

# UMA ANÁLISE DA OBRA *MADRIGAL*, DE JOSÉ SIQUEIRA, PARA VOZ E PIANO

Vladimir A. P. Silva (UFCG)  
silvladimir@gmail.com

Gustavo Araújo (UFCG)  
gustavoaraujo07@yahoo.com.br

José Wellington B. A. Júnior (UFCG)  
jwbaj2008@hotmail.com

Mérlia Faustino (UFCG)  
merliafaustino@yahoo.com.br

**RESUMO:** A música vocal dos compositores radicados no Nordeste é bastante variada. Contudo, muitas destas obras são desconhecidas dos intérpretes, tanto pela dificuldade de acesso às partituras quanto pela inexistência de estudos sistemáticos sobre este repertório e os compositores. José Siqueira (1907-1985), compositor paraibano, escreveu para diferentes formações, deixando mais de 300 obras. Na área vocal, ele trabalhou em prol do canto em português, escrevendo canções sobre textos de poetas brasileiros. Neste estudo, analisa-se a obra *Madrigal*, de José Siqueira, para voz e piano, com o objetivo de identificar seus principais elementos estruturais, evidenciando aspectos da vida e obra do compositor.  
**PALAVRAS-Chave:** José Siqueira; Nacionalismo; Canção brasileira de câmara.

**ABSTRACT:** The vocal music written by composers established in the Northeast of Brazil is varied. However, some of these pieces are still unpublished and sometimes inaccessible for performers. In addition, there are few studies about the composers and their works. José Siqueira (1907-1985), a composer from Paraíba state, wrote more than 300 pieces for different ensembles, including songs in Portuguese using texts by Brazilian poets. The main goal of this study is to analyze *Madrigal*, written by José Siqueira, for voice and piano, identifying its main structural elements, and to present aspects of the composer's life and works.

**KEYWORDS:** José Siqueira; Nationalism; Brazilian art song.

## 1. José Siqueira: vida e obra

José de Lima Siqueira (Conceição/PB, 1907 - Rio de Janeiro/RJ, 1985) recebeu as primeiras influências e lições musicais em casa, pois sua mãe, Maria Siqueira Lima, pertencia a uma família de músicos e seu pai, João Batista de Siqueira Cavalcanti, era mestre de banda. Na juventude, estudou música no seminário, em Pernambuco, e atuou como músico e maestro de bandas em cidades do interior da Paraíba. Em 1927, mudou-se para o Rio de Janeiro, ingressando no Instituto Nacional de Música, onde estudou teoria, regência, composição e piano com os professores Francisco Braga, Paulo Silva e Walter Burle-Marx. José Siqueira concluiu o curso de música em 1933. Anos depois, liderou por cerca de dez anos, conforme observa VIEIRA (2005, p. 144), o movimento que culminaria com a criação da Orquestra Sinfônica Brasileira, da qual foi regente entre 1940 e 1948. No período entre 1943 e 1968, regeu várias orquestras no Brasil, América do Norte (Estados Unidos e Canadá) e Europa (França, Itália e Portugal).

Além de todas as atividades como compositor e regente, José Siqueira foi membro da Academia Brasileira de Música, fundou e dirigiu a Sociedade Artística Internacional e presidiu a seção brasileira da Sociedade Internacional de Música Contemporânea. Ele também adentrou no ramo da musicologia com o intuito de coletar, através de pesquisas,

material para suas composições, tais como os temas, os ritmos, as harmonias e as constâncias melódicas encontradas na música brasileira de tradição oral. Por esta razão, José Siqueira usou os elementos do folclore nordestino em muitas das suas composições. A essência da sua teoria é o sistema tri-modal, sistema teórico-composicional que ele desenvolveu e empregou em diversas obras, sobretudo aquelas inseridas na sua terceira fase composicional (Figura 1)<sup>2</sup>.

Figura 1: Sistema Trimodal (SIQUEIRA, 1981).

Assim como no sistema tonal, para cada tom principal existe um tom relativo, que, neste caso, José Siqueira denomina de Modo Real e Modo Derivado. A respeito do sistema modal na música folclórica brasileira, José Siqueira chegou a afirmar que este destruiu, por completo, o princípio da tonalidade clássica e a partir desta constatação desenvolveu uma série de procedimentos harmônicos nos quais:

- a) as escalas maiores ou menores, diatônicas ou cromáticas são substituídas pelos três modos reais ou derivados; b) os nomes tradicionais de tônica, supertônica, medianta, subdominante, dominante, super-dominante e sensível desaparecem e são substituídos por 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º e 7º graus, respectivamente; c) os intervalos não sofrem qualquer alteração; d) os acordes passam a ter as seguintes classificações: acordes de duas notas, três, quatro, cin-

co, seis, sete e oito notas, etc... Não haverá mais acordes de 7ª da dominante, 7ª da sensível maior ou menor e a 9ª da dominante, maior ou menor, visto terem estes títulos e funções desaparecido. Dessa maneira, o acorde passará a definir-se assim: reunião de duas notas ou mais notas ouvidas, simultaneamente. A hierarquia total desaparece. Pode-se começar ou terminar a música com qualquer acorde; e) os encadeamentos ou são livres ou podem obedecer à forma clássica, desde que sejam praticados dentro dos modos; f) as cadências harmônicas são suprimidas; qualquer acorde servirá para terminar um membro de frase, uma frase ou período; g) não haverá mais modulação, visto que modular é passar de uma tonalidade a outra, e, neste sistema, não existe tonalidade e, sim, existem modos. As passagens de um modo para outro se denomina transporte ou mudança. SIQUEIRA (1981, p. 9-10)

José Siqueira escreveu para diferentes formações vocais e instrumentais, deixando um legado de mais de 300 obras. Uma das peças mais representativas é o oratório *Candomblé*, composto em 1958 e estreado em 1963, composição dividida em treze partes, para solistas, grande orquestra, dois coros mistos a seis vozes, coro infantil e percussão. MARIZ (2000, p. 275) comenta que o oratório obteve bastante êxito de público e que “a concepção é ambiciosa, a execução é difícil, mas o efeito seguro, e constitui tentativa lograda de realizar uma verdadeira missa feiticista.” Outras obras instrumentais importantes são *As três cantorias de cego*, *Suíte Sertaneja*, *Danças Brasileiras* e os *Concertinos*.

O primeiro movimento do *Concertino para Oboé* é composto sobre um tema emprestado do folclore brasileiro (*Pregão*), desenvolvido em forma de variações no segundo movimento. O primeiro movimento do *Concertino para Flauta* é composto sobre um tema próprio do compositor, que nos remete ao choro. O segundo movimento apresenta outro tema também com fortes características do choro, enquanto o tema do terceiro movimento nos remete a uma dança. A abordagem na temática do *Concertino para Fagote* é bastante distinta em relação às outras duas obras observadas anteriormente. Na obra para fagote, o compositor utiliza temas próprios, que nos remetem às influências neoclássicas e impressionistas por ele recebidas durante sua carreira. (SOUZA, 2003, p. 37)

Na área vocal, José Siqueira trabalhou em prol do canto em português, escrevendo várias canções sobre textos de escritores e poetas brasileiros, como, por exemplo, Manuel Bandeira, Luiz Otávio e Olegário Mariano. Dentre as obras mais conhecidas encontram-se: *Acalanto*, *Adormecida*, *Andorinha*, *Boca de forno*, *Madrigal*, *Na rua do sabão*, *Trem de ferro*, *Canção desolada*, *Candomblé nº 3*, *Cantiga para ninar*, *Cigana*, *Dança do sapo*, *Maracatu*, *Meu cavalo Pimpão* e *Mulher rendeira*. Também merece destaque o ciclo de *Oito canções populares brasileiras* e as óperas *A Compadecida* e *Gimba*.

## 2. Madrigal

*Madrigal*, de José Siqueira, foi composta com base na poesia homônima de Manuel Bandeira, que é formada por duas estrofes e foi originalmente publicada no livro *Carnaval*, em 1919. A obra é para canto e piano, está no tom de Mi menor e escrita em compasso quaternário (4/8), totalizando 36 compassos. O andamento é *Calmo* ( $\downarrow = 80$ ) e os limites vocais são Ré $\sharp_3$ –Fá $\sharp_4$ .<sup>3</sup> Esta canção é um exemplo da tendência nacionalista do compositor José Siqueira, visto que as referências melódicas, harmônicas e formais que faz à seresta e ao choro ratificam as suas ligações com a música de tradição oral e urbana. Mariz afirma que um dos pontos altos na produção de José Siqueira são as coletâneas de canções sobre poemas de Manuel Bandeira. Ele diz que

quase todas são dignas de nota e que situam decididamente o autor dentro do *lied* nacional. Essas duas séries datam de 1947 e ainda permanecem como a sua melhor contribuição para a canção de câmara brasileira. Dessas coletâneas saliento um *Madrigal* de primeira ordem. A linha melódica flui espontânea, sentida, com acento típico nordestino, que, talvez, pela primeira vez, Siqueira conseguiu extravasar sem banalidade. A canção é singela, enquadrada num ambiente muito nosso, imperceptivelmente armado pelo acompanhamento, despretenso, sem contudo baixar à vulgaridade. (MARIZ, 2000, p. 275)

*Madrigal* pode ser dividida em duas partes: a primeira ( $A_1$ ) vai do compasso 1 ao 24. A segunda ( $A_2$ ) compreende o trecho entre os compassos 25 e 36. A seção  $A_1$  apresenta três subseções. A subseção  $a_1$  (compassos 1 – 8) é um prelúdio instrumental que estabelece o tom (Mi) e o modo (menor) da canção. A sequência melódica do baixo, com seus arpejos e passagens por graus conjuntos, se destaca e parece ser uma referência ao violão tradicionalmente utilizado nos grupos de serestas e choro, no início do século XX<sup>4</sup> (Figura 2).

Figura 2: *Madrigal*, subseção  $a_1$ , compassos 1 – 8.

A melodia da subseção  $b_1$  (compassos 9 – 16) é por graus conjuntos. Contudo, o salto de sexta sobre a palavra “cai”, no compasso 11, e o salto de sétima, no compasso 13, sobre a palavra “ascende”, são expressivos e realçam o sentido do texto. O acompanhamento, nesta subseção, é quase uma repetição do prelúdio, diferenciando-se por concluir com uma cadência à dominante, no compasso 16. Em relação à estrutura rítmica, as frases apresentam pouca variação. A subseção  $c_1$  (compassos 17 – 24) é uma sequência melódica cuja culminância é alcançada no compasso 22, no momento em que o compositor emprega uma figuração rítmica mais intensa e a harmonia se torna mais dramática com a inserção de uma dominante secundária, o acorde de Fá# maior com sétima (Figura 3).

9 *p*

S  
A luz do sol ba-te na lu - a ba-te na lu - a, cai no mar

Pno. *p*

13 *f*

S  
Do mar ascen-de à face tu - a Vem re-lu-zir em teu o - lhar

Pno. *f*

17 *p* *mf* *f*

S  
E o-lhas nos o-lhos so-li - tá - ri-os, Nos olhos que são te - us... Nos o - lhos que são teus E as

Pno. *p* *rubato* *mf*

21 *Cantabile*

S  
sim que eu sinto em êxtases lu - narios sinto em êxtases lu - narios A luz do sol cantar em mim...

Pno. *f*

Figura 3: *Madrigal*, subseção  $b_1$  e  $c_1$ , compassos 9 – 24.

A seção  $A_2$  pode ser dividida em duas partes. A subseção  $a_2$  (compassos 25 – 28) é um interlúdio instrumental no qual o piano faz referência ao material harmônico e melódico já apresentado no prelúdio, conectando as duas seções do *Madrigal*. A subseção  $b_2$  (compassos 29 – 36) é similar à subseção  $b_1$ , diferenciando-se daquela apenas nos dois últimos compassos, nos quais ocorre uma pequena modificação melódica cujo objetivo é preparar a conclusão da peça (Figura 4).

The image displays a musical score for the piece 'Madrigal'. It is organized into three systems. The first system, measures 25-28, is an instrumental piano introduction. The second system, measures 29-32, includes a vocal line with the lyrics 'A luz do sol ba-te na lu - a ba-te na lu - a, cai no mar' and piano accompaniment marked 'p' and 'cresc.'. The third system, measures 33-36, includes a vocal line with the lyrics 'Do mar ascen - de à fa-ce tu - a Vem re - lu - zir em teu o - lhar' and piano accompaniment marked 'mf' and 'rit.'.

Figura 4: *Madrigal*, subseção  $a_2$  e  $b_2$ , compassos 25 – 36.

José Siqueira não preserva a métrica do poema em seu *Madrigal*. Ele faz adaptações e quando

repete a primeira estrofe na música, após a apresentação completa do poema, ele altera o caráter seqüencial previsto na poesia, ou seja, interfere no “jogo de reflexos” entabulado pela seqüência dos oito versos de Bandeira. Esse “jogo de reflexos”, que se iniciaria com “a luz do sol bate na lua” e terminaria no v8 atingindo o “eu lírico”, ao não ser finalizado simultaneamente à música, ou seja, ao ser continuado com a retomada da E1, altera o roteiro da construção do sentido: o verso final perde o caráter de “chave” do poema, já que a canção é concluída com o último verso da primeira estrofe. A reiteração, nesse caso, ao invés de reforçar um significado poético em uma dimensão possivelmente planejada, dilui-o e enfraquece-o, alterando o “perfil sensível” da obra. (DUTRA, 2010, p. 159)

No entanto, a relação entre música e texto é muito intensa em toda a obra, e é possível imaginar que José Siqueira relaciona ações da natureza e estados emocionais à melodia e à harmonia. Na primeira seção, percebe-se que as palavras “sol”, “lua”, “cai” e “mar” parecem estar relacionadas à estabilidade do movimento da luz. Conforme Dutra observa,

nesta primeira estrofe/seção, o procedimento tradutório de Siqueira se processa não tanto pelo uso de elementos de caráter simbólico, mas principalmente pelos de caráter icônico. Através do direcionamento melódico visualizado nessa seção são feitas claras referências icônicas às posições dos objetos em jogo: do “sol” (Dó<sub>1</sub>), mais distante, acima da “lua”, parte a luz, que “bate na lua” (Si<sub>3</sub>), posicionada mais abaixo no espaço celeste e na pauta musical; da lua, a luz “cai no mar” (Mi<sub>3</sub>), ainda mais abaixo. (DUTRA, 2010, p. 176)

O salto descendente de sexta maior sobre a palavra “cai”, no compasso 11, e o salto ascendente de sétima diminuta, no compasso 13, sobre a palavra “ascende” são exemplos de *hypotypose*, aquilo que BARTEL (1997, p. 307) considera “uma vívida representação musical das imagens encontradas no texto poético.” Além disso, no compasso 13 ocorre o primeiro ponto culminante da peça, que enfatiza a palavra “ascende”. Pode-se especular que este é o momento mais esperado do eu lírico, o momento no qual a luz, depois de todo percurso, finalmente reflete o rosto da amada, como mostra o verso: “Do mar ascende à face tua”. No compasso 15, quando o acorde de Fá# maior com sétima é inserido, exercendo a função de dominante da dominante, ele intensifica o movimento harmônico, sugerindo a surpresa ou a alegria do poeta (e do compositor) em apreciar o brilho do olhar da amada. O crescendo, neste mesmo trecho, também reforça essa idéia. Outro aspecto importante é que, geralmente, a melodia começa sempre em contratempo, o que pode ser uma referência retórica aos suspiros do poeta.<sup>5</sup> Ao utilizar um acorde diminuto em primeira inversão, no fim do compasso 17, Siqueira parece querer representar o inconstante estado emocional do eu lírico, pois é um acorde de bastante instabilidade por possuir o trítone.

Enquanto na primeira estrofe Manuel Bandeira descreve a trajetória do movimento da luz até refletir o rosto da amada, na segunda ele se declara, mostrando-se arrebatado: “é assim que eu sinto em êxtases lunários a luz do sol cantar em mim.” O autor relaciona lunários com o eu lírico, e parece sugerir que a luz do sol é a própria amada. Sabe-se que os lunários estão relacionados à lua, que não possui brilho próprio e precisa do sol para brilhar, ou, mais diretamente, viver, diferentemente do sol, que é uma estrela, possui brilho próprio e não depende de nenhum outro astro para viver. Acredita-se, portanto, que José Siqueira, através da harmonia e da melodia, consegue compreender a idéia poética de Manuel Bandeira, construindo duas seções com diferentes sentidos musicais.

## Considerações finais

*Madrigal*, de José Siqueira, não apresenta grandes dificuldades para os intérpretes, visto que a extensão vocal é cômoda e o acompanhamento instrumental, relativamente simples. No que diz respeito à atuação do cantor, é importante observar a dicção cantada do português brasileiro, especialmente as recomendações apresentadas por SILVA (2007, p. 26-34) e KAYAMA *et al.* (2007), que estabelecem as diretrizes para o canto em língua vernácula. Com relação ao piano, deve-se usar o pedal discretamente, prolongando as harmonias, sem, no entanto, comprometer a articulação da mão esquerda, que é uma alusão ao violão seresteiro.

Através dos dados coletados, conclui-se que José Siqueira teve um papel importante na música brasileira não só pela sua vasta produção, mas também por sua contribuição para o cenário musical nacional, uma vez que atuou diretamente na criação da Ordem dos Músicos do Brasil e da Orquestra Sinfônica Brasileira. Espera-se que novos estudos sejam desenvolvidos nesta área com o objetivo de apresentar diferentes aspectos da produção vocal de José Siqueira e de outros compositores radicados na região Nordeste do Brasil e que ainda são desconhecidos, ampliando, desta maneira, a compreensão da história da música e da canção brasileira.

## Notas

- <sup>1</sup> Vladimir Silva é doutor em Regência Coral pela Louisiana State University e tem atuado como professor, regente e cantor no Brasil, Argentina, França, Itália, Áustria e Estados Unidos. Seus artigos estão publicados no Choral Journal, Educação e Compromisso, Per Musi, Opus, Ictus e Musica Hodie. José Wellington B. A. Júnior, Mérlia Faustino e Gustavo Araújo são alunos do curso de Música da UFCG e integram a equipe que desenvolve pesquisas sobre “A Música Vocal Paraibana”, coordenada por Vladimir Silva.
- <sup>2</sup> CAMACHO (2004, p. 67) comenta que enquanto no *Sistema Pentatônico Brasileiro*, desenvolvido na década de 50, José Siqueira sistematizou a coleta dos elementos encontrados na música folclórica negra, especialmente dos candomblés baianos, descartando qualquer relação com a cantoria nordestina, no *Sistema Trimodal* ele descreveu os elementos frequentemente encontrados nas cantigas de cego, desafios, aboios, pregões e acalantos.
- <sup>3</sup> Neste estudo, Dó<sub>3</sub> = Dó central.
- <sup>4</sup> Seresta é o “nome surgido no séc. XX, no Rio de Janeiro, para rebatizar a mais antiga tradição de cantoria popular das cidades: a serenata. [...] Com a transformação dessa modinha, a partir do Romantismo, em canção sentimental típica das cidades em todo o Brasil, tal tipo de canto, transformado desde o séc. XVIII quase em canção de câmara, volta a popularizar-se com a voga das serenatas acompanhadas por músicos de choro, à base de flauta, violão e cavaquinho.” (MARCONDES, 1998, p. 724)
- <sup>5</sup> Para expressar um suspiro musical (*suspiratio*), segundo BARTEL (1997, p. 392), os compositores utilizam, geralmente, uma pausa, que, neste caso, é colocada no início de cada frase, caracterizando o *contratempo*.

## Referências

- CAMACHO, Vânia C. da G. As Três Cantorias de Cego Para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina, **Per Musi**, volume 9, 2004. p. 66-78.
- DUTRA, Luciana M. de C. S. **Traduções da Lírica de Manuel Bandeira na Canções de Câmara de Helza Camêu**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- KAYAMA, Adriana et al. PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. **Opus**, volume 13, número 2, 2007. p. 16-38.
- MARCONDES, Marcos Antonio (Org.). **Enciclopédia de música brasileira: erudita, folclórica e popular**. São Paulo: Art. Editora, 1998.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SILVA, Taís Cristóforo. Algumas questões representacionais acerca da Tabela Normativa para o português brasileiro cantado. **Per Musi**, Belo Horizonte, volume 15, 2007. p. 26-34.

SIQUEIRA, José. **O sistema modal na música folclórica do Brasil**. João Pessoa, 1981.

SOUZA, Valdir Caires. Aspectos comparativos entre três obras de Jose de Lima Siqueira. **Cadernos do Colóquio**, Rio de Janeiro, 2003.

VIEIRA, Josélia R. José Siqueira e a suíte sertaneja para violoncelo e piano sob a ótica tripartite. **Opus**, volume 13, número 2, 2007. p. 110-128.

**Vladimir Silva** - Doutor em Regência Coral pela Louisiana State University e tem atuado como professor, regente e cantor no Brasil, Argentina, França, Itália, Áustria e Estados Unidos. Seus artigos estão publicados no Choral Journal, Educação e Compromisso, Per Musi, Opus, Ictus e Musica Hodie. José Wellington B. A. Júnior, Mérlia Faustino e Gustavo Araújo são alunos do curso de Música da UFCG e integram a equipe que desenvolve pesquisas sobre "A Música Vocal Paraibana", coordenada por Vladimir Silva.