



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA – EXECUÇÃO MUSICAL**

Quatro Peças para Clarineta e Piano
**de Osvaldo Lacerda:
Um estudo interpretativo**

por

Marcelo Trevisan Gonçalves

**Salvador
2006**



Quatro Peças para Clarineta e Piano
de Osvaldo Lacerda:
Um estudo interpretativo

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DA BAHIA EM CUMPRIMENTO PARCIAL
ÀS EXIGÊNCIAS PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE
MESTRE EM MÚSICA - EXECUÇÃO MUSICAL /
CLARINETA.

Marcelo Trevisan Gonçalves

Salvador
Março, 2006

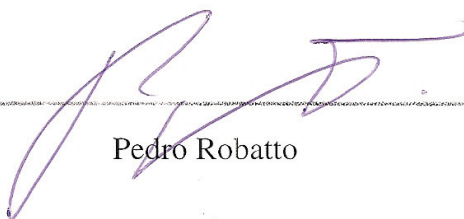
A Dissertação de Marcelo Trevisan Gonçalves foi aprovada



Joel Luís da Silva Barbosa
Orientador



Fernando José Silva Rodrigues da Silveira



Pedro Robatto

Salvador, 27 de abril de 2006

*Este trabalho é dedicado aos meus pais
Francisco e Maria Inês pelo apoio
incondicional em todas as etapas de
minha vida.*

Resumo

Este trabalho consiste em um estudo analítico das *Quatro Peças para Clarineta e Piano* de Osvaldo Lacerda, demonstrando que sua construção composicional tem uma estrutura singular. Identificou-se que ela tem uma estrutura composicional composta por quatro “pilares” melódicos-harmônicos. Esta estrutura tem características próprias dentro do contexto modal em que se inserem. Ela unifica cada uma das quatro peças, individualmente, e as conecta de maneira a formar uma única obra. Cada peça complementa a outra, tendo uma função estrutural na constituição da obra com um todo. Esta descoberta, revelada e elucidada pela análise, traz dados que podem orientar a interpretação da obra.

Palavras chave:

Clarineta, Práticas Interpretativas, Osvaldo Lacerda, *Quatro Peças*, Análise

Abstract

This paper is about an analytical study of the *Quatro Peças para Clarineta e Piano* by Osvaldo Lacerda, which demonstrates that its compositional layout has a singular structure. It was identified that it has a compositional structure based on four melodic-harmonic “pillars”. This structure has its own characteristics into the modal context that it refers to itself. The structure unifies each one of the four pieces individually and connects them in such manner to form a whole work. Each piece complements the other, having a structural function in the work’s elaboration. This discovery, revealed and elucidated by the analysis, brings data that can help with the interpretation of the work.

Keywords:

Clarinet, Performance Practice, Osvaldo Lacerda, *Quatro Peças*, Analysis

ÍNDICE ANALÍTICO

<i>Introdução</i>	1
<i>Capítulo 1</i>	5
O COMPOSITOR	5
1.1 <i>Biografia:</i>	5
1.2 <i>Sua Obra e o Nacionalismo:</i>	7
<i>Capítulo 2</i>	10
A OBRA	10
2.1 <i>Chalumeau:</i>	12
2.2 <i>Clarino:</i>	16
2.3 <i>Improviso:</i>	18
2.4 <i>Toccatina</i>	20
<i>Capítulo 3</i>	23
ANÁLISE	23
3.1 <i>Chalumeau:</i>	25
3.2 <i>Clarino:</i>	28
3.3 <i>Improviso:</i>	31
3.4 <i>Toccatina:</i>	34
3.5 <i>A presença do trítono:</i>	37
<i>Capítulo 4</i>	41
REFLEXÕES ACERCA DA INTERPRETAÇÃO	41
4.1 <i>Chalumeau:</i>	43
4.2 <i>Clarino:</i>	45
4.3 <i>Improviso:</i>	46
4.4 <i>Toccatina:</i>	48
CONCLUSÃO	50
BIBLIOGRAFIA	51
ANEXO	54

LISTA DE FIGURAS E EXEMPLOS

<i>Número</i>		<i>Página</i>
1.	Quadro demonstrativo: Obras de Osvaldo Lacerda para clarineta.....	2
2.	Exemplo musical: Chalumeau, compassos 01 ao 16.....	14
3.	Exemplo musical: Chalumeau, compassos 17 ao 21.....	14
4.	Figura: <i>lá</i> dórico b2.....	15
5.	Figura: <i>dó</i> lídio b7.....	15
6.	Quadro demonstrativo da forma do <i>Chalumeau</i>	16
7.	Exemplo musical: <i>Clarino</i> , compassos 01 a 13.....	17
8.	Quadro demonstrativo da forma do <i>Clarino</i>	18
9.	Exemplo musical: <i>Improviso</i> , compassos 05 a 11.....	19
10.	Quadro demonstrativo da forma do <i>Improviso</i>	20
11.	Exemplo musical: <i>Toccatina</i> , compassos 27 a 30 – <i>lá</i> lídio b7.	21
12.	Quadro demonstrativo da forma da <i>Toccatina</i>	22
13.	Figura: Estrutura composicional.....	24
14.	Figura Estrutura composicional em grande escala.....	24
15.	Figura: <i>Chalumeau</i> , média escala.....	25
16.	Figura: <i>Chalumeau</i> – pilares da pequena escala.....	26
17.	Figura: segundo pilar da média escala.....	27
18.	Figura: terceiro e quarto pilares da média escala.....	27
19.	Figura: <i>Clarino</i> , compassos 01 a 05.	28
20.	Exemplo musical: <i>Clarino</i> , compassos 127 ao 129.....	29
21.	Figura (som real): cadência final.....	30
22.	Figura: formação do centro modal.....	32
23.	Exemplo musical: <i>Improviso</i> , compassos 23 a 27.....	33
24.	Figura: baixo do terceiro pilar.....	35
25.	Figura: pilares da média escala.....	37
26.	Exemplo musical: <i>Toccatina</i> , compassos 45 a 48.....	39
27.	Figura: <i>lá</i> dórico b2.....	43
28.	Figura: <i>dó</i> lídio b7.....	44
29.	Figura: <i>Chalumeau</i> , compassos 57 a 59.	45
30.	Figura: <i>Clarino</i> , compassos 30 a 39.	46

31.	Figura: Autógrafo, compasso 05 a 07.	47
32.	Figura: edição da FUNARTE, compassos 05 ao 07.	47
33.	Exemplo musical: compassos 111 ao 120.	48

I n t r o d u ç ã o

Osvaldo Lacerda é um dos mais importantes compositores da música brasileira da atualidade. Segundo Vasco Mariz,

Lacerda continua a ser um dos mais expressivos de nossos compositores e não toma conhecimento da crise atual. Sua obra vem figurando com destaque nos panoramas e bienais nacionais. Compositor de *lieder* de alta qualidade, aumentou bastante sua produção nesta década. Em plena maturidade, ainda devemos esperar muito dele. (2000, p.375).

Além de sua importância como compositor, Osvaldo Lacerda tem contribuído para o melhor entendimento da teoria musical e da arte de compor através de seus livros e artigos, como também pelo fato de ainda atuar como professor.

Uma das influências em sua formação estética foi Mário de Andrade, impondo o estudo e a criação da música nacionalista, em oposição à cultura européia dominante, como o próprio Lacerda diz em seu depoimento publicado no livro *Três Musicólogos de Vasco Mariz* (1983):

Tive a felicidade de deparar com os escritos de Mário de Andrade, que exerceram uma influência decisiva na minha atividade de compositor. Não foram eles que me levaram à música brasileira, mas foram eles que me deram uma consciência plena do papel que o compositor brasileiro deve desempenhar na arte e na sociedade.

Sua obra é repleta de temas populares, utilizando-se, principalmente, dos elementos composicionais citados por José Siqueira em seu livro intitulado “O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil” datado de 1981. Neste livro, Siqueira espera “haver contribuído para a fixação de algumas normas que serão definitivas à formação da Música Brasileira” (p.2), a partir da utilização dos modos provenientes da música tradicional nordestina e seus derivados. Lacerda compõe de maneira a utilizar este sistema ou não, abrindo mão de todos estes recursos e nem por isso sua música deixa de ser nacionalista (Alves, 2001, p.15).

Pesquisas têm sido dedicadas a sua vida e aos aspectos composicionais, históricos e interpretativos de sua obra, contribuindo para uma melhor execução e compreensão desta, além de levá-la ao conhecimento do músico e do público em geral.

Suas obras para clarineta têm grande relevância dentro do repertório brasileiro para este instrumento. Destas, duas são para instrumento solo, três com piano, uma com orquestra e dez com outras formações camerísticas. Estas têm sido gravadas e executadas por clarinetistas brasileiros e estrangeiros, incluídas em currículos de diversos cursos de graduação bem como objeto de artigos e dissertações no âmbito acadêmico.

1. Quadro demonstrativo: Obras de Osvaldo Lacerda para clarineta

Obras de Osvaldo Lacerda para clarineta		
	Título	Data
Clarineta Solo	<i>Invocação e Dança</i>	1995
	<i>Improviso</i>	
	<i>Melodia</i>	1974
	<i>Quatro Melodias</i>	1988
	<i>Quatro Mini-melodias</i>	1988
Clarineta e piano	<i>Quatro peças para clarineta e piano</i>	1978
	<i>Três momentos musicais</i>	1985
	<i>Valsa Choro</i>	1962
Clarineta e Orquestra	<i>Variações sobre uma Velha Modinha</i>	1973
Duos	<i>Choro para clarineta e viola</i>	
	<i>Duo para clarineta e trompa</i>	1954
	<i>Duo para clarineta e fagote</i>	1957
	<i>Invenção para clarone e oboé</i>	1954
	<i>Tocatina e fuga para clarineta e fagote</i>	1957
	<i>Variações sobre O Cravo brigou com a Rosa para marimba e saxofone alto ou clarineta</i>	1979
Quinteto de Sopros	<i>Quinteto de Sopros</i>	1988
	<i>Suíte para Cinco</i>	
	<i>Variação e Fuga</i>	1965

Este estudo tem como objeto as *Quatro peças para clarineta e piano* de Osvaldo Lacerda, editadas pela FUNARTE em 1987. Apesar da importância desta obra, ela, assim como a maioria do repertório brasileiro para clarineta, ainda não foi gravada.

Este trabalho se justifica pelos motivos acima apresentados, ou seja, a importância do compositor no cenário brasileiro e a significância de suas obras para clarineta, e pelo fato de não haver, ainda, nenhum trabalho escrito sobre a obra a ser estudada.

O objetivo desta Dissertação é descrever, analisar e refletir sobre um processo de preparo para a execução das *Quatro peças para clarineta e piano*, contextualizando a obra historicamente, entendendo sua estrutura musical e elaborando uma reflexão interpretativa.

A contextualização histórica foi realizada por meio de fontes bibliográficas, com a intenção de melhor entender a obra e os pensamentos do compositor.

A fim de escolher uma teoria analítica para entender a construção musical da obra, fez-se uma revisão de análises musicais de obras de Osvaldo Lacerda e uma pré-análise desta. Identificou-se que sua estrutura composicional é composta por “pilares” estruturais, melódicos-harmônicos, encontrados em pequenas, médias e grandes escalas, que unificam cada peça e a obra como um todo. Seguindo as indicações de Dubiel (2000), “analisar música significa mostrar que ela progride de uma maneira particular”, e “se você está articulando uma concepção distinta e interessante de como uma peça procede, você está fazendo tudo que é necessário fazer”. Neste trabalho, abordou-se a análise de forma empírica de maneira que esta trouxesse subsídios para a fundamentação de uma interpretação.

O documento, partitura, utilizado para análise foi selecionado a partir da comparação entre o autógrafo do compositor (1978) e a edição da obra feita pela FUNARTE (1987). A

comparação demonstrou que não há diferenças de notas, ritmos e sinais de expressão entre os dois, no entanto existe um erro de impressão. Na partitura do piano a primeira página do *Chalumeau* (p.01) e a do *Improviso* (p.20) estão trocadas, ou seja, primeira página do *Chalumeau* é a primeira página do *Improviso* e vice-versa.

A análise musical direcionou a reflexão interpretativa da obra. Ela buscou dar evidência às estruturas musicais identificadas na análise, por meio de recursos musicais que causem tensão e relaxamentos, direcionando a condução na linha melódica e de seu acompanhamento.

Capítulo 1

O COMPOSITOR

1.1 Biografia:

Osvaldo Costa de Lacerda, paulista, nascido em 23 de março de 1927, de pais brasileiros e avôs portugueses, aos nove anos de idade iniciou seus estudos de piano com Ana Veloso de Resende, aperfeiçoando-se com Maria dos Anjos Oliveira Rocha e José Kliass (Silva 1999 p.3). De 1945 a 1947 estudou harmonia com Ernesto Kierski e, em 1952, iniciou um curso de aperfeiçoamento com Camargo Guarnieri, que se estenderia até 1962. Em 1963 foi o primeiro brasileiro a estagiar nos Estados Unidos da América como bolsista do *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*, tendo aulas de composição com Vittorio Giannini, em New York, e com Aaron Copland em Tanglewood (Massachusetts). Em maio de 1965 foi um dos compositores enviados pelo Itamarati aos EUA para representar o Brasil no Seminário Interamericano de Compositores, realizado na Universidade de Indiana e no 3º Festival Interamericano de Música, em Washington. (Alves, 2001 p.6) Em abril de 1996 participou do *Sonidos de las Américas*, a convite da *American Composers Orchestra*, de Nova York (Silva 1999 p.3). Em 1999 foi o único compositor brasileiro convidado para o *Latin American Music Festival* em Annandale-on-Hudson, no estado de Nova York. (Fernandes, 2002 p.43)

Como professor da Escola Municipal de Música de São Paulo, convidado por George Olivier Toni em 1969, ministrou harmonia, contraponto e análise, aposentando-se em 1992. Também lecionou na extinta Academia Paulista de Música (solfejo e teoria elementar) e na Faculdade Santa Marcelina (composição e orquestração). (Fernandes, 2002 p.29 e 31)

Publicou os livros: Curso preparatório de solfejo e ditado musical (São Paulo: Ricordi, 1959), Teoria elementar da música (São Paulo: Ricordi, 1966), Exercícios de teoria elementar da música (São Paulo: Ricordi, 1981), Regras de Grafia Musical (São Paulo: Vitale, 1974) além de os artigos como: Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra, A Criação do recitativo brasileiro, ambos parte do livro Música brasileira na liturgia (Petrópolis, 1969) e Meu professor Camargo Guarnieri na Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (Goiânia, 1996).

Em 1962, recebeu o primeiro prêmio no Concurso Nacional de Composição “Cidade de São Paulo”, promovido pela prefeitura de São Paulo, com a *Suíte Piratininga*, para orquestra, obra que também obteve o primeiro lugar no Concurso de Composição e Obras Sinfônicas da Radio M.E.C. Segundo Prêmio do concurso “A Canção Brasileira” da Rádio M.E.C., com sua canção *Mandaste a sombra de um beijo*, e também prêmio “Melhor revelação como compositor”, outorgado pela crítica musical do Rio de Janeiro. Em 1967, sua obra *Poema da necessidade* para coro misto a quatro vozes, com versos de Carlos Drummond de Andrade, recebeu primeiro prêmio no Concurso de Composição e Arranjos para Coro Misto a Quatro Vozes, promovido pela Universidade Federal da Paraíba. Em 1970, a Associação Paulista de Críticos Teatrais premiou seu *Trio* para violino, violoncelo e piano, como melhor obra de câmara do ano. Ganhou mais quatro vezes o prêmio nos anos de: 1975, com *Quatro Peças Modais* para orquestra de cordas; 1978, *Apassionata, Cantinela e Tocata*, para viola e piano; 1981, com *Concerto*, para flautim e orquestra; e em 1986, com *Sonata* para oboé e piano. Em 1984, o Sindicato de Músicos Profissionais do Município do Rio de Janeiro concedeu o Primeiro Prêmio no I Concurso Nacional de Composição para instrumento de sopro com a obra *Três Melodias* para fagote e piano. A peça *Cromos*, para piano e orquestra de 1994, dedicada a

sua esposa Eudóxia de Barros, que a executou em primeira audição, foi premiada a melhor obra sinfônica do ano pela Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA). (Alves, 2001 p.7 e 8)

Foi fundador da Mobilização Musical da Juventude Brasileira (1945) tendo sido diretor de seu Departamento de Divulgação da Música Brasileira; fundador e Diretor Artístico da Sociedade Paulista de Artes, entidade que de 1949 a 1955; fundador e presidente da Sociedade pró Música Brasileira; fundador e presidente do Centro de Música Brasileira de São Paulo (1984). Atualmente é membro da Academia Brasileira de Música, onde ocupa a cadeira nº 9, cujo patrono é Tomaz Cauntária. (Fernandes, 2002 p.43 e 44)

1.2 Sua Obra e o Nacionalismo:

Nacionalista, da escola de Camargo Guarnieri e com grande influência de Heitor Villa-Lobos, a obra de Osvaldo Lacerda é repleta de temas populares, utilizando-se, principalmente, de escalas e ritmos provenientes da música tradicional nordestina brasileira. Dedicou-se, especialmente, à música de câmara, diferenciando-se pela maneira minuciosa de marcar as indicações de dinâmica, andamento, estilo, caráter e expressão, o que traz o valor pedagógico característico de suas obras.

O movimento chamado nacionalismo, que surgiu na Europa e se estendeu ao Brasil no final do século XIX, defende a utilização dos elementos oriundos da música tradicional, valorizando a cultura popular:

Nos últimos decênios do século XIX surgiu uma nova corrente estética que ganhou rapidamente o agrado do grande público europeu, como alternativa válida para os exágeros da ópera italiana, para o romantismo que se fazia pegajoso ou para aqueles que não aceitavam a maré wagneriana - o nacionalismo musical, isto é, música escrita com sabor nacional, direto ou indireto, folclórico ou depurado. (Mariz, 2000, p. 113).

Devido a uma sociedade ainda subjugada à cultura europeia e dependente economicamente das grandes potências, o nacionalismo brasileiro encontrou forte resistência, pois teve como intuito resgatar a cultura popular, tão diversificada em nosso país, dando aos compositores um vasto campo a ser explorado.

O crescimento desse movimento nacionalista brasileiro esteve ligado a vários fatores, entre eles o de se liberar do domínio sócio-político cultural da Europa, tendo como propósito a afirmação mais consciente da tradição nacional. E foi buscando essa liberação que os compositores nacionalistas deram ênfase ao uso de elementos característicos dos ritmos e danças populares e das significações regionais e folclóricas. (Escalante, 2000, p. 25).

O emprego da música como uma ferramenta de construção de independência nacional foi pesquisado por vários compositores do século XX, no entanto, a música nacionalista não é somente aquela que utiliza temas provenientes da música tradicional, esse é apenas um dos muitos meios e recursos através dos quais o compositor pode expressar seu sentimento nacionalista. Lacerda adotou essa tendência e tem, em sua obra, uma brasilidade própria de seu caráter, trazendo aos temas da música tradicional uma roupagem harmônica moderna e bem estruturada. (Alves, 2001, p.10 e 11)

A busca de uma autenticidade da música brasileira em refutação à propagação do atonalismo culmina na publicação da “Carta Aberta aos Músicos do Brasil”, de Camargo Guarnieri, no dia 07 de novembro de 1950 como ilustra Lucy Myrian Chá Fernandes:

A “Carta Aberta” denunciou o impasse perante o qual se encontravam a então nova geração musical. O grupo “Música Viva” (discípulos de Koellreutter) havia causado sensação nos meios musicais que, de certo modo, ansiavam por uma renovação dos métodos do aproveitamento da música tradicional brasileira. Cláudio Santoro e César Guerra Peixe se destacaram, sobretudo pela posição de combate que assumiram. Posteriormente, Santoro seguiu um caminho próprio, abandonando o dodecafonismo. Camargo Guarnieri formou uma grande escola de composição em São Paulo, com a qual pesquisou um novo idioma nacionalista mais requintado. Osvaldo Lacerda envolveu-se nesta luta pelo nacionalismo, que foi um dos mais lendários debates estéticos no que diz respeito à música do País. Ao lado de Guarnieri, ele defendeu a idéia de uma produção musical que levasse em consideração o espírito brasileiro em detrimento a falsas teorias progressistas da música. (2002, p.25)

Ainda segundo Fernandes (2002), sobre dodecafonismo, música concreta, música aleatória, minimalismo e música eletrônica, Osvaldo Lacerda diz que isso parte principalmente de não músicos que inventam essas coisas, são “ondas” que aparecem e desaparecem de repente, desviando a atenção de muitos músicos. (p.27).

Lacerda é um admirador confesso de Guarnieri, afirmando que “o compositor tinha muita força mental e espiritual, o que fazia que sua simples presença transmitisse ao aluno uma grande segurança, além de um intenso desejo de se elevar artisticamente”. (Lacerda, 1996, p.61 *apud* Alves, 2001, p.14).

O compositor se dedicou, especialmente, à música de câmara onde se destacam as obras para canto e piano. Ele já escreveu mais de 90 *lieder*, como comenta Fernandes: "Há, nas obras de Osvaldo Lacerda, uma preocupação em explorar e valorizar o canto, sobretudo o de caráter nacional, registrando as variações das diversas manifestações folclóricas e religiosas brasileiras, além de contos populares e textos de grandes poetas nacionais".(2002, p. 34).

Capítulo 2

A OBRA

As *Quatro Peças para Clarineta e Piano* foram compostas em 1978, sob encomenda do Instituto Nacional de Música da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) do Ministério da Educação. Posteriormente, em 1987, foram editadas pelo mesmo órgão. Esta edição é dedicada a José Botelho¹, porém no autógrafo não consta dedicação alguma. Está grafada dentro das regras tradicionais sem utilizar recursos inerentes à música contemporânea, denotando clareza e fácil compreensão. Segundo Osvaldo Lacerda (2006) “*A estréia mundial aconteceu em São Bernardo do Campo, SP, em 8 de Setembro de 1978*” sendo executada pelo clarinetista Leonardo Righi e pela pianista Beatriz Balzi.

Cada peça possui um título próprio, sendo que os dois primeiros se referem a registros da clarineta e os outros dois a concepção composicional. Todas se caracterizam pela notação minuciosa dos andamentos, dinâmicas, articulações e agógicas, procedimento inerente à escrita do compositor, como menciona Denise Zorzetti (1988, p.39 *apud* Alves, 2001, p.26):

(...) é importante ressaltar que o compositor é muito exigente com relação às indicações de andamentos, articulações e dinâmicas; a abrangência dessas indicações, bem como as oscilações e as variedades nos sinais gráficos, são características desse compositor. Lacerda faz se entender por meio da utilização das mais variadas expressões e termos distintos, buscando ser sempre o mais específico possível para que o músico tenha uma idéia clara de suas intenções quanto à interpretação da obra.

Como já citado na introdução, “os compositores nacionalistas deram ênfase ao uso de elementos característicos dos ritmos e danças populares e das significações regionais e

¹ José Cardoso Botelho (Rio, 1931) é primeiro clarinetista aposentado da Orquestra Sinfônica Nacional/UFF e professor aposentado de clarineta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Além disso, foi integrante da Orquestra Sinfônica Brasileira. Exerceu intensa atividade docente – seja na UNIRIO, onde foi o fundador da cátedra de clarineta, ou em cursos de férias, que lecionou por todo o Brasil. Atuou como solista e camerista no Brasil, país que representou em diversas oportunidades no exterior (Silveira, 2005, p.2).

folclóricas” (Escalante, 2000, p.25 *apud* Alves, 2001, p.10). Nas *Quatro Peças para Clarineta e Piano*, identificou-se a utilização, para a construção da obra, de recursos inerentes ao modalismo provenientes da música nordestina tradicional e popular urbana.

Segundo Silva (2006), referindo-se a Souza (1966), Lacerda (1966), Béhague (1980) e Lamas (1992), “a música folclórica brasileira pode ser caracterizada pela existência de melodias compostas por graus conjuntos. A extensão fica quase sempre no âmbito de uma 8^a e a constituição escalar abrange modos gregos-medievais e derivados, escalas maior e menor (padrão clássico tonal), formações penta e hexacordais(...)”.

Ainda sobre os elementos encontrados na música tradicional, agora se referindo à nordestina, Silva complementa:

As escalas heptatônicas encontradas no conjunto das melodias folclóricas são geralmente modelos do padrão maior-menor (clássico tonal) e modos derivados ou semelhantes àqueles da música grega e medieval. Todavia, ao falar da estrutura melódica e escalar dos desafios e emboladas, Béhague (1973) constata que além de encontrarmos melodias nos modos lídio e mixolídio é possível identificarmos um modo *artificial* formado por uma escala diatônica com o quarto grau elevado em um semitom ascendente e o sétimo grau abaixado em um semitom descendente.

Outros compositores nacionalistas utilizaram-se deste procedimento, como José Siqueira (1981) que a define como um sistema característico da música brasileira e que contribuiu, decisivamente, para a formação da música erudita nacional.

Este recurso de utilização de um sistema de escalas modais aparece também no interior das seções durante o desenvolvimento dos temas, podendo os modos aparecerem seccionados ou até mesmo misturados, com a predominância de um determinado modo em um trecho, mas com a presença de algumas notas de outro, mudando o caráter² da frase.

² A relação entre modos e caráter será abordada no capítulo referente à reflexão interpretativa da obra.

Também Ernst Mahle faz uso deste recurso como demonstrado por Garbosa quando fala sobre o primeiro movimento do *Concerto (1988)* para clarineta e orquestra: “Harmonicamente, o movimento apresenta uma característica peculiar assinalada pela aplicação da mistura modal, combinando, com freqüência, os modos lídio e mixolídio”. (Garbosa, 2002, p.42).

2.1 Chalumeau:

A primeira peça é chamada de **Chalumeau**, “nome francês do caramilo que é também, primitivo do oboé e do clarinete” (Pena, 1954, p.448) e “que também foi chamado de charamela” (Ferreira, 1986, p.391). Outras definições que o *Diccionario de la música Labor* traz para Caramillo são:

Lat. Calamus (cana), fr. Chalumeau, al. Schalmei, ing. Shawn, it. Sampodna, port. Charamela. 1. Antiquíssimo instrumento de sopro com palheta de cana. Existem desde os tempos remotos vários tipos de caramillo, uns com palheta simples (originário do clarinete) e outros com palheta dupla (protótipo do oboé). Estes instrumentos, tanto um como o outro, eram tocados de distintas formas e modalidades, isto é, tocados individualmente, ou por pares simultaneamente, em alguns, se aplica diretamente o lábio sobre a palheta e em outros se soprava através de uma cápsula de ar, como nas gaitas e cornamussas. O nome de caramilo, gera confusões, já que o mesmo instrumento encontramos muitas vezes citado com os nomes de tibia, zampoña, chirimia, pfeife, bombardas, etc. No séc. XVII, encontramos o nome de caramillo para designar indistintamente o oboé e o clarinete primitivos e precursores imediatos do oboé e clarinete propriamente ditos. 2. Nome que se dá ao registro mais grave do clarinete atual. 3. Antigo registro do órgão, de palheta muito doce, e de som muito parecido ao da cornamussa, muito raro na atualidade. (Pena, 1954, p.448).

Tanto estes como outros autores concordam que o termo se define como “*el registro grave del clarinete*” (o registro grave da clarineta) (Piston, 1984, p.182), motivo pelo qual a peça é escrita toda no registro grave e médio ou “de garganta”³ do instrumento, passando apenas nos compassos 19 e 30 pelas notas *si* e *dó* do registro agudo.

Esta peça pode ser dividida nas seções *A-B-A'*, terminando com um pequeno *epílogo*⁴, ou seja, uma pequena forma ternária, também denominada como forma-canção ternária⁵. O compasso quaternário predomina, porém há diversas ocorrências dos compassos binário e ternário.

A primeira seção abrange os compassos de 01 a 16 onde temos a exposição do tema. Ele é composto por dois períodos, o primeiro por duas frases e o segundo apenas por uma. A dinâmica predominantemente é piano e o andamento está notado como *Andante Non Tanto* com a indicação de semínima = 80, deixando clara a intenção de evitar que o início da peça seja executado muito lento.

³ “A nota sol (com o buraco do polegar aberto) tem uma longitude sonora aproximada de 22,22 cm na Clarineta em si bemol, e o si bemol que está uma terça menor acima tem uma longitude sonora que está abaixo de 15,24 cm. Estes sons (junto com o sol suspenido e o lá), são chamados sons de garganta”. (Piston, 1984 p. 183)

⁴ Será chamado, neste trabalho, de epílogo o pequeno trecho que encerra cada peça.

⁵ Schoenberg define, em seu livro Fundamentos da Composição Musical, a forma a-b-a' como pequena forma ternária e afirma que esta é “formalmente denominada forma-canção ternária”. (1996, p. 151)

2. Exemplo musical: Chalumeau, compassos 01 ao 16.

ANDANTE NON TANTO (♩ = 80)

5

9

13

p *p* *p* *p* *p* *p*

p *mf*

p *f subito*

dim. *p* *p* *mp* *p* *mf*

poco rall.

Na segunda seção, compassos 17 a 36, aparece um novo tema, mais alegre e com variações de dinâmica, mas predominando *mezzo-forte*. A indicação *Allegro Scorrevole*⁶, semínima = 120, com ralentandos e súbitas retomadas de tempo, além dos constantes e seguidos crescendos e diminuendos, traz a intenção de um caráter movido para o trecho, contrastando com o caráter sereno da seção anterior.

3. Exemplo musical: Chalumeau, compassos 17 ao 21.

17 ALLEGRO SCORREVOLE (♩ = 120)

ten.

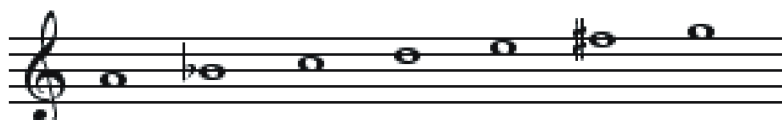
f

⁶ Scorrevole: corrente, fluente, fluido, ágil, desenvolvido. (Polito, 1993, p.280)

A partir da anacruse do compasso 37, inicia a seção *A'* que é uma recapitulação⁷ da seção inicial. Na segunda metade desta o piano atua como solista, fazendo, no final, uma ponte para o retorno da clarineta. Esta faz uma pequena variação da melodia conduzindo para a frase do segundo período. Os três últimos compassos da peça compreendem um pequeno *epílogo*.

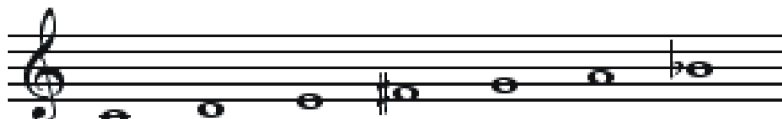
As seções *A* e *A'* estão estruturadas a partir da escala de *lá*⁸ dórico com o segundo grau diminuído (aqui será chamado como dórico b2), que é a junção do modo dórico com o frígio.

4. Figura: *lá* dórico b2.



Na seção *B* temos a predominância da escala de *dó* com o 4º grau aumentado, que caracteriza o modo lídio, e com o 7º grau diminuído (*si bemol*), formando o que chamaremos aqui de *dó* lídio b7, trazendo um caráter contrastante à primeira seção. Entretanto, o sétimo grau (*si*) aparece natural sempre que exerce a função de sensível para a nota *dó*.

5. Figura: *dó* lídio b7.



⁷ “A recapitulação pode ser uma repetição idêntica, mas, em geral, ela é modificada, mudada ou variada”. (Schoenberg, 1996 p.156)

⁸ As indicações de notas estão feitas em *si bemol*, ou seja, a partir da partitura da clarineta. Quando contrário, será indicado como “som real”.

6. Quadro demonstrativo da forma do *Chalumeau*

Seção		Compassos
<i>A</i>	1º. período	01-09
	2º. período	10-16
<i>B</i>	1º. período	17-28
	2º. período	29-36
<i>A'</i>	1º. período	37-47
	2º. período	48-56
<i>Epílogo</i>		57-59

2.2 Clarino:

A segunda peça da obra é intitulada Clarino, as palavras cognatas ao título “remonta(m) ao século XII, para trompetes longos e retilíneos; num período posterior, estas palavras aparentemente referiam-se a instrumentos mais curtos, de tubo mais estreito”. (Sadie, 1994, p.201) Mas “se um trompete é feito menor e fixado a tubos estreitos, seu tom ficará mais claro e mais penetrante (...) O significado preciso destes termos nunca pôde ser entendido completamente”. (Sadie, 1980, p.443). Mas “no período barroco, ‘clarin’ ou ‘clarino’ (às vezes ‘claret’) passou a significar a parte de trompete mais aguda num conjunto, e o termo foi ocasionalmente usado nesse sentido por Bach. Foi usado também pelos compositores do classicismo vienense. Tocar em ‘clarino’ implicava um estilo cantante num registro de ‘dó’ para cima”. (Sadie, 1994, p.201) “Desde antes da metade do século XVIII clarino significou o clarinete na Itália”. (Sadie, 1980, p.444) Certamente, o texto se refere a segunda metade do século, pois a clarinete surge na primeira metade.

A peça é escrita quase que totalmente no registro agudo da clarineta, trazendo um caráter “brilhante, incisivo, cálido e expressivo”, adjetivos atribuídos a este registro por Piston (1984, p.184).

7. Exemplo musical: *Clarinete*, compassos 01 a 13.

ALLEGRETTO ♩ = 100

mf, amabile

8

f mf súbito

A exemplo da primeira peça, esta também pode ser subdividida em três partes: *A-B-A'* (forma-canção ternária) e um *epílogo* compreendendo os cinco últimos compassos. Está estruturada predominantemente em compasso binário simples e o andamento indicado é *Allegretto* semínima = 100, alterando apenas com pequenos ritardandos ou alternância para o ternário simples nas passagens de seção, troca de solista ou na preparação para o ápice de seção.

As seções *A* e *A'* estão estruturadas a partir do modo lídio com centro em *dó* e podem, por sua vez, serem subdivididas em três períodos, onde no primeiro e no terceiro predomina o modo lídio e no segundo os cromatismos. Já na seção *B* o centro passa a ser *dó suspenso* e o modo predominante o dórico.


8. Quadro demonstrativo da forma do *Clarino*

Seção		Compassos
A	1º. período	01-19
	2º. período	20-37
	3º. período	38-54
B		55-83
A'	1º. período	84-100
	2º. período	101-118
	3º. período	119-129
Epílogo		130-134

2.3 Improviso:

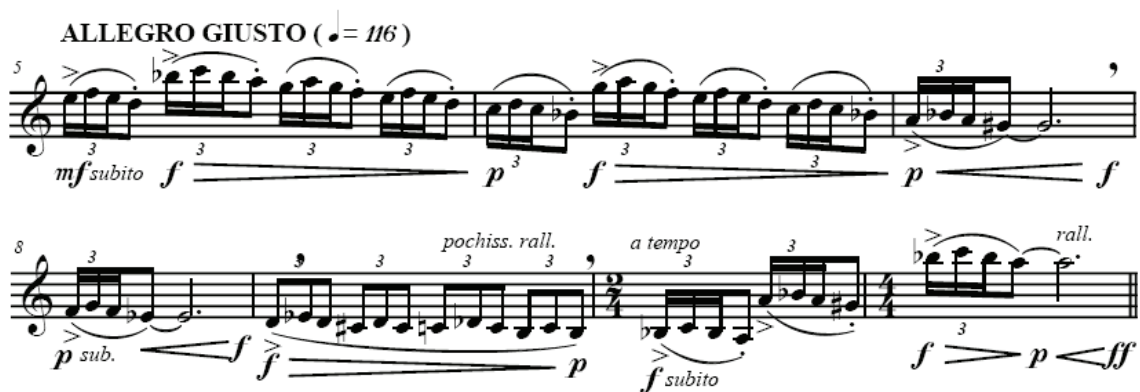
A terceira das quatro peças é o **Improviso**. A definição mais comumente encontrada para o termo remete ao “produto intelectual inspirado na própria ocasião, feito de repente, sem preparo” (Ferreira, 1986). No século XVIII chamava-se compor “em el acto” ou “de cabeza” ou “ex tempore” (Pena, 1954). No entanto, sabemos que nem todo improviso é feito sem preparo, ou seja, sem um estudo prévio das possibilidades improvisatórias de determinada obra. O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* traz o significado que justifica a escolha deste título para a peça. Segundo Antônio Houaiss (2001), improviso é uma “composição não muito extensa, em geral para piano, de forma livre, mas não necessariamente improvisada”.

A peça é escrita quase que totalmente em caráter improvisatório, mas não improvisado. Nas seções *A* (compassos 01 a 27) e *A'* (compassos 59 a 87), nota-se claramente este caráter, pela ausência de melodia e presença predominante de escalas, *clusters* e acordes, em arpejos, na parte da clarineta e, em blocos, no piano. O mesmo caráter é encontrado nos compassos 35 a 58 da seção *B* (compassos 28 a 58).

Encontramos aqui novamente a forma-canção ternária (A-B-A') e um *epílogo*, este, desta vez, um pouco mais extenso (compassos 88 a 98). As seções A e A' são compostas de duas partes, uma *Andante* ("a") e outra *Allegro Giusto* ("b"), na seguinte forma: a-b-a-b, na seção A, e a-b-a-b-a na seção A', sendo que o terceiro "a" ocorre sem a indicação de *Andante*, porém com a notação de *rall poco a poco, sino al Lento finale*. O compasso quaternário é predominante, porém com algumas alternâncias em binário e ternário. Destacam-se também, as constantes mudanças súbitas de dinâmica. O motivo em que estas seções são desenvolvidas é composto ritmicamente pelo inciso  e melodicamente por graus conjuntos, o primeiro ascendente e os dois seguintes descendentes, formando uma bordadura.

9. Exemplo musical: *Improviso*, compassos 05 a 11.

ALLEGRO GIUSTO (♩ = 116)



A seção B é formada por 30 compassos, 28 a 58. Todos quaternários simples, com exceção aos dois últimos, e ao de número 45, ambos ternários simples. O andamento notado é *Allegretto* com semínima = 96. Como mais uma característica de *improviso*, não fica estabelecido claramente um modo, alternando arpejos e fragmentos de escalas sobre o acompanhamento do piano com pedais sustentados, contracantos, imitações e pequenas cadências.

10. Quadro demonstrativo da forma do *Improviso*

Seção		Compassos
A	a	01-04
	b	05-11
	a	12-14
	b	15-27
B		28-58
A'	a	59-63
	b	64-70
	a	71-73
	b	74-85
	a	86-87
Epílogo		88-98

2.4 Toccatina

Finalmente, a última peça se chama *Toccatina*, termo definido como pequena tocata pelo *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Segundo o mesmo dicionário, o termo tocata está relacionado com o “ato ou efeito de tocar instrumentos musicais”, com o “caráter improvisatório, apresentando características própria de vivacidade e virtuosismo” e com a forma de “composição instrumental livre, em estilo e movimento perpétuo” (Houaiss, 2001 p.2728).

menor retornando ao *sol* nos pontos onde a voz principal reforça o centro modal (*dó susenido*). Já a linha do baixo é formada pelo motivo *dó - ré bemol* (som real) com a segunda nota no tempo tético. Nota-se que o segundo grau do modo dórico aparece, na linha melódica, apenas no compasso 74 e está diminuído em um semitom, porém, este compasso, já faz parte de uma transição para a próxima seção.

12. Quadro demonstrativo da forma da *Toccatina*

Seção	Compassos
A	01-34
Ponte	34-43
B	44-77
A'	78-102
Coda	103-120

Capítulo 3

ANÁLISE

O título da publicação, *Quatro Peças para Clarineta e Piano*, sugere a seguinte questão: *Chalumeau, Clarino, Improviso, Toccatina* são quatro peças independentes publicadas em um mesmo caderno, ou trata-se de títulos atribuídos a movimentos de uma mesma obra?

Na capa do autógrafo, encontram-se duas indicações de que o compositor trata o objeto em questão como uma única obra musical, o primeiro na explanação: “Obra encomendada pelo Instituto Nacional de Música, da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), do Ministério da Educação e Cultura”, e o segundo na notação: “duração total aproximada: 12’00”. Este último sugere que a obra é a somatória das quatro peças, visto que o autor determinou como duração total o tempo equivalente à aproximação da soma das durações de cada peça individualmente (11m55s).

Com base nestes dados, levantou-se a hipótese de que as *Quatro Peças para clarineta e piano* não são peças independentes sob um mesmo título, mas sim movimentos que se integram e se completam formando uma única obra musical. Buscando verificar a veracidade desta hipótese, abordou-se a seguinte questão na análise musical: Qual a função de cada peça na estrutura da obra e como ela se relaciona com as outras?

Identificou-se que existe uma estrutura composicional (Figura 11) que ocorre em pequena, média e grande escalas⁹. Esta estrutura é composta por quatro "pilares" melódico-harmônicos que unifica cada peça e a obra como um todo. Estes “pilares” se constituem de um

⁹ A grande escala refere-se à obra como um todo, a média escala a cada peça individualmente e a pequena escala às seções, frases ou motivos dentro das peças.

grau melódico (notado por algarismos arábicos e o sinal ^) e um baixo (notado por algarismos romanos). O primeiro e quarto pilar tem função de centro modal, tendo o primeiro grau da escala tanto na linha melódica quanto no baixo. O segundo pilar constitui-se pelo terceiro grau menor em ambas as linhas da estrutura. Já o terceiro tem na linha melódica o segundo grau menor e no baixo o quarto aumentado. Esta mesma estrutura, também se apresenta com alterações no decorrer da peça.

13. Figura: Estrutura composicional.

$$\begin{array}{cccc} \hat{1} & \hat{3} & \flat\hat{2} & \hat{1} \\ \text{I} & \text{III} & \#\text{IV} & \text{I} \end{array}$$

Na grande escala, o primeiro pilar é estabelecido na primeira peça, *Chalumeau* (compasso um). O segundo pilar é estabelecido na peça *Clarino* (compasso 133). Já no terceiro pilar os graus da linha melódica e do baixo não ocorrem simultaneamente. O da linha melódica aparece no *Improviso* (compasso 27) e o do baixo na *Toccatina* (compasso um). E o quarto pilar se apresenta apenas no último compasso da *Toccatina*.

14. Figura Estrutura composicional em grande escala¹⁰

$$\begin{array}{cccc} & 1 & 133 & 27 & 120 \\ \hat{1} & \hat{3} & \flat\hat{2} & \hat{1} & \\ \text{I} & \text{III} & \#\text{IV} & \text{I} & \\ & & & & 1 \end{array}$$

¹⁰ Nas indicações 1/I, 133/II, 27/III, 1/IV e 120/IV, os números arábicos se referem ao compasso e os números romanos às peças.

3.1 Chalumeau:

No *Chalumeau* a estrutura composicional da obra (Figura 11) ocorre, em média escala, em seus pontos principais (compassos 01, 17, 56 e 58 – Figura 13) e, em pequena escala, nos nove primeiros compassos (Figura 13), com o som enarmônico do quarto grau aumentado (#IV), ou seja, o quinto grau diminuto (bV) no baixo do terceiro pilar.

15. Figura: *Chalumeau*, média escala.

média escala

1 17 56 58

pequena escala

1 4 9 9

[^] 1	[^] 3	[^] b2	[^] 1
I	III	#IV	I

O centro em *lá* é estabelecido logo no primeiro compasso, na melodia e no baixo, fundamentando o primeiro pilar das estruturas desta peça (pequena e media escalas) e geral da obra (grande escala). Na pequena escala, o segundo pilar encontra-se no compasso quatro com o *dó*, destacado pela dinâmica notada, sendo o centro dos sinais de crescendo e decrescendo, e pelo ponto de diminuição no *mi* que o precede, que é a última nota da ligadura. Neste pilar não há ocorrência do baixo, ocorre uma pausa em sua linha. A frase caminha para o *si bemol* do compasso nove (terceiro pilar) que é local de maior tensão, enfatizado pelo ponto de diminuição da nota anterior, pelo sinal de dinâmica indicado, pelo único acento (>) da seção e por ser a primeira vez em que aparece na linha melódica. A exposição do tema encerra-se no segundo tempo deste compasso estabelecendo o último pilar (Figura 14). Uma outra ocorrência da

estrutura semelhante a esta, em pequena escala, aparece, na recapitulação, com o primeiro pilar no compasso 37, o segundo nos compassos 48 a 54, o terceiro no 56 e o último no 58.

16. Figura: *Chalumeau* – pilares da pequena escala.

ANDANTE NON TANTO (♩ = 80)

The image shows a musical score for Clarinet in Bb and Piano. The tempo is marked 'ANDANTE NON TANTO' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score is in 4/4 time. The first system consists of two staves. The Clarinet staff (top) has a melody starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a tenuto (*ten.*) mark over a slur. The Piano staff (bottom) has a bass line with piano (*p*) dynamics and a tenuto (*ten.*) mark. The second system continues the melody and bass line, featuring a piano (*p*) dynamic, a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

O segundo pilar da média escala (Figura 13) é estabelecido no início da seção *B*, compasso 17, com a fundamental fixada no baixo e na melodia, reforçado pela mesma ocorrência no final da primeira frase, compasso 19, (Figura 15) e no último compasso desta seção, compasso 36. A nota de maior ênfase do *Chalumeau* é o *si bemol* do compasso 56. Ela é a mais longa do movimento, com exceção ao *lá* final, está acentuada (>), acompanhada por um forte súbito e leva os sinais de crescendo e decrescendo, constituindo o terceiro pilar da estrutura com o mesmo baixo de seu correspondente no compasso nove. O quarto e último pilar desta peça ocorre nos dois últimos compassos com o retorno à fundamental no baixo e na

melodia, trazendo sensação de estabilidade após o acorde de sétima de dominante¹¹ que está construído sobre o quinto grau diminuto da escala (bV⁷), no compasso 56 (terceiro pilar), evitando uma resolução nos moldes tonais (Figura16).

17. Figura: segundo pilar da média escala.

Musical score for the second pillar of the middle scale, measures 16-24. The tempo is marked "ALLEGRO SCORREVOLE" with a quarter note equal to 120 (♩ = 120). The score is in 4/4 time. The upper staff (treble clef) starts at measure 16 with dynamics *mp*, *p*, *mf*, and *f*. The lower staff (bass clef) starts at measure 16 with dynamics *p* and *pppp*. Both staves include the instruction "poco rall.". A "ten." (tension) marking is present above the upper staff at measure 24.

18. Figura: terceiro e quarto pilares da média escala.

Musical score for the third and fourth pillars of the middle scale, measures 56-64. The tempo is marked "Poco piu lento" and "a tempo". The score is in 4/4 time. The upper staff (treble clef) starts at measure 56 with dynamics *mf*, *p*, *pp*, *p*, and *pppp*. The lower staff (bass clef) starts at measure 56 with dynamics *poco f*, *pp*, *pp*, and *pp*. Both staves include the instruction "rall.". A "poco f" marking is present above the upper staff at measure 56.

¹¹ Acorde “do tipo de sétima de dominante, isto é, que consiste num acorde maior com a sétima menor acrescentada”. (Hindermith, 1998, p. 84)

3.2 Clarino:

O *Clarino* representa o segundo pilar na estrutura da grande escala, assim a nota *dó* (*si bemol* – som real) tem função de centro modal da peça e de terceiro grau no contexto geral da obra.

A linha melódica da estrutura composicional (Figura 11), $\hat{1}-\hat{3}-\flat\hat{2}-\hat{1}$ (*la-dó-sib-lá*), demonstrada na média escala da peça *Chalumeau*, agora apresenta-se espelhada: $\hat{1}-\flat\hat{2}-\hat{3}-\hat{1}$ (*dó-dó#-mib-dó*). O compositor utiliza os mesmos graus melódicos, porém transpostos para o centro modal da peça e na posição retrógrada.

O primeiro grau da linha melódica da estrutura composicional ($\hat{1}$) é estabelecido logo no terceiro compasso, com a formação do centro modal. Este se dá através da repetição da primeira nota da melodia, entremeada pela sua sensível utilizada como nota de passagem, e com o movimento da linha do baixo iniciando a peça com o *sib* (som real, ou *dó* transposto), caminhando por acordes quartais, para o retorno à mesma nota, no momento da repetição desta na melodia. Este procedimento também se repete no início da semifrase seguinte. (Figura 17)

19. Figura: *Clarino*, compassos 01 a 05.

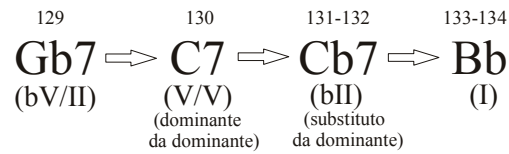
The image shows a musical score for measures 01 to 05 of a piece for Clarinet in Bb and Piano. The tempo is marked ALLEGRETTO with a quarter note equal to 100. The Clarinet part (top staff) begins with a rest in measure 1, followed by a melodic line in measures 2-5: G4 (quarter), A4 (quarter), Bb4 (quarter), A4 (quarter), G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter). The Piano accompaniment (bottom staff) consists of quarter chords: G4-Bb4 (quarter), F#4-A4 (quarter), G4-Bb4 (quarter), F#4-A4 (quarter), G4-Bb4 (quarter), F#4-A4 (quarter). Performance instructions include 'non staccato', 'mf, amabile', and 'sem pedal'. There are also dynamic markings like '>' and '<' above the Clarinet staff in measures 3 and 4, and a triplet marking '3' above the Clarinet staff in measure 5.

O segundo grau melódico da estrutura ($\hat{b}_2^{\hat{2}}$), *dó sustenido*, é fixado na seção *B*, compassos 58 a 80, reforçado pelo mesmo grau no baixo. Ele está presente nos finais das frases dos compassos 58, 62, 74 e 80 e estabelece o centro modal desta seção. Seu terceiro grau ($\hat{3}$) ocorre nos compassos 128 e 129, *mi bemol*, na seção *A'* (compassos 84 a 129). Este é o ponto culminante da seção, enfatizado pelo terceiro grau menor da escala, apesar desta seção estar construída sobre o modo lídio, onde o terceiro grau é maior. Entretanto, o terceiro grau menor é concomitante com a estrutura composicional da obra (Figura 11) e da primeira peça (Figura 13). Esta nota se caracteriza como ponto culminante por ser enfatizada pela dinâmica *forte*, por estar precedida por uma *volata* ascendente de fusas com crescendo e pela sua longa duração com a fermata.

20. Exemplo musical: *Clarino*, compassos 127 ao 129.

O caminho harmônico utilizado no final desta peça é semelhante ao do final da primeira peça, pois o acorde de sétima de dominante de *sol bemol* (som real) tem função de quinto grau diminuto (bV^7) para o acorde do compasso 130 (II), que inicia a cadência final $V/V-bII-I$ (Figura 19), fixando o segundo pilar da estrutura composicional da obra (compasso 133 e 134).

21. Figura (som real): cadência final.



Com o retorno ao tema inicial na seção *A'* (compassos 84 a 129), utilizando procedimentos composicionais semelhantes aos que estabeleceram o primeiro grau da estrutura da peça, reafirma-se o mesmo centro modal da exposição, *dó*. Este retorno ao *dó* como centro modal, após a passagem sobre o *do sustenido* na seção *B*, pode ser interpretado como uma bordadura cromática na estrutura da peça (*dó-dó#-dó*). Dessa maneira, podemos ter a estrutura melódica real da obra, $\hat{1}-\hat{3}-\text{b}\hat{2}-\hat{1}$ na média escala da peça. Isto acontece da seguinte forma: o primeiro grau (*dó*) é estabelecido nos compassos 03 a 119, o segundo (*mi bemol*) nos compassos 128 a 129, o terceiro (*ré bemol*) nos compassos 131 e 132, em forma de um acorde de *dó bemol* arpejado na parte do piano, e o quarto nos compassos 133 e 134.

A estrutura composicional da obra se apresenta em pequena escala nesta peça apenas através de sua linha melódica. Ela pode ser encontrada em vários trechos, tendo o terceiro e segundo graus maiores por decorrência do modo lídio, ou seja, *dó-mi-ré-dó*. A primeira ocorrência se dá entre os compassos 01 e 19, tendo o primeiro grau da estrutura, *dó*, no compasso três. O movimento do segundo para o terceiro graus, *mi-ré*, acontece nos compassos sete a nove, que é interrompido com a volta do primeiro no compasso treze. Este movimento, *mi-ré*, se repete nos compassos 16 a 18 e conclui a estrutura com o *dó* do compasso 19. A segunda ocorrência esta localizada no trecho dos compassos 38 a 51, tendo o primeiro grau no compasso 38, o segundo no compasso 44, o terceiro nos compassos 44 a 46 e o quarto nos compassos 50 a 52.

Na seção *B*, com o modo dórico com centro em *dó susenido*, a estrutura inicia-se com seu primeiro grau, *dó susenido*, no compasso 58. O segundo grau ocorre no *mi* da terceira linha suplementar superior, compassos 64 a 65, e está enfatizado por uma apojatura e acento. O terceiro grau, *ré susenido* (som real – *dó susenido*) localiza-se na parte do piano no compasso 70. A estrutura finda-se nos compassos 80 e 81 com o *dó susenido* (na clarineta).

Na seção *A'*, a estrutura começa com a nota *dó* no compasso 93, tem seu segundo grau, *mi*, nos compassos 97 e 98, o terceiro, *ré*, no 99 e o último, *dó*, no compasso 100.

3.3 Improviso:

No contexto geral, o *Improviso* representa o desenvolvimento da obra, motivo da escolha do título. Ele faz a transição para a *Toccatina*, não tendo um centro modal determinado para a peça toda. É nele que se estabelece o grau melódico do terceiro pilar ($b\hat{2}$) da estrutura composicional (Figura 11), fato ocorrido no compasso 27.

A seção *A*, compassos 01 a 27, da peça é construída em torno da nota *si bemol* no primeiro período e de sua enarmônica *lá susenido* no segundo período. No *Andante* inicial o piano executa a cadência V–bII que conduz para o primeiro grau, no *Alegro Giusto*, formado pelo acorde de *si bemol* maior (som real: *lá bemol*). Este acorde é executado em arpejo ornamentado pela clarineta, compassos cinco e seis, e em bloco pelo piano, compasso sete, formando o centro modal desta seção.

22. Figura: formação do centro modal.

Em pequena escala, encontra-se a progressão melódica $\hat{1}-\hat{3}-\hat{b}\hat{2}-\hat{1}$ na seção *A*. Após estabelecer o *si bemol* ($\hat{1}$), o compositor usa os graus $\hat{3}-\hat{b}\hat{2}$ (*dó#-si*) na linha melódica nos compassos 13 e 14. O I final, *lá sustenido*, é alcançado no compasso 18 pelo arpejo ornamentado descendente da clarineta, compassos 15 a 17. Este é enfatizado com 11 repetições da seqüência *si-do-si-la#*, compassos 18 a 27, a partir da figura ornamental (tercina-colcheia). Com o alargamento rítmico da figura, essas repetições eclodem no ponto culminante da peça, compassos 25, 26 e 27, possuindo a nota mais longa de toda a obra com fermata e um crescendo para o fortíssimo. O *lá sustenido* do ponto culminante é o grau melódico do terceiro pilar ($\hat{b}\hat{2}$) da estrutura composicional e da grande escala. (Exemplo 21)

23. Exemplo musical: *Improviso*, compassos 23 a 27.

Como dito anteriormente, o baixo do terceiro pilar (#IV) não ocorre simultaneamente ao grau melódico. Ele é alcançado apenas no início da quarta peça através da condução realizada na seção *A'* do *Improviso* para a *Toccatina*.

A seção *B*, *Allegretto*, é composta por uma melodia seguida de um desenvolvimento da mesma e tem a nota *dó* como centro. Na seção *A'*, da terceira peça, não se tem o retorno ao centro modal da seção *A* (*si bemol*). Ela termina com o *fá* grave na linha da clarineta, estabelecido nos últimos 14 compassos. Isto resulta em uma sensação de continuidade, simulando um caminho por grau conjunto, para o baixo do terceiro pilar da estrutura, *dó sustenido* (som real). Ou seja, o movimento é de *fá* para o *mi bemol*, o *fá* grave da clarineta, último compasso do *Improviso*, e *mi bemol* no piano, *dó sustenido*, som real, do baixo do piano, primeiro compasso da *Toccatina*.

Dois motivos do *Improviso* originam-se melodicamente da estrutura composicional da obra por isso são semelhantes. Um é a seqüência ornamental (bordadura) de tercina de semicolcheia seguidas por colcheia (Figura 20), abundante nas seções *A* e *A'*, a qual se constituiu no ponto culminante da peça e no terceiro pilar da estrutura. Ele sofre variações rítmicas. O outro, também uma bordadura, porém ritmicamente diferente, se encontra nos

compassos 23, 25 (Figura 21), 40-41, 44-45, 71, 81, 83, 85, 88, 90, 93 e 95. A semelhança de ambos com a estrutura composicional está no fato de serem compostos por três graus conjuntos que variam na disposição intervalar e seqüencial de suas notas. Estes motivos são formas condensadas da estrutura composicional e servem como material para o desenvolvimento lúdico da peça.

3.4 Toccatina:

A *Toccatina* representa o último pilar da estrutura composicional, concluindo a obra com o retorno ao centro modal (*lá*) estabelecido na primeira peça. Entretanto, este pilar somente aparece completo, com o primeiro grau simultaneamente na linha melódica e no baixo, no último compasso, evitando uma conclusão antecipada. A peça inicia-se com o baixo do terceiro pilar (*dó susenido* - som real) e este é mantido, quase integralmente, durante suas três seções, *A*, *B* e *A'* (Figura 22). A linha melódica estabelece o centro modal da peça (*lá*) no compasso nove que é também o grau melódico do quarto pilar. Isto gera um trítono que perdura em toda a seção *A*, volta na seção *A'* e se resolve apenas no último compasso, onde o baixo e a linha melódica se encontram no centro modal (*lá*), o quarto pilar da estrutura composicional da grande escala.

24. Figura: baixo do terceiro pilar.

ALLEGRO GIUSTO (♩ = 126)

Clarinetta em B \flat

Piano

mf

mf

mp

Em pequena escala, a linha melódica da estrutura composicional, $\hat{1}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$, ocorre por intervalos maiores, *lá-dó#-si-lá*. O *lá* se encontra nos compassos 09-12, o *dó* sustenido nos compassos 20-23, e o movimento *si-lá* ocorre duas vezes 25-26 e 29-30 onde finda a seção *A*. Uma outra ocorrência em pequena escala se dá na seção *A'*, nos compassos 88, 96-99, 101-102. A última se encontra na *coda*, compassos 106, 112-114, 118 e 119-120, porém com o terceiro e segundo graus menores, sendo que o segundo é realizado pelo movimento *si-sib* (*si* da clarineta e *lá* bemol – som real – do piano, compassos 118-119).

Apenas a linha melódica da estrutura composicional se apresenta em média escala nesta peça. O primeiro grau, *lá*, é estabelecido na seção *A* pela linha da clarineta, no compasso 09 e 30. O centro modal da seção *B* é o *dó* sustenido, correspondente maior do segundo pilar.

Como ocorre na passagem do *Improviso* para a *Toccatina*, a passagem da seção *B* para *A'*, é novamente feita pela clarineta - desta vez com a participação do piano (compassos 76 a 78). Ela faz a condução, por grau conjunto, do *ré* para o *mi bemol* (*dó suspenido* – som real - na mão esquerda do piano). Esta nota é a enarmônica do baixo do terceiro pilar. O compositor volta ao primeiro pilar, reafirmando-o no compasso 88, seção *A'*, na parte do piano. Isto mantém o trítano com o baixo.

O segundo pilar encontra-se na *coda*. Esta tem uma progressão de acordes arpejados (compassos 107-111), onde os acordes da clarineta distam um trítano dos tocados paralelamente pelo piano, culminando nos compassos 112-114 com a nota mais longa e de maior tensão da peça - o segundo pilar da média escala. Esta tensão é gerada pelo trinado e pelos dois trítanos sobrepostos executados em forma de trêmulo pelo piano. O procedimento de apresentação do terceiro pilar tem semelhança ao da peça *Clarino*. Ele é atingido pelo movimento $\hat{2}-b\hat{2}$, compassos 118 e 119, respectivamente. O $b\hat{2}$ ocorre simultâneo ao grau melódico do quarto pilar. A mão esquerda do piano faz uma imitação não literal da linha melódica da clarineta que resulta em retardo do baixo do quarto pilar, compasso 120.

25. Figura: pilares da média escala.

The image displays a musical score for a piece titled 'Pilares da Média Escala'. It consists of two systems of staves. The first system includes a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The violin part begins at measure 111 with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with a tritone interval. The piano accompaniment also starts at measure 111 with a forte (*f*) dynamic and includes a tritone interval. The second system includes a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The violin part begins at measure 116 with a forte (*f*) dynamic and features a tritone interval. The piano accompaniment also starts at measure 116 with a forte (*f*) dynamic and includes a tritone interval. The score includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *ff*, *poco ritenuto*, *a tempo subito*, and *pochissimo rall.* The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

3.5 A presença do trítono:

Como mencionado anteriormente, existe uma relação de trítono entre o baixo e o centro modal da quarta peça. Esta relação é derivada da presença deste intervalo na estrutura composicional, entre o baixo do terceiro pilar (*ré sostenido*) e o centro modal (*lá*). Este trítono se faz presente em praticamente toda a quarta peça, *Toccatina*. O compositor explora esta relação em toda a obra de diversas maneiras.

No *Chalumeau*, entre outras, pode-se observar o trítono *lá/ré#* (*sol/dó#* - som real) nos compassos 07 e 52 da linha da clarineta. Já nos compassos 27 e 28, é o quarto grau do modo lídio, *fá sostenido*, que gera a relação com o primeiro grau desta seção, na mesma linha melódica. Ele se faz muito presente na linha do baixo, quando da ocorrência do terceiro para o quarto “pilar”. Por último, ele está presente no acorde final da peça.

Na segunda peça, *Clarino*, há uma ênfase no quarto grau do modo lídio nos compassos 47 e 48, tendo agora o primeiro grau da escala no baixo. Esta se dá com a utilização da

dinâmica *piano* dentro de uma seção predominantemente *forte*, e o uso de *fermata* e *rallentando*, contrastando com notas de valores curtos e andamento uniforme. Também observamos uma forte ênfase no trítono na linha do baixo dos compassos 129-130 e nas relações intervalares do último acorde da peça.

As relações de trítono no *Improviso* iniciam-se com uma abordagem timbrística na linha da clarineta, compassos um e três, que estão intercalados por acordes do piano. Este é o trítono do acorde de sétima de dominante, *si bemol*, compasso sete, que estabelece o centro modal da primeira seção, e que servirá de base para o processo de transição desta peça. Nos compassos 18 a 27 e 77, há um diálogo imitativo entre a clarineta e o piano distantes por um trítono. Este diálogo, também ocorre nos compassos 67 e 68, mas agora entre a mão esquerda e direita do piano. Na seção *B*, esta relação intervalar é encontrada nos compassos 44 e 45 entre o conjunto de três notas executado pela clarineta e o conjunto de três notas executado pelo piano. Na seção *A'*, há um trítono melódico, *fá-si*, que está presente no compasso 80 da clarineta e é imitado pelo piano. O mesmo procedimento, porém com outras notas, é utilizado nos compassos 83 e 84. Finalmente, o compositor fixa a nota *fá* como centro do fim da peça na linha da clarineta. Este *fá* é polarizado melodicamente com o *si*, inicialmente tocado pela própria clarineta, e posteriormente pelo piano, do compasso 85 ao final da peça.

Na *Toccatina*, é interessante notar que nos compassos 14, 15, 89 e 90 que a relação de trítono entre o baixo e a clarineta se inverte, o *lá* da clarineta passa para o baixo e o *ré suspenido* pedal do baixo passa para a clarineta. Do início da seção *B* até o compasso 59, há um procedimento sofisticado no sentido do baixo manter o pedal com o *ré suspenido* (som real - *ré bemol*), enquanto é realizado um acompanhamento centrado na nota *sol* e a melodia está baseada na escala dórica de *dó suspenido* (som real – *si*). Assim mantém a relação de trítono

entre acompanhamento e linha melódica sem perder o pedal de *ré sostenido* (som real - *ré bemol*). (Figura 24) Já na repetição da frase inicial da seção *B*, compassos 67 em diante, o pedal de *ré sostenido* é retirado para marcar mais enfaticamente a entrada da seção *A'* com o seu retorno. Na *coda*, como descrito anteriormente, há uma progressão de acordes arpejados, executados simultaneamente entre a clarineta e o piano, distantes em um trítono nos compassos 107 a 110.

26. Exemplo musical: *Toccatina*, compassos 45 a 48.

Concluindo, é possível afirmar que a presença constante da estrutura composicional, em pequena, média e grande escalas, e seu uso como fonte para a construção de motivos melódicos dão unidade às peças e unifica a obra como um todo. Ou seja, as peças se integram e se completam formando uma única obra. Elas têm função específica, compondo uma única grande forma¹². Segundo Schoenberg, (1996, p.215) “A harmonia é o fator primordial para a criação de uma seção contrastante: a seção *a* estabelece a tônica; a seção *b* contrapõe outra região (algumas daquelas vizinhas), e isto introduz tanto o contraste quanto a coerência”. Dentro desta grande forma o *Chalumeau* representa a seção “*a*”, apresentando o centro modal e

¹² “As grandes formas podem consistir de partes amplas, de uma maior quantidade de partes menores, ou de ambas”. (Schoenberg, 1996 p.215)

a estrutura composicional da obra. O *Clarino* representa a seção “b”, contrastante, em uma região vizinha e com caráter diferente. O *Improviso* pode ser considerado uma seção de desenvolvimento por explorar motivos musicais provenientes da estrutura composicional e ser uma transição, não tendo um aspecto conclusivo. A *Toccatina* é o retorno ao centro modal estabelecido no *Chalumeau*, caracterizando a recapitulação.

Capítulo 4

REFLEXÕES ACERCA DA INTERPRETAÇÃO

Segundo Gerling, “a contribuição da análise no processo de interpretação de uma obra, além de propiciar a percepção dos seus elementos e dimensões, fornece ao intérprete a possibilidade de administrar responsabilmente suas decisões interpretativas” (1985, p.2 apud Grosso, 1997, p.2). Dentro deste pensamento, as indicações feitas nos capítulos dois e três servem de diretrizes para que o instrumentista fundamente sua interpretação.

É de suma importância que o executante siga precisamente as indicações notadas na partitura devido ao fato de que “este compositor [Lacerda] é extremamente exigente quanto à escrita e agógica pretendida” e “se faz valer, na maneira de compor, da máxima precisão gráfica tentando não deixar dúvida o seu pensamento musical” (Alves, 2001, p.20). Entretanto, algumas indicações interpretativas podem ser feitas com o intuito de fortalecer o entendimento deste pensamento musical, ajudando a transparecer, entre outros fatores, a proposta de unidade e conexão entre as *Quatro Peças para clarineta e piano*.

Devido à riqueza modal encontrada nesta obra, é necessário que o intérprete compreenda a existência de uma distinção de caráter entre os modos. “De fato, quando interpretamos seja um texto musical ou mesmo um texto literário, procuramos conhecer quais as intenções expressivas do compositor ou escritor” (Grosso, 1997, p.23). Esta relação entre caráter e modos é definida por Silva (2006) como *ethos* modal:

Um outro aspecto importante a ser observado no cancionero folclórico nordestino diz respeito à questão do *ethos* da música modal. Esta palavra tem sido utilizada desde a antigüidade clássica e seu significado foi aplicado à poesia e à música. Contudo, independente das divergências de opinião entre filósofos, o vocábulo sempre esteve associado às conotações extra musicais, expressando uma realidade simbólica. Os gregos atribuíram poderes míticos e místicos à música e, por conta disto, mantinham-na sob um rigoroso controle porque a formação do cidadão e o equilíbrio do Estado estavam diretamente vinculados à música produzida, pois o caráter de cada modo, a sua essência ética e o seu poder educativo seriam capazes de despertar e representar sentimentos distintos e, conseqüentemente, alterar uma realidade individual ou coletiva.

A potencialidade da poesia e da música em descrever, sugerir, induzir ou representar sentimentos, situações e atitudes foi, e ainda continua sendo, associada ao princípio do *ethos*. Grout e Palisca (1994:21) afirmam que, se para os gregos as melodias que exprimiam brandura e indolência deveriam ser evitadas na educação dos indivíduos que estavam sendo preparados para governarem o estado ideal, só sendo admitidos os modos dórico e frígio, pois os mesmos promoveriam as virtudes da coragem e da temperança, para os músicos medievais e renascentistas esta realidade não foi diferente, ou seja, cada modo continuou a ser portador de uma conotação semântica.

No livro *O Canto dos Afetos* de Ibaney Chasin (2004) encontra-se o *Trattato della Música Scenica* publicado por A. F. Gori e G. B. Passeri em 1763, onde mostra que desde a Renascença cada modo é associado a um caráter específico:

“(…) um homem que fala em seu tom natural sem forçar a voz num tom agudo, ou num grave demonstra uma postura pousada, calma, constante, um ânimo verdadeiramente estóico, que não se deixa comover por nenhuma paixão. Por isso, e prudentemente, é que os gregos destinaram a este tom o modo dórico, que possui algo de melancólico e grave” (...) o modo frígio – destinado a exprimir o furor divino, o desdém, o ardor militar, quanto o lídio – apropriado à alegria, ao júbilo, festas e bailes, eram cantados num tom mais agudo e intenso (grifo meu). (p.81)

E complementa citando Giovanni Batista Doni: “os lamentos trágicos de mulheres míseras eram cantados no tom mixolídio”. (p.99)

Estas indicações de caráter podem ser usadas, em muitos casos, como referência ainda nos dias de hoje. Cabe ao intérprete salientar os contrastes de caráter que permeia a construção dos motivos, frases e seções. Segundo Ian D. Bent:

“Em 1887 (...) Kretzschmar forjou a sua própria abordagem para a apreciação musical a qual via a música como uma linguagem, universal no caráter, com significado reconhecível por aqueles com o treinamento estético necessário (*Satzästhetik*). Tal treinamento trazia consigo um sentido instintivo de como uma frase deveria ser executada, uma percepção de um caráter interior da frase”. (Bent, 2003)

4.1 Chalumeau:

Nos nove primeiros compassos desta peça, é apresentada pela primeira vez a estrutura composicional unificadora da obra. O executante poderá enfatizar os pontos formadores desta estrutura conduzindo a primeira frase em direção ao *dó* do compasso quatro e, mais enfaticamente, a segunda ao *si bemol* do compasso nove.

As seções *A* e *A'* estão estruturadas a partir da escala de *lá*¹³ dórico com o segundo grau diminuído (aqui será chamado como dórico b2), que é a junção do modo dórico com o frígio, trazendo o caráter sombrio e doloroso a peça.

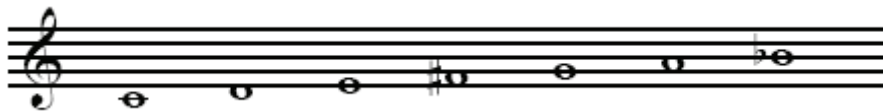
27. Figura: *lá* dórico b2.



Na seção *B* temos a predominância da escala de *dó* com o 4º grau aumentado, que caracteriza o modo lídio, e com o 7º grau diminuído (*si bemol*), formando o que chamaremos aqui de *dó* lídio b7, trazendo um caráter contrastante às seções *A* e *A'*.

¹³ As indicações de notas estão feitas em *si bemol*, ou seja, a partir da partitura da clarineta. Quando contrário, será indicado como “som real”.

28. Figura: *dó lídio b7*.



Nas duas primeiras frases da seção *B* (compassos 17 a 24) evidencia-se o emprego do *si natural* em substituição ao *si bemol*, quando este exerce a função de sensível ao *dó*, pois o *si bemol* é o sétimo grau da escala em que se baseia esta seção (*dó lídio b7*), e no compasso 21 está enfatizado pelo sinal de dinâmica, por ser a de maior duração, por estar no tempo forte do compasso e pela sua repetição no compasso seguinte.

Na seção *A'*, apoiar o *si bemol* do compasso 41 e, mais enfaticamente, o do 56, pode ressaltar o terceiro pilar da estrutura, e o ponto de maior tensão da peça. No compasso sete, executar o *ré suspenso* da clarineta e o *sol* do piano mais expressivamente, traz uma valorização das dissonâncias de trítonos exploradas pelo compositor na obra.



Nota-se a preocupação do compositor em dar sensação de continuidade para a próxima peça, com a única ligadura do último compasso em direção à barra final, justamente na nota dissonante (sétima maior) do acorde.

29. Figura: *Chalumeau*, compassos 57 a 59.

The image shows a musical score for measures 57 to 59 of a piece titled 'Chalumeau'. It consists of two systems of staves. The top system is for the clarinet, and the bottom system is for the piano accompaniment. The clarinet part begins at measure 57 with a tempo marking 'Poco piu lento' and a dynamic of 'mf'. It features a series of eighth notes, followed by a 'rall.' marking and a dynamic of 'p'. The piece then moves to 'a tempo' with a dynamic of 'pp', followed by another 'rall.' marking and a dynamic of 'p'. The final measure of the piece is marked 'pppp' and ends with a 'Cadenza' marking. The piano accompaniment part begins at measure 57 with a dynamic of 'pp' and includes 'a tempo' and 'rall.' markings. The piece concludes with a 'Cadenza' marking.

4.2 Clarino:

No *Clarino*, devido à exploração do trítono na obra, vale ressaltar o *fá sustenido*, dos compassos 47 e 48. Em relação à estrutura composicional da peça, a nota *mi*, compassos 65-65 e 69, merece atenção por estar relacionada ao segundo pilar e o *mi bemol*, compassos 128-129, deve ser enfatizado por ser o segundo pilar e o ponto culminante da peça. O uso do sinal de respiração antes da *volata*, compasso 127, insere um silêncio súbito criando expectativa e maior destaque para o *mi bemol* do compasso 128.

Na obra como um todo, essa peça tem a função de contrastar a primeira. Este contraste se dá no tratamento modal e em consequência no caráter. Uma forte característica deste caráter é ser ritmicamente mais rígido e ter um andamento mais rápido e constante. Por conseguinte, salientar a diferença entre as células  e , para que elas não se confundam, já que são executadas alternadamente durante toda a peça, poderá enriquecer esse contraste.

Após afirmar o primeiro pilar da peça com a primeira exposição da estrutura em pequena escala, compassos 01 a 19, o compositor inicia uma progressão que faz uso de

cromatismos até o compasso 37, onde inicia a segunda exposição da estrutura. Deste modo, tocar a progressão de forma a conduzir para a segunda exposição, mantém o dó como centro da seção. O mesmo ocorre durante a recapitulação nos compassos 101 a 119. Um recurso para executar esta condução de forma contínua é tratar a figura abaixo, a qual demonstra um movimento ascendente, como sendo duas vezes distintas caminhando em direção ao *dó* do compasso 38.

30. Figura: *Clarino*, compassos 30 a 39.

4.3 Improviso:

No motivo rítmico e melódico que conduz as seções *A* e *A'*, é de fundamental importância a execução da articulação indicada pelo compositor, enfatizando a colcheia, e fazendo a quiáltera funcionar como uma bordadura. Este procedimento enfatizará o arpejo de *si bemol* formado pelas colcheias dos compassos cinco e seis em direção ao acorde do compasso sete.

Observa-se uma diferença entre o autógrafo e a edição na notação deste motivo. Na edição entende-se que apenas as semicolcheias estão ligadas, enquanto que no autógrafo vemos

claramente que a ligadura compreende também a colcheia, a qual possui um ponto de diminuição. Desta maneira sugere-se interromper subitamente o som da colcheia com o retorno da língua à palheta ao invés de separá-la. Esta interrupção do som salientará o *lá susenido* nos compassos 20 e 21, ajudando estabelecer o mesmo como terceiro pilar da estrutura composicional em grande escala que se consumará nos compassos 25 a 28, ponto culminante.

31. Figura: Autógrafo, compasso 05 a 07.

ALLEGRO GIUSTO (♩ = 116)

5

mf subito *f* *p* *f* *p* *f*

32. Figura: edição da FUNARTE, compassos 05 ao 07.

Allegro Giusto (♩ = 116)

5

mf subito *f* *p* *f* *p* *f*

Nos últimos 11 compassos, executar as colcheias dos compassos 85, 88, 90, 93 e 95 como bordaduras em torno do *si* (som real – *lá*) de maneira a ressaltar a presença do trítone melódico entre esta nota e o *fá* da clarineta que sucede as colcheias. A fim de tocar a última nota desta peça, o *fá* grave da clarineta, como uma passagem simulada por graus conjuntos à primeira da seguinte, *mi bemol* (som real - *dó susenido*), no grave do piano, faz-se mister valorizar o *perdendosi* indicado.

4.4 Toccatina:

Para que o trítono que predomina esta peça, a qual é a região de maior tensão da obra, seja salientado, cabe ao pianista enfatizar o *dó sustenido* (som real) e seu enarmônico *ré bemol* (som real) sempre que aparecer no tempo tético da linha do baixo, criando um pedal desde o início até o compasso 102. O mesmo ocorre nos compassos 13, 14, 15, 89, 90 e 91 com o *ré sustenido*, quarto grau aumentado, da linha da clarineta.

Toda a *coda* deve conduzir para o seu ápice no *dó* que abrange do compasso 112 a 114. Nos dois últimos compassos destaca-se novamente a progressão $\hat{b}2-\hat{1}$, no piano, para encerrar a obra.

33. Exemplo musical: compassos 111 ao 120.

The image displays a musical score for measures 111 to 120. It consists of two systems of staves. The first system (measures 111-115) features a clarinet part on the top staff and a piano part on the bottom two staves. The clarinet part begins with a trill (tr) and includes dynamic markings of *f*, *p*, and *ff*. The piano part has dynamic markings of *f*, *p subito*, *f*, and *p*, along with the instruction *poco ritenuto*. The second system (measures 116-120) continues the piano part with markings for *a tempo subito*, *f*, *pochissimo rall.*, *a tempo subito*, and *f*. The clarinet part in this system is mostly rests, with a final note in measure 120. The score concludes with a double bar line.

Pelo fato das peças constituírem-se na estrutura composicional exposta, que é uma estrutura linear, e por cada uma delas possuir uma função específica nesta, é importante que sejam executadas na ordem em que se apresentam.

CONCLUSÃO

Constatou-se que as *Quatro Peças para clarineta e piano* não são peças independentes sob um mesmo título, mas sim movimentos que se integram e se completam formando uma única obra musical. Assim sendo, cada uma delas não é uma obra independente, mas parte constitutiva de uma macro-estrutura, mantendo relações umas com as outras e funções próprias. Estas relações se dão melódica, harmônica e estruturalmente.

Outro aspecto observado que denota unidade entre as peças é o de que todas são organizadas na forma canção (pequena forma ternária). Entretanto, esta é uma característica da obra de Lacerda, que “é considerado o cancionista popular do Brasil”. (Silva, 1999, p. 8)

O objetivo desta pesquisa não foi aprofundar-se especificamente na análise, mas fazer reflexões para uma execução condizente com a proposta de unidade e conexão da obra. Recomenda-se que se faça um estudo das relações rítmicas entre as peças. Outra recomendação seria realizar um estudo comparativo entre execuções fundamentadas nas reflexões interpretativas apresentadas com base na análise a fim de investigar sua exequibilidade e seu valor estético.

Por fim, este trabalho fornece subsídios que auxiliam o instrumentista na reflexão sobre sua interpretação para que esta não se fundamente apenas em conhecimentos empíricos, mas também em conhecimentos teóricos através da contextualização histórica, da análise e da abordagem interpretativa.

BIBLIOGRAFIA

- Academia Brasileira de Música. 2004. "Bibliografia Musical Brasileira." Banco de dados online. <http://www.abmusica.org.br>. Acessado em 25 de junho.
- Alves, Marcelo Eterno. 2001. *A Trombeta na Música de Osvaldo Lacerda*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. Monografia apresentada ao curso de Especialização em Música do Século XX.
- Andrade, Mário de 1989. *Dicionário musical brasileiro*. Coleção reconquista do Brasil, 2ª. série, v. 162. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. p.127, 144, 522. s.v. "Charamela", "Clarino", "Tocata".
- Béhague, Gérard. 1980. "Brazil" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie, ed. London: Macmillan, v. 3.
- _____. 2003. "Lacerda, Osvaldo" in *Grove Dictionary of Music Online*. ed. L. Macy (CD-ROM). Oxford: Oxford University Press.
- _____. 1973. "Latin American Folk Music." in *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. 2ª.ed. New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs.
- Bent, Ian D, Anthony Pople. 2003 "Analysis" in *Grove Dictionary of Music Online*. ed. L. Macy (CD-ROM). Oxford: Oxford University Press.
- Carneiro, Maurício Soares. 1998. *A música de câmara brasileira: clarineta e piano – clarineta solo*. Monografia. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
- Cascudo, Luis da C. 1993. *Dicionário do folclore brasileiro*. 7ª.ed. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Chasin, Ibaney. 2004. *O canto dos afetos: um dizer humanista*. Coleção Estudos. São Paulo: Perspectiva.
- Cook, Nicholas. 1987. *A Guide to Musical Analysis*. London: W.W. Norton.
- Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 2001. Antônio Houaiss, Mouro de Salles Villar, Francisco Manoel de Melo Franco. Elaborado no Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, p.1586, 2728. s.v. "Improviso", "Tocatina", "Tocata".
- Dubiel, Joseph. 2000. "Analysis, Description, and What Really Happens." in *The Online Journal of the Society for Music Theory*. New York: Society for Music Theory. <http://www.societymusictheory.org> Acessado em 15 de setembro de 2005.
- Escalante, Eduardo. 2000. *Camargo Guarnieri, o mestre, o músico o homem*. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Música.

- _____. 2004. *Obras de Osvaldo Lacerda*. São Paulo: Unesp. Acessado em 07 de abril. <http://www.correiomusical.com.br/obraslacerda.htm>.
- Fernandes, Lucy M. C. 2002. *Osvaldo Lacerda Vida e Música*. Curitiba: Autor.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. 1986. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª.ed. Nova Fronteira. p.391, 926, 1685. s.v. “Charamela”, “Improviso”, “Tocata”.
- Forte, Alen, Steven E. Gilbert. 1982. *Introduction to Schenkerian Analysis*. W. W. Norton & Company.
- Garbosa, Guilherme Sampaio. 2002. “*Concerto (1988)*” para clarineta de Ernst Mahle: um estudo comparativo de interpretações. Salvador: UFBA, Escola de Música. Tese de Doutorado em Música.
- Gerling, Cristina Capparelli. 1985. *Performance Analysis for Pianist: a Critical Discussion of Selected Procedures*. DMA Dissertation. Ann Arbor: UMI.
- Grosso, Hideraldo Luis. 1997. *Os prelúdios para piano de Almeida Prado, fundamentos para uma interpretação*. Porto Alegre. Tese de Doutorado.
- Hindermith, Paul. 1998. *Curso condensado de harmonia tradicional: com predomínio de exercícios e o mínimo de regras*. Tradução de Sousa Lima 13ª.ed. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Klosé, H. 1956. *Méthode complète de clarinette*. Paris: Alphonse Leduc.
- Lacerda, Osvaldo. 1966. "Constâncias harmônicas e polifônicas da música popular brasileira e seu aproveitamento na música sacra." in *Música sacra na liturgia*. Petrópolis: Vozes.
- _____. 2006. Entrevistado pelo autor em 16 de novembro através de e-mail.
- _____. 1981. *Exercícios de Teoria Elementar*. São Paulo: Ricordi.
- _____. 1996. *Meu professor Camargo Guarnieri*. Goiânia: Revista da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea.
- _____. 1978. “Quatro Peças para Clarineta e Piano” – partitura. São Paulo: autógrafo em manuscrito.
- _____. 1987. *Quatro Peças para Clarineta e Piano*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira.
- Lamas, Dulce M. 1992. “A tradição poético-musical no Brasil: suas raízes portuguesas.” *Academia Nacional de Música*.
- Marcondes, Marcos. 1972. *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora.

- Mariz, Vasco. 2000. *História da Música no Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- _____. 1983. *Três musicólogos (Mario de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Nicéas, Alcides. 1979. *Aboio: um ritual do agreste*. Recife: Centro de Estudos Folclóricos.
- Pena, Joaquin, Higinio Anglés. 1954. *Diccionario de la música Labor*. Espanha: ed. Labor. p.448, 641, s.v. “Chalumeau”, “Caramillo”, “Toccatà”, “Improvisar”.
- Piston, Walter. 1984. *Orquestración*. Madrid: Real Musical.
- Polito, André Guilherme. 1993. “Scorrevole” in *Michaelis: pequeno dicionário italiano-português, português-italiano*. São Paulo: Melhoramentos.
- Sadie, Stanley. 1980. “Clarino.” in *The New Grove dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan, vol.4 p. 443-444.
- _____, Stanley. 1994. *Dicionário Grove de música: edição concisa/editado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Schoenberg, Arnold. 1996. *Fundamentos da Composição Musical*. Eduardo Seineman (trad.). São Paulo:USP.
- Silva, Alba Valeria V. 1999. *Estudo Técnico-Instrumental e Interpretativo das “Variações sobre uma Velha Modinha” de Osvaldo Lacerda*. Salvador: UFBA. Memorial de mestrado.
- Silva, Vladimir. 2006. *Os Modos na Música Nordestina*. Louisiana State University: autor. <http://www.pianoclass.com>. Acessado em 18 de fevereiro.
- Silveira, Fernando. 2005. *“Concertino para Clarineta e Orquestra” de Francisco Mignone: reflexões interpretativas*. Salvador: UFBA, Escola de Música. Tese de Doutorado em Música.
- Siqueira, José. 1981. “O sistema modal na música folclórica do Brasil.” Artigo não publicado: João Pessoa.
- Souza, José G. de. 1966. *Folcmúsica e liturgia*. (Música Sacra 1) Petrópolis: Vozes.
- Zorzetti, Denise. 1998. *Questões Interpretativas em Cromos de Osvaldo Lacerda*. Dissertação de Mestrado. Goiânia: Universidade Federal de Goiás.

A N E X O

QUATRO PEÇAS PARA CLARINETA E PIANO

OSVALDO LACERDA

Edição: Marcelo Tervisan Gonçalves

Quatro Peças Para Clarineta e Piano

I - Chalumeau

OSVALDO LACERDA (1978)

Edição: Marcelo Trevisan, 2006

ANDANTE NON TANTO (♩ = 80)

Clarineta
em B \flat

Musical score for measures 1-4. The Clarinet part (treble clef) features a melodic line with dynamics *p* and *ten.* (tension). The Piano part (grand staff) provides harmonic support with dynamics *p* and *ten.*.

5

Musical score for measures 5-9. The Clarinet part includes triplets and dynamics *p*, *mf*, and *p*. The Piano part features triplets and dynamics *p* and *mf*.

10

Musical score for measures 10-14. The Clarinet part features a dynamic shift to *f súbito* and a *dim.* (diminuendo) section. The Piano part also features a dynamic shift to *f súbito* and a *dim.* section.

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - I Chalumeau

ALLEGRO SCORREVOLE (♩ = 120)

15

p *mp* *mf* *f*

poco rall.

15

20

quasi rit. *a tempo* *quasi rit.* *a tempo*

mf *f* *p* *mf*

mf subito *p subito*

20

25

rall. poco a poco *poco rit.* *a tempo*

p *mf* *p* *mf*

25

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - I Chalumeau

29

f *f* *mf* *p subito*

mp *poco f* *mf*

33

poco rit. , *a tempo*

p *f subito e deciso* *poco f* *p*

p *poco rit.* *a tempo* *f* *rall.*

ANDANTE NON TANTO (♩ = 80)

37

p *mf* *p*

p *p* *mf* *p*

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - I Chalumeau

dim. poco a poco

42

f subito *f*

46

quasi rall. *p* *a tempo* *p*

50

p *mf subito* *pp sub.*

55

f subito *mf* *p* *pp* *pppp* *poco f* *a tempo* *pp*

II - Clarino

OSVALDO LACERDA (1978)

ALLEGRETTO ♩ = 100

Clarinetta em B \flat

mf, amabile
non staccato
mf
sem pedal

Measures 1-6 of the musical score. The Clarinet part (top staff) features a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes in measure 5. The Piano part (bottom staves) provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The tempo is marked ALLEGRETTO at 100 beats per minute.

Measures 7-11 of the musical score. The Clarinet part continues with a melodic line, featuring a triplet of eighth notes in measure 10. The Piano part includes a triplet of eighth notes in the right hand in measure 10. Dynamics include *f* and *mf* *súbito*. The time signature changes from 2/4 to 3/4 in measure 10 and back to 2/4 in measure 11.

Measures 12-16 of the musical score. The Clarinet part features a melodic line with slurs and accents, including triplets of eighth notes in measures 12, 13, 14, and 15. The Piano part continues with harmonic accompaniment. The time signature remains 2/4.

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - II Clarino

18

mf *f* *mf*

18

mf *f* *mf*

24

mf

24

mf *mf*

30

poco più f *quasi f*

30

poco più f

Ped. *

34

subito p *f* *mf subito* *rit.*

34

quasi f *subito p* *f* *rit.*

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - II Clarino

37 *a tempo*

5 *f* *mf*

37 *a tempo*

mf *f, non staccato* *mf*

42 *rall.* *a tempo*

p *f subito* *a tempo*

42 *rall.* *a tempo*

p *p*

49 *a tempo*

3 *p* *rall.* *a tempo* *p*

49 *a tempo*

f *f* *p* *f* *p* *rall.*

55

p *p*

55

p

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - II Clarino

61

p *f*

p *f subito*

67

mf

f *p*

73

mf

p *mf*

79

mf *p* *mf* *poco f* *p*

rall.

mf *p* *poco f* *p*

rall.

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - II Clarino

84 *a tempo*

mf

3

89

mp *mf*

3

89 *non legato*

mf

93

3 3 5 3

93

3 3 3 3

97

mf *p*

97

mf *p*

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - II Clarino

101

> p *f > mf mf <*

105

mf *mf* *mf*

111

poco più f *quasi f* *quasi f*

115

subito p *f* *mf subito* *rit.*

quasi f *subito p* *f* *rit.*

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - II Clarino

118 *a tempo*

5 *f*

118 *a tempo*

mf *f* 3 3

122

mf

122

127

3 3 *f* *mp* *tranquilo*

127 *f* *tranquilo*

130

mf 3 *p* *mf* *pp*

130 *mf* *p* *mf* *p* *pp*

Score

III - Improviso

OSVALDO LACERDA (1978)

ANDANTE (♩ = 80)

Clarineta em B \flat

Musical score for Clarinet in B \flat and Piano. The Clarinet part consists of two staves with notes and rests, marked with dynamics *p* < *f* > *p*. The Piano part consists of two staves with chords and arpeggios, also marked with dynamics *p* < *f* > *p*. The tempo is Andante with a quarter note equal to 80 beats per minute.

ALLEGRO GIUSTO (♩ = 116)

Musical score for Clarinet and Piano, measures 5-7. The Clarinet part features rapid sixteenth-note passages with triplets and slurs, marked with dynamics *mf subito*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*. The Piano part provides harmonic support with chords and arpeggios, marked with dynamics *mf subito*, *p*, *f*, and *p*. The tempo is Allegro Giusto with a quarter note equal to 116 beats per minute.

Musical score for Clarinet and Piano, measures 8-10. The Clarinet part continues with rapid sixteenth-note passages, marked with dynamics *p*, *f*, *f*, *p*, and *f subito*. The Piano part features chords and arpeggios, marked with dynamics *p*, *f*, and *f subito*. The tempo is Allegro Giusto with a quarter note equal to 116 beats per minute. The section includes tempo markings: *pochiss. rall.* and *a tempo*.

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - III Improviso

11 *rall.* **ANDANTE** (♩ = 80) *rall.*

f > *p* < *ff* *p* < *mf* > *p* *p* < *mf* > *p*

f > *p* *rall.* *p subito* *p* *p* *p* < *mf* > *p* *rall.*

15 **ALLEGRO GIUSTO** (♩ = 116)

mf subito f *p* *f*

mf subito *p* *f*

18

f deciso *mf*

f deciso

20

f *f* *f* *mf*

f *f* *f* *mf*

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - III Improviso

23 *rall. poco a poco*

p *mf* *p* *mp* *p* *p* *ff*

rall. poco a poco

p *mp* *p* *mp* *mf* *p*

28 **ALLEGRETO** (♩ = 96)

expressivo

p *mp* *p* *p* *mp* *p*

mp *p* *p* *p*

32

p *mp* *p* *p*

p *mp* *p* *p*

36

f *mp* *p* *p* *mp* *p*

f *mp* *p* *p*

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - III Improviso

40 *poco rall.* *p* *mf a tempo*

40 *a tempo* *poco rall.* *p* *mf*

43 *mf* *p subito* *p* *f*

43 *p subito* *p* *f*

46 *p* *mf* *poco f*

46 *p* *mf* *poco f*

49 *mf* *p*

49 *mf* *m. esq.* *p*

Red. *

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - III Improviso

52

f > < *p* *p* *poco f*

56

p *poco f* *p* *mf* *rall.*

59 ANDANTE (♩ = 80)

p < *f* > *p* *p* < *f* > *p* *p* < *f* > *p*

64 ALLEGRO GIUSTO (♩ = 116)

subito f e a tempo *f* *ff* *mf* *ff* *f* *mf*

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - III Improviso

pochiss. rall.

Score

67 *f* *f* *p subito* *p* *mf*

ANDANTE (♩ = 80)

70 *p* *mf* *p* *p* *mf* *p*

70 *p* *mf* *p* *mp* *p*

ALLEGRO GIUSTO (♩ = 116)

74 *mf subito* *p* *f* *p*

76 *f deciso* *f deciso*

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - III Improviso

78

mf

f

mf

81

mf

poco f

mp

mp

poco f

mp

84

rall. poco a poco, sino al Lento finale

mp

p

p

p

mp

p

p < mp > p

p < mp > p

88

p

mf

p

p

p

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - III Improviso

91

p \triangleleft *mf* *p* \triangleleft *mf* *pp* \triangleleft *mp* \triangleright *pp*

91

p \triangleleft \triangleright *p*

95

LENTO *lunga*

ppp \triangleleft *mp* \triangleright *pppp* *perdendosi*

95

p \triangleleft \triangleright *pp*

IV - Toccatina

OSVALDO LACERDA (1978)

ALLEGRO GIUSTO (♩ = 126)

Clarineta
em B \flat

Musical score for Clarinet and Piano, measures 1-4. The Clarinet part (treble clef) begins with a rest in measure 1, followed by a melodic line starting in measure 2 with a *mf* dynamic. The Piano part (bass clef) features a rhythmic accompaniment of eighth notes, also marked *mf*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piano part includes repeat signs in measures 3 and 4.

Musical score for Clarinet and Piano, measures 5-8. The Clarinet part (treble clef) continues the melodic line with a slur over measures 5-7. The Piano part (bass clef) continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern. Dynamics include *mf* and *mp*. The piano part includes repeat signs in measures 6, 7, and 8.

Musical score for Clarinet and Piano, measures 9-12. The Clarinet part (treble clef) features a melodic line with a slur over measures 9-11, ending with a *mp* dynamic. The Piano part (bass clef) continues the accompaniment with a steady eighth-note pattern. Dynamics include *mp*. The piano part includes repeat signs in measures 10, 11, and 12.

Quatro Peças para Clarineta e Piano - IV Toccata

13

mf *f* *mf*

mp *f* *mf*

8vb

18

mf *mf*

22

mf *mf*

26

expressivo

mf *p*

Quatro Peças para Clarineta e Piano - IV Toccatina

31

31

35

40

45

f *mf*

p *f* *mf*

p *f*

p

8vb

mp *mp* *mf*

Quatro Peças para Clarineta e Piano - IV Toccatina

52

p mp

p sempre

59

mp, dolce

p mp

65

p f subito e decisivo f

p f

70

mf f mf p subito

p

Quatro Peças para Clarineta e Piano - IV Toccatina

76

p mp p

mp p sempre

83

p

89

mf p

p mf p

gub

94

p mf

mf

Quatro Peças para Clarineta e Piano - IV Toccatina

98

98

103

p *mf* *p*

107

107

p *p* *p* *f*

111

111

f *f* *p* *ff* *poco ritenuto*

111

f *p subito* *f* *p*

Score

Quatro Peças para Clarineta e Piano - IV Toccatina

116 *a tempo subito*

f

116 *pochissimo rall.* *a tempo subito*

p *f*

Clarineta em B \flat

Quatro Peças Para Clarineta e Piano

I - Chalumeau

OSVALDO LACERDA (1978)

Edição: Marcelo Trevisan, 2006

ANDANTE NON TANTO (♩ = 80)

Musical notation for measures 1-4. The key signature has one flat (B \flat). The time signature is 4/4. The music consists of eighth and quarter notes with slurs and accents. Dynamics include *p* and *p* accents.

Musical notation for measures 5-8. Measure 5 starts with a triplet of eighth notes. Measure 6 has a triplet of eighth notes. Measure 7 has a triplet of eighth notes. Measure 8 has a triplet of eighth notes. Dynamics include *p* and *mf*.

Musical notation for measures 9-13. Measure 9 has a triplet of eighth notes. Measure 10 has a triplet of eighth notes. Measure 11 has a triplet of eighth notes. Measure 12 has a triplet of eighth notes. Measure 13 has a triplet of eighth notes. Dynamics include *p*, *f* súbito, and *dim.*

Musical notation for measures 14-18. The tempo changes to ALLEGRO SCORREVOLE (♩ = 120). Measure 14 has a triplet of eighth notes. Measure 15 has a triplet of eighth notes. Measure 16 has a triplet of eighth notes. Measure 17 has a triplet of eighth notes. Measure 18 has a triplet of eighth notes. Dynamics include *p*, *mp*, *p*, *mf*, *poco rall.*, and *a tempo*.

Musical notation for measures 19-22. Measure 19 has a triplet of eighth notes. Measure 20 has a triplet of eighth notes. Measure 21 has a triplet of eighth notes. Measure 22 has a triplet of eighth notes. Dynamics include *ten.*, *f*, *mf*, and *f* súbito.

Musical notation for measures 23-26. Measure 23 has a triplet of eighth notes. Measure 24 has a triplet of eighth notes. Measure 25 has a triplet of eighth notes. Measure 26 has a triplet of eighth notes. Dynamics include *quasi rit.*, *a tempo*, *f*, *p* subito, *p*, *mf*, and *rall. poco a poco*.

Musical notation for measures 27-30. Measure 27 has a triplet of eighth notes. Measure 28 has a triplet of eighth notes. Measure 29 has a triplet of eighth notes. Measure 30 has a triplet of eighth notes. Dynamics include *p*, *mf*, *p*, *poco rit.*, *a tempo*, *p*, *mf*, *f*, and *f*.

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - I Chalumeau

31 *poco rit.* *a tempo*

mf *p subito* *poco rall.* *p* *f súbito e deciso*

35 **ANDANTE NON TANTO** (♩ = 80),

poco f *p* *rall.* *p* *mf*

40

p

48 *a tempo*

p *p* *mf sub.*

52

pp sub. *f súbito* *mf*

57 *Poco piu lento*

p *p* *pp* *p* *pp* *pppp*

rall. *a tempo* *rall.*

II - Clarino

OSVALDO LACERDA (1978)

ALLEGRETTO $\text{♩} = 100$

Piano

mf, amabile

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - II Clarino

51 *p* *rall.* *a tempo* *p*

58 *p* *f*

64 *mf*

71 *mf*

79 *mf* *p* *mf* *poco* *f* *p* *rall.* *a tempo* 8

92 *mp* *mf*

96 *mf p*

102 *p* *f* *mf* *mf*

107 *mf* *più f*

114 *quasi f* *subito p* *f* *mf* *subito* *rit.*

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - II Clarino

118 *a tempo*

5 *f* *mf*

124 *f*

129 *mp* *mf* *p* *mf* *pp*
tranquilo

5 3 3

Detailed description: This musical score is for the second clarinet part of a four-piece work. It consists of three staves of music. The first staff, starting at measure 118, is marked 'a tempo' and features a complex melodic line with a five-measure rest and a five-measure triplet. The dynamics range from forte (f) to mezzo-forte (mf). The second staff, starting at measure 124, continues the melodic development with a three-measure triplet and reaches a forte (f) dynamic. The third staff, starting at measure 129, shows a dynamic progression from mezzo-piano (mp) and 'tranquilo' to mezzo-forte (mf), piano (p), mezzo-forte (mf), and finally pianissimo (pp). The music concludes with a double bar line.

III - Improviso

OSVALDO LACERDA (1978)

ANDANTE ($\text{♩} = 80$)

$p < f > p$ $p < f > p$

ALLEGRO GIUSTO ($\text{♩} = 116$)

mf subito f p f p f

p sub. f f p f subito f p ff

ALLEGRO GIUSTO ($\text{♩} = 116$)

$p < mf > p$ $p < mf > p$ mf subito f

p f p f deciso

mf f

mf p rall. poco a poco

mf p mp p p ff

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - III Improviso

28 ALLEGRETO (♩ = 96)

expressivo *p* *mp* *p*

31 *mp* *p* *p* *mp* *p*

34 *p* *f* *mp* *p*

38 *p* *mp* *p* *p* poco rall.

a tempo 42 *mf* *mf* *p subito*

45 *p* *f* *p* *mf*

48 *mf* *p* poco *f*

51 *f* *p*

55 *p* *p* *p* *p* *mf* rall.

Quatro Peças Para Clarineta e Piano - III Improviso

59 ANDANTE (♩ = 80)

p < f > p *p < f > p* *p < f > p*

64 ALLEGRO GIUSTO (♩ = 116)

subito f e a tempo

70 ANDANTE (♩ = 80)

p < mf > p *p < mf > p*

74 ALLEGRO GIUSTO (♩ = 116)

mf subito *p* *f* *p* *f deciso*

mf *mf* *poco f* *mp*

mf *mf* *poco f* *mp* *mp*

84 *rall. poco a poco, sino al Lento finale*

mp *p* *p* *p*

p < mf > p *p < mf > p* *p < mf > p*

93 LENTO

pp < mp > pp *lunga* *perdendosi* *mp* *pppp*

IV - Toccatina

OSVALDO LACERDA (1978)

ALLEGRO GIUSTO (♩ = 126)

The musical score is written for Clarinet in B \flat and is in 2/4 time. It consists of ten staves of music. The tempo is marked ALLEGRO GIUSTO with a quarter note equal to 126 beats per minute. The key signature has one flat (B \flat). The score includes various dynamics and phrasing markings:

- Staff 1: *mf* with accents.
- Staff 2: *mp* with phrasing slurs.
- Staff 3: *mf*, *f*, *mf* with phrasing slurs.
- Staff 4: *mf* with phrasing slurs.
- Staff 5: *expressivo*, *p* with phrasing slurs.
- Staff 6: *f*, *mf*, *f* with phrasing slurs.
- Staff 7: *f* with phrasing slurs.
- Staff 8: *p sempre* with phrasing slurs.
- Staff 9: *mp*, *p* with phrasing slurs.

Quatro Peças para Clarineta e Piano - IV Toccatina

59 *mp, dolce*

66 *p f súbito e deciso f*

72 *mf f mf p súbito p mp p* 6

85 *Piano* *Clari.* *p mf*

92 *p mf*

99 *p*

105 *mf p p p p*

110 *f f p ff poco rit.* 2

117 *a tempo súbito f*