais, onde são traçados comentários conclusivos a respeito das análises apresentadas, bem como sugestões de possíveis desenvolvimentos de pesquisas futuras sobre temáticas relacionadas ao conteúdo do trabalho.

³ As transcrições desenvolvidas para a realização deste trabalho estão disponíveis em anexo como APÊNDICE A – TANSCRICÃO DE “ENSINA-ME”, APÊNDICE B – TANSCRICÃO DE “JESUS, EM TUA PRESENÇA” e APÊNDICE C – TANSCRICÃO DE “INFINITAMENTE MAIS”

⁴ ANEXO A – PARTITURA DE “I - SÚPLICA”

⁵ ANEXO B – PARTITURA DE “IV - PROPÓSITO”

⁶ ANEXO C – PARTITURA DE “IX - PROMESSA”

1. EMPRÉSTIMO MUSICAL

Em artigo publicado em 1994, o musicólogo estadunidense James Peter Burkholder apresenta, baseado em suas pesquisas sobre músicas renascentistas e sobre a obra de Charles Ives, a proposta de desenvolvimento do campo de pesquisa em música denominado *borrowing*. De certa maneira, toda composição é desenvolvida a partir de elementos musicais previamente estabelecidos, porém existem casos em que uma obra apresenta um ou mais elementos originados de outra peça específica. Burkholder, portanto, estabelece o termo *borrowing*⁷, para classificar esta prática (Burkholder, 2001, p.1).

Por muito tempo as utilizações de empréstimo musical foram analisadas apenas como práticas características de determinados períodos, como *cantus firmus* no período medieval e renascentista ou variações sobre temas conhecidos, ou como “Variações em ‘*God Save the King*’” do violinista e compositor Niccolò Paganini, por exemplo, no período romântico. Porém, no artigo publicado em 1994, Burkholder propôs que o estudo da utilização de músicas existentes fosse definido como um campo de pesquisa que abrangesse todas as ocorrências desta prática. Tendo estudado casos de empréstimo musical em repertórios renascentistas, o autor relata os benefícios obtidos pelo conhecimento das ferramentas desenvolvidas para análise das músicas deste período ao pesquisar o uso das técnicas de empréstimo na obra do compositor Charles Ives, do início do século XX. O uso de empréstimo musical nas composições de Ives já era conhecido dos musicólogos (e da maioria dos ouvintes em alguns casos) porém, até então, as diferentes utilizações do material emprestado eram unicamente classificadas como “citações”, mesmo “quando a melodia envolvida diferia significativamente da suposta fonte”⁸ (Burkholder, 1994, p.852). Considerando que esta classificação não contemplava a totalidade de maneiras distintas que Ives utilizava materiais de músicas existentes, o musicólogo desenvolve uma tipologia para identificar as técnicas utilizadas pelo compositor, criando as seguintes categorias: “Modelagem, Variações, Paráfrase, Arranjo, Setting, Cantus Firmus, Medley, Quod Libet, alusão estilística, apresentação cumulativa (...), citação programática (...), colagem, patchwork, paráfrase estendida.” (Burkholder, 1994, p.854 *apud* Holanda, 2018, p.51).

⁷ De agora em diante traduzido por “empréstimo musical”.

⁸ No original: “when the melody involved differed significantly from the supposed source.”

A partir de sua experiência com a obra de Ives, Burkholder argumenta em favor da criação de um campo específico para o estudo de Empréstimo Musical que contemple sua utilização em toda história da música. O autor afirma que

Enquanto os diversos tipos de empréstimo podem ser apropriadamente diferenciados uns dos outros, e cada um pode ser estudado separadamente, nós deveríamos reconhecê-los como uma família de técnicas inter-relacionadas para reformulação de músicas existentes em novas composições e aceitar que elas frequentemente dependem de procedimentos similares, são usadas para propósitos similares, e alcançam efeitos similares. Para compreender qualquer uma delas corretamente, precisamos ter as outras em vista.⁹ (Burkholder, 1994, p.859)

A pesquisa de Burkholder culmina na publicação de um artigo no Dicionário Grove de Música no ano de 2001, onde o autor conceitua o termo *borrowing*. Neste artigo, é proposta uma tipologia que serve como ferramenta analítica para casos de empréstimo musical que consiste na reflexão acerca de seis questionamentos, observando aspectos analíticos, interpretativos e históricos a respeito da relação das peças. Os questionamentos são:

1. Qual a relação da peça existente para com a nova peça em que é realizado o empréstimo? O autor propõe exemplos nas categorias de “tipo”, “textura” e “origem”.¹⁰
2. Qual elemento ou elementos da peça existente são incorporados ou referidos pela nova peça, completamente ou em parte?¹¹
3. Como o material emprestado se relaciona com a forma da nova peça?¹²
4. Como o material emprestado é alterado na nova peça?¹³
5. Qual a função do material emprestado dentro da nova peça, em termos musicais?¹⁴ O autor apresenta exemplos nas categorias de funções: “inicial”, “estrutural”, “temático” ou “outros eventos”.

⁹ No original: “While the various types of borrowing may be usefully distinguished from each other, and each may be studied separately, we should recognize them as a family of interrelated techniques for reworking existing music in new compositions and accept that they often depend upon similar procedures, are used for similar purposes, and achieve similar effects. To understand any of them well, we need to keep the others in view.”

¹⁰ No original: “What is the relationship of the existing piece to the new piece that borrows from it?”

¹¹ No original: “What element or elements of the existing piece are incorporated into or referred to by the new piece, in whole or part?”

¹² No original: “How does the borrowed material relate to the shape of the new piece?”

¹³ No original: “How is the borrowed material altered in the new piece?”

¹⁴ No original: “What is the function of the borrowed material within the new piece, in musical terms?”

6. Qual a função ou significado do material emprestado dentro da nova peça em termos associativos ou extramusicais, se existir?¹⁵ O autor propõe as alternativas: “motivado por um texto ou programa”, “descritivo”, “faz alusão à fonte ou ao compositor”, “parte de uma colagem” ou “varia conforme o ouvinte”. (Burkholder, 2001, p.1-5)

Em 2017, juntamente com outros pesquisadores, Burkholder desenvolveu um website chamado Musical Borrowing and Reworking como forma de divulgação da bibliografia anotada que vem sendo desenvolvida desde 1994, reunindo publicações a respeito do tema, que conta com dezenas de contribuidores (Giger, 1994).

No Brasil, é comum que o estudo de empréstimo musical seja analisado como um fenômeno da intertextualidade em música, com a recorrente citação de autores como Charles Rosen (1980), Joseph Straus (1990), Kevin Korsyn (1991), dentre outros. Apesar do fato de que todo empréstimo musical é também um fenômeno intertextual, Burkholder aponta dois problemas principais na utilização do termo “intertextualidade” para classificar o campo de estudo destas práticas: primeiro, ele afirma que o termo é muito amplo, podendo englobar todas as formas em que uma música se relaciona com outra. Segundo, “intertextualidade” não transmite implicitamente as ideias de prioridade e derivação, não se propondo necessariamente em investigar se uma obra se baseou em outra ou se ambas se basearam em uma fonte comum (Burkholder, 1994, p. 862).

Publicado no ano de 1995, o livro *All Made of Tunes* se destaca como um dos principais exemplos do estudo de fenômenos de empréstimo musical realizados por Burkholder. No livro, o autor identifica as diferentes maneiras com que Charles Ives utilizou músicas existentes, buscando explicar a função que o material emprestado desenvolve na obra do compositor, apresentar as raízes de cada procedimento e traçar o desenvolvimento das técnicas de empréstimo mais tardias de Ives a partir das técnicas do início de sua carreira (Burkholder, 1995, p. 7).

Utilizando como referência as perspectivas de Burkholder (1994; 1995; 2001) sobre o fenômeno do Empréstimo Musical, no próximo capítulo são apresentadas considerações analíticas que buscam estabelecer relações entre as peças de Palermo e as canções de Asaph Borba.

¹⁵ No original: “What is the function or meaning of the borrowed material within the new piece in associative or extra-musical terms, if any?”

2. CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS

O estudo de Empréstimo Musical é frequentemente associado à investigação analítica, pois envolve a busca por comprovação de intencionalidade por parte dos compositores. A respeito disso, Burkholder afirma:

Para analisar um caso de empréstimo musical ou interpretar seu sentido ou significado, nós primeiramente temos que estabelecer que o criador de uma peça musical utilizou material ou ideias de outro. Não é sempre obvio se ou como tal empréstimo está acontecendo; músicos, ouvintes, e acadêmicos podem identificar empréstimos que não foram intencionais pelos compositores (Burkholder, 2018, p. 223).¹⁶

Para desenvolver uma abordagem sistemática de análise musical que auxilie neste tipo de investigação, o autor, então, estabelece três categorias de pesquisa que considera necessárias para a correta classificação de empréstimo:

1. Evidências Analíticas: adquiridas através da análise das peças em questão;
2. Evidências Históricas e Biográficas: relacionadas ao conhecimento do compositor a respeito das supostas fontes de empréstimo;
3. Propósito: motivação pela qual o compositor utilizou-se de empréstimo.

A respeito das peças a serem abordadas nesta pesquisa, a ocorrência de empréstimo musical se confirma pelo contexto no qual as obras se originaram, isto é, através de encomenda feita por Asaph Borba a Silas Palermo. Além disso, Palermo confirma ter utilizado as canções de Borba como base para suas composições, o que estabelece evidência histórica quanto ao conhecimento do compositor a respeito da fonte, indicando, inclusive, as versões específicas que utilizou como modelo (Palermo, 2021).

Quanto ao propósito, é preciso estabelecer respostas distintas para cada um dos envolvidos, quais sejam, a motivação do autor do texto original, que encomendou as peças, e a de Palermo, o compositor que realiza os empréstimos. Borba encomendou as peças baseadas em suas canções com o intuito de vê-las assumindo novos formatos e, portanto, alcançando uma abrangência maior, incluindo neste cômputo, o seu próprio

¹⁶ No original: “In order to analyze an instance of musical borrowing or interpret its meaning or significance, we first have to establish that the creator of one piece of music has used material or ideas from another. It is not always obvious whether or how such borrowing is happening; musicians, listeners, and scholars may hear borrowings that composers did not intend” (Burkholder, 2018, p. 223).

filho violinista, autor do presente trabalho, executando as obras. Palermo, por sua vez, atendeu à requisição de Asaph Borba motivado pela amizade desenvolvida desde que trabalharam juntos anteriormente, e por ser também ele de confissão evangélica. Assim, a encomenda das peças resultou no acréscimo de obras desafiadoras e relevantes para o repertório do violino, e que podem funcionar como forma de conexão entre a música de concerto e a cultura evangélica.

Tendo esses propósitos estabelecidos, passo a discutir, neste capítulo, como Palermo utilizou o material original na composição de suas peças. A respeito disso, o compositor afirma:

(...) na prática, eu apenas tive a Melodia original como base, pois, todo o resto foi recomposto - Harmonia, Estruturação Formal, Linguagem para Duo (violino/piano) e devidos fraseados que interpõem-se e suas técnicas.

Assim temos uma “outra” música. Não é mais simplesmente uma melodia acompanhada (e re-harmonizada); também não fiz uma simples “transcrição”, mas o arranjo passa a ser uma música em si, na verdade uma peça, uma obra musical com certa autonomia (Palermo, 2021).¹⁷

As considerações analíticas a respeito das obras se centram em como as melodias foram utilizadas, mas já se conclui de imediato que o intuito do compositor foi o desenvolvimento de peças autônomas, inconfundivelmente associadas às suas canções originais, ainda que, evidentemente diferentes de suas fontes. Um tipo de empenho semelhante foi apontado por Burkholder (1995) ao analisar uma *Polonaise* composta por Charles Ives modelada a partir de um sexteto de Donizetti:

É como se Ives tivesse se desafiado a criar uma nova obra que simultaneamente se parecesse tanto com seu modelo quanto possível e ainda assim fosse tão distinto dele quanto possível. A citação exata e as fortes alusões nos desafiam a reconhecer o modelo e compará-lo com a *Polonaise*, porém as diferenças chamam a atenção para as crescentes habilidades de Ives como compositor (Burkholder, 1995, p. 20).¹⁸

Palermo segue um caminho equivalente ao de Ives no sentido de conferir às suas peças características que tanto as aproximam das canções originais quanto as afastam e, para isso, utiliza-se de dois tipos de empréstimo: modelagem e paráfrase.

Burkholder (1994) define modelagem (*modelling*) como a elaboração de uma composição ou uma seção de uma composição tendo por modelo material musical pré-

¹⁷ O E-mail em que Palermo fez essas colocações está disponível em ANEXO D – E-MAILS E AUTORIZAÇÕES

¹⁸ No original: “It is as if Ives had challenged himself to create a new work that simultaneously resembled its model as closely as possible and yet was as distinct from it as it could be. The exact quotation and strong allusions challenge us to recognize the model and compare it with the *Polonaise*, yet the differences call attention to Ives’s growing skill as a composer” (Burkholder, 1995, p.20).

existente, “assumindo sua estrutura, incorporando parte de seu material melódico, imitando sua forma ou procedimentos, ou utilizando-a como modelo de alguma outra forma”¹⁹ (Burkholder, 1994, p. 854). Em seu livro *All Made of Tunes* (1995), o autor exemplifica diversas maneiras através das quais Ives utiliza este processo em suas composições, como em “Holiday Quickstep”, para orquestra de teatro ou banda, que compôs com apenas treze anos de idade. Ives utiliza como modelo o trio de uma marcha de David W. Reeves, denominada “Second Regiment Connecticut National Guard March”, para compor o último trecho de sua peça. Como pode-se observar na comparação das duas passagens realizada por Burkholder, apresentada no Exemplo 1, abaixo, a estrutura das frases de ambas as passagens é a mesma, bem como o compasso binário de seis colcheias. Tanto na peça de Ives quanto na de Reeves, nos dois primeiros compassos apresentados (c.60-61 em Ives e c.55-56 em Reeves), os trompetes iniciam com um arpejo ascendente de acorde em segunda inversão, sendo que na peça de Ives o arpejo é de sol maior e cada nota é uma semínima pontuada e na peça de Reeves o arpejo é de dó maior e cada nota é uma semínima com apogiatura seguida de pausa de colcheia. Estas apogiatras são suprimidas por Ives na parte dos trompetes, e, ao invés disso, apresentadas pelos violinos e flautins (piccolos). Todavia, o encerramento das frases nos dois compassos seguintes (c.62-63 em Ives e c.57-58 em Reeves), bem como as frases finais dos recortes de dezesseis compassos, são bem diferentes, o que leva Burkholder à conclusão de que

Um ouvinte familiarizado com as duas melodias iria identificar suas similaridades, mas a música de Ives não é uma “citação” da música de Reeves. Ainda assim a passagem é claramente baseada no trio de Reeves, quer Ives tenha planejado tal modelagem ou não²⁰ (Burkholder, 1995, p. 14).

¹⁹ No original: “Modeling a work or section on an existing piece, assuming its structure, incorporating part of its melodic material, imitating its form or procedures, or using it as a model in some other way” (Burkholder, 1994, p. 854).

²⁰ No original: “A listener familiar with both melodies would identify them as similar, but Ives's tune is not a ‘quotation’ of Reeves's. Yet the passage is clearly based on Reeves's trio, whether the young Ives intended such a modeling or not” (Burkholder, 1995, p. 14).

Ives Vns. & Picc. *et simile*

60

Cornets *f*

Reeves Cornets *ff*

65

60

70

65

Holiday Quickstep. © 1975 by Merion Music, Inc. Used by Permission.

Exemplo 1 - Modelagem de Ives em David W. Reeves.

Os exemplos de modelagem na obra de Ives, explicitados por Burkholder (1995), são claras demonstrações da utilização desta técnica, porém existem amostras que oferecem uma representação mais aproximada do que Palermo apresenta em suas composições. No exemplo supracitado, Ives utiliza a peça de Reeves como modelo para uma nova composição cuja associação com a obra que utiliza como fonte de material musical não é explícita de imediato. Palermo desenvolve composições baseadas em canções evangélicas, utilizando as melodias entoadas como melodia principal em boa parte de suas peças, além de indicar a canção em que se baseou no subtítulo de cada peça. Dessa forma, mesmo adquirindo autonomia, suas peças estão intrinsecamente ligadas às canções de Borba, detendo significado particular para qualquer pessoa familiarizada com

as canções. Esse tipo de associação musical não é algo sem precedentes no repertório de violino.

Com o intuito de demonstrar técnicas virtuosísticas em determinados instrumentos, compositores utilizavam-se de músicas já existentes para o desenvolvimento de adaptações idiomáticas. Um conhecido exemplo disso é a *Fantasia Carmen*, de Pablo de Sarasate. A peça “é uma adaptação para violino e orquestra da ópera *Carmen*, de George Bizet” na qual o compositor destaca “alguns dos principais temas da ópera, re combinando-os com sua maneira virtuosística e idiomática do violino” (Rato, 2017, p. 19). É notável que, nos trechos retirados da ópera, o compositor “segue compasso a compasso a música original de Bizet, adicionando idiomatismos violinísticos sem expandir ou comprimir a música original” (Park, 2006, p. 62). Assim como em Palermo, a dissociação da peça com o material de origem é impossível, apresentando relação explícita até no título da obra. Todavia, Palermo utiliza-se de maior flexibilidade no desenvolvimento de suas peças, não apenas por executar uma drástica mudança na instrumentação, mas por romper com parâmetros harmônicos, melódicos e até mesmo estruturais das canções originais, além de que o virtuosismo idiomático, mesmo presente, não seja seu foco principal. As expansões harmônicas e as modificações melódicas têm maior protagonismo.

Palermo utiliza a canção de Borba como modelo para sua composição, e assimila a melodia da canção através de paráfrases, onde explora maneiras de alterá-la sem que a referência se perca, o que caracteriza, também, uma paráfrase estendida (*extended paraphrase*), definida por Burkholder (1994) como a utilização de uma obra existente como fonte da melodia de toda uma peça ou seção através de paráfrase²¹ (Burkholder, 1994, p. 854). Modelagem e paráfrase nem sempre acontecem simultaneamente, pois é possível utilizar um material musical existente como modelo de uma composição sem que se utilize sua melodia, como também é possível a utilização de material melódico, suficientemente alterado para não se classificar como uma citação, sem que se utilize a fonte como modelo. Todavia, quando as duas técnicas ocorrem simultaneamente, a partir de uma mesma fonte, sua relação pode ser inerente, com a paráfrase integrando o processo de modelagem, como é o caso das peças de Palermo. Nesta instância específica, a modelagem inclui o material melódico das canções originais em estrutura semelhante à apresentada por Borba.

²¹ “Extended paraphrase, in which the melody for an entire work or section is paraphrased from an existing tune” (BURKHOLDER, 1994, p.854).

Em artigo para o Dicionário Grove de Música, Richard Sherr (2001) define “Paráfrase” como uma técnica composicional na qual uma melodia existente é utilizada em uma obra polifônica. A definição se assemelha a que Burkholder (2001c) estabelece para o termo “Citação”, em artigo para o mesmo dicionário, que seria a incorporação de um breve segmento de música existente em outra obra, com o material sendo utilizado de maneira idêntica ou muito similar. A diferença fundamental entre citação e paráfrase é, portanto, a utilização do material de maneira idêntica ou não. O autor acrescenta ainda que a citação se diferencia de outras técnicas principalmente por não fazer parte da substância principal da peça. Dessa forma, mesmo que em uma determinada obra musical uma melodia emprestada seja pouco modificada, se ela for utilizada como tema, refrão, *cantus firmus*, sujeito de uma fuga etc., ou apresentada em um arranjo, transcrição, *medley* etc., não se caracteriza uma citação (Burkholder, 2001c).

Burkholder apresenta um exemplo de paráfrase na obra de Ives na peça “Variations on ‘America’” onde o compositor estadunidense desenvolve uma peça com tema e variações a partir da melodia popular. Na introdução, Ives apresenta uma paráfrase completa da melodia, preparando o ouvinte para o tema que irá ser executado, porém sem caracterizar uma variação. Como o autor demonstra na comparação das peças, apresentada nos Exemplo 2 e Exemplo 3 a seguir, observa-se que Ives segue o contorno do tema e cita alguns de seus motivos sem, todavia, estabelecer uma única frase por completo e sem modificação, repetindo, alterando, reordenando e desenvolvendo partes do tema, bem como omitindo notas e adicionando material original. A respeito do desenvolvimento melódico, Burkholder analisa que “o motivo inicial aparece duas vezes, em c.1 e 9; em c. 2 e 10, graus conjuntos ascendentes mudam para saltos; e em c.5, uma figura de c.13 do tema” original “aparece precocemente e é reutilizada em sequência” (Burkholder, 1995, p. 43). Além disso, “Ives desenvolve um padrão rítmico característico do tema” original, utilizando literalmente “a figura pontuada presente em c.2, 4, 8 e 12 de *America* [...] em c.18 e 20 da paráfrase, em diminuição em c.2, 4, 10, 12, 14 e 22, e deslocado para o segundo tempo em c.1, 3 e 9” (Burkholder, 1995, p. 43). Ives também altera a tonalidade ao longo do período, iniciando em fá maior e desviando para a relativa menor (ré menor), como insinuado nos compassos 5 a 9 e confirmado em 11 a 16, e sua tonalidade homônima (ré maior), entre os compassos 17 e 24. Nos recortes presentes nos Exemplo 2 e Exemplo 3, a paráfrase de Ives está na linha central, alinhada com a melodia de “América” em fá maior na linha superior e em ré maior na linha inferior, com acidentes indicados abaixo da pauta nos locais onde Ives utiliza a tonalidade de ré menor.

America

America

Ives

America

11

1 2 3 4

7 8 9 10 11 12

3 4

Exemplo 2 - Paráfrase de “América” na peça de Ives (Parte 1)²²

²² “Notas entre colcheias são repetidas; notas em parênteses não são utilizadas na paráfrase” (Burkholder, 1995, p. 43).

Variations on "America," for Organ. © 1973 by Mercury Music Corporation. Used by Permission.

Exemplo 3 - Paráfrase de "América" na peça de Ives (Parte 2)

A paráfrase utilizada por Palermo frequentemente consiste em ornamentação de melodia principal, apresentando-a ora na parte do violino, ora na parte do piano, mas a intensidade das alterações, isto é, o quão reconhecíveis as melodias são para um ouvinte familiarizado com o repertório, varia conforme a peça ou a seção de uma determinada peça, como observaremos nas análises comparativas a seguir.

Para possibilitar a comparação analítica das obras de Borba, foi necessário o desenvolvimento de transcrições etnomusicológicas das gravações originais. Visto que as peças selecionadas para o desenvolvimento dessa pesquisa foram gravadas e lançadas em mais de uma versão, Palermo foi consultado a respeito de quais gravações ele utilizou como base para o desenvolvimento de suas composições, além de sua memória das canções. Ele afirma ter se baseado nas primeiras versões das canções, a saber: "Ensina-me", lançada em 1981 no álbum *Eis-me Aqui*, posteriormente relançado na coletânea

Álbum Duplo - Restauração 1&2; “Só pra te Adorar” (lançada com o título “Jesus, em Tua Presença”), lançada em 1986 no álbum *Canções do Espírito Santo*, posteriormente relançada na coletânea *Álbum Duplo - Restauração 1&2*; e “Infinitamente Mais”, lançada em 1988 no álbum *Infinitamente Mais*, posteriormente relançado na coletânea *Álbum Duplo - Restauração 3&4*²³ (Palermo, 2021).

O processo de transcrição foi realizado através da audição repetida da gravação indicada, observando os instrumentos que podiam ser identificados, registrando-se os sons em notação musical padrão através do *software* livre MuseScore (versão 3.6.2). Ribeiro (2018) afirma corretamente que “ao aceitarmos o processo de transcrição como o registro de um determinado evento em um meio que não seja o original, devemos reconhecer que está implícito nesse processo uma perda de conteúdo” (Ribeiro, 2018, p. 3). Portanto, no desenvolvimento das transcrições não almejou-se um registro completo e exaustivo do material original no sistema de notação comum, mas priorizou-se as camadas do arranjo que se mostraram relevantes para a análise comparativa. As transcrições desenvolvidas para a realização deste trabalho estão disponíveis em apêndices como APÊNDICE A – TANSSCRIÇÃO DE “ENSINA-ME”, APÊNDICE B – TANSSCRIÇÃO DE “JESUS, EM TUA PRESENÇA” e APÊNDICE C – TANSSCRIÇÃO DE “INFINITAMENTE MAIS”.

²³ As informações acerca dos lançamentos das gravações de Borba foram obtidas através do livro *A História por trás da Música* (2019).

2.1 “I - SÚPLICA” – BASEADA EM “ENSINA-ME”²⁴

A primeira versão de “Ensina-me”²⁵ foi lançada em 1985 no álbum denominado *Eis-me aqui*, com duração de cinco minutos e vinte e oito segundos. A transcrição da canção desenvolvida para esta análise conta com noventa e três compassos. A métrica da canção é quaternária, com pulso de aproximadamente 65bpm para a semínima e a tonalidade utilizada é lá menor. Palermo adota a mesma métrica quaternária e a mesma tonalidade para “I - Súplica”, com andamento *Lento* e pulso de 60bpm para a semínima indicados na partitura, desenvolvendo sua obra em cinquenta e três compassos. É notável a diferença de quantidade de compassos das duas peças, visto que a métrica e o andamento são basicamente mantidos. Isto se dá pois Palermo realiza uma redução da canção, suprimindo algumas seções que, na ausência do texto, promoveriam demasiadas repetições de material muito semelhante. No Exemplo 4, encontram-se os sete compassos iniciais da composição de Palermo.

Silas Palermo

The image displays a musical score for the beginning of the piece "I - Súplica" by Palermo. The score is written for Violin and Piano. The tempo is marked "Lento" with a metronome marking of 60 bpm. The time signature is 4/4. The Violin part begins with a melodic line in the right hand, marked "mp solene". The Piano part begins with a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand, marked "p". The score shows the first seven measures of the piece.

Exemplo 4 - Compassos iniciais de “I - Súplica” (Palermo)²⁶

²⁴ Para a partitura de “I-Súplica”, ver ANEXO A – PARTITURA DE “I - SÚPLICA”. Para a transcrição de “Ensina-me”, ver APÊNDICE A – TANSCRIÇÃO DE “ENSINA-ME” (BORBA, 1985)

²⁵ A primeira menção aos títulos das canções de Borba e das peças de Palermo nos respectivos capítulos em que serão analisadas contém *hiperlinks* que, ao serem acionados, direcionam o leitor a vídeos que apresentam a execução das referidas obras.

²⁶ Os títulos dos exemplos contêm *hiperlinks* que, ao serem acionados, direcionam o leitor aos áudios que expõe o que está sendo analisado em cada exemplo. Todos os áudios estão disponíveis através do link: https://drive.google.com/drive/folders/1kmOeJ0WDQibbBtglCCOxTycqr9sIo1py?usp=drive_link.

A canção de Borba é formada por duas estrofes, a primeira com oito versos e a segunda com nove versos.

Ensina-me a amar
Mesmo quando só há ódio ao meu redor
Ensina-me a dar
Mesmo quando não há nada a receber
Ensina-me a aceitar
Tudo que tens preparado para mim
Confiando que tudo está nas tuas mãos
E que tudo vem de ti, Jesus

Ensina-me a adorar
Mesmo quando há pranto em meu coração
Também a perdoar
Como a mim tens revelado teu perdão
E que eu possa ter mais sede de te conhecer melhor
Cada dia mais vontade de estar ao teu redor
Escutando teu falar
Sentido teu amor
Vivendo junto a ti, Senhor (Borba, 2019, p. 56).

Os versos finais de cada uma das estrofes são repetidos isoladamente em momentos determinados, caracterizando estribilhos, portanto, na definição da estrutura da música no Quadro 3, são identificados como seções, a saber, Estribilho 1, que se refere aos versos sete e oito da primeira estrofe, e Estribilho 2, que se refere aos versos cinco a nove da segunda estrofe. No quesito melódico, os quatro primeiros versos das duas estrofes apresentam basicamente a mesma melodia, porém com texto diferente, e a melodia diverge na última parte de cada estrofe. Sendo assim, isolando-se o texto, pode-se estruturar a melodia básica da canção como tendo estrutura A-B-A-C, ignorando-se repetições e estribilhos. A semelhança entre os quatro primeiros versos das estrofes 1 e 2 pode ser observada no Exemplo 5.

Estrofe 1
En - si - na - me a 'mar mes - mo quan - do só há ó - dio' ao meu re -

Estrofe 2
En - si - na - me 'a - do - rar Mes - mo quan - do há pran - to em meu co - ra -

Estrofe 1
dor En - si - na - me a dar Mes - mo

Estrofe 2
ção Tam - bém a per - do - ar Co - mo a

Estrofe 1
quan - do não há na - da a re - ce - ber

Estrofe 2
mim tens re - ve - la - do teu per - dão

Exemplo 5 - Comparação melódica dos primeiros quatro versos de cada estrofe em “Ensina-me” (Borba)

Ainda sobre a subdivisão formal das duas obras, é importante ressaltar que a seção C é equivalente ao Estribilho 2, porém a seção B não é equivalente ao Estribilho 1, que consiste apenas nos versos sete e oito da primeira estrofe e não dos versos quatro a oito, que equivalem a B. A Coda consiste na repetição do verso nove da segunda estrofe, que também é repetida por Palermo.

A estrutura básica da peça é concedida pela peça original, porém Palermo sintetiza o material, suprimindo a introdução e o interlúdio, bem como a repetição da primeira parte (A) das estrofes, como observa-se no Quadro abaixo:

Borba	Compassos	Palermo	Compassos
Introdução	1-8		
Estrofe 1	9-16	Estrofe 1 (A)	1-8
	17-20	Estrofe 1 (B)	9-12
Estribilho 1	21-25		13-17
Estrofe 2	26-33	Estrofe 2 (A)	18-25
Estribilho 2	34-43	Estrofe 2 (C)	26-34
Interlúdio	44-55	Estrofe 1 (B)	35-43
Estribilho 1	56-60	Estrofe 2 (C)	44-51
Estrofe 2	61-68	Codeta	51-53
Estribilho 2	69-77		
Estribilho 2	78-86		
Coda	87-93		

Quadro 1 - Estrutura de “Ensina-me” (Borba) e “I - Súplica” (Palermo)

Palermo inicia sua obra com o violino executando a melodia do primeiro e segundo versos sem acompanhamento, como observa-se no Exemplo 6. Na partitura lê-se o termo *solene*, o que é apropriado para o contexto da canção, visto que ela foi composta na ocasião do falecimento do pai de Borba, como ele narra em seu livro publicado em 2019 (p. 54).

O piano inicia sua parte na anacruse do compasso 3 com os acordes de Em7(add11)/B, Dm7(add11)/A e Cmaj7(add11)/G, três acordes formados por quartas sobrepostas, culminando em um acorde de fá com sétima e quinta diminuta. Esses acordes iniciais já demonstram um distanciamento entre a harmonia da peça de Palermo e da canção original, pois Borba inicia a Estrofe 1, após uma introdução de oito compassos, com o acorde de lá menor (compasso 9) e alcança mi menor com quarta em primeira inversão no compasso seguinte (10). Esse distanciamento harmônico é apresentado extensivamente no Quadro 2, onde pode-se observar que, nos oito primeiros compassos da peça, Palermo não altera completamente a harmonia do trecho equivalente em Borba (oito primeiros compassos da Estrofe 1), mas expande e acelera a harmonia, utilizando um acorde por tempo de colcheia no fim do compasso 2 e do compasso 6 e em todo o compasso 8.

	Compasso								
BORBA	9	Am	-	-	-	-	-	Am(add9)	-
PALERMO	1	Am	-	-	-	-	-	-	-
BORBA	10	Em4/G	-	-	-	-	-	-	-
PALERMO	2	-	-	-	-	-	Em7(add11)/B	Dm7(add11)/A	Cmaj7(add11)/G
BORBA	11	F	-	-	-	-	-	Em(add11)	-
PALERMO	3	Fmaj7(b5)	-	-	-	-	-	Cmaj7/E	-
BORBA	12	Dm	-	-	-	F/C	-	-	-
PALERMO	4	Dm7	-	-	-	F6/C	-	-	-
BORBA	13	G	-	-	-	-	-	-	-
PALERMO	5	Gadd9/B	-	-	-	-	-	-	-
BORBA	14	E7/G#	-	-	-	-	-	-	-
PALERMO	6	G#°	-	-	-	C(add#5)/E	E9	E7(#5)	E7(b5)
BORBA	15	Am	-	-	-	Am(add9)	-	-	-
PALERMO	7	Am(add9)	-	-	-	-	-	-	-
BORBA	16	Em(b5)/G	-	-	-	C(add9,11)	-	C	-
PALERMO	8	Gm9	E°	Bbmaj7/D	F#(add9,b13)/C#	C9	Bb7(b5)	Gm9	F#13(b9,#11)

Quadro 2 - Comparação Harmônica da Estrofe 1 de “Ensina-me” (Borba) e “I - Súplica” (Palermo)

A melodia inicial do violino é muito semelhante à melodia da primeira estrofe, como pode-se observar na comparação presente no Exemplo 7, sendo de fácil reconhecimento para um ouvinte familiarizado com a canção original.

The image shows a musical score for two songs. The top system is for 'Borba' and the bottom system is for 'Palermo'. Both are in 4/4 time. The 'Borba' system includes lyrics: 'En - si-na-me a' mar mes-mo quan-do só há ó-dio'ao meure - dor En -'. The 'Palermo' system includes lyrics: 'si-na-me a dar Mes-mo quan-do não há na - da a re - ce - ber'. The 'Palermo' system also includes dynamic markings 'mp' and 'solene'.

Exemplo 7 - Comparação dos versos 1-4 em “Ensina-me” (Borba) com a Estrofe 1(A) em “I - Súplica” (Palermo)

A introdução da gravação de Borba é formada por uma sequência de acordes conectados, executados no sintetizador, com um motivo do piano que se repete nos compassos 3, 4, 5 e 6, perfurando a massa sonora, como observa-se no Exemplo 8.

The image shows a musical score for the introduction of 'Ensina-me' (Borba). It features two systems of music. The first system is labeled 'Piano' and 'Sintetizador' and includes a tempo marking '♩ = 65'. The second system is labeled 'Pno' and 'Sint.'. The score shows a sequence of chords on the synthesizer and a repeating piano motif.

Exemplo 8 - Introdução de “Ensina-me” (Borba)

Esse motivo, formado por um salto ascendente de colcheias seguido de uma semínima após um salto descendente, é utilizado por Palermo entre os compassos 3 e 4, executando simultaneamente os dois motivos, iniciando com as notas Si e Sol, as mesma utilizadas por Borba para iniciar os motivos nos compassos 3 e 5, 4 e 6, respectivamente, seguindo, com um salto de quarta justa de Si para Mi enquanto o Sol desce uma terça menor para alcançar o mesmo Fá, finalizando em Lá e Fá com movimento ascendente e descendente, mesmas notas que Borba utiliza para finalizar os motivos (Ver Exemplo 9).

The image shows a musical score for Exemplo 9. It features four staves: two for Borba (Voz Principal c.9), one for Piano (c.3-6), and two for Palermo (solene). The Borba part includes lyrics: "En - si-na-me a' mar mes-mo quan-do só há ó-dio' aomeure - dor En - si-na-me a dar Mes-mo". A red box highlights a piano motif in the Palermo part, and a blue box highlights the same piano motif in the Piano part. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings like *p* and *solene*.

Exemplo 9 - Empréstimo do motivo inicial do piano de “Ensi-na-me” (Borba) por Palermo

No compasso 7, observa-se a primeira utilização de tercinas, muito presentes nas melodias da canção original e suprimidas por Palermo até então (como no terceiro compasso do Exemplo 7), com uma figura de cinco notas que funciona como anacruse para o compasso 8. A utilização dessas figuras confere à obra um caráter flexível, com uma ideia de tempo maleável.

The image shows a musical score for Exemplo 10. It features two staves: Vln. and Pno. The Pno. part includes a triplet of eighth notes, highlighted with a blue box. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings like *p*.

Exemplo 10 - Primeira utilização de tercina em “I - Súplica” (Palermo)

No fim do compasso 8 alcança-se a melodia que equivale à segunda metade da primeira estrofe, Estrofe 1(B), após uma progressão de oito acordes, cada um executado em um tempo de colcheia, que serve de transição entre as frases (ver Exemplo 11).

A melodia principal permanece na voz do violino, dando sequência à paráfrase da primeira estrofe e do primeiro estribilho de Borba, como observa-se na comparação presente no Exemplo 12.

The image displays a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno) across three systems of measures. The first system covers measures 8 and 9. The Violin part begins in measure 8 with a rest, followed by a melodic line starting in measure 9. The Piano part features a sequence of chords in measure 8, marked with a *cresc.* (crescendo) hairpin, and continues into measure 9 with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The second system covers measures 10 and 11. The Violin part continues its melodic line, and the Piano part provides harmonic support with chords. The third system covers measures 13 and 14. The Violin part has a more active melodic line, and the Piano part includes triplets in both hands. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) in the Piano part of the first system.

Exemplo 11 - Compassos 8-15 de “I - Súplica” (Palermo)

Borba

En - si - na - me 'a - cei - tar Tu - do que tens pre - pa - ra - do pa - ra mim

Palermo

mf

B

Con - fi - an - do que tu - do 'es - tá nas tu - as mãos E que

P

B

tu - do vem de ti Je - su - u - u - u - u - us

P

3

Exemplo 12 - Comparação dos versos 5-8 em “Ensina-me” (Borba) com a Estrofe 1(B) em “I - Súplica” (Palermo)

Neste trecho, nota-se que Palermo introduz uma figura caracterizada por tercinas com supressão do primeiro tempo, como observa-se na voz superior do piano nos compassos 9 e 13 (Ver Exemplo 11). Essa figura se faz presente no piano da canção de Borba em diferentes momentos, como representada pelo recorte do compasso 66 da transcrição (ver Exemplo 13).

6

B

quan-do não há na - da a re - ce - ber En - si - na - me 'a - cei - tar Tu - do

B

Piano

c.66

3

P

8

mf

3

cresc.

mp

3

Exemplo 13 - Empréstimo de motivo do compasso 66 de “Ensina-me” (Borba) por Palermo

Ao final da primeira estrofe de “I - Súplica”, no compasso 16, o piano realiza uma paráfrase de uma melodia executada pela guitarra elétrica na transição entre a repetição do Estribilho 1 e a repetição da Estrofe 2 da canção de Borba (Compassos 59 e 60), funcionando como transição para a Estrofe 2 (A) em Palermo (Ver Exemplo 14). Essa melodia faz parte de um extenso solo de guitarra elétrica que ocorre entre os compassos 44 e 60 (Ver Exemplo 15), de onde Palermo seguidamente realiza empréstimo material melódico, como no trecho observado no Exemplo 14. Este solo de guitarra tem equivalência estrutural com a Estrofe 1 e Estribilho 1 em Borba.

14

B

E que tu-do vem de ti Je - su - u - u - u - us En -

Guitarra C.59-60

P

P

Exemplo 14 - Melodia parafraseada da guitarra de “Ensina-me” (Borba) por Palermo

44

48

51

54

57

Exemplo 15 - Solo de guitarra entre os compassos 44-60 de “Ensina-me” (Borba)

Encerrada a exposição da primeira estrofe, Palermo passa a explorar uma maior diversidade na interação melódica dos dois instrumentos com os temas de Borba, como

observa-se a partir do compasso 18, identificado pela letra de ensaio “A” (ver Exemplo 16), onde a melodia principal passa a ser parafraseada pela voz superior do piano, enquanto o a parte do violino explora outras variedades melódicas. Note-se que trecho entre os compassos 18 e 24 da peça de Palermo equivalem aos versos 1-4 da segunda estrofe da canção de Borba.

The image displays a musical score for two systems, each containing a Violin (Vln.) and Piano (Pno.) part. The first system covers measures 18 to 21, and the second system covers measures 22 to 24. Measure 18 is marked with a box containing the letter 'A'. The Piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The Violin part features melodic lines with slurs and accents, while the Piano part provides harmonic support with chords and melodic fragments. Notable features include triplets in both parts and various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes.

Exemplo 16 - Compassos 18-24 em “I - Súplica” (Palermo)

Devido à semelhança entre a melodia dos primeiros versos de ambas as estrofes da canção original, somado à equivalência estrutural do solo da guitarra, é interessante a comparação dessas melodias com a composição de Palermo nas posições correspondentes. Ao realizar tal análise, o observador pode perceber que Palermo efetua empréstimo de uma variedade de materiais melódicos presentes no solo da guitarra, como demonstrado no Exemplo 17 e Exemplo 18. No terceiro tempo do compasso 18 a voz superior do piano executa um salto descendente de quinta com nota pontuada de Mi para Lá, semelhante às primeiras notas do solo da guitarra no compasso 44 da transcrição. Palermo utiliza uma semínima pontuada seguida de colcheia, enquanto Borba apresenta uma semínima com duplo ponto seguido de semicolcheia, promovendo uma sensação maior de flexibilidade no tempo. Em seguida, na segunda metade do compasso 19, Palermo executa melodias com salto seguido de graus conjuntos descendentes tanto na

parte do violino quanto na mão direita do piano, contorno melódico presente no compasso 45 do solo da guitarra. No último tempo do compasso 20, a voz superior do piano executa uma semicolcheia seguida de colcheia pontuada ascendente, que está presente no final da frase da guitarra no compasso 46. No compasso 21, Palermo desconstrói a escala executada pela guitarra no compasso 47 na melodia dos dois instrumentos, executando, a partir do quarto tempo de colcheia, tercinas que contêm os intervalos de Mi-Fá e Sol-Lá e, como a guitarra em Borba, enfatiza a nota dó repetidamente no piano. Em seguida, no compasso 22, que é alcançado com anacruse de Dó para Ré no trecho equivalente da guitarra bem como na mão direita do piano em Palermo, a melodia superior do piano executa um salto ascendente de uma oitava a partir de Ré, que contrasta com o salto descendente de quinta justa da guitarra, que vai de Ré até Sol. No compasso 23, Palermo utiliza a melodia da guitarra entre os acordes da mão direita do piano, onde destaca-se a melodia Ré-Mi-Ré-Dó-Ré-Mi.

The image displays two systems of a musical score for the piece "I - Súplica" by Palermo. The first system covers measures 17-19, and the second system covers measures 20-23. The score includes vocal lines (B) and piano accompaniment (P). The lyrics are: "u - u - us En - si - na - me - a - do - rar Mes - mo quan - do há pran - to em meu co - ra - ção Tam - bém a per - do - ar Co - mo 'a mim tens re - ve - la - do teu per - dâo". The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. A box labeled "Guitarra C.44-49" is placed over the piano part in measure 18. Red and blue boxes highlight specific melodic and rhythmic motifs in the piano part that correspond to the text's description of the guitar's influence.

Exemplo 17 - Empréstimo de Borba nos compassos 18-23 de "I - Súplica" (Palermo)

The image shows a musical score for the piece "I - Súplica" by Palermo, specifically measures 24 through 28. The score is arranged in four systems, each containing a vocal line (B), a guitar line (Guitarra), and a piano line (P). The piano part is particularly complex, featuring numerous triplet patterns in measures 24 and 25, which are highlighted with red boxes. The guitar part includes arpeggiated triplets in measure 51 and an ascending scale in measure 47, both highlighted with cyan boxes. The vocal line includes lyrics in Portuguese and Spanish, with specific phrases highlighted in cyan boxes. The piano part also includes a "cresc." marking and a "f" dynamic marking.

Exemplo 18 - Empréstimo de Borba nos compassos 24-28 de “I - Súplica” (Palermo)

Entre os compassos 24 e 25, Palermo utiliza uma combinação de tercinas de colcheia, tercinas de semicolcheia, colcheias e fusas para aumentar a intensidade da peça que se encaminha para a primeira exposição da Estrofe 2(C), que equivale ao Estribilho 2 em Borba. Para isso, ele faz uso de figuras presentes no solo da guitarra, a começar pelos arpejos descendentes de tercinas no compasso 24 na parte do violino, presentes de forma ascendente no compasso 51 na guitarra de Borba, seguido de escala de grau conjunto a partir de Ré, que faz alusão à escala executada pela guitarra no compasso 47 da transcrição. O compasso 26 marca o retorno da melodia principal para a parte do violino, iniciando com as mesmas notas da parte cantada em Borba, porém com movimentos em direções opostas, visto que Borba realiza um salto ascendente de sexta menor de Dó para Lá no trecho equivalente (compasso 34 da transcrição), ao passo que o violino executa um salto descendente de Dó para Lá.

Nos primeiros compassos da peça, Palermo alterou alguns ritmos de tercinas no processo de empréstimo (ver Exemplo 7 e Exemplo 12), optando por manter o ritmo mais constante, enquanto a melodia de Borba originalmente incluía tais variações. Entre os

compassos 26 a 28, observa-se que ocorre o contrário: enquanto a melodia de Borba (que inicia no compasso 34 da transcrição) mantém ritmos binários, Palermo passa a parafrasear a melodia principal com a utilização recorrente de tercinas, assemelhando-se ao compasso 17 e 18 da melodia da canção original.

The image displays a musical score for the piece "I - Súplica" by Palermo. It consists of two systems of staves. The first system (measures 29-35) includes a vocal line (B) and piano accompaniment (P). The vocal line features lyrics: "tar ao teu re-dor Es-cu-tan-do teu fa-lar Sen-tin-do teu a-mor Vi-ven-do jun-to'a ti Se-nhor". The piano accompaniment includes a section labeled "Piano c.74-75" with a dynamic marking of *mp*. The second system (measures 34-35) includes a guitar part (B) and piano accompaniment (P). The guitar part is divided into sections labeled "Guitarra c.51", "Guitarra c.47", and "Guitarra c.52". The piano accompaniment in the second system includes a *cresc.* marking. Red and blue boxes highlight specific musical phrases in both systems, illustrating the borrowing of Borba's melodic material.

Exemplo 19 - Empréstimo de Borba nos compassos 29-35 de “I - Súplica” (Palermo)

Entre os compassos 26 e 33 destaca-se a paráfrase do Estribilho 2 de Borba na melodia do violino em Palermo. Além disso, a voz superior do piano executa uma sequência de intervalos formados pelo segundo e terceiro tempos de tercina seguido de semínima, que é similar ao motivo executado pelo piano na gravação original entre os compassos 74 e 75 (Ver Exemplo 19). O compasso 33 marca o fim da exposição dos temas da canção, tendo sido executadas toda a melodia equivalente às duas estrofes de Borba. No compasso 34, acontece uma transição onde as melodias executadas pelo violino e piano em Palermo no compasso 25 são reapresentadas, porém as tercinas em semicolcheias e as fusas são agora executadas pelo violino, enquanto a voz do piano executa as colcheias em escala ascendente na mão direita e em escala descendente na mão esquerda. A partir deste ponto, tanto Borba quanto Palermo desenvolvem recapitulações e representações do material proposto.

The image displays a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno) across three systems of measures. The first system, starting at measure 35, is marked with a rehearsal sign 'B'. The violin part features a melodic line with slurs and triplets, while the piano accompaniment includes triplets and chords. The second system, measures 37-38, continues the violin melody with a triplet and piano accompaniment with chords and triplets. The third system, measures 39-42, shows the violin playing sixteenth-note patterns and the piano accompaniment with chords and a 'dim.' marking.

Exemplo 20 - Compassos 35-42 em “I - Súplica” (Palermo)

No compasso 35, indicado pela letra de ensaio “B”, Palermo reapresenta a Estrofe 1(B), que equivale aos quatro últimos versos da primeira estrofe de Borba (Ver Exemplo 20). Seguindo a estrutura da gravação de Borba, após a apresentação das duas estrofes ocorre o interlúdio, caracterizado pelo solo da guitarra. Palermo não segue a mesma estrutura, optando por suprimir a melodia equivalente aos quatro primeiros versos de Borba, portanto, para comparar o solo da guitarra e os compassos desta seção de maneira paralela, considera-se a melodia da guitarra entre os compassos 52 e 59 da transcrição (Ver Exemplo 15).

The image displays a musical score for the piece "I - Súplica" (Palermo). It features three systems of staves, each with a Violin (B) and Piano (P) part. The first system (measures 35-37) includes a guitar solo (Guitarra) with annotations for measures 52 and 54. The second system (measures 38-40) features the main vocal line (Voz Principal) with lyrics: "Con-fi-an-do que tu-do'es-tá nas tu-as mãos E que". The third system (measures 41-42) continues the vocal line with lyrics: "tu-do vem de ti Je-sus" and includes a guitar annotation for measure 58. The score uses various musical notations such as triplets, mordents, and dynamic markings like "dim.". Red and blue boxes highlight specific melodic and rhythmic patterns in the guitar and piano parts that correspond to the vocal line.

Exemplo 21 - Empréstimo de Borba nos compassos 35-42 em “I - Súplica” (Palermo)

Como observa-se no Exemplo 21, no compasso 35, desenvolve-se na voz do violino uma paráfrase do solo da guitarra apresentado no compasso 52 da transcrição, seguindo o mesmo contorno melódico, alcançando ainda mais similaridade no compasso seguinte (c.36), com a repetição da nota Lá na primeira metade do compasso e o movimento descendente de tercinas de semicolcheias com as notas iniciais Si-Lá-Sol-Fá \sharp e finalizando em Sol, enquanto na guitarra em Borba há o mesmo movimento descendente com as notas Si-Lá-Sol-Fá e, por fim, Sol. Em seguida, no compasso 37, a voz superior do piano executa um mordente sobre Si que leva a um salto descendente para Sol, motivo que está presente em semicolcheias no compasso 54 do solo da guitarra. O compasso 38 funciona como transição para a melodia equivalente ao Estribilho 1, com os quatro

tempos de semínima do compasso sendo executados pelo piano, acompanhados de cordas duplas alternadas em colcheias formando o acorde de G^o, mimetizando a execução das quatro semínimas Ré-Dó#-Ré-Mi na parte da guitarra. No compasso 38 o violino executa a melodia equivalente ao Estribilho 1 em cordas duplas, se assemelhando à melodia da guitarra no compasso respectivo não apenas com a melodia, mas também pela intensidade. Os compassos 40 a 42 finalizam a seção, com pequenas semelhanças melódicas e rítmicas com a parte da guitarra.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 42-44) shows the violin (Vln.) playing a melodic line and the piano (Pno.) playing a rhythmic accompaniment of chords. The second system (measures 45-47) features a crescendo in the violin and a change in the piano accompaniment. The third system (measures 48-53) is marked 'meno mosso' and 'p' (piano), showing a slower tempo and a final cadence.

Exemplo 22 - Compassos 42-53 em “I - Súplica” (Palermo)

O compasso 43 estabelece efetua uma nova transição com a execução de um acorde por tempo de colcheia para o que será a última recapitulação da peça: a Estrofe

2(C), que equivale ao Estribilho 2 em Borba, seguido de uma codeta de dois compassos e meio. Estes compassos finais são apresentados no Exemplo 22²⁷.

43 **Voz Principal c.77**
 B E que eu pos-sa ter mais se - de de te co-nhe- cer me-lhor Ca - da
 P
 P

46 **Voz Principal c.83**
 B di-a mais von-ta - de de es - tar ao teu re-dor Es-cu - tan-do teu fá-lar Sen - tin-do teu a-mor Vi - ven-do jun-to'a ti Se -
 B
 P *mp* *meno mosso*
 P *meno mosso* *p*
 P

51 **Piano c.90**
 B nhor Vi - ven - do jun - to'a ti Se - nhor
 B
 P *rit.*
 P

Exemplo 23 - Empréstimo de “Ensina-me” (Borba) nos compassos 43-53 em “I - Súplica” (Palermo)

Como observa-se no Exemplo 23, partir do compasso 44, a paráfrase da melodia original de Borba, equivalente ao compasso 77 da transcrição, fica a cargo da voz superior do piano, que executa tríade com quatro notas de lá menor em cada nota da melodia, formando o acorde de fá maior com sétima maior em cada nota por conta do baixo em Fá

²⁷ Na execução desta peça disponibilizada como referência para este trabalho, os trêmulos do compasso 46 são substituídos por trinados, decisão tomada a partir de sugestão do compositor em uma conversa em que abordamos propostas de adaptações para a parte do violino.

na mão esquerda, seguido por tétrades de ré maior na primeira colcheia do compasso 45 e mi maior na colcheia seguinte, com o acorde de E11 sendo estabelecido no compasso. O padrão se repete nos dois compassos seguintes, onde após uma progressão de acordes em torno de lá menor, alcança-se ré maior com nona adicionada no terceiro tempo do compasso 47, onde todas as notas têm fermata.

Como na introdução, a anacruse e os três tempos iniciais do compasso 48 são executadas pelo violino sem acompanhamento, com o piano retornando no último tempo do compasso unicamente com uma téttrade de um tempo de semínima. Nesse trecho, a paráfrase do violino é pouco modificada ou ornamentada, tornando explícita a melodia de Borba, e o piano, por sua vez, tem pouca movimentação melódica, executando dois acordes em mínimas no compasso 49 e acompanhando as colcheias do violino no compasso 50. No terceiro tempo do compasso 51, dando início à Codeta, a voz superior do piano apresenta uma melodia ascendente que conduz para a última execução do motivo descendente de colcheias que caracteriza o último verso da música. Essa melodia tem contorno melódico semelhante à melodia que presente na voz do piano no compasso 90 da gravação de Borba, que de igual forma antecipa os compassos finais da música. O compasso 52 retoma o motivo de quatro colcheias que encerra a peça, conduzindo para o acorde de dó com nona adicionada, finalizando no mesmo acorde fundamental que Borba.

Palermo utiliza a canção de Borba como modelo para sua composição, se apropriando de sua estrutura do início, com exceção da introdução que é suprimida, até mais da metade de sua obra, e sintetizando a estrutura apresentada no restante da composição. Além disso ele incorpora boa parte do material melódico da canção, principalmente da voz principal e do solo da guitarra, e muitas características da harmonia, utilizando-os pouco alterados em determinados momentos e consideravelmente modificados em outros. Observado esses aspectos, fica evidente a caracterização de modelagem, conforme a descrição estabelecida por Burkholder (2001b) na definição do verbete “Modelling” no Dicionário Grove de Música, bem como a caracterização de paráfrases, ao utilizar diversas melodias de Borba com diferentes níveis de alterações, conforme descrição estabelecida por Sherr (2001) na definição do verbete “Paraphrase” no Dicionário Grove de Música.

Quanto à melodia principal, por fazer parte da substância principal da peça e ser alterada tanto com ornamentações quanto com modificações rítmicas, caracteriza-se uma paráfrase estendida (Burkholder, 1994, p. 854).

2.2 “IV - PROPÓSITO” – BASEADA EM “JESUS, EM TUA PRESENÇA”²⁸

A primeira versão de “Jesus, em tua Presença” foi lançada em 1986 no álbum denominado *Canções do Espírito Santo*, com duração de três minutos e trinta e dois segundos. A transcrição da canção desenvolvida para esta análise conta com sessenta e nove compassos. A introdução da canção não apresenta pulso regular até os dezessete segundos da faixa, ambiguidade métrica que não é ignorada no processo de transcrição, com os compassos do trecho sendo definidos de maneira aproximada. A métrica da canção é quaternária, com pulso de aproximadamente 75bpm para a semínima e a tonalidade utilizada é ré maior. Palermo adota a mesma tonalidade em quase toda sua peça, com exceção dos quatorze compassos iniciais. “IV - Propósito” tem sessenta e sete compassos e também é desenvolvida em compasso quaternário, com andamento *Moderado* e pulso de 84bpm para a semínima, indicados na partitura. Os quatorze compassos iniciais da peça de Palermo são apresentados no Exemplo 24.

A canção de Borba é composta por uma estrofe de quatro versos, pré-refrão de cinco versos e refrão de quatro versos.

Jesus, em tua presença reunimo-nos aqui
 Contemplamos tua face e rendemo-nos a ti
 Pois um dia tua morte trouxe vida a todos nós
 E nos deu completo acesso ao coração do Pai

O véu que separava
 Já não separa mais
 A luz que outrora apagada
 Agora brilha
 E cada dia brilha mais!

Só pra te adorar
 E fazer teu nome grande
 E te dar o louvor que é devido
 Estamos nós aqui! (Borba, 2019, p. 94).

²⁸ Para a partitura de “IV-Propósito”, ver ANEXO B – PARTITURA DE “IV - PROPÓSITO”. Para a transcrição de “Jesus, em Tua Presença”, ver APÊNDICE B – TANSCRICÃO DE “JESUS, EM TUA PRESENÇA” (BORBA, 1986).

Silas Palermo

Moderato $\text{♩} = 84$

Violin

Piano

mf

Vln.

Pno.

mf

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

mp

Exemplo 24 - Compassos 1-14 de “IV - Propósito” (Palermo)

A estrutura básica de “IV - Propósito” (Palermo) segue a estrutura da canção “Jesus, em tua Presença” (Borba), com desenvolvimentos diferentes seguindo a exposição do refrão. Borba repete o refrão e insere uma coda, ao passo que Palermo repete a estrutura já apresentada com melodia reformulada, expandindo o material inicial. A comparação das estruturas das duas obras é apresentada no Quadro 3.

Borba	Compassos	Palermo	Compassos
Introdução	1-14	Introdução	1-4
Estrofe	15-22	Estrofe 1	5-13
Transição	23-27	Transição 1	13-16
Estrofe	28-35	Estrofe 2	17-24
Pré-refrão	36-40	Pré-refrão	25-29
Refrão	41-49	Refrão	30-38
Refrão	50-58	Transição 2	38-41
Coda	59-69	Variante da Estrofe	42-49
-	-	Variante do Pré-refrão	50-54
-	-	Variante do Refrão	55-60
-	-	Cadência	61-63
-	-	Coda	63-67

Quadro 3 - Estrutura de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e “IV - Propósito” (Palermo)

A versão original de “Jesus, em Tua Presença”, na qual Palermo se baseou, inicia com arpejos de ré maior (D), ré maior com quarta (D4) e ré maior com sétima (D7) executados em sintetizador, entre os cinco compassos iniciais, aproximadamente. Neste trecho, as linhas que definem a transição do compasso são um pouco turvas, sendo executadas quase *ad libitum*, dando uma impressão de ralentando. Inicialmente apenas a nota ré grave é executada em semicolcheias, e posteriormente mais notas são introduzidas enquanto o pedal em ré grave diminui o andamento e passa a executar figuras cada vez mais longas que se alternam com figuras mais curtas, como apresentado de maneira aproximada no Exemplo 25. Dois tipos de arpejos distintos podem ser percebidos, um composto por notas longas formado por vários compassos e outro produzido artificialmente pelo sintetizador e com frequência acelerada. No compasso 6, a semínima

é estabelecida em aproximadamente 75bpm, andamento em que a canção permanece (ver Exemplo 25).

The image displays a musical score for Exemplo 25. It consists of two systems of staves. The first system includes a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff (piano and bass clefs). The tempo is marked as $\text{♩} = 75$. The first two measures of the first system are marked with a fermata. The third measure of the first system is marked with a fermata and the instruction "rall.". The second system begins with a fermata in the treble clef staff, followed by a measure with a fermata in the bass clef staff. The third measure of the second system is marked with a fermata and the instruction "rall.". The tempo is then marked as $\text{♩} = 75$ and "A tempo". The score concludes with a 3/4 time signature.

Exemplo 25 - Introdução aproximada “Jesus, em tua Presença” (Borba)

A composição de Palermo, “IV - Propósito”, tem seu começo na tonalidade de dó maior, com introdução de quatro compassos. Nos dois primeiros compassos, como mostra o Exemplo 26, o piano repete duas vezes o mesmo movimento, com a mão direita executando uma melodia constante de semicolcheias com arpejos e escalas de dó maior (C) e fá maior em segunda inversão (F/C) enquanto a mão esquerda repete quatro vezes o mesmo movimento de uma oitava de dó com a nota mais grave sendo executada como uma semicolcheia e a mais aguda uma colcheia pontuada ligada a uma semínima. Nos dois compassos seguintes, apresentados no Exemplo 27, o violino se junta à mão direita do piano executando uma melodia de arpejos e escalas em semicolcheias, porém com a maioria das notas uma terça acima do piano.

Moderato ♩ = 84

Violin

Piano

mf

Exemplo 26 - Introdução “IV - Propósito” (Palermo)

Vln.

Pno.

mf

Exemplo 27 - Entrada do violino em “IV - Propósito” (Palermo)

Mesmo com a diferença de tonalidades, é possível a identificação de duas semelhanças entre as introduções das peças. A primeira é a movimentação constante das notas, na gravação de Borba com o sintetizador executando arpejos rápidos e na peça de Palermo a mão direita do piano e o violino executando uma melodia constante em semicolcheias. É válida a observação de que essa introdução com movimento arpejado acelerado de sintetizador só está presente na primeira versão gravada por Borba, com versões posteriores apresentando princípios diferentes, geralmente mais lentos e com acordes ao piano. A segunda semelhança é a utilização de um pedal constante na tônica, na gravação de Borba com a nota Ré mais grave sendo constantemente repetida pelo sintetizador, e posteriormente pelo contrabaixo elétrico, e na peça de Palermo a oitava de Dó sendo executada oito vezes em sequência pela mão esquerda do piano. Em decorrência disso, a harmonia apresenta semelhanças, com sequências formadas pelo acorde de tônica seguido de inversões, como observa-se no Quadro 4.

Borba	Palermo
D - A4/D - G/D & D - Am4/D - G/D	C - F/C

Quadro 4 - Sequência harmônica das introduções de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e “IV - Propósito” (Palermo)

Na gravação de Borba, após o encerramento da introdução, com o fim do solo da guitarra, inicia-se a primeira estrofe, com duração de oito compassos. A letra da música tem papel importante na definição rítmica da melodia, que neste trecho é cantada apenas por uma voz masculina (ver Exemplo 28). O sintetizador executa arpejos constantes ao fundo.

14
Je - sus em tu - a pre-sen - ça Re-u - ni - mo - nos a - qui Con - tem -

17
pla - most tu - a fa - ce E ren - de - mo - nos a ti Pois um di - a tu - a mor - te Trou - xe

20
vi - da 'to - dos nós E nos deu com - ple - to 'a - ces - so Ao co - ra - ção do Pai

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 14 and ends at measure 16. The second staff starts at measure 17 and ends at measure 19. The third staff starts at measure 20 and ends at measure 22. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across measures. The music features a constant arpeggiated accompaniment in the background.

Exemplo 28 - Exposição da estrofe “Jesus, em tua Presença” (Borba)

A peça de Palermo desenvolve a melodia na voz do violino a partir do compasso 5, como observa-se no Exemplo 29, sendo perceptível a semelhança com o material original, porém com o ritmo simplificado, ou seja, menor utilização de síncopes em relação à melodia originalmente cantada. Além disso, Palermo altera o intervalo do salto inicial indo de Mi para Dó em um salto de sexta menor ascendente, enquanto Borba sobe de Lá para Ré em um salto de quarta justa ascendente.

5 **A**

9

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 5 and ends at measure 8. The second staff starts at measure 9 and ends at measure 12. A box labeled 'A' is placed above the first measure of the first staff. The music features a simplified melodic line with fewer syncopations compared to the original.

Exemplo 29 - Exposição da estrofe de “IV - Propósito” (Palermo)

Essa liberdade rítmica, possibilitada por não haver necessidade da articulação de todas as palavras do texto, não impede que a canção original seja reconhecida, pois os intervalos básicos e relações de tempo são mantidos. O Exemplo 30 apresenta uma redução rítmica onde pode-se observar essas semelhanças, com a parte do violino, da peça de Palermo, sendo transposta para a tonalidade de ré maior.

The image displays two systems of musical notation. The first system contains four measures for two parts: 'Borba' (top staff) and 'Palermo' (bottom staff). The second system contains four measures, starting with a measure number '6' above the first measure, for the same two parts. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The 'Palermo' part in the second system shows a rhythmic reduction of the original piece, maintaining the melodic intervals and tempo relationships.

Exemplo 30 - Redução rítmica das exposições das estrofes de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e “IV - Propósito” (Palermo)

Enquanto o violino desenvolve a melodia principal, o piano segue com a mesma textura utilizada na introdução, com a mão direita executando pequenas inflexões de colcheias e semicolcheias no início do compasso 5, seguindo com semicolcheias no decorrer dos sete compassos seguintes, enquanto a mão esquerda executa, quase que unicamente, o motivo rítmico apresentado na introdução, alterando notas e intervalos ou as durações da nota superior, deixando de executar o motivo rítmico apenas entre os dois últimos tempos do compasso 9 e dois primeiros tempos do compasso 10 (ver Exemplo 31). A melodia constante em semicolcheias se assemelha com a textura conferida pelos arpejos do sintetizador na versão original.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno) across five systems. The first system begins at measure 5, marked with a boxed 'A'. The second system starts at measure 7. The third system starts at measure 9. The fourth system starts at measure 11 and features a time signature change from 2/4 to 4/4. The fifth system starts at measure 13 and includes a dynamic marking of *mp* and a key signature change to two sharps (F# and C#).

Exemplo 31 - Compassos 5-14 de “IV - Propósito” (Palermo)

Neste primeiro momento, como pode ser observado no Quadro 5, o compositor desenvolve a peça com harmonia estável e relativamente simples, sem grandes expansões, utilizando a mesma estrutura harmônica básica da exposição da estrofe na canção original.

Compasso	15				16				17				18			
Estrofe Borba	I	-	IV	-	V	-	I	-	I	I ⁶	IV	-	V	-	I	-
Compasso	5				6				7				8			
Estrofe Palermo	I	I ⁶	IV	-	V	-	I	-	I	I ⁶	IV	-	V	-	I	-
Compasso	19				20				21				22			
Estrofe Borba	vi	-	iii	-	IV	V	I	-	I	-	ii ²	-	V ⁶	V	I	-
Compasso	9				10				11				12		13	
Estrofe Palermo	vi	-	iii ⁷	-	IV	V	I	-	I	-	II ²	-	V ⁷	-	I	-

Quadro 5 - Comparação da estrutura harmônica inicial de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e “IV - Propósito” (Palermo)

Palermo utiliza a transição, entre os compassos 13 e 16, para desenvolver uma transposição, utilizando a mesma melodia na mão direita do piano por dois compassos (c.13 e 14 em Palermo), enquanto a mão esquerda executa apenas um motivo por compasso, com o Dó grave em semicolcheia e o Dó uma oitava acima com uma colcheia pontuada ligada a uma mínima pontuada. Nos dois compassos seguintes (c.15 e 16 em Palermo) o piano executa exatamente os mesmos intervalos, porém um tom acima, transpondo a peça para ré maior, mesma tonalidade da gravação original de Asaph Borba. Assim como na introdução, o violino não toca os dois primeiros compassos, voltando a tocar apenas nos dois últimos compassos da transição (c.15 e 16 em Palermo), já na nova tonalidade (ver Exemplo 32). Na gravação original de Borba, também há uma transição imediatamente após a exposição da estrofe, onde a mesma textura com solo de guitarra da introdução é retomada. Palermo, portanto, toma também emprestado o aspecto da repetição de temas da introdução na transição, pois, assim como Borba reinterpreta os instrumentos iniciais com o solo de guitarra em evidência, Palermo retoma o mesmo padrão de notas que utilizou na introdução de sua peça.

12

Vln.

Pno.

mp

B

Vln.

mf

Pno.

mf

15

Exemplo 32 - Transição e transposição em “IV - Propósito” (Palermo)

Até aqui, apesar da semelhança harmônica, melódica e estrutural, a peça se desenvolve com uma diferença fundamental da gravação de Borba, por estar um tom abaixo da tonalidade original. No momento em que esta é alcançada, onde se estabeleceria o principal momento de convergência das duas obras, a peça começa a se distanciar da canção originária através de outras mudanças significativas. A expansão da harmonia representa a primeira dessas mudanças. O Exemplo 33 e o Exemplo 34 contêm a segunda apresentação da estrofe de Borba e de Palermo, respectivamente, com a indicação da harmonia. A comparação harmônica das duas seções encontra-se no Quadro 6.

27

D G A D

Je - sus em tu - a pre - sen - ça Re - u - ni - mo - nos a - qui Con - tem -

30

D G A D D/F# Bm F#m

pla - mos tu - a fa - ce E ren - de - mo - nos a ti Pois um di - a tu - a mor - te Trou - xe

33

G A D D Em7/D A/C# A D

vi - da 'to - dos nós Enos deu com - ple - to 'a - ces - so Ao co - ra - ção do Pai

Exemplo 33 - Estrofe 2 de “Jesus, em tua Presença” com cifra (Borba)

17 D Dmaj7/C# Bm Bm7/A A7/G Bm/F# A4/E A4 ∞

Vln.

Pno

19 Dmaj7 Dadd9/E Bm7/F# G A F#7/A# Bm F#/C#

Vln.

Pno

21 8 D F#m/C# F#m(b5)/C Bm

Vln.

Pno

22 Gm/Bb D/A G#m7 A7/G

Vln.

Pno

23 D/F# ∞ Fo E9 A7 tr D

Vln.

Pno

Exemplo 34 - Estrofe 2 de "IV - Propósito" com cifra (Palermo)

Compasso	28				29			
Estrofe 2 Bor.	D	-	G	-	A	-	D	-
Compasso	17				18			
Estrofe 2 Pal.	D	Dmaj7/C#	Bm	Bm7/A	A7/G	Bm/F#	A4/E	A4
Compasso	30				31			
Estrofe 2 Bor.	D	-	G	-	A	-	D	D/F#
Compasso	19				20			
Estrofe 2 Pal.	Dmaj7	Daad9/E	Bm7/F#	G	A	F#7/A#	Bm	F#/C#
Compasso	32				33			
Estrofe 2 Bor.	Bm	-	F#m	-	G	A	D	-
Compasso	21				22			
Estrofe 2 Pal.	D	F#m/C#	F#m(b5)/C	Bm	Gm/Bb	D/A	G#m7	A7/G
Compasso	34				35			
Estrofe 2 Bor.	D	-	Em7/D	-	A/C#	A	D	-
Compasso	23				24			
Estrofe 2 Pal.	D/F#	Fo	E9	-	A7	-	D	-

Quadro 6 - Comparação Harmônica da Estrofe 2 de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e “IV - Propósito” (Palermo)

Ao alcançar a reexposição da estrofe, Palermo estabelece a tonalidade de ré maior (D), e procede para expandir a harmonia. Observa-se que Palermo utiliza harmonias mais complexas no desenvolvimento desta seção, com a progressão harmônica sendo conduzida por uma melodia presente na mão esquerda do piano, que consiste em uma escala de ré maior descendente com um salto para a quinta ao invés de alcançar o primeiro grau, nos dois primeiros compassos (c.17-18 em Palermo), seguida de uma escala ascendente em graus conjuntos partindo da nota Ré (c. 19-20 em Palermo), com a inserção de Lá# como sensível de Si no segundo tempo do compasso 20. A partir do compasso 21 até o compasso 23, inicia-se uma escala cromática descendente que vai desde a nota Ré até o segundo grau Mi. Essa movimentação é de grande impacto para a harmonia da seção, sendo acompanhada pelo desenvolvimento da mão direita do piano, ao passo que a melodia principal, é essencialmente mantida e, apenas ornamentada pelo violino, sem ocorrer qualquer tipo de adequação da melodia à nova proposta harmônica, o que promove uma presença marcante de dissonâncias.

Na gravação original (Borba), o Pré-refrão é o momento em que as vozes deixam de cantar em oitavas e passam a cantar notas diferentes, com as vozes femininas cantando a melodia principal e as vozes masculinas cantando uma sexta abaixo (ver Exemplo 35). Na peça de Palermo, o violino executará uma paráfrase da melodia principal, como mostra o Exemplo 36, e podem-se identificar semelhanças no movimento das vozes masculinas

com a mão direita do piano em Palermo, como apresentado no Exemplo 37, de maneira que percebe-se uma alusão ao dobramento de vozes da gravação de Borba.

35

Voz Feminina
O véu que se - pa-ra - va Já não se-pa-ra ma-is A

Voz Masculina
O véu que se - pa-ra - va Já não se-pa-ra ma-is A

38

luz ou-tro-ra a - pa-ga - da A - go - ra bri - lha e ca-da di-a bri - lha ma - is

luz ou-tro-ra a - pa-ga - da A - go - ra bri - lha e ca-da di-a bri - lha ma - is

Exemplo 35 - Vozes masculina e feminina no Pré-refrão de “Jesus, em tua Presença” (Borba)

Vozes femininas em Borba

O véu que se - pa-ra - va Já

Violino em Palermo

Borba

não se-pa - ra ma - is A luz ou-tro - ra a - pa-ga - da A -

Palermo

Borba

go - ra bri - lha e ca-da di-a bri - lha ma - is

Palermo

Exemplo 36 - Comparação da melodia principal no Pré-refrão de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e “IV - Propósito” (Palermo)

Vozes masculinas em Borba
 véu que se - pa - ra - va Já

Piano em Palermo

Borba
 não se - pa - ra ma - is A luz ou - tro - ra a - pa - ga - da A -

Palermo

Borba
 go - ra bri - lha e ca - da di - a bri - lha ma - is

Palermo

Exemplo 37 - Comparação da segunda voz em “Jesus, em tua Presença” (Borba) com a voz do piano no Pré-refrão em “IV - Propósito” (Palermo)

Também na gravação original, bateria e o contrabaixo elétrico assumem um papel mais diversificado nesse trecho, participando de maneira mais incisiva e semelhante às características rítmicas da melodia entoada. Essa diversificação não é ignorada por Palermo, que altera os padrões rítmicos utilizados, a partir do compasso 25, tanto na mão direita quanto na mão esquerda do piano. Como observa-se no Exemplo 38, a mão esquerda executa arpejos que destacam os primeiros e terceiros tempos do compasso enquanto a mão direita desenvolve melodias arpejadas com síncopes que se assemelham às aquelas presentes na melodia principal, como na transição entre o primeiro e segundo tempo do compasso 25, por exemplo. É perceptível que nessa parte da obra a mão esquerda do piano passa a ter movimentação mais constante, o que se consolidará no refrão.

Exemplo 38 - Pré-Refrão de “IV - Propósito” (Palermo)

Em Palermo, o refrão, apresentado no Exemplo 40, inicia com o violino executando uma escala de oito fusas como anacruse para a melodia principal, simultaneamente com um acorde de si maior com sétima em terceira inversão (B7/A) executado pelo piano. A melodia principal alcançada no compasso 30 apresenta-se pouco alterada em relação ao refrão da canção de Borba (ver Exemplo 39), mas com ornamentações, caracterizando uma paráfrase. Neste trecho, a segunda voz do piano alcança a seção de maior movimentação até então, realizando diversos arpejos repetidos em sequência com motivos que enfatizam os quatro tempos do compasso. A voz superior do piano explora maior variedade rítmica, mantendo, todavia, a maior parte dos nove compassos que compõem o refrão com semicolcheias regulares.

Exemplo 39 - Refrão de “Jesus, em tua Presença” (Borba)

29 Vln. *f*

Pno.

32 Vln.

Pno.

35 Vln.

Pno.

38 Vln.

Pno. *p* *mf*

Exemplo 40 - Refrão de “IV - Propósito” (Palermo)

A partir do compasso 30, Palermo deixa de seguir à risca a estrutura da canção de Borba. Na gravação original (Borba), após a primeira exposição do refrão, a canção se encaminha para o fim, com a repetição do refrão e acréscimo de uma coda. Palermo, todavia, se baseia na estrutura exposta até então para a criação de novas utilizações do material já apresentado. Esse procedimento se inicia com uma pequena transição de quatro compassos (c.38-41 em Palermo) onde o compositor retoma alguns dos padrões

melódicos executados anteriormente, como observa-se no Exemplo 41. Os dois primeiros compassos (c.38 e 39 em Palermo) consistem na reafirmação da harmonia de ré maior, porém nos dois compassos seguintes (c.40 e 41 em Palermo) a mão esquerda do piano executa a nota Ré em três oitavas diferentes de maneira descendente enquanto a mão direita repete a melodia dos dois compassos anteriores na tonalidade de mi bemol maior, como um prenúncio de que as bases melódicas e harmônicas estabelecidas serão ainda mais abaladas daqui em diante.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 38 to 41. The second system covers measures 41 to 42. The key signature is D major (two sharps). The first system starts with a piano (p) dynamic and moves to mezzo-forte (mf) by measure 40. The second system starts with mezzo-piano (mp) dynamic. A rehearsal mark 'D' is placed above measure 42. The violin part is mostly silent in the first system and plays a rhythmic pattern in the second system starting at measure 42.

Exemplo 41 - Transição para letra de ensaio “D” em “IV - Propósito” (Palermo)

A partir do compasso 42, indicado pela letra de ensaio “D”, Palermo dá início a uma repetição da estrutura da música apresentada até então por estrofe, Pré-refrão e refrão, porém a melodia principal não segue sendo apresentada na voz do violino. Ainda é possível perceber semelhança com a estrutura apresentada na primeira seção da música por algumas características melódicas adotadas por Palermo no desenvolvimento da seção. Primeiramente, entre os compassos 42 e 57 (ver Exemplo 42), que correspondem ao início da variante da estrofe (c.42-49) até parte da variante do refrão (c.55-60), Palermo reutiliza completamente a melodia da mão esquerda do piano apresentada entre os compassos 17 e 32, o que remete o ouvinte ao momento em que aquela melodia foi introduzida. A melodia da mão direita do piano, porém, é alterada à semelhança da

melodia principal do refrão de Borba. Essa mudança acontece para adequar-se à nova configuração da voz do violino.

The musical score consists of six systems, each with a Violin (Vln.) and Piano (Pno) part. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. Measure 42 is marked with a 'D' in a box. Measure 53 is marked with an 'E' in a box. Dynamics include *mf*, *mp*, and *f*. There are slurs and accents throughout the piece.

Exemplo 42 - Compassos 42-58 de “IV - Propósito” (Palermo)

Mão Direita c.17-24

Mão Direita c.42-49

Mão Esquerda Comum

MD c.17-24

MD c.42-49

ME Comum

MD c.17-24

MD c.42-49

ME Comum

MD c.17-24

MD c.42-49

ME Comum

Exemplo 43 - Comparação das melodias do piano nos compassos 17-24 e 42-49 em “IV - Propósito” (Palermo) - Parte 1

Entre os compassos 17 e 24, na segunda apresentação da estrofe, o violino executa a melodia principal, levemente ornamentada, e a mão esquerda do piano desenvolve uma melodia composta de semicolcheias constantes. A partir do compasso 42, entretanto, os papéis se invertem, com o violino parafraseado a mesma melodia de semicolcheias constantes e a mão direita do piano adotando variações rítmicas. No Exemplo 43 e

Exemplo 44 observa-se a comparação da melodia da mão direita do piano nesses dois trechos, com a mão esquerda do piano, comum às duas melodias, também apresentada.

The image displays four systems of musical notation for piano. Each system consists of three staves. The top staff is labeled 'MD c.17-24', the middle staff 'MD c.42-49', and the bottom staff 'ME Comum'. The notation includes treble and bass clefs, various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), and accidentals (sharps, flats, naturals). The ME Comum staff is shared between the two melody systems in each system.

Exemplo 44 - Comparação das melodias do piano nos compassos 17-24 e 42-49 em “IV - Propósito” (Palermo) - Parte 2

Em segundo lugar, Palermo utiliza a voz superior do piano para inserir paráfrases da melodia do refrão, que, apesar de consideravelmente alteradas, possuem diversas semelhanças melódicas e rítmicas com o material original, apesar da inserção de semicolcheias intercaladas entre intervalos característicos e supressão de notas da melodia original, como apontado no Exemplo 45. As duas vezes iniciam com o mesmo

motivo rítmico e com as mesmas notas, com Palermo reposicionando o Lá na terceira nota ao invés de na primeira, estabelecendo uma inversão melódica. Além disso, o intervalo de quarta que dá início à estrofe de Borba, é repetido por Palermo quatro vezes no compasso 42. Em seguida, as três notas que introduzem a segunda parte do primeiro verso de Borba (Si, Ré e Dó#) são diluídas na melodia de Palermo, com o Si e o Ré sendo apresentados no princípio compasso 43, repetidos e, só então, o Dó# sendo executado na cabeça do último tempo do compasso, ocorrendo novamente no compasso 45. No compasso 44, as duas síncopes da nota Ré, que se evidenciam na primeira parte do segundo verso de Borba, são executadas no local equivalente em Palermo, preservando familiaridade com a melodia original (Borba). Já o intervalo de terça menor que caracteriza o terceiro verso da estrofe de Borba (Fá#-Lá) é insinuado em Palermo ao longo dos compassos 45, 46 e 47, com a inserção antecipada do Fá# em c.45, a valorização da nota Lá em oitavas diferentes em c.46 e a reutilização do Fá# na segunda metade de c.47. No compasso 48, Palermo novamente enfatiza as síncopes da melodia de Borba, utilizando a sequência das notas Ré, Ré e Si encontradas no princípio do quarto verso da estrofe (Borba). Por último, no compasso 49, Palermo utiliza os intervalos de segunda menor e segunda maior (Ré-Dó# e Dó#-Si) presentes na segunda parte do quarto verso de Borba, executando uma sequência de dois arpejos ascendentes de mi menor com sexta (Em6) em semicolcheias (Mi-Sol-Si-Dó#). que conduzem para a nota Ré no terceiro tempo do compasso, parte de um arpejo de ré com nona adicionada (Dadd9) em semicolcheias, e finaliza a seção com uma sequência descendente de Ré, Dó#, Si e Lá.

Ré
Lá
Si
Dó#
Fá#

Semelhança rítmica com inversão melódica
Semelhança melódica com alteração rítmica

Borba Estrofe
 1º Verso 2º Verso
 Je - sus em tu - a pre - sen - ça Re - u - ni - mo - nos a - qui Con - tem -
 Palermo c. 42-49
 42
 B.
 3º Verso
 pla - mos tu - a fa - ce E ren - de - mo - nos a ti Pois um
 44
 P.
 B.
 4º Verso
 di - a tu - a mor - te Trou - xe vi - da to - dos nós E nos
 46
 P.
 B.
 deu com - ple - to a - ces - so Ao co - ra - ção do Pai O
 48
 P.

Exemplo 45 - Comparação melódica da estrofe de “Jesus, em tua Presença” (Borba) com a voz superior do piano na Variante da Estrofe de “IV - Propósito” (Palermo)

Observa-se, portanto, que, na voz superior do piano da variante da estrofe (c.42-49), Palermo preserva a percepção melódica da estrofe de Borba atentando para conferir maior semelhança de notas e intervalos entre as peças a pontos estratégicos da seção, pois os trechos que equivalem ao primeiro, segundo e quarto versos de Borba são organizados de maneira que a primeira parte de cada verso mantém em evidência as notas principais

da melodia original, deixando para a segunda parte do verso o maior distanciamento, e optando por aplicar alterações mais drásticas apenas no terceiro verso (ver Quadro 7).

Verso da Estrofe	Primeira Parte	Segunda Parte
1º Verso	Maior Semelhança	Menor Semelhança
2º Verso	Maior Semelhança	Menor Semelhança
3º Verso	Menor Semelhança	Menor Semelhança
4º Verso	Maior Semelhança	Menor Semelhança

Quadro 7 - Semelhança entre a Variante da Estrofe em “IV - Propósito” (Palermo) e a Estrofe em “Jesus, em tua Presença” (Borba)

Por último, a melodia desenvolvida por Palermo para o violino no trecho analisado é uma evidente paráfrase da melodia desenvolvida pela voz superior do piano entre os compassos 17 e 24, como observa-se no Exemplo 46, pois mesmo quando as notas não são as mesmas, o contorno melódico é muito semelhante.

Exemplo 46 - Comparação entre a voz do violino em c.42-49 e a voz superior do piano em c.17-24 em “IV - Propósito” (Palermo)

O compositor, portanto, utiliza esta seção (a partir de c.42) como uma recapitulação da exposição da peça, com a mão esquerda executando novamente a melodia anteriormente apresentada, o violino parafraseando a melodia desenvolvida pelo piano na segunda exposição da estrofe e a mão direita do piano parafraseando a melodia principal de Borba, inicialmente presente na parte do violino. É interessante, todavia, reparar que, neste trecho, Palermo indica a dinâmica de *mezzo forte* para o violino, enquanto indica *mezzo piano* para o piano, propondo que a melodia principal de Borba assumira um papel secundário no trecho, permitindo o protagonismo da melodia de Palermo, previamente utilizada como acompanhamento à melodia principal.

Em seguida, Palermo introduz a Variante do Pré-refrão, com a mão esquerda do piano repetindo a melodia apresentada na exposição do Pré-refrão, entre os compassos 25 e 29, porém, agora, a mão direita do piano também passa a repetir o material apresentado no respectivo trecho, deixando novamente para o violino a paráfrase da melodia principal. Como pode ser observado no Exemplo 47, as notas Si e Lá, que se destacam no primeiro verso do Pré-refrão de Borba, são utilizadas por Palermo no compasso 50 em ordem e localização semelhantes, ao passo que, no compasso 51, ocorre um distanciamento do original. Novamente, no compasso 52, Palermo preserva notas e intervalos do trecho equivalente em Borba, mantendo a nota Si seguida de intervalo descendente para Fá# e intervalo ascendente para Lá, com semicolcheias intercaladas. No compasso 53, Palermo opta por preservar o material melódico de Borba no terceiro tempo do compasso, onde a voz principal da canção original executa a única sequência de cinco semicolcheias presente na voz cantada, se tratando do trecho de maior densidade de sílabas na letra da canção (“E cada dia bri[...]”), realizando uma inversão do primeiro intervalo de segunda maior (Dó#-Si para Si-Dó#) seguido da sequência Lá-Si-Dó# exatamente como consta na melodia de Borba, distanciando-se em definitivo da melodia original no último tempo e no compasso, bem como no compasso seguinte (c.54).

Si Lá Fá# Dó#

Semelhança rítmica com inversão melódica

Semelhança melódica com alteração rítmica

Borba
Pré-refrão

Palermo
c.50-54

Borba
Pré-refrão

Palermo
c.50-54

O véu que se - pa-ra - va Já não se-pa - ra ma - is A

luz ou-tro - ra a - pa - ga - da A - go - ra bri - lha e ca-da di-a bri - lha ma - is

Exemplo 47 - Comparação entre o Pré-refrão de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e a parte do violino na variante do Pré-refrão em “IV - Propósito” (Palermo)

No compasso 55, identificado com a letra de ensaio “E”, alcança-se a variante do refrão, onde Palermo repete, nos três primeiros compassos (c.55-57), a parte do piano da primeira apresentação do refrão (ver Exemplo 48). A voz do violino, por sua vez, se afasta completamente da melodia principal, alcançando o ponto de maior autonomia na peça, ao mesmo tempo em que se desenvolve, nos compassos iniciais (c.55-57), sobre a mesma base da melodia original em sua apresentação entre os compassos 30 e 32. Palermo desenvolve a nova melodia com frases longas e conectadas, diferente da melodia original que respeitava as divisões de frase do texto da canção (ver Exemplo 49).

Example 48 is a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). It consists of three systems of staves. The first system (measures 53-55) shows the violin playing a melodic line with a fermata and a piano accompaniment. The second system (measures 56-58) continues the violin melody and piano accompaniment. The third system (measures 59-60) shows the violin playing a melodic line with a fermata and a piano accompaniment featuring a triplet in measure 59.

Exemplo 48 - Variante do Refrão em “IV - Propósito” (Palermo)

Example 49 is a musical score comparing two refrains. It features three systems of staves. The first system shows the Soprano (Borba) vocal line with the lyrics "Só pra te'a - do - rar e fa - zer teu no-me" and the Piano (Palermo) accompaniment. The second system shows the Tenor (B) vocal line with the lyrics "gra-an-de e te dar o lou-vor qu'é de-vi - do" and the Piano (P) accompaniment. The piano accompaniment includes a triplet in measure 3.

Exemplo 49 - Comparação do Refrão de “Jesus, em tua Presença” (Borba) com a Variante do Refrão em “IV - Propósito” (Palermo)

Entre os compassos 58 e 60, o piano deixa de repetir o material apresentado anteriormente e introduz material original que aumenta a tensão harmônica e melódica conduzindo para a cadência do violino. A cadência, porém, retoma o uso de paráfrases, utilizando repetidamente os intervalos descendentes do último verso do refrão de Borba, formados pelas segundas maiores Si-Lá e Fá#-Mi, bem como a repetição da nota Ré ao final, como pode-se observar no Exemplo 50. Além disso, a própria utilização de cadência no violino, com flexibilização rítmica, ao final da peça, remete aos segundos iniciais da gravação de Borba, onde se utiliza de ambiguidade métrica no desenvolvimento da introdução de sua obra.

The image shows a musical score comparison between two pieces. At the top, there are color-coded boxes for notes and intervals: Ré (green), Lá (blue), Si (purple), Mi (yellow), Fá# (green), SI+LÁ (purple), FÁ+MI (red), and RÉ+RÉ (green). Below this, two staves are shown: 'Borba Verso Final' and 'Palermo c. 61-63'. The Borba staff has notes for 'es - ta - mos nós a - qui' with chords D/A, A, D4sus, and D. The Palermo staff has notes for 'es - ta - mos nós a - qui' with chords D/A, A7(11sus), A7, and D. A purple line connects the notes in both staves, highlighting the melodic similarities. The notes are color-coded to match the boxes above: Ré (green), Lá (blue), Si (purple), Mi (yellow), and Fá# (green).

Exemplo 50 - Comparação do verso final de “Jesus, em tua Presença” (Borba) com os compassos 61-63 de “IV - Propósito” (Palermo)

“IV - Propósito” encerra em uma coda, onde as melodias utilizadas na introdução são reapresentadas nas três vozes, porém em ré maior. Violino e piano encerram a peça em semibreve no último compasso com um acorde de ré maior com fermata, após um *ritardando* no penúltimo compasso (ver Exemplo 51).

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) from measures 61 to 64. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The Violin part begins at measure 61 with a 'meno mosso' tempo and 'rubato' marking. It features a melodic line with eighth notes and rests. At measure 63, the tempo changes to 'a tempo'. The Piano part also starts at measure 61 and remains mostly silent until measure 63, where it begins with a 'mp' (mezzo-piano) dynamic. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The score concludes at measure 64 with a 'rit.' (ritardando) marking and a fermata over the final notes.

Exemplo 51 - Cadência e Coda de “IV - Propósito” (Palermo)

A organização da peça de Palermo e sua relação com a canção de Borba segue um processo de distanciamento gradual conforme a música se desenvolve, isto é, pode-se perceber que no início da obra alguns aspectos da canção original são preservados e cada um desses aspectos vai sendo alterado até o compasso final, como explicitado no Quadro 8.

Inicialmente a peça começa um tom abaixo da gravação original, com progressão harmônica semelhante ao padrão registrado por Borba (ver Quadro 4 e Quadro 5). e as mesmas seções podem ser identificadas em ambas as peças (ver Quadro 3). Ao final da Transição 1, Palermo alcança a mesma tonalidade da canção original de Borba, porém estabelece aqui a primeira grande ruptura, expandindo a harmonia e se distanciando da estrutura harmônica original, mantendo, porém, a melodia principal. Após a reexposição da Estrofe, apresentação do Pré-refrão e do Refrão, o compositor então se dirige à segunda transição, onde ocorrem as duas próximas rupturas. Primeiramente, a estrutura deixa de seguir a ordem estabelecida na gravação de Borba, como observou-se no Quadro 3. Em segundo lugar, a melodia principal é alterada drasticamente em variantes das seções apresentadas anteriormente, como foi apresentado neste subcapítulo.

Seção	Comp.	Harmonia	Estrutura	Melodia Principal
Introdução	1-4	Semelhante a Borba	Semelhante a Borba	
Estrofe 1	5-13	Semelhante a Borba	Semelhante a Borba	Pouco ornamentada
Transição 1	13-16	Semelhante a Borba	Semelhante a Borba	
Estrofe 2	17-24	Original Palermo	Semelhante a Borba	Pouco ornamentada
Pré-refrão	25-29	Original Palermo	Semelhante a Borba	Pouco ornamentada
Refrão	30-38	Original Palermo	Semelhante a Borba	Pouco ornamentada
Transição 2	38-41	Original Palermo	Repetição Borba	
Var. Estrofe	42-49	Original Palermo	Repetição Borba	Reformulada
Var. Pré-refrão	50-54	Original Palermo	Repetição Borba	Reformulada
Var. Refrão	55-60	Original Palermo	Repetição Borba	Reformulada
Cadência	61-63	Original Palermo	Repetição Borba	Reformulada
Coda	63-67	Original Palermo	Introdução Palermo	

Quadro 8 - Distanciamento gradual de “Jesus, em tua Presença” (Borba) e “IV - Propósito” (Palermo)

Palermo utiliza a canção de Borba como modelo para sua composição, se apropriando de sua estrutura por metade de sua obra, exatamente como apresentada na canção de Borba, e repetindo a estrutura apresentada com melodia reformulada na segunda metade. Além disso ele incorpora boa parte do material melódico da canção e algumas características da harmonia, utilizando-os pouco alterados em determinados momentos e completamente transformados em outros. Observados esses aspectos, fica evidente a caracterização de modelagem, conforme a descrição estabelecida por Burkholder (2001b) na definição do verbete, “Modelling” no Dicionário Grove de Música, bem como a caracterização de paráfrases, ao utilizar diversas melodias de Borba com diferentes níveis de alterações, conforme descrição estabelecida por Sherr (2001) na definição do verbete “Paraphrase” no Dicionário Grove de Música.

Quanto à melodia principal, por fazer parte da substância principal da peça e ser alterada tanto com ornamentações quanto completamente transformada, caracteriza-se uma paráfrase estendida (Burkholder, 1994, p. 854).

2.3 “IX - PROMESSA” – BASEADA EM “INFINITAMENTE MAIS”²⁹

A primeira versão de “Infinitamente Mais” foi lançada em 1988 no álbum de mesmo nome, com duração de quatro minutos e vinte e três segundos. A transcrição da canção desenvolvida para esta análise conta com 65 compassos. A métrica da canção é quaternária, com pulso de aproximadamente 60bpm para a semínima e a tonalidade utilizada é lá maior. Palermo adota a mesma tonalidade para “IX - Promessa”, que é formada por sessenta e dois compassos, também em métrica quaternária, com andamento *Andante* e pulso de 64bpm para a semínima indicados na partitura. Os oito compassos iniciais da peça de Palermo são apresentados no Exemplo 52.

A canção de Borba é composta por duas estrofes de cinco versos, refrão de seis versos e ponte de quatro versos.

Sim, eu sei, Senhor, que tu és soberano
Tens os teus caminhos, tens teus próprios planos
Venho, pois, a cada dia
Venho cheio de alegria
E me coloco em tuas mãos, pois és fiel!

Sim, eu sei, Senhor, que tu és poderoso
És um Deus tremendo, Pai de amor bondoso
Venho, pois, a cada dia
Venho cheio de alegria
E me coloco em tuas mãos, pois és fiel!

Fiel é tua Palavra, ó Senhor
Perfeitos os teus caminhos, meu Senhor
Pois sei em quem tenho crido
Também sei que és poderoso
Pra fazer infinitamente mais,
Pra fazer infinitamente mais!

Do que tudo que pedimos, infinitamente mais!
Do que tudo que sentimos, infinitamente mais!
Do que tudo que pensamos, infinitamente mais!
Do que tudo que nós cremos, infinitamente mais! (Borba, 2019, p. 126).

²⁹ Para a partitura de “IX-Promessa”, ver ANEXO C – PARTITURA DE “IX - PROMESSA”. Para a transcrição de “Infinitamente Mais”, ver APÊNDICE C – TANSCRICÃO DE “INFINITAMENTE MAIS” (BORBA, 1988).

Andante ♩ = 64 Silas Palermo

The musical score consists of three systems. The first system (measures 1-2) features a Violin part with a whole rest and a Piano part with a melody in the right hand and a bass line in the left hand, marked *mf*. The second system (measures 3-4) shows the Violin part with a whole rest in measure 3 and a melodic phrase in measure 4, marked *mf*. A box labeled 'A' is positioned above measure 4. The Piano part continues with its melody and bass line. The third system (measures 6-8) shows the Violin part with a melodic line and the Piano part with a more complex accompaniment, marked *mp*.

Exemplo 52 - Compassos 1-8 de “IX - Promessa” (Palermo)

A estrutura básica de pouco mais de metade da peça é concedida pela canção original, como observa-se no Quadro 3, com exceção ao fato de, após a exposição da Ponte, Palermo repete o Refrão com uma variante da melodia, e, ao invés de seguir para o interlúdio como Borba, repete por mais duas vezes a melodia equivalente ao estribilho (verso final do Refrão).

Borba	Compassos	Palermo	Compassos
Introdução	1-4	Introdução	1-4
Estrofe 1	5-12	Estrofe 1	5-12
Estrofe 2	13-20	Estrofe 2	13-20
Refrão	21-30	Refrão	21-30
Ponte	31-38	Ponte	31-38
Refrão	39-46	Variante 1 Refrão	39-46
Interlúdio	47-54	Variante Estribilho	47-50
		Variante 2 Refrão	51-62
Refrão	55-62		
Coda	63-65		

Quadro 9 - Estrutura de “Infinitamente Mais” (Borba) e “IX - Promessa” (Palermo)

“IX - Promessa” inicia com uma melodia arpejada na voz superior do piano, acompanhada por saltos e arpejos na voz inferior, formando a introdução de quatro compassos, com um ciclo de dois compassos que se repetem (Ver Exemplo 53).

Andante ♩ = 64 Silas Palermo

The musical score shows the introduction of "IX - Promessa" in 4/4 time, marked Andante (♩ = 64). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is for Violin and Piano. The Piano part begins with a four-measure introduction marked *mf*. A red bracket highlights the first two measures of this introduction. The Violin part has a fermata over the first two measures. A second system shows the continuation of the Piano part, with a red bracket highlighting a two-measure cycle. A box labeled 'A' is placed above the second system. The Piano part continues with a *mp* dynamic marking.

Exemplo 53 - Introdução “IX - Promessa” (Palermo)

Observa-se, portanto, que Palermo utiliza a mesma estrutura de introdução que Borba, visto que na gravação original a introdução é também de quatro compassos e inicia com o piano executando, sozinho, vozes simultâneas, como vemos no Exemplo 54. Outros instrumentos são inseridos apenas no compasso 3, com a entrada do sintetizador, e compasso 4, com a entrada do baixo elétrico.

The musical score consists of two systems. The first system is for 'Voz Principal' and 'Piano'. The tempo is marked as quarter note = 60. The piano part begins with a forte (f) dynamic. The second system is for 'Voz P.' and 'Pno'. The piano part begins with a piano (p) dynamic. Both systems show a measure rest for the vocal line in the first two measures.

Exemplo 54 - Introdução de “Infinitamente Mais” (Borba)

Além disso, Palermo desenvolve algumas relações motivicas com a composição de Borba, utilizando repetidamente na mão direita do piano o salto de quinta justa ascendente que vai de Lá até Mi que Borba executa no sintetizador entre os compassos 3 e 4 (ver destaque em vermelho no Exemplo 55). O intervalo de quinta justa descendente que vai de Si até Mi, executado pelo baixo no final do compasso 4, é aludido pela mão esquerda do piano, que executa o mesmo intervalo de maneira ascendente e com as mesmas notas no terceiro tempo dos compassos 2 e 4 (ver destaque em verde no Exemplo 55).

Exemplo 55 - Comparação melódica das Introduções de “Infinitamente Mais” (Borba) e “IX - Promessa” (Palermo)

Quanto à harmonia, Palermo utiliza uma progressão de quatro acordes nos dois primeiros compassos e repete a mesma sequência nos dois compassos seguintes, enquanto Borba desenvolve uma progressão mais lenta nos dois primeiros compassos, com um acorde por compasso, e aumenta a velocidade da progressão para dois acordes por compasso nos compassos 3 e 4. A progressão que Palermo utiliza é muito similar à de Borba na seção respectiva, pois ele altera a expansão dos acordes, mas mantém as notas fundamentais. Dessa forma, ao invés de Aadd9 - C#m7(addb13) - Dadd9,#11 - E7sus4, como nos compassos 3 e 4 em Borba, Palermo executa a sequência de Amaj7 - C#m(addb13) - Dadd9,#11 - E9sus4 (Ver Quadro 10).

Compasso	1				2			
Borba	Aadd9	-	-	-	A(#5)	-	D	-
Compasso	1				2			
Palermo	D	Dmaj7/C#	Bm	Bm7/A	A7/G	Bm/F#	A4/E	A4
Compasso	3				4			
Borba	Aadd9	-	C#m7(addb13)	-	Dadd9,#11	-	E7sus4	-
Compasso	3				4			
Palermo	Dmaj7	Daad9/E	Bm7/F#	G	A	F#7/A#	Bm	F#/C#

Quadro 10 - Comparação harmônica das Introduções de “Infinitamente Mais” (Borba) e “IX - Promessa” (Palermo)

Entre os compassos 5 e 12, Palermo apresenta a melodia da primeira estrofe da canção com a entrada do violino, como observa-se no Exemplo 56 e no Exemplo 57. A primeira estrofe de Borba é desenvolvida ao longo dos mesmos compassos na gravação original, onde, além da voz principal, pode-se identificar a presença de piano, sintetizador e baixo elétrico.

Vln.

Pno.

mf

mp

A

Exemplo 56 - Estrofe 1 em “IX - Promessa” (Palermo) - Parte 1

Vln.

Pno.

Exemplo 57 - Estrofe 1 em “IX - Promessa” (Palermo) - Parte 2

A harmonia criada por Palermo apresenta muitas semelhanças com a gravação original da canção. Borba desenvolve o compasso 5 a partir de lá com nona adicionada (Aadd9), conduzindo para um acorde de si meio diminuto com nona adicionada e baixo em Ré (Bøadd9/D) no compasso seguinte. Palermo, por sua vez, também desenvolve o compasso equivalente a partir de lá com nona adicionada (Aadd9), mas conduz a harmonia para um acorde de ré com sétima maior (Dmaj7), no compasso 6, seguido de ré menor com décima primeira adicionada e baixo em Sol [Dm(add11)/G]. Os compassos 7 até 12 apresentam o mesmo padrão de alterações, utilizando variações dos mesmos acordes ou, em alguns casos, acordes diferentes, mas com o mesmo baixo, como apresentado no Quadro 11.

Compasso	5				6			
Borba	Aadd9	-	Aadd9/C#	-	Bø(add9)/D	-	-	-
Compasso	5				6			
Palermo	Aadd9	-	C#m(addb13)	-	Dmaj7	-	Dm(add11)/G	-
Compasso	7				8			
Borba	Aadd9	-	C#m7(addb13)	-	D	-	-	E
Compasso	7				8			
Palermo	Aadd9	-	C#m(addb13)	-	Dmaj7	-	-	-
Compasso	9				10			
Borba	F#m	-	Em9	A9	Dmaj7(add9)	-	D#o	-
Compasso	9				10			
Palermo	F#m9	-	Em9	G9(maj7)/A	Dmaj7	-	D#o	-
Compasso	11				12			
Borba	A/E	-	D#ø	-	E9	-	-	-
Compasso	11				12			
Palermo	A/E	-	D#ø	-	Dadd9/E	-	-	-

Quadro 11 - Comparação Harmônica dos compassos 5-12 de "Infinitamente Mais" (Borba) e "IX - Promessa" (Palermo)

Ao longo dos compassos 5 a 8, a melodia do violino é extremamente semelhante à da voz principal em Borba, com alterações apenas na duração de notas finais e na figura rítmica do quarto tempo do compasso 7, onde Palermo utiliza uma colcheia seguida de uma semicolcheia, ao invés de uma tercina como em Borba (Ver Exemplo 58). A melodia desenvolvida pelo baixo elétrico em Borba é assimilada pela mão esquerda do piano em Palermo (como observa-se nas marcações em azul no Exemplo 58), com uma redução nos dois tempos finais do compasso 6, onde a melodia do baixo é suprimida e Palermo insere uma nova melodia descendente, mantendo, todavia, as três notas iniciais reordenadas, apresentadas em Borba como anacruse de Lá em semicolcheia com salto

ascendente para Mi em semicolcheia, seguido por grau conjunto ascendente para semicolcheia de Fá natural; e em Palermo como colcheia pontuada do intervalo de sexta menor de Lá e Fá natural no terceiro tempo do compasso, seguido por dois tempos de semicolcheia ligadas do intervalo de sexta maior Sol natural e Mi (ver marcações em lilás no Exemplo 58).³⁰

The image shows a musical score for Example 58, comparing measures 5-8 of two pieces. The top staff is the vocal line for 'Infinitamente Mais' (Borba), marked 'Solo' and 'f', with lyrics: 'Sim, eu sei, Se-nhor, que tu és so-be-ra-no Tens os teus ca-mi-nhos, tens teu pró-prio pla-no'. The second staff is the vocal line for 'IX - Promessa' (Palermo), marked 'mf'. The third and fourth staves are the piano accompaniment for 'IX - Promessa', with the bass line marked 'mp' and the piano line marked 'mf'. The score is annotated with red boxes around the vocal lines and blue circles around the piano accompaniment notes.

Exemplo 58 - Comparação dos compassos 5-8 de “Infinitamente Mais”³¹ (Borba) e “IX - Promessa” (Palermo)

Na gravação de Borba, o piano acompanha a primeira estrofe com uma tríade de lá maior com a nona suspensa na voz inferior, sendo que o intervalo de terça menor (Dó sustenido e Mi) é executado em semínima e o Si é executado em colcheia pontuada que desce em grau conjunto para Lá em semicolcheia. Palermo inicia a parte equivalente com as mesmas notas executadas simultaneamente em mínima na voz superior do piano (Ver marcações amarelas no compasso 5 do Exemplo 58). Ao longo dos compassos 6 a 8, Palermo repete esse tipo de redução, distribuindo as notas utilizadas pelo piano em Borba

³⁰ Essa melodia é semelhante a uma melodia utilizada por Borba no arranjo de uma gravação de 2012. É provável que Palermo tenha tido acesso a este arranjo, pois foi reproduzido em CD físico, em DVD, em plataformas digitais e em execuções de bandas em igrejas pelo Brasil.

³¹ Em seu livro *A História por trás da Música* (2019), Borba apresenta a letra do segundo verso da primeira estrofe como “Tens os teus caminhos, tens teus próprios planos”. Nota-se, porém, que na gravação original a letra entoada neste verso é “Tens os teus caminhos, tens teu próprio plano”, portanto o registro na transcrição consta como o texto é percebido na versão gravada.

em tempos de mínima. Ao final do compasso 8, é repetido o motivo final da voz principal em Borba na voz superior do piano em Palermo, caracterizando reutilização do material emprestado como condução para a frase seguinte.

The image shows a musical score for Example 59, comparing measures 9-12 of two pieces: "Infinitamente Mais" (Borba) and "IX - Promessa" (Palermo). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features four staves: a vocal line (Voz Principal), a piano part (Piano), a bass line (Baixo), and another piano part (Piano). The vocal line for "Voz Principal" is highlighted in red and contains the lyrics: "Ve-nho, pois, a ca - da di - a Ve - nho che - io de'a - le - gri - a E me co - lo - co em tu - as mãos, pois és fi - el!". The piano part for "Palermo" is also highlighted in red, showing a melodic line in the upper voice that mirrors the vocal line of "Borba". The bass line for "Palermo" is highlighted in red, showing a similar melodic line to the vocal line of "Borba". The piano part for "Borba" is highlighted in yellow, showing a similar melodic line to the vocal line of "Palermo". The bass line for "Borba" is highlighted in blue, showing a similar melodic line to the vocal line of "Palermo".

Exemplo 59 - Comparação dos compassos 9-12 de "Infinitamente Mais" (Borba) e "IX - Promessa" (Palermo)

Entre os compassos 9 e 12 de Palermo, que equivalem a segunda parte da primeira estrofe, o violino executa uma paráfrase da voz principal, mantendo a exposição da melodia de Borba, como observa-se no Exemplo 59. As notas do baixo elétrico são novamente atribuídas às notas inferior do piano até o primeiro tempo do compasso 12, bem como o piano de Borba é reduzido por Palermo que, todavia, reutiliza boa parte das notas. No compasso 12, Palermo atribui à voz superior do piano uma melodia em semicolcheias que utiliza notas e relações intervalares tanto da parte do baixo elétrico quanto do piano de Borba.

Seguindo a forma da canção original, o compasso 13 dá início à segunda estrofe, onde o violino executa a voz principal, agora uma oitava acima, enquanto o piano aumenta textura da peça, inserindo arpejos ascendentes na voz inferior e contracantos na voz superior, como observa-se no Exemplo 60.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for measures 12 to 16 of the piece "IX - Promessa" by Palermo. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. Measures 12-14 show the violin playing a melodic line with eighth notes and the piano providing accompaniment with eighth-note patterns. Measures 15-16 show the violin playing a more complex melodic line with slurs and the piano continuing with accompaniment.

Exemplo 60 - Compassos 12 a 16 de "IX - Promessa"(Palermo)

A voz do violino, nestes compassos, estabelece uma paráfrase não apenas da voz principal nos compassos equivalentes em Borba, mas também do solo de trompete encontrado no interlúdio da gravação original, entre os compassos 47 e 54, visto que este solo já se trata da execução de uma melodia originalmente vocal em um instrumento musical diferente. O Exemplo 61 apresenta uma comparação completa dos compassos em questão, onde pode-se observar as semelhanças dessas três melodias. A voz do piano de Palermo, por sua vez, apresenta muitas similaridades com as melodias do baixo elétrico e do piano em Borba. Na voz inferior, Palermo desenvolve uma sequência de arpejos ascendentes onde a progressão de notas apresentadas no baixo elétrico de Borba pode ser encontrada com poucas alterações registro e algumas rítmicas (Ver marcações em azul no Exemplo 61). Além disso, outras notas que compõem a estrutura harmônica de Borba podem ser encontradas na voz do piano, como no compasso 13, onde Palermo utiliza o intervalo de Mi e Dó e o intervalo melódico de Lá e Si, também utilizados por Borba (Ver marcações em amarelo no Exemplo 61). Na segunda metade do compasso 14, a voz superior do piano de Palermo executa uma melodia descendente de Fá-Mi-Ré-Dó♯ alternadas com semicolcheias Sol-Fá-Mi em movimento descendente, que pode ser encontrada de maneira muito similar no compasso equivalente na voz do piano em Borba,

também alternada com notas descendentes Sol-Fá-Mi. Neste mesmo trecho da gravação original, as vozes secundárias entoam as notas Mi-Ré-Dó \sharp em *bocca chiusa*.

Ao final do compasso 16, Palermo executa na voz superior do piano um motivo de semicolcheias Dó \sharp -Si-Lá-Fá \sharp , com uma apogiatura de Si natural precedendo o Si bemol. Esse motivo funciona como encerramento da frase, ecoando e aludindo, de maneira sintética, à melodia do verso final de Borba nos compassos 15 e 16 parafraseada pela voz do violino que executa as notas Dó \sharp -Si-Lá-Si-Lá-Fá \sharp nos compassos equivalentes em Palermo. O trompete também executa essa melodia no interlúdio, com a adição de ornamentos de apogiaturas de grau conjunto, o que Palermo assimila no motivo mencionado acima (ver marcações em lilás no Exemplo 61).

The image shows a musical score for Example 61, comparing measures 13-16 of "IX - Promessa" (Palermo) with "Infinitamente Mais" (Borba). The score includes staves for Voice Principal (c.13-16), Trompete (c.47-50), Palermo (c.13-16), Baixo (c.13-16), Piano (c.13-16), and Vozes Secundárias (c.14-15). The Palermo staff is highlighted with a red box, and the Piano staff is highlighted with a yellow box. The Trompete staff has a purple box around a specific melodic phrase. The Vozes Secundárias staff has a yellow box around a specific melodic phrase. The score is in G major and 2/4 time.

Exemplo 61 - Comparação dos compassos 13-16 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba)

Nos compassos seguintes (17-20), segue-se com a segunda parte da segunda estrofe, onde o violino mantém a melodia principal na mesma oitava em que iniciou a estrofe, uma oitava acima da apresentação da primeira estrofe. Na voz do piano, por sua vez, Palermo diminui a intensidade das notas, nos compassos 17 e 18, optando

principalmente por utilizar colcheias, semínimas e mínimas, aumentando a intensidade no compasso 19 com semicolcheias em melodias descendentes e encerrando o compasso 20 com ritmos sincopados e acentuados (Ver Exemplo 62).

The image displays two systems of musical notation. The first system covers measures 17 and 18, and the second system covers measures 19 and 20. Each system includes a Violin (Vln.) part and a Piano (Pno.) part. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The violin part in measures 17-18 consists of eighth notes with slurs. In measures 19-20, the violin part features sixteenth notes and a final note with a fermata. The piano part provides harmonic accompaniment with chords and a bass line, including some syncopation and accents in the later measures.

Exemplo 62 - Compassos 17 a 20 de “IX - Promessa” (Palermo)

A melodia do violino é, novamente, parafraseada da voz principal de Borba de maneira praticamente idêntica, diferenciando-se da paráfrase do trompete nos compassos 51 a 54 de Borba, que modifica e ornamenta a melodia de maneira mais intensa (Ver Exemplo 63). Na parte do piano, Palermo mantém o padrão de utilização do baixo e piano de Borba como fonte de empréstimo, reproduzindo com grande similaridade as notas da linha do baixo, com algumas alterações de oitavas (ver marcações em azul no Exemplo 63), e formando acordes compostos pelas mesmas notas encontradas na parte do piano em Borba (ver marcações em amarelo no Exemplo 63).

The image shows a musical score for Example 63, comparing measures 17-20 of two pieces: "IX - Promessa" (Palermo) and "Infinitamente Mais" (Borba). The score is arranged in a system with five staves. The top staff is labeled "Voz Principal c.17-20" and contains the lyrics: "Ve-nho, pois, a ca - da di - a Ve-nho che - io de'a - le - gri - a E me-co-lo - co'em tu - as mãos, pois és fi-el! Fi-". The second staff is labeled "Trompete c.51-54". The third staff is labeled "Palermo c.17-20" and is enclosed in a red bracket on the left and right sides. The fourth staff is labeled "Baixo c.17-20" and the fifth staff is labeled "Piano c.17-20". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Exemplo 63 - Comparação dos compassos 17-20 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba)

No compasso 19 de Borba, tanto o piano quanto o baixo executam figuras sincopadas, acentuando o primeiro tempo do compasso, o quarto tempo de semicolcheia, o oitavo tempo de semicolcheia, e o sexto tempo de colcheia (décimo primeiro tempo de semicolcheia), nos dois instrumentos. Palermo não utiliza essa alteração rítmica, no compasso equivalente (compasso 19 de Palermo), executando ritmos simples, mas acrescenta acentuação na resolução do compasso 20, onde utiliza uma forma sintetizada das últimas notas da estrofe na melodia principal, que é acompanhada ritmicamente pelo piano de Borba. Na gravação original, a melodia da estrofe encerra com uma anacruse de semicolcheia de Si seguida por uma colcheia de Si (no primeiro tempo do compasso 20) e uma semicolcheia de Lá, terminando com outra semicolcheia ligada a uma mínima também de Lá (Si-Si-Lá-Lá), com o Piano executando o mesmo ritmo, acrescentando uma linha inferior de Fá#-Mi-Mi-Mi e uma linha inferior a esta de Ré-Ré-Dó#-Dó#. Palermo, por sua vez, encerra a segunda estrofe com o violino executando a melodia principal com o mesmo ritmo da voz original enquanto o piano executa uma colcheia pontuada com apogiatura (ao invés de uma anacruse de semicolcheia seguida de colcheia e semicolcheia). Esse ritmo do Piano em Palermo é o mesmo ritmo que Borba utiliza no compasso anterior, com uma nota de três tempos de semicolcheia seguida por uma nota

de quatro tempos de semicolcheia, mas Palermo encerra a frase utilizando o ritmo final da melodia principal, com um tempo de semicolcheia acentuado, uma pausa de semicolcheia, uma semicolcheia acentuada e uma semínima pontuada também acentuada. Esta síntese pode ser observada no Exemplo 64.

The image displays a musical score comparison between two pieces. The top system is labeled 'Palermo c.19-20' and shows a single melodic line. A yellow box highlights the final four eighth notes of measure 20. The bottom system is labeled 'Borba - Piano c.19-20' and shows a piano accompaniment. Yellow boxes highlight the first four eighth notes of measure 19 and the final four eighth notes of measure 20. A green box highlights the piano accompaniment in measure 20 of both parts. Red arrows indicate the rhythmic correspondence between the boxed sections.

Exemplo 64 - Comparação dos compassos 19 e 20 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba)

A partir do compasso 21, identificado pela letra de ensaio “B”, Palermo inicia a apresentação do Refrão, apresentado nos Exemplo 65, Exemplo 66 e Exemplo 67. A voz principal de Borba é apresentada na parte do violino de Palermo. Além disso, o baixo da gravação original passa a executar uma linha melódica com uma característica rítmica marcante, executando os tempos de semínima antecedidos por anacruse de semicolcheia, como podemos observar no compasso 20 do Exemplo 68. Palermo executa uma melodia com mais notas, mas acaba por também utilizar anacruses de semicolcheias para os tempos de semínima, bem como intervalos e notas semelhantes podem ser encontrados no compassos equivalentes das duas partes.

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for measures 19 to 22 of "IX - Promessa" (Palermo). The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 19 is marked with a box containing the letter "B". The violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. Dynamics include *f* (forte) for the violin and *mf* (mezzo-forte) for the piano.

Exemplo 65 - Compassos 19 a 22 de "IX - Promessa" (Palermo)

Musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for measures 23 to 26 of "IX - Promessa" (Palermo). The score continues in G major and 3/4 time. Measure 23 features a triplet of eighth notes in the piano right hand. The violin part continues with a melodic line. The piano accompaniment includes chords and moving lines. Dynamics include *f* (forte) for the violin and *mf* (mezzo-forte) for the piano.

Exemplo 66 - Compassos 23 a 26 de "IX - Promessa" (Palermo)

27
Vln.
Pno.

29
Vln.
Pno.

Exemplo 67 - Compassos 27 a 30 de “IX - Promessa” (Palermo)

20
B
Voz Principal c.20-22
és fi-el! Fi - el é tu - a Pa - la - vra, ó Se - nhor Per -

P
Palermo c.20-22
f

P
mf

B
Baixo c.20-22

Exemplo 68 - Comparação dos compassos 20-22 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba)

Voz Principal c.22-24

nhor Per - fei - t'os teus ca - mi - nhos, meu Se - nhor Pois

Palermo c.22-24

Baixo c.22-24

Exemplo 69 - Comparação dos compassos 22-24 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba)

Percebe-se que Palermo utiliza o refrão como o momento em que a peça se torna mais intensa (ver Exemplo 68 e Exemplo 69). Ele propõe essa alteração na sonoridade e textura na parte do Piano, optando por harmonias que promovem maior dissonância e ritmos mais complexos e acentuados. Esta mudança não é por acaso, já que em Borba observa-se um aumento de intensidade no refrão especialmente com a expansão harmônica.

Voz Principal c.24-26

nhor Pois sei'em quem te - nhocri - do Tam-bémsei que'és po - de-ro - so Pra fa-zer

Palermo c.24-26

Baixo c.24-26

Vozes Secundárias c.25-26

cri - do po - de-ro - so - o

Exemplo 70 - Comparação dos compassos 24-26 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba)

Tanto no compasso 25 quanto no compasso 26, Palermo acentua duas notas seguidas entre o terceiro e quarto tempo. Essa acentuação faz parte da composição original de Borba, que executa os tempos equivalentes de maneira acentuada nas partes de diversos instrumentos, contando ainda com a reinserção das vozes secundárias, como observa-se no Exemplo 70.

The image shows a musical score for Example 71, comparing measures 26-28 of "IX - Promessa" (Palermo) and "Infinitamente Mais" (Borba). The score is written in G major and 2/4 time. It includes four staves: Voz Principal (Vocal), Piano (P), Baixo (Bass), and Piano (Piano). The vocal line is in the soprano clef, and the piano parts are in the treble and bass clefs. The lyrics are: "que é so - de - ro - so Pra fa - zer In - fi - ni - ta - men - temais, Pra fa - zer". Annotations include red boxes around the vocal and piano parts, blue circles around bass notes, yellow boxes around piano accompaniment, and green arrows pointing to specific melodic lines.

Exemplo 71 - Comparação dos compassos 26-28 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba)

Nos compassos 27 e 28, Palermo utiliza, na voz superior do piano, uma melodia semelhante à que Borba utiliza no piano no compasso 27, porém diluída. Palermo executa três sequências de semicolcheias, com as duas primeiras iniciando com as notas Dó#-Ré-Dó# e a terceira iniciando com Mi-Sol#-Mi, enquanto Borba executa em sequência Ré-Dó#-Ré-Dó#-Ré-Dó#-Mi-Ré#-Mi (ver Exemplo 71). Além disso, no compasso 28, Palermo executa uma melodia descendente na voz superior do piano para conduzir à repetição do estribilho, semelhante à Borba, que executa ao piano uma melodia descendente no trecho equivalente.

The image displays a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for measures 29 to 34 of the piece "IX - Promessa" by Palermo. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 29-30) shows the violin playing a melodic line with eighth notes and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system (measures 31-32) begins with a 'C' time signature change to common time. The piano part features complex rhythmic patterns, including semicolcheias (semibreves with a slash) and syncopation. The violin part continues with melodic lines. The third system (measures 33-34) shows the violin playing a more active melodic line with accents and the piano accompaniment maintaining its complex rhythmic texture.

Exemplo 73 - Compassos 29 a 34 de “IX - Promessa” (Palermo)

A partir desta seção, Palermo desenvolve a voz do violino com paráfrases consideravelmente modificadas da Voz principal de Borba. Na gravação original, a música passa para um nível mais alto de intensidade na Ponte, com o piano executando ritmos mais complexos com presença frequente de semicolcheias em contratempos, as vozes secundárias assumindo um papel proeminente executando a melodia principal com duas ou três vozes adicionadas, a bateria marcando o tempo em fusas, além da expansão harmônica. Palermo faz alusão a esse aumento de intensidade em Borba nas três vozes de sua composição.

The image displays two systems of musical notation for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The first system covers measures 35 and 36, while the second system covers measures 37 and 38. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with frequent accents and syncopation, particularly in the bass clef. The violin part provides a melodic counterpoint, often playing eighth and sixteenth notes with accents.

Exemplo 74 - Compassos 35 a 38 de “IX - Promessa” (Palermo)

Primeiramente, a partir da anacruse do compasso 31, a voz inferior do piano passa a executar oitavas em um registro mais grave começando com um ritmo de colcheias e semicolcheias e seguindo com a utilização de ritmos sincopados e inserção de diversos acentos, o que propõe um aumento de intensidade pela complexidade rítmica e densidade sonora. Destaca-se o desenvolvimento melódico com constantes alusões à linha do baixo em Borba, que nesta seção assume a função de enfatizar os primeiros tempos, além de ora enfatizar o contratempo do terceiro tempo, como nos compassos 31 a 33 e 35 a 37, ora executar motivos de transição entre um verso e o verso seguinte, como nos compassos 32, 34 e 36 (ver Exemplo 75, Exemplo 76, Exemplo 77 e Exemplo 78). A melodia de Palermo na mão esquerda do piano (ver c.30 e 31) é iniciada com uma anacruse de semicolcheias com o movimento descendente de Fá \sharp -Mi-Ré, invertendo a ordem das duas primeiras notas do baixo em Borba, Mi-Fá \sharp -Ré. Na transição do compasso seguinte (c.32 e 33), Palermo combina duas alusões, executando as duas primeiras notas do quarto tempo da melodia principal (c.32) Sol \sharp -Mi, mas segue para o primeiro tempo do compasso seguinte (c.33) com Fá sustenido, semelhante ao baixo, que executa Mi-Fá \sharp (ver Exemplo 75). Destaca-se também a linha melódica que Palermo desenvolve após o segundo tempo

do compasso 34, Mí-Fá#-Lá-Fá#-Mi, que faz alusão a linha do baixo de Borba no tempo equivalente, Lá-Fá#-Mi (ver Exemplo 76).

Em segundo lugar, entre os compassos 31 e 37, a voz superior do piano passa a executar tríades e tétrades, expandindo a harmonia e adicionando complexidade rítmica, de maneira similar a Borba (ver Exemplo 75, Exemplo 76, Exemplo 77 e Exemplo 78). É frequente nesta voz a utilização de contratempos de semicolcheia, como nos compassos 31, 32, 34 e 36, assemelhando-se, neste sentido, ao piano de Borba a partir do compasso 31³². Além disso, a utilização de acordes com notas simultâneas não apenas faz referência ao aumento de intensidade da ponte de Borba, mas também à expansão das vozes da gravação original entre os compassos 30 e 38. É notável também o uso de paráfrases de Borba em algumas das linhas melódicas da mão direita de Palermo, como no segundo tempo do compasso 32, onde observa-se a sequência de notas na voz superior Fá#-Mi-Dó#, paráfrase do motivo encontrado no último tempo do compasso 32 do baixo original (ver Exemplo 75); e no compasso 37, onde executa-se, a partir do segundo tempo de colcheia, uma sequência de Lá-Fá#-Sol#-Si, sintetizando e ordenando em tempos de colcheia notas encontradas nas vozes secundárias de Borba (ver Exemplo 78).

Por último, entre o último tempo do compasso 30 e o compasso 38, Palermo desenvolve a melodia do violino como uma paráfrase de Borba. Destaca-se em uma primeira análise, a utilização que Palermo faz de fusas e semicolcheias articuladas e acentos, que, acrescentando-se as vozes do piano, completa a formação de um caráter rítmico intenso. Na canção original, a ponte possui quatro versos, sendo composta por três repetições idênticas da mesma melodia, que termina em movimento descendente, e uma repetição com o mesmo princípio, mas resolução alterada, com movimento ascendente. Essas melodias de cada verso podem ser consideradas a soma de dois motivos de dois tempos de duração e um motivo de quatro tempos de duração. É perceptível que Palermo segue as mesmas estruturas, porém desenvolve paráfrases diferentes para a melodia de cada verso (ver Exemplo 75, Exemplo 76, Exemplo 77 e Exemplo 78). Na paráfrase do primeiro verso (c.30-32), o violino inicia por executar uma sequência de intervalos ascendentes em pares de fusas das notas Fá#-Dó#-Fá#-Sol#-Lá, ao invés do motivo inicial de Borba (Fá#-Sol#-Lá); segue com o segundo motivo igual ao de Borba e finaliza com uma paráfrase do motivo final, onde inicia com mesmo intervalo da voz

³² Apesar da relevância para esta análise, não foi possível realizar a transcrição da linha completa do piano neste trecho, e em alguns outros da gravação de Borba, devido à sua complexidade e à dificuldade de identificar as notas executadas em meio à massa sonora do registro auditivo.

original, porém sem a síncope, e segue com arpejos de semicolcheia onde se distribuem as notas Fá#-Fá#-Mi-Fá#, notas finais do verso de Borba, além da nota Dó#, presente em uma das vozes secundárias no trecho equivalente (ver Exemplo 75). Na paráfrase do segundo verso, o violino inicia a anacruse com seis fusas, ao invés de oito como no primeiro verso, com as mesma sequência de Borba, Fá#-Sol#-Lá, porém segue de maneira diferente, tanto da melodia original quanto da paráfrase do primeiro verso, com um arpejo descendente, repetindo em seguida o mesmo padrão rítmico, mas com outras notas, entre as quais encontra-se a sequência Sol#-Lá-Si, como em Borba; e finaliza com a repetição do mesmo padrão rítmico, com uma paráfrase onde identifica-se a sequência Sol#-Mi-Fá#, síntese de Sol#-Mi-Sol#-Fá# do motivo equivalente da voz original, encerrando com a inserção de quatro fusas de Dó# seguidas de um salto para uma colcheia de Fá#, aludindo à repetição de Dó# na melodia da voz mais aguda das vozes secundárias de Borba (ver Exemplo 76). No terceiro verso, Palermo utiliza, nos dois motivos iniciais, uma combinação das paráfrases do primeiro e segundo verso, apresentando, porém, novas alterações no motivo final, com anacruse onde encontra-se a sequência Dó#-Ré#-Mi-Fá#-Fá#, ao invés de Sol#-Mi-Sol#-Fá# como em Borba, seguida de semicolcheias em cordas duplas de sextas Dó#-Lá e Si-Sol# e de terça Mi-Sol#, que fazem referência a intervalos dos acordes cantados pelas vozes secundárias, Fá#-Lá-Dó# e Mi-Sol#-Si, nos compassos equivalente em Borba (ver Exemplo 77).

Finalmente, na paráfrase do verso final, Palermo insere na voz do violino a melodia original pouco ornamentada, executando o primeiro motivo em oitavas com as mesmas notas de Borba, mas com o ritmo levemente alterado; o segundo motivo é executado com as mesmas notas, ornamentado com uma apogiatura de oitava ascendente na primeira nota e suprimindo-se a repetição da última nota em semicolcheia, como em Borba; e no terceiro motivo, Palermo altera as três primeiras notas da voz original, os saltos ascendentes de Sol#-Si-Dó#, modificando o ritmo para executar a sequência Lá-Si-Si#-Dó#, seguindo com uma paráfrase idêntica no resto do compasso 38 (ver Exemplo 78).

30

B Voz Principal c.30-32

Coro

Do que tu - do que pe-di - mos, in - fi - ni - ta - men - te mais! Do que tu -

P Palermo c.30-32

P Baixo c.30-32

Piano c.30-32

B Baixo c.30-32

B Vozes Secundárias c.30-32

f

Do que tu - do que pe-di - mos, in - fi - ni - ta - men - te mais! Do que tu -

Exemplo 75 - Comparação dos compassos 30-32 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba)

32

B Voz Principal c.32-34

Do que tu - do que sen-ti - mos, in - fi - ni - ta - men - te mais! Do que tu -

P Palermo c.32-34

P Baixo c.32-34

B Baixo c.32-34

B Vozes Secundárias c.32-34

Do que tu - do que sen-ti - mos, in - fi - ni - ta - men - te mais! Do que tu -

Exemplo 76 - Comparação dos compassos 32-34 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba)

34

B Voz Principal c.34-36 Do que tu - do que pen-sa - mos, in - fi - ni - ta-men - te mais! Do que tu -

P Palermo c.34-36

P Baixo c.34-36

B Vozes Secundárias c.34-36 Do que tu - do que pen-sa - mos, in - fi - ni - ta-men - te mais! Do que tu -

Exemplo 77 - Comparação dos compassos 34-36 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba)

36

B Voz Principal c.36-38 Do que tu - do que nós cre - mos, in - fi - ni - ta-men - te mais! Solo Fi -

P Palermo c.36-38

P Baixo c.36-38

B Vozes Secundárias c.36-38 Do que tu - do que nós cre - mos, in - fi - ni - ta-men - te mais!

B Sintetizador c.38 mp

Exemplo 78 - Comparação dos compassos 36-38 de “IX - Promessa” (Palermo) e “Infinitamente Mais” (Borba)

No compasso 38, Palermo inicia, na parte do piano, as melodias de transição que irão conduzir para a primeira variante do refrão. A voz superior executa, a partir do segundo tempo do compasso, uma melodia de dezesseis semicolcheias constituída de um arpejo ascendente de F \sharp -Si-Dó \sharp -F \sharp , formando o acorde de Fá sustenido com quarta suspensa (F \sharp 4sus), um arpejo descendente e outro arpejo ascendente composto pelas notas F \sharp -Lá \sharp -Dó \sharp , formando o acorde de Fá sustenido maior (F \sharp); enquanto a voz

inferior executa uma colcheia e duas semicolcheias no último tempo como anacruse para a seção seguinte. Pode-se encontrar em Borba duas melodias de transição das quais Palermo realiza empréstimo, encontradas na voz do baixo e do sintetizador no compasso 48. O sintetizador executa dois saltos ascendentes de Lá#-Dó#-Lá# seguidos de um salto descendente para Fá#, formando o acorde de Fá sustenido maior (F#). O baixo executa, a partir de uma anacruse para o terceiro tempo do compasso 38, uma melodia que forma o movimento inverso dos arpejos de Borba, iniciando com um movimento descendente seguido de um movimento ascendente das notas Fá#-Mi-Fá#, seguindo com movimentos descendentes de Fá#-Mi-Dó#, que Palermo utiliza de forma invertida nas últimas notas do compasso, suprimindo o Mi, num salto ascendente de Dó#-Fá#, como observa-se no último compasso do Exemplo 78.

Exemplo 79 - Compassos 39 e 40 de “IX - Promessa” (Palermo)

A peça de Palermo prossegue para a primeira variante do refrão, a partir do compasso 39, indicado pela letra de ensaio “D” (ver Exemplo 79, Exemplo 81 e Exemplo 84), mantendo ainda a estrutura da gravação original de Borba, que repete o refrão após a ponte. Palermo utiliza esta seção para, pela primeira vez nesta música, colocar a paráfrase da voz principal na parte do piano, enquanto o violino executa uma melodia que começa com notas bem agudas e longas e prossegue gradualmente para maior movimentação rítmica (ver Exemplo 80). Borba também realiza uma alteração na atribuição de vozes de sua gravação original, intercalando sua voz solo, a voz principal, com o grupo de vozes secundárias, porém, em seu arranjo, as vozes secundárias assumem o protagonismo na ponte, enquanto ele sola a melodia no refrão antes da ponte e novamente no refrão após a ponte. O detalhe da inserção que Palermo faz de notas com ritmo mais lento no compasso 29 pode ser considerado uma alusão à presença de uma

linha melódica de sintetizador, no registro agudo, na gravação de Borba, que não é percebida apenas nos dois compassos iniciais da introdução e na ponte, retornando na reapresentação do refrão, trecho equivalente ao que Palermo utiliza este recurso no violino.

The image shows a musical score for Example 80, comparing measures 38-40 of two pieces. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It includes the following parts:

- Voz Principal c.38-40:** The vocal line with lyrics "Fi - el é tu - a Pa - la - vra, ó Se - nhor". A red box highlights the melody in measures 38-40.
- Palermo c.38-40:** The piano part for Palermo. A red bracket on the left side of the piano part indicates the comparison. A green box highlights the violin melody in measure 39, which is equivalent to the vocal melody in Borba's piece.
- Baixo c.38-40:** The bass line for Palermo. Blue circles highlight notes in measures 39 and 40 that correspond to the notes in Borba's bass line.
- Sintetizador c.38-40:** The synthesizer part for Palermo. Green, orange, yellow, and blue boxes highlight specific melodic phrases in measures 39 and 40 that correspond to the synthesizer parts in Borba's piece.
- Sintetizador c.20-22:** Another synthesizer part for Palermo, marked *mp*.
- Sintetizador c.55-56:** A final synthesizer part for Palermo, marked *mp*.

Exemplo 80 - Comparação dos compassos 38-40 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba)

Quanto às semelhanças melódicas, a voz inferior do piano (Palermo) utiliza constantemente as mesmas do baixo em Borba, fazendo modificações quanto à distribuição das notas no decorrer do compasso, como observa-se nas marcações em azul no Exemplo 80. Um exemplo disso é o compasso 39, onde Palermo inicia a variante do refrão com um Ré na voz inferior seguido de um arpejo para a nota Lá, enquanto Borba inicia a seção equivalente com um Si, alcançando o Ré apenas no segundo tempo do compasso; no compasso 40, Palermo toma emprestado um arpejo ascendente de Fá#-Dó#-Fá# que são exatamente as notas que Borba utiliza, porém, ele (Palermo) modifica o ritmo, e logo após segue com dois arpejos ascendentes utilizando as mesmas fundamentais que Borba no terceiro e quarto tempos.

Na parte do violino, Palermo utiliza referências melódicas à linha de sintetizador de Borba nas três apresentações do Refrão (c.20, c.38 e c.55 de Borba), com a melodia inicial Fá#-Sol#-Dó#-Sol# (c.39-40 de Palermo), como observa-se nas marcações em verde no Exemplo 80; no compasso 40 o violino executa uma escala ascendente que

combina elementos do sintetizador de Borba com a escala Fá \sharp -Sol \flat -Lá-Dó \flat , combinando a melodia do compasso 22 (Borba) Si-Lá-Sol \flat -Fá \sharp , invertendo as 3 notas finais, e as 3 notas iniciais do compasso 40 (Borba) Lá-Si-Dó \sharp , suprimindo o Si, porém com salto para Dó natural. Além disso, tanto na parte do violino quanto na voz superior do piano em Palermo, observa-se no compasso 40 a utilização de progressões ascendentes em graus conjuntos ou saltos de terça em colcheias, semelhante à transição do sintetizador de Borba a partir do segundo tempo do compasso equivalente, que executa uma escala ascendente de graus conjuntos e saltos de terça com ritmos mais rápidos (semicolcheias, colcheia pontuada e tercina de colcheias).

The image displays a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.) for measures 41 to 44. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).
 - Measure 41: The Violin part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and a half note C5. The Piano part features a complex texture with chords and arpeggios in both hands.
 - Measure 42: The Violin part continues with a half note D5, followed by quarter notes E5 and F5, and a half note G5. The Piano part maintains its intricate accompaniment.
 - Measure 43: The Violin part starts with a half note A5, followed by quarter notes B5 and C6, and a half note D6. The Piano part continues with its characteristic accompaniment.
 - Measure 44: The Violin part begins with a half note E6, followed by quarter notes F6 and G6, and a half note A6. The Piano part concludes the sequence with its final accompaniment.

Exemplo 81 - Compassos 41 a 44 de “IX - Promessa” (Palermo)

No compasso 41 e 42, percebe-se um padrão semelhante, com a voz principal de Borba sendo utilizada na parte da mão direita do piano e o violino executando notas mais longas fazendo alusão, inclusive com intervalos melódicos, à voz do sintetizador. A voz inferior do piano toma emprestado arpejos do baixo no primeiro tempo do compasso 41 e primeiro e terceiro tempos do compasso 42, com as mesmas notas, porém ritmos um pouco alterados e com as fundamentais nos tempos equivalentes, como observa-se nas marcações em azul do Exemplo 82. No fim do compasso 42, Palermo insere uma sequência de dezesseis fusas na parte do violino, enquanto a voz inferior do piano executa

o compasso inteiro de semicolcheias, funcionando como uma transição que aumenta a densidade rítmica para a melodia do terceiro verso do refrão, fazendo referência à um arpejo descendente da parte do baixo de Borba no compasso 42 de sua gravação original (ver marcações em laranja no Exemplo 82).

The musical score for Example 82 consists of several staves. The top staff is labeled 'Voz Principal c.40-42' and contains the lyrics 'Per - fei - t'os teus ca-mi - nhos, meu Se - nhor Pois'. Below it are staves for 'Palermo c.40-42', 'Baixo c.40-42', and three 'Sintetizador' parts (c.40-42, c.22-24, and c.56-58). The score is annotated with various colored boxes and circles: a red box highlights the vocal line and piano accompaniment; a purple circle highlights a note in the piano part; green circles highlight notes in the piano and synthesizer parts; blue circles highlight notes in the bass part; yellow circles highlight notes in the bass and synthesizer parts; and orange circles highlight notes in the bass part.

Exemplo 82 - Comparação dos compassos 40-42 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba)

No compasso 43, a melodia principal retorna para a voz do violino, que passa a diluí-la consideravelmente em uma nova paráfrase, inicialmente com a manutenção de ritmos semelhantes ao da voz principal de Borba, mas, no compasso seguinte (c.44), rompendo também com a semelhança rítmica. O empréstimo, nesse caso, ainda pode ser percebido pelas utilização da mesma sequência de notas principais, que, de maneira reduzida, são Dó \sharp -Mi-Ré-Dó \sharp e Lá-Si-Dó \sharp -Ré-Dó \sharp -Si-Lá, além dos acentos aplicados no oitavo e décimo tempos de semicolcheia dos dois compassos (43 e 44), acentuação que é perceptível em todas as vozes de Borba nos trechos equivalentes (sempre que é executado o terceiro e quarto verso do refrão, nas palavras “crido” e “poderoso”), como observa-se no Exemplo 83. Nestes compassos, parte do piano de Borba aumenta a densidade da peça, executando ritmos pontuados com oitavas na mão esquerda e tríades e tétrades na mão direita, proporcionando uma variedade harmônica que também é percebida em Borba, através da voz do piano e das vozes secundárias que executam ao

menos duas vozes simultâneas (ver Exemplo 83). No compasso 44, a voz inferior do piano executa uma escala ascendente de graus conjuntos, que, apesar de utilizar notas diferentes, apresenta semelhança rítmica com a voz do baixo de Borba, executando dois grupos de colcheia pontuada com semicolcheia e os tempos oito e dez de semicolcheia (ver marcações em laranja no Exemplo 83).

42

B Voz Principal c.42-44

Pois se'em quem te - nho eri - do Tam - bém sei que és po - de-ro - so Pra fa - zer

P Palermo c.42-44

P

B Baixo c.42-44

Piano c.43-44

B Vozes Secundárias c.43-44

cri - do po - de-ro - so - o

B Sintetizador c.42-44

B Sintetizador c.24-26

B Sintetizador c.58-60

Exemplo 83 - Comparação dos compassos 42-44 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba)

A partir do compasso 45, Palermo executa a melodia que equivale ao quinto verso do refrão, apresentando material novo tanto na parte do violino quanto na parte do violino (ver Exemplo 84). O violino executa uma anacruse de fusas ligadas ao fim do compasso 44 que conduz para uma semínima pontuada no compasso 45, repetindo esse padrão por mais duas vezes, até uma mínima no compasso 46. A melodia principal ainda é percebida pela utilização da sequência Fá#-Sol#-Lá e Sol#-Mi-Fá#, uma redução da melodia principal de Borba, em meio às notas da paráfrase (ver Exemplo 85). A melodia do violino também apresenta semelhanças melódicas com a linha do sintetizador, o que se deve ao fato de que a linha do sintetizador utiliza temas da voz principal em sua melodia. Na voz superior do piano, observa-se um novo motivo rítmico, com notas duplas executadas em semicolcheia no segundo tempo de semicolcheia seguida de duas colcheias e duas

semicolcheias, movimento que apresenta semelhança rítmica com a voz do baixo de Borba no compasso equivalente, além de utilizar notas semelhantes às da parte do piano de Borba (ver marcações em laranja e amarelo no Exemplo 85).

Example 84 shows two systems of music. The first system covers measures 45-46, and the second system covers measures 47-48. Each system features a Violin (Vln.) part and a Piano (Pno.) part. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The piano part in both systems consists of a steady eighth-note accompaniment. The violin part in measure 47 is marked 'simile'.

Exemplo 84 - Compassos 45 a 48 de “IX - Promessa” (Palermo)

Example 85 is a comparison of measures 44-46 from two pieces. It includes six staves:

- Voz Principal c.44-46:** Lyrics: "de-ro so Pra fa-zer in-fi-ni-ta-men-te mais!".
- Palermo c.44-46:** Piano accompaniment for the Palermo piece.
- Baixo c.44-46:** Bass line for the Palermo piece.
- Piano c.44-46:** Piano accompaniment for the Borba piece.
- Sintetizador c.44-46:** Synthesizer part for the Palermo piece.
- Sintetizador c.26-28:** Synthesizer part for the Borba piece.
- Sintetizador c.60-63:** Synthesizer part for the Borba piece.

 Colored boxes highlight rhythmic similarities: red boxes around the vocal line and the Palermo piano part; orange boxes around the Palermo bass line and the Borba piano part; yellow boxes around the Borba piano part; blue boxes around the Palermo bass line and the Borba piano part; green boxes around the Palermo synthesizer parts and the Borba piano part; purple boxes around the Palermo piano part and the Borba piano part. A large red bracket on the left side encompasses the Palermo piano and bass parts.

Exemplo 85 - Comparação dos compassos 44-46 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba)

No compasso 46, Palermo executa na parte do piano uma variação do novo motivo rítmico onde encontra-se o intervalo ascendente de Dó#-Fá#, salto que pode ser encontrado no compasso 63 da linha do sintetizador de Borba, como observa-se no Exemplo 85.

A partir da segunda metade do compasso 46, Palermo deixa de seguir a estrutura da gravação original de Borba. No arranjo de 1988, após a reapresentação do refrão, a música retorna para a melodia da segunda estrofe, porém, ao invés de ser cantada, um trompete executa uma paráfrase da melodia principal sob a mesma base instrumental que a voz na primeira apresentação da estrofe 2, seguindo para mais uma execução do refrão e encerrando em uma coda de dois compassos que encerra a gravação. Palermo, por sua vez, passa a repetir o estribilho mais duas vezes, com uma nova variante que parafraseia a voz principal na melodia do violino (ver Exemplo 84 e Exemplo 87). Essa nova variante adotada pelo violino, desenvolvida entre os compassos 46 e 50, é iniciada com uma anacruse de dezesseis fusas, a partir do terceiro tempo do compasso 46, que culminam em uma sequência de quatorze arpejos de fusas ligadas de quatro em quatro notas. Esses arpejos começam com a nota superior, dando dois saltos descendentes e um ascendente que repete a segunda nota, retornando para a nota superior e repetindo o processo. O primeiro arpejo, Lá-Ré-Lá-Ré, é repetido quatro vezes; o segundo, Si-Mi-Si-Mi, é repetido quatro vezes também; e o terceiro, Dó#-Fá#-Dó#-Fá#, é repetido seis vezes. Nesta passagem, de caráter cíclico e rápido, identifica-se de maneira inerente a sensação de “infinitude”, que é uma forma de expressar sonoramente as palavras que são mais proeminentes no texto do estribilho, “infinitamente mais”. Ainda sobre estes arpejos, pode-se encontrar, em meio as fusas, uma redução das notas da voz de Borba, Fá#-Sol#-Lá e Si-Mi-Fá, além de que, nas notas superiores e inferiores, forma-se a sequência Lá-Si-Dó#, encontrada não apenas na anacruse do estribilho de Borba, como na voz do sintetizador nos compassos 45 e 61 e 62 (ver Exemplo 86). Na voz inferior do piano, observa-se a utilização das mesmas notas e progressões que o baixo de Borba nos compassos 61 e 62, iniciando com Si, seguindo para o intervalo ascendente Si-Dó# entre o segundo e terceiro tempo e alcançando o compasso seguinte (c.48 em Palermo) com o intervalo ascendente Dó#-Ré.

Voz Principal
c.60-62

Pra fa-zer in-fi-ni-ta-men - temais, Pra fa-zer

Palermo
c.46-48

simile

Baixo
c.60-62

Vozes Secundárias
c.61-62

Sintetizador
c.45-46

Sintetizador
c.61-62

in-fi-ni-ta-men - temais, Pra fa-zer

Exemplo 86 - Comparação dos compassos 46-48 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba)

Vln.

Pno.

(G)

Exemplo 87 - Compassos 49 e 50 de “IX - Promessa” (Palermo)

Entre os compassos 48 e 50, Palermo repete mais uma vez o estribilho, agora com uma nova variante onde o Violino executa oito fusas por tempo e o piano acentua todos os tempos de colcheia do compasso 49 (ver Exemplo 87). Nos três primeiros tempos do compasso 48, o violino executa os arpejos em fusas como fim do estribilho anterior e no último tempo inicia a anacruse para o compasso 49 com um grupo de oito fusas, um Fá# com acento seguido de três Dó# e um Sol# com acento seguido de três Dó#. O compasso seguinte repete este padrão, porém acentua apenas a primeira de cada oito fusas, os tempos de semínima do compasso, com as notas Lá seguida de sete notas Dó#, novamente Lá seguida de sete notas Dó#, Si seguida de sete notas Mi e outra fusa de Si seguida de

sete notas Mi (ver Exemplo 88). Na gravação original, Borba insere um bandolim entre os compassos 13 a 20 e 47 a 56, que executa as mesmas notas do sintetizador, porém com um tremulo em semifusas. Mesmo este recurso não sendo utilizado por Borba no refrão, a escolha de Palermo por escrever esta paráfrase com a repetição de mesmas notas em figuras curtas estabelece mais uma alusão ao material de origem. Quando à melodia, novamente Palermo utiliza a sequência Fá \sharp -Sol \sharp -Lá-Si para caracterizar a paráfrase do estribilho de Borba, distribuindo essas notas nos tempos acentuados das fusas (ver Exemplo 88). Além disso, as notas repetidas utilizadas nas fusas não acentuadas são Ré e Mi, respectivamente, que são executadas no compasso 63 de Borba pelas vozes secundárias (ver marcações em verde no Exemplo 88). Com o acréscimo do Dó \sharp no primeiro tempo do compasso 50, identifica-se também na melodia de Palermo a sequência La-Si-Dó \sharp , que pode ser observada na voz do sintetizador em Borba nos compassos 45 e 61-62, bem como um desenvolvimento do arpejo do sintetizador no compasso 38, onde Borba executa os saltos ascendentes Lá \sharp -Dó \sharp -Lá \sharp seguidos por salto descendente para Fá \sharp e outro para Dó \sharp (ver marcações em lilás no Exemplo 88). A voz inferior do piano em Palermo (c.48-49) também apresenta algumas semelhanças com o baixo de Borba nos compassos 62 e 63, com a utilização das mesmas notas e intervalos, como a sequência de Lá com salto ascendente para Ré, depois salto descendente de oitava, no compasso 48 (compasso 62 em Borba), e a progressão Si-Dó \sharp nas notas do compasso 49 (63 em Borba). Ademais, mesmo quando as notas utilizadas não são as mesmas, a semelhança ainda é notável como no compasso 48, onde Palermo utiliza de uma sequência de três semicolcheias que conduzem para o compasso 49 que mimetizam o compasso 63 de Borba, pois os dois executam dois saltos para as mesmas direções, com um salto descendente seguido de um salto ascendente, Ré-Dó \sharp -Dó \sharp em Palermo e Dó \sharp -Fá \sharp -Lá, e ambos alcançam a nota Si em seguida, Palermo por salto descendente de nona maior e Borba por salto ascendente de segunda maior (ver marcações em laranja no Exemplo 88).

The image shows a musical score with five systems. The first system is for 'Voz Principal c.62-64' with lyrics 'Pra fa-zer in-fi-ni-ta-men - te mais!'. The second system is for 'Palermo c.48-50', showing a dense piano accompaniment with many sixteenth notes. The third system is for 'Baixo c.62-64', showing a bass line with blue circles around notes. The fourth system is for 'Vozes Secundárias c.62-64', with lyrics 'Pra fa-zer in-fi-ni-ta-men - te mais!'. The fifth system contains two synthesizer parts: 'Sintetizador c.45-46' and 'Sintetizador c.61-62'. The score is annotated with various colored boxes and circles highlighting specific musical features and comparisons between the two pieces.

Exemplo 88 - Comparação dos compassos 48-50 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba)

Após uma sequência de quatro grupos de oito fusas ligadas na voz do violino como transição para a próxima seção, Palermo inicia uma nova variante do refrão, que encerra a peça, desenvolvida entre os compassos 51 e 62 (Exemplo 89 e Exemplo 93), indicada pela letra de ensaio “E”. No começo desta nova seção, entre os compassos 51 e 54, o violino torna a executar notas mais longas, semínimas com ligaduras e mínimas, mais uma vez aludindo à voz do sintetizador em Borba, e a parte do piano torna a executar a melodia principal do refrão (ver Exemplo 90). Este procedimento é semelhante à primeira variante do refrão de Palermo nos compassos 39-42, porém de maneira levemente simplificada, com as partes do violino e piano com notas mais longas e menos densidade harmônica.

Exemplo 89 - Compassos 51 a 56 de “IX - Promessa” (Palermo)

Pode-se também observar algumas semelhanças melódicas, como a inserção do intervalo ascendente Dó#-Ré no segundo e terceiro tempo da voz do violino (c.51), que se observa nos primeiros tempos do compasso 20 e 39 do sintetizador em Borba, e do intervalo descendente Sol#-Fá# no terceiro e quarto tempos da voz do violino (c.52), que é uma síntese do intervalo observado no compasso 55 do sintetizador em Borba, Sol#-Mi#-Fá#; o Mi# suprimido, também executado no compasso 20 do sintetizador, é utilizado por Palermo nas duas vozes do piano, no terceiro tempo do compasso 51 (ver Exemplo 90). A melodia do primeiro compasso do violino também apresenta uma síntese da melodia da voz principal, executando as semínimas Dó#-Dó#-Ré-Dó#, enquanto a melodia principal do refrão original (c.54-55 de Borba) executa Dó#-Dó#-Ré-Dó#-Dó#-

Ré-Dó#-Si-Lá-Si-Dó# (ver marcações em laranja no Exemplo 90). Já a voz inferior do piano possui algumas semelhanças melódicas com o baixo da gravação original, com as notas Si e Sol#, executadas no primeiro e terceiro tempo do compasso 55 de Borba, sendo executadas por Palermo uma oitava acima como o fim de arpejos ascendentes em síncopes de semicolcheia com semínimas no segundo e terceiro tempo do compasso 51 de sua peça. Além disso, o segundo arpejo do compasso 52 inicia na nota Ré# e encerra na nota Lá superior, salto que é utilizado por Borba nos tempos equivalentes do compasso 56 da voz do baixo.

The image shows a musical score with several staves. The top staff is labeled 'Voz Principal c.54-56' and contains the lyrics 'Fi - el é tu - a Pa - la - vra, ó Se - nhor Per -'. Below it is the 'Palermo c.50-52' section, which includes piano and bass parts. The piano part has a red bracket on the left. The bass part has blue circles around notes. Below that is the 'Baixo c.55-56' section. Further down are 'Piano c.54-55', 'Vozes Secundárias c.54-56', and three 'Sintetizador' parts (c.19-21, c.38-40, and c.55-56). The score is annotated with various colored boxes and circles: a red box around the top staff, a green box around the piano part, a purple box around the bass part, and blue circles around notes in the bass and synthesizer parts. There are also yellow circles around notes in the piano and piano parts.

Exemplo 90 - Comparação dos compassos 50-52 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba)

Nos compassos 53 e 54, Palermo mantém a melodia principal de Borba na voz superior do piano, acompanhada de dois intervalos de terça em mínimas e um em semibreve. A melodia do violino, por sua vez, segue o padrão anterior de ligaduras de semínimas de dois tempos e mínima, com as notas Dó#-Si-Mi#-Sol#-Fá#, notas que podem ser encontradas em Borba ao observar-se as passagens equivalentes na voz do sintetizador, entre os compassos 40-42 e 23 (ver Exemplo 91). Na voz inferior do piano, Palermo mantém o padrão de arpejos de semicolcheias com a última nota como

suspensão, ligada à semínima seguinte. Estes arpejos encontram semelhanças com os compassos equivalentes em Borba, que inicia o compasso 57 da voz do baixo com um arpejo ascendente (ver marcações laranjas no Exemplo 91), e executa o salto ascendente Fá \sharp -Si, síntese da melodia executada na voz do sintetizador no compasso 22 de Borba (ver marcação em amarelo no Exemplo 91). Observa-se também a utilização das mesmas notas nos trechos semelhantes (c.53-54 na voz inferior do piano Palermo e c.57-58 do baixo em Borba), como um Ré no primeiro arpejo do compasso 53, deslocado para o segundo tempo de semicolcheia; um Sol \sharp e Fá \sharp no segundo arpejo do compasso 53, inserido no arpejo ascendente por Palermo, encontrado em Borba como grau conjunto descendente; e um salto ascendente utilizado duas vezes no primeiro e terceiro tempos do compasso 54, Fá \sharp -Dó \sharp , empregado por Borba com ritmo diferente nos mesmos tempos do compasso equivalente. Conduzindo para os compassos seguintes, Palermo insere uma sequência de fusas na voz superior do piano no terceiro tempo do compasso 54, iniciando com o salto descendente Dó \sharp -Lá, também encontrado na voz do sintetizador em direção ascendente no compasso 42 de Borba.

The image shows a musical score with the following parts and annotations:

- Voz Principal c.56-58:** Lyrics: "Per - fei - t'os teus ca - mi - nhos, meu Se - nhor". A red box highlights the first two measures.
- Palermo c.52-54:** Piano part. A red box highlights the entire section. A green box highlights a melodic line in measure 53.
- Baixo c.56-58:** Bass part. A red box highlights the entire section. Blue circles highlight arpeggios in measures 53 and 54. Yellow circles highlight notes in measure 53.
- Vozes Secundárias c.56-58:** Lyrics: "Per - fei - t'os teus ca - mi - nhos, meu Se - nhor". A red box highlights the first two measures.
- Sintetizador c.21-23:** Synthesizer part. Yellow circles highlight notes in measures 53 and 54.
- Sintetizador c.40-42:** Synthesizer part. Green circles highlight notes in measures 53 and 54.
- Sintetizador c.56-58:** Synthesizer part. Yellow circles highlight notes in measures 53 and 54. A purple box highlights a melodic line in measure 54.

Exemplo 91 - Comparação dos compassos 52-54 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba)

Entre os compassos 54 e 56, Palermo continua a variante do refrão com o trecho que equivale ao terceiro verso, com o último aumento de intensidade de sua peça, desenvolvendo sequências de ritmo acelerado nas vozes do violino e da mão direita do piano. Borba também utiliza um ritmo acelerado em um arpejo na voz do baixo elétrico, que funciona como transição para o verso seguinte entre os compassos 58 e 60 (ver Exemplo 92). A melodia principal (c.58-60 de Borba) pode ser identificada pelas notas Dó#-Mi-Mi-Mi-Ré-Ré-Dó# (compasso 54-55) e Dó#-Ré-Dó#-Si-Si-Lá, distribuídas na melodia da voz superior do piano (ver marcações em vermelho no Exemplo 92). Palermo também insere acentos nas duas últimas notas do compasso 55 em todas as vozes, aludindo à acentuação de Borba em diversos instrumentos quando se executa a última palavra do verso, “crido”, processo que se repete no compasso seguinte.

Exemplo 92 - Comparação dos compassos 54-56 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba)

No compasso 56, Palermo insere na voz do violino e na voz inferior do piano as notas que compõem as vozes secundárias no compasso 60 de Borba, Sol#, Mi#, Fá# e Ré. Novamente a voz inferior do piano apresenta similaridades marcantes com a voz do baixo

de Borba (entre os compassos 58 e 60), iniciando com um arpejo ascendente de Mi-Si-Mi-Fá#-Sol, seguido de outro arpejo ascendente Lá-Mi-Si-Lá, onde Borba executa (c.59) um arpejo descendente de Mi-Si-Sol#-Mi, seguido de um arpejo ascendente de Lá-Mi-Lá. No compasso seguinte, Palermo inicia com um arpejo ascendente com as notas Dó#, encontrada nas vozes do sintetizador em Borba nos trechos equivalentes, Sol#, baixo de Borba no compasso equivalente, e Mi#, encontrada nas vozes secundárias; segue para outro arpejo ascendente que inicia em Mi# seguido do salto Dó#-Sol#, inversão do salto Sol#-Dó# encontrado no baixo em Borba (c.60); e encerra com um arpejo ascendente que faz alusão ao baixo de Borba no fim do compasso equivalente (ver Exemplo 92).

The musical score consists of three systems, each with a Violin (Vln.) and Piano (Pno.) part. The key signature is A major (three sharps) and the time signature is 4/4. The first system covers measures 57-60, the second system covers measures 59-60, and the third system covers measures 61-62. The piano part features a 'simile' marking in measure 59. The violin part has a 'rit.' marking in measure 61. The score concludes with a double bar line in measure 62.

Exemplo 93 - Compassos 57 a 62 de “IX - Promessa” (Palermo)

Entre os compassos 57 e 62, Palermo procede para o final da peça, executando três paráfrases seguidas do estribilho de Borba. O violino assume a melodia principal no compasso 57 e mantém até o final da peça, enquanto o piano executa uma série de intervalos simultâneos de notas duplas em semicolcheia (até o compasso 61) na voz superior e arpejos ascendentes de três notas na voz inferior (ver Exemplo 93). Novamente a repetição de motivos musicais como um *ostinato* funciona como caracterização do “infinito”, fazendo referência ao texto do estribilho que declara “infinitamente mais”.

No primeiro estribilho, a voz principal, executada pelo violino, é parafraseada, iniciando com uma anacruse de quatro fusas ligadas, e substituindo as quatro semicolcheias do terceiro tempo (c.61 de Borba) por uma semínima (c.57 de Palermo). Enquanto isso, o movimento do piano alude à voz do baixo de Borba que executa intervalos de grau conjunto de duas semicolcheias e uma colcheia, que se repetem por duas vezes no compasso 62, além de que a sequência de notas simultâneas alude à utilização que Borba faz de vozes secundárias, como no compasso anterior (c.60 de Borba). As notas do baixo de Borba nos tempos fortes, Si-Dó#-Ré são executadas por Palermo nos tempos equivalentes da voz inferior do piano (ver Exemplo 94).

The image shows a musical score with five staves. The top staff is labeled 'Voz Principal c.60-62' and contains the melody with lyrics 'de-ro-so Pra fa-zer in-fi-ni-ta-men-temais, Pra fa-zer'. The second staff is labeled 'Palermo c.56-58' and shows a complex piano texture. The third staff is labeled 'Baixo c.60-62' and shows a bass line. The fourth staff is labeled 'Vozes Secundárias c.60-62' and shows a lower voice with lyrics 'po-de-ro-so-o in-fi-ni-ta-men-temais, Pra fa-zer'. Red boxes highlight the main melody in the violin and piano parts. Green boxes highlight the lower voice in the piano and bass parts. Blue boxes highlight specific notes in the bass and piano parts.

Exemplo 94 - Comparação dos compassos 56-58 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba)

O segundo estribilho mantém o padrão do anterior, com algumas alterações na paráfrase da melodia principal, onde Palermo executa a anacruse igual à de Borba, porém modifica o tempo da frase seguinte, como observa-se no Exemplo 95.

The image shows a musical score for Example 95, comparing the vocal and piano parts of "IX - Promessa" (Palermo) and "Infinitamente Mais" (Borba). The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves: Voice (B), Piano (P), and Piano (P). The top staff is labeled "Voz Principal c.60-62" and "Palermo c.58-60". The lyrics are "Pra fa-zer in-fi-ni-ta-men - te mais,". The piano part is marked "simile". Red boxes highlight the vocal line and the piano accompaniment in both pieces.

Exemplo 95 - Comparação dos compassos 58-60 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba)

Na última repetição do estribilho, Palermo desenvolve o encerramento da peça, simplificando o ritmo da paráfrase da melodia principal e inserindo um *ritardando* a partir do compasso 61. Além disso, alguns intervalos dessa paráfrase se assemelham à melodia do sintetizador nos compassos finais de Borba (compassos 62-65), como as duas primeiras notas da anacruse com o salto ascendente de Dó \sharp -Fá \sharp , o intervalo de grau conjunto na anacruse do terceiro tempo do compasso 61 Lá-Si e a última nota do violino Dó \sharp (ver Exemplo 96). O intervalo final ascendente Si-Dó \sharp pode ser observado na voz secundária no trecho equivalente (compassos 63 e 64). A voz inferior do piano apresenta semelhanças com o baixo de Borba, com o intervalo de oitava de Ré na anacruse do compasso 60, o intervalo ascendente de Fá \sharp -Si no primeiro tempo do compasso 61, inversão do intervalo encontrado no baixo, o Dó \sharp no segundo tempo do compasso e o Fá \sharp , que encerra a peça. Por fim, Palermo utiliza a textura do piano de Borba nos compassos finais, não apenas na utilização de semicolcheias constantes que conduzem à coda (como Borba em no compasso 64), mas com a sequência de colcheias em arpejo ascendente que conduz ao arpejo final da peça, como observa-se no Exemplo 96.

The image shows a musical score for two pieces: "IX - Promessa" by Palermo and "Infinitamente Mais" by Borba. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line (Voz Principal) and a piano accompaniment (Piano). The lyrics are "Pra fa-zer in-fi-ni-ta-men-te ma - - - is!". The score is annotated with various colored boxes and circles highlighting specific musical elements: a red box around the vocal line, a green box around the piano accompaniment, a blue box around the bass line, and a purple box around the piano accompaniment. The score is divided into sections: "Voz Principal c.62-65", "Palermo c.60-62", "Baixo c.62-65", "Piano c.64-65", "Vozes Secundárias c.62-65", and "Sintetizador c.62-65".

Exemplo 96 - Comparação dos compassos 60-62 de “IX - Promessa” (Palermo) com “Infinitamente Mais” (Borba)

Palermo utiliza a canção de Borba como modelo para sua composição, se apropriando de sua estrutura por três quartos de sua obra, exatamente como apresentada na gravação original, e sintetizando a estrutura apresentada no restante da composição. Além disso ele incorpora boa parte do material melódico da canção e algumas características da harmonia, utilizando-os pouco alterados em determinados momentos e completamente transformados em outros. Observado esses aspectos, fica evidente a caracterização de modelagem, conforme a descrição estabelecida por Burkholder (2001b) na definição do verbete, “Modelling” no Dicionário Grove de Música, bem como a caracterização de paráfrases, ao utilizar diversas melodias de Borba com diferentes níveis de alterações, conforme descrição estabelecida por Sherr (2001) na definição do verbete “Paraphrase” no Dicionário Grove de Música.

Quanto à melodia principal, por fazer parte da substância principal da peça e ser alterada tanto com ornamentações quanto com modificações rítmicas, caracteriza-se uma paráfrase estendida (Burkholder, 1994, p.854).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o princípio desta pesquisa, já era evidente a relação derivativa das peças de Palermo com as canções de Asaph Borba, de maneira que não se mostrava necessária a apresentação de argumentos a respeito da possibilidade de empréstimo musical. O objetivo desta dissertação foi, portanto, a exposição das maneiras com que Silas Palermo utilizou e transformou o material emprestado de Borba, convertendo canções evangélicas em peças para violino e piano. Com a demonstração comparativa das partituras de Palermo e das transcrições das gravações originais de Borba, tornaram-se evidentes os processos tanto de modelagem quanto de paráfrase e paráfrase estendida.

O empréstimo musical realizado por Palermo confere às composições aqui analisadas significados associativos, ao prestar homenagem à Borba, e também extramusicais, pois a origem e o significado das canções de Borba, associadas ao texto de cada uma delas, fazem com que, para os ouvintes que reconhecerem o material original, as peças de Palermo possuam uma associação inerente não apenas com o texto das canções, mas também com memórias e significados particulares e religiosos que possam ter sido estabelecidos com estes hinos. O mesmo não ocorre com o ouvinte que não reconhece as canções originais, pois sua assimilação do material musical de Borba será exclusivamente através das peças de Palermo, sem a referência ao texto e sem o contexto religioso (Burkholder, 2001).

Por se tratar de comparação de partituras com gravações, foi fundamental no processo de análise o desenvolvimento de transcrições do material auditivo de Borba, ocorrendo nesse processo uma perda de conteúdo, pois não apenas “nenhum sistema de notação pode descrever todos os detalhes de um exemplo sonoro” (Ribeiro, 2018, p. 2), mas também o autor desta pesquisa nem sempre foi capaz de identificar a totalidade dos sons presentes no arranjo das canções. Desse modo, conclui-se que há sempre a possibilidade de que o material analisado possa conter mais semelhanças com o material original do que se foi viável apresentar.

Além disso, a própria natureza e propósito das canções de Borba, escritas para serem entoadas em momentos litúrgicos, promove a reprodução dessas canções por pessoas e grupos musicais em todo o Brasil desde sua divulgação até os dias de hoje, passando por um processo de descentralização do material original, sendo sobreposto pelo conhecimento comum das canções. As semelhanças ou diferenças das composições de Palermo com o senso comum das comunidades evangélicas só poderiam ser aferidas a

partir da coleta de gravações da execução dessas canções em igrejas ao redor do país e do desenvolvimento de uma transcrição dessas versões, pesquisa que foge do escopo deste trabalho, mas que pode constituir um futuro avanço no campo tanto do estudo de Empréstimo Musical como da Etnomusicologia.

Para o campo das práticas interpretativas, o surgimento de um repertório que aproxime canções da cultura popular evangélica brasileira com a música de concerto propõe a reflexão a respeito de formas adequadas de interpretação e execução, não apenas por questões de estilo, mas pela origem do material emprestado, respeitando-se os contextos e funções que podem exercer.

Este trabalho foi desenvolvido tendo como fio condutor a interpretação do fenômeno intertextual a partir da conceituação de Empréstimo Musical desenvolvida por Burkholder (1994; 1995; 2001). Todavia, o campo da Intertextualidade em Música é vasto, contando com as mais diversas tipologias que podem contribuir com diferentes pontos de vista e conclusões ao serem aplicadas às peças de Palermo, como por exemplo as categorizações desenvolvidas por Straus (1990), as definições conceituadas por López-Cano (2007) ou a tipologia estabelecida por Barrenechea (2003).

Por fim, a partir do ponto de vista apresentado neste trabalho, entende-se que uma composição musical agrega valor em si mesma, todavia, sua relevância é multiplicada ao ser recebida por quem se dispõe a escutá-la. No texto “A morte do autor” publicado em 2004, Roland Barthes afirma:

Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, [...] é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (Barthes, 2004, p.56)

Da mesma forma que o texto está para o leitor, a peça ou canção está para o ouvinte. Portanto, é no ouvinte que a intertextualidade e o empréstimo musical podem ser percebidos, e é também no ouvinte que o significado do material original se integra ao significado da nova composição e passa a fazer um sentido único e subjetivo.

Obras que utilizem empréstimo musical não perdem seu valor quando a intertextualidade não é percebida, mas perdem parte do seu propósito. Consequentemente, o estudo e pesquisa no campo do Empréstimo Musical, expondo a origem do material trabalhado e interpretando seu significado, contribui para a

preservação do propósito de composições musicais, estabelecendo um diálogo entre compositores e ouvintes (autores e leitores) que se estende através de gerações.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, W.; MATHIESEN, T. J.; BOYNTON, S.; WARD, T. R.; CALDWELL, J.; TEMPERLEY, N.; ESKEW, H. "Hymn". In: **Grove Music Online**, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13648> . Acesso em: 21/03/2021.
- BARRENECHEA, Lúcia; BARBOSA, Lucas. A Intertextualidade Musical como Fenômeno. **Revista Per Musi**. UFMG, Vol.8, 2003.
- BARRENECHEA, Lúcia; SANCHES, Daniel Felipe Leite. Estudo n. 4 de José Vieira Brandão: aspectos intertextuais na homenagem musical a Heitor Villa-Lobos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PERFORMANCE MUSICAL, 2., 2014, Vitória/ES. **Anais...**, Vitória: ABRAPEM-UFES-FAMES, 2014. p. 156-163.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 51-56.
- BLOXAM, N. Jennifer. "Cantus firmus". In: **Grove Music Online**. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04795> . Acesso em: 21/03/2021.
- BORBA, André. Perguntas para Dissertação. Mensagem recebida por: <silaspalermo@hotmail.com> em 07 ago. 2021.
- BORBA, Asaph. **Ensina-me**. Porto Alegre: Life Produções: 1985. 1 LP (5min28s)
- _____. **Jesus, em tua presença**. Porto Alegre: Life Produções: 1986. 1 LP (3min32s)
- _____. **Infinitamente mais**. Porto Alegre: Life Produções: 1988. 1 LP (4min23s)
- _____. **A História por trás da Música**. Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2019.
- BOYD, Malcolm. "Arrangement". In: **Grove Music Online**. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01332> . Acesso em: 18/03/2021.
- BURKHOLDER, J. Peter. "Quotation" and Paraphrase in Ives's Second Symphony. **19th-Century Music**, Summer, v. 11, n. 1, 3-25, 1987. Special Issue: Resolutions II (Summer, 1987). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/746629>. Acesso em 12/02/2022.
- _____. The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. **Notes**, Middleton, WI, Second Series, v.50, n.3, p.851-870, 1994.
- _____. **All Made of Tunes**: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing. New Haven: Yale University Press, 1995.

_____. "Borrowing". In: **Grove Music Online**. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918> . Acesso em: 18/03/2021.

_____. "Modelling". In: **Grove Music Online**. 2001b. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.53082>. Acesso em 12/02/2022.

_____. "Quotation". In: **Grove Music Online**. 2001c. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52854>. Acesso em 12/02/2022.

_____. "Setting (ii)". In: **Grove Music Online**. 2001d. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52855>. Acesso em 12/02/2022.

CORRÊA, João Francisco de Souza. **Música como intertexto - perspectivas sobre intertextualidade e composição musical**. 2019. 260 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. Tradução de Luciana de Oliveira da Rocha. – 2ª ed. – Porto Alegre: Artmed, 2007.

CROWLEY, Michael J. **Studies of Musical Borrowing: Borrowing as Compositional Tool in Béla Bartók's Second Piano Concerto and The Influence of Luciano Berio on the Grateful Dead's Approach to Live Improvisation**. 2019. 49 p. Dissertação (Mestrado) – Hunter College, City University of New York, New York, 2019.

DOWLEY, Tim. **Christian Music: A Global History - Revised Edition** - London: Society for Promoting Christian Knowledge, 2018.

ELLINGSON, Ter. "Transcription (i)". In: **Grove Music Online**. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.28268> . Acesso em: 21/03/2021.

FREITAS, Stefanie. **Marlos Nobre – Sonata para Piano sobre tema de Bártok op.45: Uma Abordagem Analítica do Fenômeno Intertextual**. 2009. 135 p. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

GIGER, Andreas. A Bibliography on Musical Borrowing. **Notes**, Middleton, WI, Second Series, v.50, n.3, p.871-874, 1994.

HOLANDA, Joana Cunha de. Preparando a Performance: Empréstimo Musical em *Póstudos* de Bruno Ruviaro. **DEBATES | UNIRIO**, n. 20, p.48-67, mai., 2018.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2012

KLEIN, Michael L. **Intertextuality in Western Art Music**. Blooming and Indianápolis: Indiana University Press, 2005.

KORSYN, Kevin. Toward a new poetics of musical influence. In. *British Journal-Music Analysis*, p. 3-72, 1991.

LINDENBERG, Carter. **História da Reforma**. Tradução de Elissamai Bauleo. – 1. ed. -Rio de Janeiro: Thomas Nelson Brasil, 2017.

LÓPEZ-CANO, Rubén. “Música e intertextualidad”. Pauta. **Cuadernos de teoria y crítica musical** n.104, p. 30-36. Barcelona, 2007.

MAGALHÃES, José Geraldo. O Metodismo no Brasil. **Igreja Metodista: Portal Nacional**, 2013. Disponível em: <http://www.metodista.org.br/historico-metodismo-no-brasil> . Acesso em 25 de nov. de 2020.

MARISSSEN, Michael. **Bach & God**. New York, NY: Oxford University Press, 2016.

MCGRATH, Alister E. **Teologia sistemática, histórica e filosófica: uma introdução à teologia cristã**. São Paulo: Shedd Produções, 2005.

MEDEIROS, Fábio Prado. **O Carinhoso de Cyro Pereira: Arranjo ou Composição?**. 2009. 129 p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MENDONÇA, Antônio Gouvêa. O protestantismo no Brasil e suas encruzilhadas. **Revista USP**, São Paulo, n.67, p. 48-67, set/nov 2005.

MORGAN, Paula. “Burkholder, J(ames) Peter”. In: **Grove Music Online**. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.46961> Acesso em: 21 de mar de 2021.

PALERMO FILHO, S. L. **Intertextualidade e virtualidade na meta-estética do processo composicional de Gilberto Mendes**. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

_____. **Currículo do sistema currículo Lattes**. Brasília: 2021. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/6482669830391607> . Acesso em: 15 de ago. de 2023.

_____. Re: Perguntas para Dissertação. Mensagem recebida por: <andrrsborba@hotmail.com> em 08 ago. 2021.

PARK, Sue-Jean. **The Concept of Fantasie in Two Versions of The Carmen Fantasie; Sarasate and Waxman**. Tese (Doutorado em Artes Musicais). 74f. Universidade do Texas (Austin), 2006.

RATO, Priscila Plata. **Aspectos técnicos e estratégicos de preparação para interpretação da Fantasia Carmen, de Pablo de Sarasate**. Trabalho de Conclusão (Mestrado profissional em Música). 69f. Escola de Música, Programa de Pós-Graduação Profissional em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RODRIGUES, Mauren Liebich Frey. **Do texto ao som: relações de influência na música para piano de Vieira Brandão**. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

ROSEN, Charles. Plagiarism and Inspiration. In. 19th Century Music. v. IV/2, p.87-100, 1980.

RIBEIRO, Hugo. Transcrição Musical: qual a sua importância, qual o seu futuro?. <https://hugoribeiro.com.br/>, 2018. Disponível em <<https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Ribeiro-Transcricao.pdf>>. Acesso em: 12/05/2023.

RIO DE JANEIRO (Estado). Assembléia Legislativa. Resolução nº611, de 30 de outubro de 2012. [Concede o título de Cidadão do Estado do Estado do Rio de Janeiro ao Sr. Asaph Borba]. **Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro**: parte 2: Poder Legislativo, Rio de Janeiro, ano 38, n. 203, p. 1, 31 out. 2012.

RIO GRANDE DO SUL (Estado). Assembléia Legislativa. Resolução de Mesa nº937/2009, de 18 de abril de 2018. [concede a Medalha do Mérito Farroupilha do Poder Legislativo do Rio Grande do Sul ao Senhor Asaph Roque Souza Borba]. **Diário Oficial da Assembleia Legislativa**: Poder Legislativo, Porto Alegre, ano 85, n. 11.758, p. 1, 25 abr. 2018.

RYU, Ji-Yeon. **Musical Borrowing in Contemporary Violin Repertoire**. 2010. 93 p. Tese (Doutorado) - College of Music, The Florida State University, Tallahassee, Florida, 2010

SHERR, Richard. “Paraphrase”. In: **Grove Music Online**. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20882>. Acesso em 12/02/2022.

SISMAN, Elaine. “Variations”. In: **Grove Music Online**. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050> . Acesso em: 21/03/2021.

STRAUS, Joseph N. **Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition**. Harvard University Press: Cambridge, Mass, 1990.

VICENTINI, Érica de Campos. **A produção musical evangélica no Brasil**. 2007. 1554 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

APÊNDICE A – TANSCRIÇÃO DE “ENSINA-ME” (BORBA, 1985)

Ensina-me

Asaph Borba

$\text{♩} = 65$

Am7 Am11 Am7(add♭13) Em7 Am G(add9)/A F(add9)/A G(add9)/A F(add♯11)/A

Cifra

Voz Principal

Backing Vocals

Guitarra

Piano

Sintetizador de cordas

Baixo

Bateria

Detailed description: This system contains the first seven staves of the musical score. The top staff is a guitar chord chart with chords: Am7, Am11, Am7(add♭13), Em7, Am, G(add9)/A, F(add9)/A, G(add9)/A, and F(add♯11)/A. Below it are staves for Cifra, Voz Principal, Backing Vocals, Guitarra, Piano, Sintetizador de cordas, Baixo, and Bateria. The Piano part has a dynamic marking of *mp* and a fermata over the first measure. The Synth strings part has a dynamic marking of *mp* and a fermata over the first measure. The guitar part has an 8-measure rest in the first measure.

2

8 Am Em7 Am Am(add9) Em4/G F Em Dm F/C Em(add11) G

Cf. En - si - na - me a mar mes - mo quan - do só há ó - dio ao meu re - dor En - si - na - me a dar Mes - mo

Pno

Sint. *mp*

Detailed description: This system contains staves 8 through 13. The top staff is a vocal line with lyrics: "En - si - na - me a mar mes - mo quan - do só há ó - dio ao meu re - dor En - si - na - me a dar Mes - mo". The guitar part has chords: Am, Em7, Am, Am(add9), Em4/G, F, Em, Dm F/C, Em(add11), and G. The Piano part has a dynamic marking of *mp*. The Synth strings part has a dynamic marking of *mp*. The guitar part has an 8-measure rest in the first measure and a 3-measure rest in the fifth measure.

14 E7/G♯ Am Am(add9) Em(♯5)/G C(add9,11) C Fmaj7

Cf. quan - do não há na - da a re - ce - ber En - si - na - me a - cei - tar Tu - do

Sint.

Bx *mp*

Detailed description: This system contains staves 14 through 16. The top staff is a vocal line with lyrics: "quan - do não há na - da a re - ce - ber En - si - na - me a - cei - tar Tu - do". The guitar part has chords: E7/G♯, Am, Am(add9), Em(♯5)/G, C(add9,11), C, and Fmaj7. The Piano part has a dynamic marking of *mp*. The Synth strings part has a dynamic marking of *mp*. The Bass part has a dynamic marking of *mp*.

18 3

B \flat /F Em7 G(add9)/A Gm(b5)add9/A Dm7 G

Cf. que tens pre-pa-ra-do pa - ra mim Con-fi - an-do que tu-do'es-tá nas tu - as mãos E que

Sint.

Bx.

23 Dm7 G C E Bm Am Am(add9)

Cf. tu-do vem de ti Je - su - u - u - u - us En - si - na-me'a-do-rar Mes-mo

Sint.

Bx.

Bat.

4

27 Am7/G Am9/G Fmaj7 Am/E Am7/E Dm Dm/A G G7/F

Cf. quan-do há pran - to em meu co - ra - ção Tam - bém a per - do-ar Co-mo'a

BV.

Sint.

Bx.

Bat.

31 Em7 E7 Am Am(add9) C9 C11 Fmaj7 5

Cf. mim tens re - ve-la - do teu per-dão E que'eu pos - sa ter mais se - de de te

BV. E que'eu pos - sa ter mais se - de de te

Pno.

Sint.

Bx.

6 35 Am(add11)/E E7 Am C/G D7/F# F C6

Cf. co-nhe-cer me-lhor Ca-da di-a mais von-ta - de de es - tar ao teu re-dor Es-cu - tan-do teu fá-lar Sen -

BV. co-nhe-cer me-lhor Ca-da di-a mais von-ta - de de es - tar ao teu re-dor

Sint.

Bx.

7

40 Dm(add9) Cmaj7/E F G Am E7 Am Am(add9) C/G

Cf. tin-do teu a-mor Vi - ven-do jun-to'a ti Se - nho - or

BV. Vi - ven-do jun-to'a ti Se - nho - or

Gt.

Sint.

Bx.

46 Fmaj7 Em7 Dm G Em7 E7

Cf.

Gt.

Sint.

Bx.

8

50 Am Am(add9) C9 Fmaj7 Bø/F

Cf.

BV.

Gt.

Sint.

Bx.

54 Em7 G(add9)/A A7(add11) Dm(add9) G

Cf. Con-fi - an-do que tu-do'es-tá nas tu - as mãos E que

Gt.

Sint.

Bx.

58 Dm9 G C E(add11) Am

Cf. tu-do vem de ti Je - su - u - u - u - us En - si - na - me'a - do - rar Mes - mo

Gt.

Sint.

Bx.

63 Am7/G F Em Dm G

Cf. quan-do há pran-to em meu co - ra - ção Tam - bém a per - do - ar Co - mo'a

BV.

Pno.

Sint.

Bx.

10

66 Em Am C9 F

Cf. mim tens re - ve-la - do teu per-dão E que'eu pos - sa ter mais se - de de te

BV. E que'eu pos - sa ter mais se - de de te

Pno.

Sint.

Bx.

70 Am/E E7 Am Cmaj7/G D7/F# F C(add13)

Cf. co-nhe-cer me-lhor Ca-da di-a mais von-ta - de de es - tar ao teu re-dor Es-cu - tan-do teu fa-lar Sen -

BV. co-nhe-cer me-lhor Ca-da di-a mais von-ta - de de es - tar ao teu re-dor

Pno.

Sint.

Bx.

75 Dm(add9) Em Fmaj7 G7/B Am Am7/G F

Cf. tin-do teu a-mor Vi - ven-do jun-to'a ti Se - nhor Eque'eu pos - sa ter mais se - de de te

BV. Vi - ven-do jun-to'a ti Se - nho - Eque'eu pos - sa ter mais se - de de te

Pno.

Sint.

Bx.

79 13

Am/E E7 Am G6 D7/F# F

Cf. co - nhe - cer me-lhor Ca-da di-a mais von-ta - de de es - tar ao teu re-dor Es-cu -

BV co - nhe - cer me-lhor Ca-da di-a mais von-ta - de de es - tar ao teu re-dor

Pno. *mf*

Sint.

Bx.

14

83 C6 Dm(add9) C/E F G7/B Am C/G F G7/B

Cf. tan-do teu fa-lar Sen - tin-do teu a-mor Vi - ven-do jun-to'a ti Se - nhor Vi - ven-do jun-to'a ti Se -

BV Vi - ven-do jun-to'a ti Se - nho - Vi - ven-do jun-to'a ti Se -

Pno.

Sint.

Bx.

88 15

C F/C C F(add9) C

Cf. *nhor* a - a - a - - - a - a - a

BV *nhor* *ppp*

Pno. *ppp*

Sint. *ppp*

Bx. *ppp*

APÊNDICE B – TANSCRIÇÃO DE “JESUS, EM TUA PRESENÇA” (BORBA, 1986)

Jesus em tua Presença

Transcrição de André Borba

Asaph Borba

♩ = 75

D D D4 D7 D D D

rall. A tempo

D

Cifra

Contralto

Baritono

Guitarra elétrica

Sintetizador de cordas

Baixo elétrico

Bateria

2

7 A4/D G/D D A4/D G/D D Am4/D G/D D

Cif

Gui. El.

Sint.

B. El.

Bat.

13 Am4/D G/D D D G A D D D/F# G 3

Cif

Bar.

Gui. El.

Sint.

B. El.

Bat.

Je - susem tu - a pre-sen-ça Re-u - ni-mo-nos a-qui Con-tem - pla-mostu - a fa-ce Eren -

4

18 A D Bm F#m G A D D Em7/D A/C# A D

Cif

Bar.

Gui. El.

B. El.

Bat.

de-mo-nos a ti Pois um di-a tu-a mor-te Trou-xe vi-da'to-dos nós Enos deu com-ple-to'a-ces-so Ao co-ra-ção do Pai

5

23 D Am4/D G/D D Am4/D G/D D G A D

Cif

C.

Bar.

Gui. El.

B. El.

Bat.

Je - su sem tu - a pre - sen - ça Re - u - ni - mo - nosa - qui Con - tem -

Je - su sem tu - a pre - sen - ça Re - u - ni - mo - nosa - qui Con - tem -

6

30 D G A D D/F# Bm F#m G A D D Em7/D

Cif

C.

Bar.

B. El.

pla - mostu - a fa - ce Eren - de - mo - nos a ti Pois um dia tu - a mor - te Trou - xe vi - da 'to - dos nós Enos deu com - ple - to a - ces - so Ao

pla - mostu - a fa - ce Eren - de - mo - nos a ti Pois um dia tu - a mor - te Trou - xe vi - da 'to - dos nós Enos deu com - ple - to a - ces - so Ao

35 A/C# A D Bm F#m Bm F#m G A Bm F#m G A

Cif

C.

Bar.

B. El.

co - ra - ção do Pai O véu que se - pa - ra - va Já não se - pa - ra ma - is A luz ou - tro - ra a - pa - ga - da A - go - ra bri - lha e ca - da di - a bri - lha ma -

co - ra - ção do Pai O véu que se - pa - ra - va Já não se - pa - ra ma - is A luz ou - tro - ra a - pa - ga - da A - go - ra bri - lha e ca - da di - a bri - lha ma -

40 B4sus B Em A D D/F# Bm G A Bm G A Bm F#m E

Cif

C. is Só pra te'a-do - rar e fa - zer teu no-me gra-an-de e tedar olou-vor qu'ê-de-vi - do es-

Bar. - is Só pra te'a-do - rar e fa - zer teu no-me gra-an-de e tedar olou-vor qu'ê-de-vi - do es-

B. El.

48 D/A A D4sus D G A D D/F# Bm G A Bm G A Bm F#m

Cif

C. ta-mos nós a - qui Só pra te'a-do - rar e fa - zer teu no-me gra-an-de e tedar olou-vor qu'ê-de-vi -

Bar. ta-mos nós a - qui - i Só pra te'a-do - rar e fa - zer teu no-me gra-an-de e tedar olou-vor qu'ê-de-vi -

B. El.

8

56 E D/A A D4sus D D A4/D G/D D Am4/D G/D D Am4/D G4/D

Cif

C. - do es - ta-mos nós a - qui A - do - rar A - do - rar A - do -

Bar. - do es - ta-mos nós a - qui - i

Gui. El.

B. El.

65 D A7(4)/D G/D D

Cif

C. rar A - do - rar

Gui. El.

B. El.

APÊNDICE C – TRANSCRIÇÃO DE “INFINITAMENTE MAIS” (BORBA, 1988)

Infinitamente Mais

Transcrição de André Borba

Asaph Borba

♩ = 60 Aadd9 A(♯5) Aadd9 C♯m7(add♭13) Dadd9,♯11 E7sus4

Cifra

Voz Principal

Backing Vocals

Bandolim

Trompete

Piano

Sintetizador de cordas

Baixo Elétrico

Drumset

2

5 Aadd9 Aadd9/C♯ B♭(add9)/D Aadd9 C♯m7(add♭13)

Cif.

Voz P.

Pno

Sint.

Baixo

Solo

Sim, eu sei, Se-nhor, que tu és so - be-ra - no Tens os teus ca-mi-nhos, tens teu

8

D E F#m Em9 A9 Dmaj7(add9) D#o 3

Cif.

Voz P.
pró - prio pla - no Ve - nho, pois, a ca - da di - a Ve - nho che - io de'a - le - gri - a E

Pno.
mp *mf*

Sint.

Baixo

4

A/E D#o E9 Aadd9 Aadd9/C#

Cif.

Voz P.
me co-lo - co em tu - as mãos, pois és fi-el! Sim, eu sei, Se-nhor, que tu és po -

Bdl.
ppp

Pno.
mp

Sint.
pp

Baixo

Drs.

14

B \flat /D Aadd9 C#m7(add13) Dadd9 E 5

Cif.

Voz P.
- de-ro - so. És um Deus tre-men-do, Pai de'a-mor bon-do-so

Bk. Voc.
m - m - m u-u -

Bdl.

Pno.
mf

Sint.

Baixo

Drs.

6

17

F#m Em9 A9 Dmaj7 D#o A/E Dmaj7(add9)/E

Cif.

Voz P.
Ve-nho, pois, a ca - da di - a Ve - nho che - io de'a - le - gri - a E me co-lo - co'em tu - as mãos, pois

Bk. Voc.
u - u

Bdl.

Pno.

Sint.

Baixo

20 Asus4(add9) Aadd9 Bm(add9) Bm/D G#ø Fø 7

Cif.

Voz P.
és fi - el! Fi - el é tu - a Pa - la - vra, ó Se -

Bdl.

Pno.

Sint.
mp

Baixo

8 F#m(sus4)add9 F#m C#ø(add9)/D# F#m/A Dmaj7 G#ø C#7 F#m(add11)

Cif.

Voz P.
nhor Per - fei - t'os teus ca-mi - nhos, meu Se - nhor Pois

Pno.

Sint.

Baixo

25 E Asus4 A C#7/G# G#0/D Bm7 C#m(add9) 9

Cif.

Voz P. sei em quem te - nho cri - do Tam - bém sei que és po - de-ro - so Pra fa-zer In-fi-ni-ta-men-te mais,

Bk. Voc. *mf* cri - do po - de-ro - so - o

Pno.

Sint.

Baixo

10 28 Dmaj7(add9) Bm7 C#m(add9) F#m11

Cif.

Voz P. Pra fa-zer in-fi-ni-ta-men-te mais! *f* Coro Do que tu -

Bk. Voc. *f* Do que tu -

Pno.

Sint.

Baixo *pp*

31 D C#m7 F#m11 D C#m7

Cif.

Voz P. - do que pe-di - mos, in - fi - ni - ta-men - te mais! Do que tu - do que sen-ti - mos, in - fi - ni -

Bk. Voc. - do que pe-di - mos, in - fi - ni - ta-men - te mais! Do que tu - do que sen-ti - mos, in - fi - ni -

Pno.

Baixo

34 F#m11 E D C#m7 F#m11

Cif.

Voz P. - ta-men - te mais! Do que tu - do que pen-sa - mos, in - fi - ni - ta-men - te mais! Do que tu -

Bk. Voc. - ta-men - te mais! Do que tu - do que pen-sa - mos, in - fi - ni - ta-men - te mais! Do que tu -

Baixo

12

37 D C#m7 F#7 Bm(add9) Bm/D G#ø Fo

Cif.

Voz P. - do que nós cre - mos, in - fi - ni - ta-men - te mais! *Solo* Fi - el é tu - a Pa-la - vra, ó Se -

Bk. Voc. - do que nós cre - mos, in - fi - ni - ta-men - te mais!

Sint.

Baixo

40 F#m(sus4)add9 F#m C#ø(add9)/D# F#m/A Dmaj7 G#ø C#7 F#m(add11)

Cif.

Voz P. nhor Per - fei - t'os teus ca-mi - nhos, meu Se - nhor Pois

Sint.

Baixo

43 E Asus4 A C#7/G# E9/D D 13

Cif.

Voz P.
sei'em quem te - nho cri - do Tam - bém sei que'és po - de - ro - so Pra fa - zer

Bk. Voc.
cri - do po - de - ro - so - o

Pno

Sint.

Baixo

14 45 Bm7 C#m(add9) Dmaj7(add9) E Aadd9 Aadd9/C# Bø/D

Cif.

Voz P.
in-fi - ni - ta-men - te mais!

Bk. Voc.
p m - m -

Bdl.
ppp

Tpt.

Pno
mp mf

Sint.
pp

Baixo

49 Aadd9 C#m7(add13) Dadd9 E F#m Em9 A9 Dmaj7 D#o 15

Cif.

Bk. Voc. m mf u - u - u

Bdl.

Tpt.

Pno.

Sint.

Baixo.

16 53 A/E Dmaj7(add9)/E Asus4(add9) Aadd9 Badd9/C# Bbadd9/C Bm(add9) Bm/D G#o Fo

Cif.

Voz P. Solo f Fi - el é tu - a Pa - la - vra, ó Se -

Bk. Voc. Solo f Fi - el é tu - a Pa - la - vra, ó Se -

Bdl.

Tpt.

Pno.

Sint. mp mp

Baixo.

56 17

F#m(sus4)add9 F#m C#o(add9)/D# F#m/A Dmaj7 G#o C#7 F#m(add11)

Cif.

Voz P.

Bk. Voc.

Sint.

Baixo

18

59 E Asus4 A C#7/G# G#o/D Bm7 C#m(add9)

Cif.

Voz P.

Bk. Voc.

Sint.

Baixo

62 19

Cif. Dmaj7(add9) Bm7 C#m(add9) Dmaj7(add9) Eadd9 F#

Voz. P. Pra fa-zer in-fi-ni-ta-men-te ma - - is!

Bk. Voc. Pra fa-zer in-fi-ni-ta-men-te ma - - is!

Pno.

Siml.

Baixo

ANEXO A – PARTITURA DE “I - SÚPLICA”

Score

I - Súplica

baseada em "Ensina-me"

Silas Palermo

sobre o tema de Asaph Borba

Lento $\text{♩} = 60$

Violin *mp solene*

Piano *p*

Vln. *mf*

Pno. *cresc. mp*

2

Ensina-me

Violin (Vln.) and Piano (Pno.) score for the piece "Ensina-me". The score is divided into four systems, each with a Violin part on the top staff and a Piano part on the bottom staff.

System 1 (Measures 12-15): The Violin part begins with a rest, followed by a melodic line. The Piano part features a complex accompaniment with triplets and chords. A *v* marking is present in the piano part.

System 2 (Measures 16-19): The Violin part has a triplet in measure 16 and a *p* dynamic marking in measure 18. A box labeled "A" is placed above the staff in measure 17. The Piano part starts with a *mf* dynamic and includes triplets and a fermata in measure 18.

System 3 (Measures 20-23): The Violin part continues with melodic lines and triplets. The Piano part features a *IV* fingering marking and complex rhythmic patterns.

System 4 (Measures 24-27): The Violin part has a triplet in measure 24. The Piano part includes a *cresc.* (crescendo) marking and dense rhythmic textures with triplets.

Ensina-me

3

Vln. Pno.

26 *f* *mp*

Detailed description: This system covers measures 26 to 30. The violin part (Vln.) features a melodic line with several triplet markings. The piano part (Pno.) provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. Dynamics range from *f* (forte) to *mp* (mezzo-piano).

Vln. Pno.

30 *p* **B**

Detailed description: This system covers measures 30 to 34. The violin part continues with a melodic line. The piano part features a prominent triplet in the right hand and a steady bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present. A section marker 'B' is located below the piano staff at measure 33.

Vln. Pno.

34 *cresc.*

Detailed description: This system covers measures 34 to 36. The violin part has a more complex melodic line with many triplets. The piano part shows a crescendo in the right hand and a consistent bass line. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is present.

Vln. Pno.

36

Detailed description: This system covers measures 36 to 40. The violin part continues with a melodic line featuring triplets. The piano part provides harmonic accompaniment with chords and arpeggios.

ANEXO B – PARTITURA DE “IV - PROPÓSITO”

Score

IV - Propósito

baseada em "Jesus em Tua Presença"

Silas Palermo

sobre o tema de Asaph Borba

Moderado ♩ = 84

Violin

Piano

mf

Vln.

Pno.

mf

A

2

Jesus em Tua Presença

Vln.  Pno. 

Measures 9-11. Violin part: Treble clef, 2/4 time signature. Piano part: Treble and Bass clefs, 2/4 time signature.

Vln.  Pno. 

Measures 12-14. Violin part: Treble clef, 2/4 time signature. Piano part: Treble and Bass clefs, 2/4 time signature. Dynamic marking: *mp*.

B
Vln.  Pno. 

Measures 15-17. Violin part: Treble clef, 2/4 time signature. Piano part: Treble and Bass clefs, 2/4 time signature. Dynamic marking: *mf*.

Vln.  Pno. 

Measures 18-20. Violin part: Treble clef, 2/4 time signature. Piano part: Treble and Bass clefs, 2/4 time signature. Dynamic marking: *mf*. A dashed line with *8va* is present below the piano part.

Jesus em Tua Presença

3

The image displays a musical score for the piece "Jesus em Tua Presença". It consists of four systems of music, each featuring a Violin (Vln.) part and a Piano (Pno.) part. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 20. The first system (measures 20-21) shows the Vln. part with a melodic line and the Pno. part with a rhythmic accompaniment. A first ending bracket labeled "8va" is present in the Pno. part at the end of measure 21. The second system (measures 22-23) continues the melodic and rhythmic development. The third system (measures 24-25) includes a second ending bracket labeled "C" above the Vln. part. The fourth system (measures 26-27) concludes the page with more complex rhythmic patterns in both parts.

4

Jesus em Tua Presença

29

Vln.

Pno.

f

32

Vln.

Pno.

35

Vln.

Pno.

38

Vln.

Pno.

p

mf

Detailed description: This page contains a musical score for 'Jesus em Tua Presença', page 4. It features two staves: Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The score is divided into four systems, each starting with a measure number (29, 32, 35, 38). The key signature is one sharp (F#). The first system (measures 29-31) includes a dynamic marking of *f* (forte). The second system (measures 32-34) continues the piano accompaniment. The third system (measures 35-37) shows the violin playing a melodic line. The fourth system (measures 38-40) includes dynamic markings of *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) for the piano part. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Jesus em Tua Presença

5

41 D

Vln. *mf*

Pno. *mp*

43 *8va*

Vln.

Pno.

45 *8va*

Vln.

Pno.

47

Vln.

Pno.

6

Jesus em Tua Presença

The musical score is arranged in four systems, each with a Violin (Vln.) part on a single staff and a Piano (Pno.) part on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.



- System 1 (Measures 49-50):** The Violin part features a melodic line with eighth-note patterns. The Piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex eighth-note pattern in the right hand.
- System 2 (Measures 51-52):** The Violin part continues with a similar melodic line. The Piano accompaniment maintains the eighth-note patterns, with some syncopation in the right hand.
- System 3 (Measures 53-54):** The Violin part has a dynamic marking of *f* (forte) and includes a triplet of eighth notes. A box labeled 'E' is placed above the staff. The Piano accompaniment features a prominent chordal texture in the right hand.
- System 4 (Measures 56-57):** The Violin part has a dynamic marking of *f* and features a melodic line with a slur. The Piano accompaniment continues with eighth-note patterns in both hands.


Jesus em Tua Presença

7

Vln. 

Pno. 

Vln. *meno mosso*  *rubato* *a tempo* 

Pno.  *mp*

Vln.  *mp* *rit.* 

Pno. 

ANEXO C – PARTITURA DE “IX - PROMESSA”

Score

IX - Promessa

baseada em "Infinitamente Mais"

Silas Palermo

sobre o tema de Asaph Borba

Andante ♩ = 64

Violin

Piano

mf

Vln.

Pno.

mf

mp

6

2

Infinitamente Mais

Vln. ⁹

Pno.

Measures 9-11: Violin part features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The piano accompaniment consists of block chords in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand.

Vln. ¹²

Pno.

Measures 12-14: Violin part continues with eighth-note patterns. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth-note runs and chords in the right hand.

Vln. ¹⁵

Pno.

Measures 15-16: Violin part has a melodic line with slurs. The piano accompaniment features a long, sustained chord in the right hand and a rhythmic bass line in the left hand.

Vln. ¹⁷

Pno.

Measures 17-19: Violin part continues with a melodic line. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Infinitamente Mais

3

Vln. ¹⁹

Pno.

Measures 19-20: Violin part features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

B

Vln. ²¹

f

Pno. ²¹

mf

Measures 21-22: The violin part begins with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a mezzo-forte (*mf*) dynamic with complex chordal textures.

Vln. ²³

Pno. ²³

Measures 23-24: The violin part continues with a melodic line. The piano part includes triplets and dense chordal patterns.

Vln. ²⁵

Pno. ²⁵

Measures 25-26: The violin part features a melodic line with accents. The piano part continues with complex chordal textures.

4

Infinitamente Mais

Vln. ²⁷

Pno. ²⁷

Violin part, measures 27-28: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Measure 27 starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Measure 28 starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3.

Piano part, measures 27-28: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 27 has a half note chord of G4, B4, D5. Measure 28 has a half note chord of G4, B4, D5. Bass clef, key signature of two sharps. Measure 27 has a half note chord of G2, B2, D3. Measure 28 has a half note chord of G2, B2, D3.

Vln. ²⁹

Pno. ²⁹

Violin part, measures 29-30: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 29 starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Measure 30 starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3. An 8va marking is present above the final notes.

Piano part, measures 29-30: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 29 has a half note chord of G4, B4, D5. Measure 30 has a half note chord of G4, B4, D5. Bass clef, key signature of two sharps. Measure 29 has a half note chord of G2, B2, D3. Measure 30 has a half note chord of G2, B2, D3.

C

Vln.

Pno.

Violin part, measures 31-32: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 31 starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Measure 32 starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3.

Piano part, measures 31-32: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 31 has a half note chord of G4, B4, D5. Measure 32 has a half note chord of G4, B4, D5. Bass clef, key signature of two sharps. Measure 31 has a half note chord of G2, B2, D3. Measure 32 has a half note chord of G2, B2, D3.

Vln. ³³

Pno. ³³

Violin part, measures 33-34: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 33 starts with a half note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5. Measure 34 starts with a quarter rest, followed by eighth notes G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3.

Piano part, measures 33-34: Treble clef, key signature of two sharps. Measure 33 has a half note chord of G4, B4, D5. Measure 34 has a half note chord of G4, B4, D5. Bass clef, key signature of two sharps. Measure 33 has a half note chord of G2, B2, D3. Measure 34 has a half note chord of G2, B2, D3.

Infinitamente Mais

5

Vln. ³⁵

Pno. ³⁵

This system contains measures 35 and 36. The Violin part (Vln.) is in the treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with slurs and accents. The Piano part (Pno.) is in grand staff (treble and bass clefs) and consists of a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes and slurs.

Vln. ³⁷

Pno. ³⁷

This system contains measures 37 and 38. The Violin part (Vln.) continues the melodic line with slurs. The Piano part (Pno.) continues the complex rhythmic accompaniment, showing some changes in texture and dynamics.

D Vln. ³⁹

Pno. ³⁹

This system contains measures 39 and 40. The Violin part (Vln.) begins with a dynamic marking of **D** (Dolce) and features a long, sweeping slur over several notes. The Piano part (Pno.) continues the accompaniment with a steady rhythmic pattern.

6

Infinitamente Mais

The musical score is arranged in four systems, each with a Violin (Vln.) part on a single staff and a Piano (Pno.) part on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

- System 1 (Measures 41-42):** The Violin part begins with a melodic line of quarter notes. The Piano part features a complex texture with chords and moving lines in both hands.
- System 2 (Measures 43-44):** The Violin part continues with a melodic line, including some slurs. The Piano part has a more rhythmic, chordal accompaniment.
- System 3 (Measures 45-46):** The Violin part has a melodic line with some slurs. The Piano part continues with a rhythmic accompaniment. A dashed line labeled "8va" indicates an octave shift in the bass line.
- System 4 (Measures 47-48):** The Violin part features a dense, rapid sixteenth-note passage, marked with the instruction *simile*. The Piano part continues with a rhythmic accompaniment. A dashed line labeled "(8va)" indicates an octave shift in the bass line.

8

Infinitamente Mais

The musical score is divided into three systems, each with a Violin (Vln.) part on a single staff and a Piano (Pno.) part on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

System 1 (Measures 57-58):
The Violin part begins at measure 57 with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Piano part features a dense texture of chords in the right hand and a melodic line in the left hand. A *simile* marking is present in the right hand of the piano part at measure 58.

System 2 (Measures 59-60):
The Violin part starts at measure 59 with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Piano part continues with a similar chordal texture in the right hand and a melodic line in the left hand.

System 3 (Measures 61-62):
The Violin part begins at measure 61 with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A *rit.* (ritardando) marking is placed above the first measure. The system concludes with a double bar line. The Piano part continues with a similar chordal texture in the right hand and a melodic line in the left hand, ending with a double bar line.

ANEXO D – E-MAILS E AUTORIZAÇÕES

Re: Perguntas para Dissertação

silaspalermo <silaspalermo@hotmail.com>

Sat 8/7/2021 11:47 AM

To: André Borba <andrebsborba@hotmail.com>

Olá Andre.

Vamos lá... em geral eu tomei como base as gravações originais primeiras, que são as mais antigas.

Tenho também um antigo livro de cânticos da Life (final dos anos 80) que me ajudaram a tirar alguma dúvida na melodia.

Ensina-me: A gravação com a Carmélia (Restauração I)

Jesus em tua Presença: Restauração II

Infinitamente Mais: Restauração III

Entretanto, na prática, eu apenas tive a Melodia original como base, pois, todo o resto foi recomposto - Harmonia, Estruturação Formal, Linguagem para Duo (violino/piano) e devidos fraseados que interpõem-se e suas técnicas.

Assim temos um "outra" música. Não é mais simplesmente uma melodia acompanhada (e re-harmonizada); também não fiz uma simples "transcrição", mas o arranjo passa a ser uma música em si, na verdade uma peça, uma obra musical com certa autonomia. Pense nisso!

Assim faziam muitos compositores eruditos que se utilizavam de material anterior para compor novas peças musicais por vários meios (variação sobre tema, etc, etc).

Abraços

Em 7 de ago de 2021, à(s) 02:56, André Borba
<andrebsborba@hotmail.com> escreveu:

Prezado Silas,

Envio este email pois gostaria de conferir com você algumas informações que serão de grande auxílio em minha dissertação. Em minha pesquisa de mestrado estou analisando as transcrições que realizaste das canções "Jesus em Tua Presença", "Ensina-me" e "Infinitamente Mais". Minha dúvida é referente ao material original em que te baseaste para desenvolver as composições. Utilizaste gravações como referência? Se sim, quais gravações ou versões? Pergunto pois planejo fazer uma transcrição literal das gravações para realizar uma análise comparativa.

Grato pela atenção

Abraços,

André

RE: Autorização

silas palermo <silaspalermo@hotmail.com>

Tue 8/15/2023 10:44 AM

To: André Borba <andresborba@hotmail.com>

Bom dia André, sem problema.

Eu, **Silas da Luz Palermo Filho**, autorizo André Borba a utilizar as partituras das composições por mim escritas, seus excertos e áudios relacionados com fins em sua dissertação de mestrado pela UFRGS e tudo o que compete a devida pesquisa, recital e execuções necessárias das obras musicais; bem como os conteúdos dos e-mails e conversas que juntos compartilhamos com vista a esclarecer a presente pesquisa. As composições referidas são uma reescritura para violino e piano, numa coleção de peças chamada de "**12 Cenas de Devoção**", estas baseadas em parte da obra original do compositor Asaph Borba.

De: André Borba <andresborba@hotmail.com>

Enviado: segunda-feira, 14 de agosto de 2023 20:13

Para: silaspalermo <silaspalermo@hotmail.com>

Assunto: Autorização

Boa noite, Silas!

Gostaria de formalmente te pedir autorização para utilizar as partituras das tuas composições (baseadas nas canções do meu pai) na minha dissertação de mestrado, bem como o conteúdo dos e-mails que trocamos, os áudios da parte do piano que enviaste junto com as partituras e o conteúdo das nossas conversas online.

Em caso afirmativo, podes me enviar um e-mail com esta aprovação por escrito?

Grato!

André Borba

Re: Autorização Andre Borba

Asaph Borba

Tue 8/15/2023 1:59 PM

To: André Borba <andresborba@hotmail.com>

Cc: ministeriolife2023@gmail.com <ministeriolife2023@gmail.com>

Autorização

Eu ASAPH ROQUE SOUZA BORBA, CPF 289.721.120-20, e CI 6010977632, detentor dos direitos autorais e proprietário das gravações originais das obras "Ensina-me", "Jesus, em tua Presença" e "Infinitamente Mais", autorizo ANDRÉ ROCHA DE SOUZA BORBA, CPF 864.073.500-00, e CI 1107182196, a utilizar essas obras, integrais ou parcialmente em sua dissertação de mestrado pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Autorizo também utilização dos áudios originais em bancos de dados digitais bem como sua reprodução total ou parcial em qualquer ambiente, tanto físico como nas mídias digitais.

Porto Alegre, 15 de agosto de 2023.

ASAPH ROQUE SOUZA BORBA