



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

Heliéber Pessoa da Silva

***Fantasia e Rondó* de Osvaldo Lacerda: considerações interpretativas
em cinco gravações**

João Pessoa
Agosto / 2014

Heliéber Pessoa da Silva

***Fantasia e Rondó* de Osvaldo Lacerda: considerações interpretativas
em cinco gravações**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito para a realização da defesa de dissertação do Mestrado em Música, área de Práticas Interpretativas.

Orientador: Ayrton Müzel Benck Filho

**João Pessoa
Agosto / 2014**

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586f Silva, Heliéber Pessoa da.

Fantasia e rondó de Osvaldo Lacerda: considerações interpretativas em cinco gravações / Heliéber Pessoa da Silva. - João Pessoa, 2014.
109 f. : il.

Orientação: Ayrton Müzel Benck Filho.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música. 2. Práticas interpretativas. 3. Lacerda, Osvaldo, 1927-2011. 4. Quinteto de metais. 5. Performance musical. I. Benck Filho, Ayrton Müzel. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: *"Fantasia e Rondó de Osvaldo Lacerda: considerações interpretativas em cinco gravações"*

Mestrando: **Heliéber Pessoa da Silva**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:



Prof. Dr. Ayrton Müzel Benck Filho
Orientador/UFPB



Prof. Dr. Gláucio Xavier da Fonseca
Membro/UFPB



Prof. Dr. Ranilson Bezerra de Farias
Membro/UFRN

João Pessoa, 30 de Agosto de 2014.

AGRADECIMENTOS

Ao meu maravilhoso Deus primeiramente pelo dom da vida e pela força nos momentos mais difíceis desse trabalho.

Aos meus pais Josué e Nadira, que sempre foram meus pilares e exemplos vida, onde me deram total apoio na vida musical desde criança até hoje.

Ao professor e amigo Dr. Ayrton Benck pelas orientações e discursões incansáveis que me abriram o prisma de ideias, e claro pelas advertências sempre com muita paciência e sabedoria.

Ao professor Samuel Cavalcanti Correia pelas valiosas discursões e contribuições nesse trabalho.

Aos funcionários do departamento de música da UFPB que nunca se negaram a me ajudar com a reserva de salas e materiais.

Aos professores dessa mesma instituição que muito me foram uteis durante toda minha jornada musical, em especial aos professores Gláucio Xavier, Alexandre Magno e o saudoso Radegundis Feitosa (*in memoriam*).

Ao amigo e irmão Nairam Simões pela sua gentileza e cordialidade, abrindo mão de alguns dias de suas férias para me ajudar com reflexões sobre o tema, edições e revisões acerca do trabalho.

Ao querido amigo João Henrique pela ajuda fundamental na edição deste trabalho e reflexões acerca do mesmo.

Aos meus amigos da igreja que me ajudaram em oração e não me chamando pra sair durante os momentos finais dessa dissertação.

Aos meus colegas do departamento de música que sempre estiveram dispostos a participar de meus recitais e outras atividades com muito carinho e dedicação.

A CAPES pela bolsa de estudos concebida, a qual foi de grande utilidade durante todo o curso.

RESUMO

No presente estudo da obra para quinteto de metais, Fantasia e Rondó do compositor brasileiro Osvaldo Lacerda (1927- 2011), foram analisadas e comparadas cinco gravações com o objetivo de encontrar recorrências e diferenças interpretativas entre os grupos pesquisados. A escolha da obra em questão se deu pela sua relevância no repertório original para a formação de quinteto de metais, prova disso, é o registro fonográfico feito por cinco importantes quintetos de metais brasileiros aqui estudados, bem como um registro internacional de um grupo americano. A partir das análises estrutural e motívica da obra, e de uma apreciação crítica das gravações, nos foi permitido apontar e verificar características recorrentes e as particularidades interpretativas entre as gravações. Com o auxílio de um software especializado, foram extraídos dos registros fonográficos dados de tempo, dinâmica e articulação. Esses dados resultaram em gráficos que nos levaram a uma maior clareza quanto aos elementos aqui analisados. Através do resultado obtido com a pesquisa, podemos argumentar sobre as recorrências e diferenças interpretativas que nos ajudarão a subsidiar futuras interpretações da obra em questão.

Palavras-Chave: Performance. Práticas interpretativas. Quinteto de metais. Osvaldo Lacerda. Fantasia e Rondó. Gravações.

ABSTRACT

In the present study of the paper for brass quintet, *Fantasia e Rondo* by Brazilian composer Osvaldo Lacerda (1927-2011), five recordings were analyzed and compared with the aim of finding recurrences and interpretative differences between the researched groups. The choice of the paper in question was due to its relevance in the original repertoire for the formation of a brass quintet, proof of which is the phonographic record made by five important Brazilian brass quintets studied here, as well as an international record of an American group. From the structural and motivic analysis of the paper, and from a critical appreciation of the recordings, we were allowed to point out and verify recurrent characteristics and the interpretative particularities between the recordings. With the aid of specialized software, time, dynamics and articulation data were extracted from the phonographic recordings. These data resulted in graphics that led us to greater clarity regarding the elements analyzed here. Through the result obtained from the research, we can argue about the recurrences and interpretative differences that will help us to subsidize future interpretations of the paper in question.

Keywords: Performance. Interpretive practices. Brass Quintet. Osvaldo Lacerda. *Fantasy and Rondo*. Recordings.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Tema 1, exposto na voz dos trompetes e trompa (Comp. 1 a 3 com anacruse)	46
Figura 2: Tema 2, exposto na parte do trompete 1 (Comp. 4 a 8).....	46
Figura 3: Tema 3, exposto na parte da trompa em fá (Comp. 48 a 62).....	47
Figura 4: Tema 3, exposto pelo trombone na parte solo (Comp. 68 a 83).....	47
Figura 5: Tema 1 e 2, reexposto pela trompa em fá (Comp. 91 a 98).....	48
Figura 6: Notas da Escala de Blues, tocada pela Tuba (Comp. 118 a 120)	48
Figura 7: Organização das notas da Tuba em uma Escala de Blues descendente.....	48
Figura 8: Tema 1, exposto na parte do Trompete I (Comp. 3 a 7)	49
Figura 9: Segmento do Tema 1 (Comp. 6 e 7).....	49
Figura 10: Variação do segmento do Tema 1 (Comp. 10 e 11)	50
Figura 11: Variação do segmento do Tema 1 (Comp. 15 e 16)	50
Figura 12: Variação do segmento do Tema 1 na parte da Trompa em Fá (Comp. 75 a 77).....	51
Figura 13: Uso do rubato na primeira recorrência (Comp. 1 com Anacruse).....	56
Figura 14: Grade mostrando uma leve suspensão na parte da Trompa em Fá (Com. 43 e 44).....	57
Figura 15: Grade completa, fermata sobre a semínima pontuada na parte da trompa em Fá (Comp. 46 e 47).....	58
Figura 16: Ritmo original disposto na partitura	58
Figura 17: Ritmo alterado apresentado pelo tubista do Sexteto Brassil (Comp. 119 e 120).....	59
Figura 18: Ritmo alterado e articulação mais curta tocada pelo tubista do Grupo Itaratã (Comp. 119 e 120).....	59
Figura 19: Tema 1 reapresentado com variações na parte dos trompetes (Comp. 115 ao 134).....	60
Figura 20: Uso do Glissando na parte da tuba (Comp. 21 e 22)	61
Figura 21: Uso do Glissando na parte da tuba (Comp. 45, 46 e 47).....	61
Figura 22: Articulação do autor sugerida na partitura (Comp. 43 e 44)	61
Figura 23: Articulação apresentada pelo trompista do Sexteto Brassil (Comp. 43-44)	62

Figura 24: Articulação apresentada pelo trompista do Art Metal Quinteto (Comp. 43-44).....	62
Figura 25: Ritmo diferente do original, executado pelo trompista do Quinteto São Paulo (Comp. 119 e 120).....	62
Figura 26: Articulação proposta pelo autor descrita na obra (Comp. 53 a 58)	62
Figura 27: Articulação proposta pelo trompista do quinteto brasileiro de metais no solo (Comp. 53 a 58).....	63
Figura 28: Articulação proposta pelo trompista Art metal quinteto no solo (Comp. 53 a 58).....	63
Figura 29: Articulação proposta pelo trompista do grupo Itaratã no solo (Comp. 53 a 58).....	63
Figura 30: Tema 1, apresentado com articulação sugerida pelo autor na partitura (Comp. 3 a 7).....	63
Figura 31: Tema 1, apresentado com articulação sugerida pelo Sexteto Brassil, Art metal quinteto e Grupo Itaratã (Comp. 3 a 7).....	64
Figura 32: Segmento melódico que é apresentado em diversos trechos do rondó, articulação original da partitura (Comp. 19, 24 e 30 respectivamente no trompete I) ...	64
Figura 33: Segmento melódico que é apresentado em diversos trechos do rondó, algumas articulações apresentadas pelos grupos (Comp. 10, 24 e 15 respectivamente no trompete II).....	64
Figura 34: Parte do trech solo dos trompetes com articulações sugeridas pelo Art metal quinteto (Comp. 114 a 120).....	65
Figura 35: Fragmento do tema 1 variado, articulação sugerida pelo autor (Comp. 153)	66
Figura 36: Fragmento do tema 1 variado, articulação sugerida pelo autor (Comp. 153)	66
Figura 37: Grade completa dos dois últimos compassos do rondó (Comp. 158 e 159)	67
Figura 38: Trecho final do rondó apresentado na parte da tuba, com as notas originais (Comp. 154 a 157).....	72
Figura 39: Trecho final do rondó executado pelo tubista do Grupo Itaratã com outras notas (Comp. 154 a 157).....	72

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Gráfico produzido pelo sexteto brasil, acentuando a colcheia final (Comp. 158 e 159).	67
Gráfico 2: Gráfico produzido pelo quinteto de metais São Paulo, sem acento na colcheia final (Comp. 158 e 159).	68
Gráfico 3: Gráfico produzido pelo quinteto brasileiro de metais, explorando pouco da dinâmica (Comp. 63 a 67)	69
Gráfico 4: Gráfico produzido pelo quinteto de metais São Paulo, executando efetivamente a dinâmica sugerida (Comp. 63 a 67).	69
Gráfico 5: Gráfico produzido pelo grupo itaratã, explorando efetivamente a dinâmica sugerida pelo autor (Comp. 94 a 97).	70
Gráfico 6: Gráfico produzido pelo quinteto brasileiro de metais, omitindo a dinâmica sugerida pelo autor (Comp. 94 a 97).	70
Gráfico 7: Gráfico produzido pelo grupo itaratã com pouco decrescendo (Comp. 154 a 157).	71
Gráfico 8: Gráfico produzido pelo sexteto brasil, com decrescendo bastante progressivo (Comp. 154 a 157).	71
Gráfico 9: Gráfico produzido pelo sexteto brasil, solo do trombone seguido pela tuba (Comp. 148 a 151).	72
Gráfico 10: Gráfico produzido pelo quinteto brasileiro de metais, solo do trombone seguido pela tuba (Comp. 148 a 151).	73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. DEFINIÇÕES E TERMINOLOGIAS.....	15
1.1 PERFORMANCE E INTERPRETAÇÃO: O DESEMPENHO DO INSTRUMENTISTA.....	15
1.2 ESCUTA MUSICAL: CONSIDERAÇÕES CRÍTICO ANALÍTICAS	20
1.3 ESCUTA E INTERPRETAÇÃO: CONTEXTOS	22
2. NACIONALISMO MUSICAL, OSVALDO LACERDA E A FANTASIA E RONDÓ PARA QUINTETO DE METAIS	27
2.1 NACIONALISMO MUSICAL.....	27
2.2 OSVALDO LACERDA: BREVE HISTÓRICO	30
2.3 FANTASIA E RONDÓ	32
2.3.1 Notação e suas peculiaridades	33
2.4 PRINCIPAIS INTÉRPRETES BRASILEIROS.....	37
2.4.1 Quinteto Brasileiro de Metais	37
2.4.2 Quinteto de Metais Itaratã	38
2.4.4 Art Metal Quinteto.....	40
2.4.5. Quinteto de metais São Paulo.....	41
3. ANÁLISE, AS GRAVAÇÕES E SUAS ANALOGIAS.....	43
3.1 METODOLOGIA	43
3.2 ANÁLISE ESTRUTURAL	43
3.2.2. Segundo Movimento: Rondó	44
3.3 ANÁLISE TEMÁTICA.....	45
3.3.1. Primeiro Movimento: Fantasia	45
3.3.2. Segundo Movimento: Rondó	49
3.4 OS GRUPOS E AS GRAVAÇÕES.....	51
3.4.1 Quinteto brasileiro de metais	51
3.4.2 Grupo Itaratã.....	52
3.4.3 Sexteto Brassil.....	52

3.4.4 Art Metal Quinteto.....	53
3.4.5 Quinteto São Paulo.....	53
3.5 RECORRÊNCIAS E DIFERENÇAS INTERPRETATIVAS	54
3.5.2 Tempo: recorrências e diferenças.....	56
3.5.3 Articulações: recorrências e diferenças.....	61
3.5.4 Dinâmica: recorrências e diferenças	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	74
REFERÊNCIAS.....	76
ANEXOS.....	80

INTRODUÇÃO

O presente trabalho busca contribuir de forma objetiva para o estudo do repertório nacional, bem como descrever algumas características interpretativas da música de câmara para metais realizada no Brasil nos últimos tempos.

A cada dia que se passa temos observado o crescimento significativo da indústria fonográfica em função do seu acesso. Hoje as gravações já fazem parte da vida cotidiana das pessoas onde, por vezes, substituem até mesmo as apresentações ao vivo. As gravações estabelecem padrões de execução e interpretação musical, e aceitamos as gravações como uma manifestação autêntica de uma execução musical, como se o interprete tocasse sempre da mesma forma uma passagem musical específica.

Contudo, essa excelência sonora a qual temos acompanhado em várias gravações, só foi possível com a evolução da indústria fonográfica, mediante a utilização de inúmeros recursos como a redução de ruídos, a compressão da dinâmica, cortes e colagens numa faixa musical, muitas delas praticamente imperceptíveis aos nossos ouvidos. Na presente pesquisa se torna claro esse fato, pois uma das cinco gravações é de um LP, que mesmo ainda podendo se utilizar de algum desses recursos, perde em qualidade sonora por conta da qualidade da mídia utilizada.

Para fundamentar e ambientar esse estudo, considera-se aqui o mais distinto aspecto que envolve a criação como, a elaboração interpretativa desde sua gênese até sua gravação. Um dos destaques metodológicos será a audição crítica das gravações, onde juntamente com utilização de um software especializado verificaremos questões específicas das gravações como, tempo, dinâmica e articulação, que nos ajudarão a chegar aos objetivos propostos pela pesquisa mais a frente especificada.

O primeiro capítulo discute terminologias amplamente usadas em estudos da área, elucidando-as por meio de referenciais teóricos que servem a presente dissertação como aporte fundamental.

O segundo capítulo, por sua vez, trata dos aspectos notacionais, históricos e estilísticos, seja do compositor, seja da obra ***Fantasia e Rondó***, que será foco neste trabalho. Outros aspectos também abordados tangem a época de grande valorização do nacional em que Osvaldo Lacerda se encontrava, e, dentro da sua produção a estilística que se verifica no trato da forma, da fraseologia e das articulações por meio da obra aqui estudada.

Buscou-se também privilegiar citação expressa de autores e pesquisadores brasileiros. Destacamos dentre alguns nomes a professora Cristina Gerling e o professor trompetista Ranilson Bezerra de Farias que, em sua tese, recentemente defendida trata de aspectos correlatos a presente pesquisa, tais como: a ideia de nacionalidade e nacionalismo em música, a música de câmara em contexto e o foco analítico interpretativo em uma determinada obra. O livro de James Morgan Thurmond, alguns outros artigos e demais trabalhos acadêmicos aqui citados também apontam para aspectos perceptivos nas práticas interpretativas.

A obra *Fantasia e Rondó*, desde sua gênese criativa, o compositor Osvaldo Lacerda, sua trajetória e estilística, e os gêneros brasileiros relacionáveis aqui são aspectos que foram abordados no intuito de trazer clareza à investigação. As gravações então ganham uma ambiência crítico analítica na qual a relação do homem-intérprete, a performance em grupo e a relação com as características inerentes da obra proposta são aqui levadas em consideração.

Muito se tem defendido que é de importância capital a escuta musical como elemento indispensável de amadurecimento técnico instrumental, de auto reflexão artística e de meio para instigar novas concepções interpretativas.

Atualmente, a análise e comparação de gravações situam-se como duas das formas de pesquisa científica, pois abordam de maneira mais direta a questão da execução musical propriamente dita. Este tipo de trabalho possibilita, dentre outras coisas, o estudo da música como resultado sonoro, o qual é fruto de um complexo conjunto de fatores técnicos instrumentais, interpretativos e expressivos que estão fortemente inter-relacionados.

No Brasil a análise da execução a partir da gravação ainda é pouco explorada, mas já podemos observar trabalhos bem consistentes na área como no caso do trabalho de Gerling (2008), onde faz uma análise comparativa das gravações de uma obra de Francisco Mignone.

Cabe aqui o uso do termo “recorrência interpretativa” utilizado por Benck Filho (2008), onde justifica e dá nome a repetição de padrões que nos remete a um universo cognitivo. A partir dessa premissa, abordaremos as diferenças e similaridades que se dão entre as gravações, previamente adquiridas dos grupos em questão.

No presente trabalho utilizaremos também uma análise temática e estrutural da obra, não direcionada como foco principal, mas como guia para o melhor entendimento da mesma, pois como bem comenta Cristina Capparelli Gerling:

Ainda que em certos redutos de ignorância possa predominar a ideia de que a interpretação depende apenas de uma intuição aguçada mais pela experiência e pela familiaridade mecânica e, possa aceitar o resultado obtido por repetidas tentativas de erro e acerto como o único caminho para se chegar a realização artística plena, um significativo número de autores tais como Berry, Dunsby, Cone, Cook, Rosen, e Schmalfeldt têm procurado demonstrar a crucial importância do conhecimento da estrutura, portanto da análise, no processo interpretativo (GERLING, 1995, p.212).

Nesse sentido, Cone assevera que:

A verdadeira análise ocorre através e para os ouvidos. Os maiores analistas são aqueles com os ouvidos mais absolutos. Suas perspectivas revelam como uma obra musical deve ser ouvida, que por sua vez implica como deva ser tocada. Uma análise é uma direção para uma performance. (CONE, 1960, p. 174).

A escolha da obra, aqui estudada, se deu a partir de duas premissas: a primeira devido à representatividade do compositor O. Lacerda no cenário musical brasileiro, especificamente na sua escrita pra instrumentos de metais; a segunda por se tratar de uma obra que foi gravada pelos principais quintetos de metais em atividade no Brasil. A escolha dos grupos estudados se deu pela disponibilidade da gravação da obra estudada, bem como a importância de cada grupo no cenário musical brasileiro.

1. DEFINIÇÕES E TERMINOLOGIAS

1.1 PERFORMANCE E INTERPRETAÇÃO: O DESEMPENHO DO INSTRUMENTISTA

Robert Jourdain na introdução de seu livro "Música, Cérebro e Êxtase", quando da apresentação da relação que vai do som ao desempenho, assim se expressa:

Nada exige tanto do cérebro quanto desempenho musical, que envolve a coreografia de centenas de músculos, olhos movimentando-se através de instrumentos e partituras, ouvidos acompanhando todas as nuances, símbolos escritos decodificados interpretados, vários tipos de sacudidelas da memória, emoções convocadas e postas em formação, passagens inteiras planejadas e administradas, tudo em intercâmbio para fazer surgir um estilo particular, e sem que as várias atividades entrem em choque. Não é de admirar que demore tanto tempo para se aprender a tocar bem um instrumento e que os músicos verdadeiramente grandes sejam tão raros (JOURDAIN, 1998 p. 16).

A execução e a interpretação de uma obra musical preveem escolhas. Essas escolhas podem ser fundamentadas por um conjunto de conhecimentos sobre a obra que será estudada, seja ele teórico, técnico-instrumental, estilístico, histórico-social entre outros. Na maioria das vezes, essas decisões são relacionadas com os aspectos musicais relacionados com os elementos básicos de domínio do intérprete como as questões sobre andamento, execução rítmica, dinâmica, articulação, afinação e o fraseado musical (SCHLUETER, 1996).

Robert Jourdain novamente ao referir-se a escuta musical – prática imprescindível na estratégia metodológica aqui anotada vide terceiro capítulo – comenta que: “Para cada estilo musical existe um estilo de expectativa musical. Várias culturas, camadas sociais e tipos de personalidades fazem exigências diferentes com relação à música”. (JOURDAIN, 1998, p. 17).

Tais ações são oriundas de um contexto não somente musical, podendo também estar vinculada ao processo de formação cultural presente no lado cognitivo do músico.

Nesse sentido, o tema da interpretação musical nos conduz a uma interdisciplinaridade com diversas ciências, umas mais “objetivas” e outras mais “subjetivas”, se é que podemos assim classificar, uma vez que tal noção de ciência pode ser falha. Em uma interpretação musical fatores mensuráveis relacionados com a física,

como as noções de altura e diferentes padrões de afinação e tempo, por exemplo, podem ter determinados efeitos estéticos nos ouvintes e esse resultado é consequência de fatores culturais que poderiam bem aludir a um estilo ou serem resultado do mesmo. É bastante interessante entender essa mediação e interdisciplinaridade do ato da interpretação musical. Como bem coloca Cook:

A arte da performance musical se baseia em grande parte em nuances – em fazer as notas mais longas ou mais curtas do que as mesmas estão escritas, ou em moldar as suas dinâmicas, articulações ou afinações. Os *performers* geralmente não possuem uma teoria explícita sobre estas coisas, e é tudo feito de ouvido. Mas são estas mudanças sutis do que está escrito na partitura que em grande parte torna a música memorável, em movimento e significativa – e elas podem ser medidas (COOK, 2008, p.1186).

O termo performance não está exclusivamente vinculado à música, assumindo diversas conotações em outras áreas do conhecimento científico. Segundo Apro, Carvalho e Lima (2006) a palavra performance é empregada com um significado similar ao das palavras interpretação, execução e prática em inúmeros trabalhos científicos. No entanto essas palavras se diferem etimologicamente.

Alguns fatores externos podem agir como influenciadores positivos ou negativos no resultado de uma performance, como no caso do emocional do performer, a acústica da sala de concerto, os ruídos da plateia, a falta de pequenos ajustes nos instrumentos, entre outros elementos que estão fora ou quase fora do domínio do performer.

Lima (2006, p.15) ainda comenta que “sob uma perspectiva bastante genérica, a performance é um fazer artístico que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante”, assim com interação por meio de um diálogo do intérprete com o compositor e a plateia.

Robert Jourdain enfatiza o grau de complexidade presente no momento da performance musical e não teme em afirmar que:

[...] nenhuma tarefa humana é tão formidável quanto tocar um instrumento musical. Os atletas e dançarinos podem levar seus corpos a grandes esforços; os estudiosos podem lidar com hierarquias conceituais mais rebuscadas; os pintores e escultores podem projetar uma imaginação e uma personalidade mais rica. Mas são os músicos que precisam juntar todos os aspectos da mente e do corpo, fundindo atletismo com intelecto, memória, criatividade e emoção, tudo em maravilhosa harmonia (JOURDAIN, 1998, p.261.).

O termo interpretação é ambíguo na sua essência, pois, segundo Dunsby (1995), tanto podendo referir-se ao processo quanto ao seu resultado, isto é, tanto ao conjunto de processos mentais que ocorrem num leitor quando interpreta um texto, quanto aos comentários que este poderá tecer depois de ter lido o texto. Pode, portanto, consistir na descoberta do sentido e significado de algo, geralmente, fruto da ação humana.

Em música, o termo interpretação é usado no discurso para se referir à compreensão de uma determinada obra, e tem sido usado muitas vezes para significar o meio pelo qual a notação musical deve ser processada, inevitavelmente levando o intérprete a ter que tomar muitas decisões no que concerne ao modo de como a obra deverá ser tocada.

O conceito musical de interpretação está sujeito a vários pontos de vista, desde aqueles que consideram que a interpretação seja objetiva e fiel ao compositor, até aqueles que consideram que ela deve ser subjetiva, dando ao intérprete a plena liberdade de fazê-la conforme a sua intuição.

Sobre o assunto, Luigi Pareyson comenta que caso a interpretação seja orientada no sentido da objetividade “ela é, no fundo, somente uma aproximação: ela nunca atinge o coração do seu objeto limitando-se a um conhecimento impreciso e imparcial” (PAREYSON, 2001, p.224). Por conseguinte, se baseada na intuição do intérprete a mesma cairá no “reino da subjetividade e da relatividade: ela não nos dá a realidade do objeto, mas a imagem que fazemos dele” (PAREYSON, 2001, p. 225).

Laboissière (2007, p.124) comenta que “interpretar uma obra é dar sentido à leitura, construindo um fluxo sonoro intermediado pelo silêncio signifiicante, que marcado por particularidades, dá um sentido pessoal aos indicativos formais da obra”. Corroborando com Laboissière, Winter e Silveira ainda comentam que:

A interpretação é um processo no qual gradativamente vão sendo revelados aspectos de uma imagem correspondente da obra, não sendo fechada em si mesma, mas conectada com diversas possibilidades que se modificam no transcorrer do percurso a partir de descobertas, revelações, verificações, correções etc. Se o processo interpretativo modifica-se com o decorrer do tempo e de novas descobertas realizadas pelo intérprete, cabe a este investigar e formular o maior número possível de questões sobre a obra (WINTER; SILVEIRA, 2006, p.67).

Diversos aspectos podem ser identificados na leitura de uma obra de arte como coloca Pareyson (2001, p.157), que organiza esses aspectos da seguinte forma:

decodificação, mediação e realização. Quando traduzimos essa sequência de elementos para a música especificamente, identificamos a leitura dos signos musicais com a objetividade de determinar a altura, o timbre, a duração e a intensidade da partitura como sendo a decodificação, a construção de sua interpretação como mediação e a performance prática como sendo a realização.

Para entender melhor esses elementos, considero aqui a partitura como um dos pontos de partida, assim como a análise fonográfica e a análise estrutural. Como bem comenta Winter e Silveira:

A partitura embora contenha elementos essenciais a partir dos quais o intérprete vai iniciar seu trabalho interpretativo, esta não tem a capacidade de fornecer a totalidade de informações que estão presentes em uma execução musical. Ao intérprete é reservado o papel de “complementar” as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas (WINTER; SILVEIRA, 2006, p. 64).

Robert Jourdain relaciona partitura com memória, mas ao mesmo tempo elucida sobre a necessidade do registro dentro da perspectiva sócio-histórico ocidental:

Os manuscritos de Mozart e Beethoven demonstram que a partitura escrita é muito mais que um auxiliar da memória. É um meio de propor e solucionar complexos problemas musicais. Faz valer o poder da inteligência visual, permitindo ao compositor entender relações complexas em termos de padrões espaciais. Proporciona o compasso vazio, ainda não preenchido, como um guardador de lugar musical, tão importante para a música como foi, para a matemática, a invenção do zero [...] as partituras eram, de início, um meio de comunicação entre o compositor e o intérprete. No entanto a música escrita também ganhou um papel essencial na comunicação de ideias musicais entre compositores. (JOURDAIN, 1998, p.237).

Stier (1992) também comenta sobre as limitações da partitura relacionada com a interpretação, onde afirma que apesar da partitura conter muitos elementos grafados pelos compositores, alguns desses elementos não podem ser escritos, podendo ser executados erroneamente pelo intérprete, caso seja descrito detalhadamente na partitura. Desse modo, podemos dizer que o intérprete exerce papel essencial na leitura de uma partitura, cabendo a ele aumentar ou, mesmo que substancialmente, mudar a mensagem contida nela na hora de interpretar. Sandra Abdo comenta sobre essa essencial relação entre a obra e o intérprete:

A obra e o intérprete são, pois, os dois polos fundamentais da relação interpretativa. Apresentam-se eles intimamente unidos por um vínculo dialético essencial, em virtude do qual não se pode falar de nenhum

dos dois fora dessa relação: a intencionalidade do intérprete, sendo ao mesmo tempo ativa e receptiva, [...] e a intencionalidade da obra, que por sua vez, só se revela quando a intencionalidade do intérprete é captada como tal (ABDO, 2000, p. 20).

Como meio de acurada interpretação musical pomos em principal lugar a escuta. Em consonância, Jourdain assegura que:

O motivo para ouvirmos música, enquanto os animais não o fazem é que nossos cérebros são capazes de manipular sons muito mais complexos do que os acessíveis a o cérebro de qualquer outro animal. Modelamos um padrão atrás do outro sucessivamente – até chegarmos a um movimento de sinfonia. Tons sucessivos são ligados a fragmentos melódicos e, depois, melodias inteiras e suas frases; em seguida passagens longas. Tons simultâneos são integrados em intervalos que, por sua vez, integram-se em acordes e estes em progressões harmônicas. Padrões de acentuação são mapeados como ritmo. Mudanças de intensidades combinam-se em crescendo e decrescendo. À medida que nossos cérebros codificam essas relações, surgem as sensações de som. Não é que nossos cérebros juntem uma teia de relações pra formar a música e, depois, as “ouçam” invés disso, ouvir é o ato de modelar essas relações [...] é assim que a música viaja para nossos ouvidos, com o sujeito detrás no papel do objeto vibrador e a coqueteleira com o martini no papel do tímpano [...] ao reagir ao mais fraco som que podemos ouvir, o movimento do tímpano corresponde apenas à largura de um átomo de hidrogênio (JOURDAIN, 1998, p. 23 – grifo nosso).

Assim como Abdo defende a ideia de que a obra e o intérprete são os principais polos para uma interpretação, Gerling e Souza defendem a ideia de que interpretação quanto conceito não pode ser pensada separadamente de performance.

Para eles:

Interpretação, um conceito inseparável de performance, refere-se a individualidade utilizada para modelar uma peça segundo ideias próprias e intenções musicais. Diferenças na interpretação são responsáveis pela riqueza e variedade na execução musical e podem ser investigadas entre vários intérpretes ou entre várias instâncias de um mesmo intérprete (GERLING e SOUZA, 2000, p. 115).

Podemos então dizer que, a performance em música é a interpretação da execução de uma determinada obra, onde segundo Dunsby (1995), integra todo um processo de produção e comunicação musical, tradicionalmente representado por um esquema em que atuam, com funções mais ou menos delimitadas, as figuras de um compositor, de um intérprete e de um público ouvinte.

1.2 ESCUTA MUSICAL: CONSIDERAÇÕES CRÍTICO ANALÍTICAS

A difusão dos meios de gravação e reprodução do século XX proporcionou uma ampla acessibilidade aos registros fonográficos de diversos gêneros, popularizando assim o hábito da audição de gravações, até mesmo aquelas que antes eram ouvidas apenas em salas de concerto. A literatura comenta sobre a audição de gravações como parte da preparação de um *performer*, o que não é tarefa incomum, ao contrário, “é uma prática generalizada” segundo Gerling (2000) que ainda acrescenta dizendo que os “*performers* ouvem gravações para aprender como outros músicos, interpretando a mesma partitura, chegam a distintas interpretações” (GERLING, 2000, p. 12). Sobre o assunto Guilherme Garbosa comenta que:

A gravação passou a ser uma ferramenta para o intérprete, tanto como forma de divulgação do seu trabalho, quanto para o seu estudo. Através das gravações o intérprete passou a ouvir diferentes interpretações, comparando-as e utilizando-as como referenciais para suas próprias execuções (GARBOSA, 2002, p.23).

A consulta de gravações, por outro lado, pode também oferecer alguns riscos caso seja usada de maneira deliberada, como no caso, considerar a gravação como único referencial de uma determinada obra. É bem comum ver alunos escutando gravações e, conseqüentemente, tentando copiar literalmente alguns intérpretes. Mark Nathan Egge critica o uso de gravações quando as escolhas interpretativas são feitas com base na mimetização do gesto musical pura e simplesmente (EGGE, 2005, p.2). O simples fato de imitar também é criticado por David Pino que considera essa imitação como uma forma de empobrecer o próprio talento e independência musical (PINO, 1980, p.123).

O uso da gravação pode ser uma ferramenta bastante útil se usada da maneira correta. Dela o interprete pode extrair referenciais auditivos para a escolha de timbres, assim como variações sutis de andamento e dinâmica, cuja partitura, por mais detalhada que seja é incapaz de oferecer.

Assim, ao comparar ou justapor duas ou mais gravações é possível compreender uma mesma obra sob pontos de vista variados, fornecendo ao intérprete maiores subsídios e possibilidades na sua interpretação.

Sobre esses aspectos, Garbosa comenta que:

Dentre as contribuições decorrentes do processo de audição de diferentes interpretações está à compreensão para o intérprete de como

outros instrumentistas concebem e interpretam as intenções do compositor e o fato de que concordando ou discordando com tais leituras, poderão utilizá-las de forma a refletir, conceber e expor sua própria performance, uma vez que os intérpretes recorrem geralmente a modelos auditivos para estudar e compreender uma obra. (GARBOSA, 2002, p.155).

Podemos considerar acerca do assunto, que as gravações quanto fonte documental, podem nos fornecer informações valiosas acerca da prática musical de épocas ou estilos interpretativos diferentes, que nos darão ainda mais subsídios para a elaboração de uma nova interpretação.

Johnson considera que, “as gravações ainda revelam claramente um grande número de informações sobre a transformação das práticas de execução no decorrer do século XX” (2002, p. 208). Corroborando com Johnson, Fredi Gerling ainda comenta:

[...] gravações podem oferecer apoio valioso na compreensão de mudança de gostos e convenções no decorrer do tempo. Podemos também estudar as características individuais de um executante, ou os elementos comuns de estilo de um período ou de uma escola de execução. (GERLING, 2008, p. 64).

Outra ferramenta de cunho documental bastante utilizada para subsidiar uma performance é, sem dúvidas, a análise da partitura, seja ela do ponto de vista estrutural, harmônico ou morfológico.

Existem diversas linhas de pensamento quanto ao uso dessa ferramenta. Alguns autores defendem a ideia de que a análise deve ser profunda e minuciosa como é o caso de Narmour (1988), cujo pensamento sobre a execução musical é de que a performance requer obrigatoriamente uma análise, rigorosa e teoricamente informada, de seus elementos, caso se pretenda fazer emergir sua "profundidade estética", enquanto outros defendem a ideia de que a análise está implícita no trabalho do executante, por mais “intuitivo e não sistemático” que possa parecer (Meyer, 1973, p.29).

Já Rink (2004), parte da ideia de que um dos pontos principais é explorar a dinâmica existente entre o pensamento intuitivo e a consciência que potencialmente caracteriza o ato da análise em relação à performance. Para o autor, a análise não deve se sobrepor a performance, tendo em vista não oprimir nem prender o músico a tal ferramenta. O mesmo explica ainda que “a música transcende a análise, sendo esta, apenas mais um dos recursos para os músicos ‘projetarem’ música” (RINK 2004, p. 56).

Rink elucida que:

Confusão e controvérsia tendem a reinar sempre que o termo ‘análise’ é usado em relação à performance musical. Alguns autores consideram a análise como algo ‘implícito ao que o performer faz’, contudo, de modo ‘intuitivo e não sistemático’, enquanto para outros, os performers devem empenhar-se com rigor para estarem teoricamente informados sobre os ‘elementos paramétricos’ caso estes sejam ‘profundamente estéticos’, a fim de não errarem. Não pode ser negado que a interpretação da música requer decisões, conscientes ou não, acerca das funções contextuais das características particulares da música e quais os meios de projetá-las (*ibid.*, p. 35).

Sobre a análise ser um meio e não um fim, no que se diz respeito à interpretação, Santiago comenta que:

[...] deter-se não apenas na análise orgânica da peça a ser tratada; tomá-la como ponto de partida, porém, além dela, buscar a análise mais abrangente, de relacionamentos com todos os outros aspectos da composição e de seus sentimentos pessoais em relação a ela, ao ato de execução e a própria arte – à vida, enfim, em busca de uma síntese final a ser manifestada em sons (SANTIAGO, 1992, p. 84).

No presente trabalho nos deteremos com mais ênfase a análise das gravações, mas não deixando de lado à análise estrutural formal da partitura que nos será útil no decorrer da pesquisa.

1.3 ESCUTA E INTERPRETAÇÃO: CONTEXTOS

James Morgan Thurmond (1991) problematiza a interpretação em face de uma apreciação musical consciente que transcenda fundamentalmente uma mera decodificação ou simples execução de notas e ritmos. Thurmond em seu livro *Note Grouping* propõe diretamente para os intérpretes um método que objetiva o alcance de uma estilística expressiva por meio do entendimento da interpretação do código musical e dos gestos que se concatenam em coreografia semântica. O autor nos é útil diretamente quando critica:

Desde os primeiros tempos, grandes intérpretes têm sido considerados como gênios tanto igualmente pelos músicos como pelos não músicos, e suas habilidades de agitar audiências com execuções e cantos, têm também sido atribuídas ao “dom musical” ou talento, mais que a sua perícia de princípios ou técnicas de performance artística. Os verdadeiros segredos da interpretação expressiva têm sido zelosamente guardados pelos próprios artistas, e raramente repassados com exceção de seus “talentosos” alunos, ou seja, na maioria dos

casos por gratificação. Receio de competição, sem dúvida, tem feito muitos relutarem em compartilhar seus conhecimentos, enquanto outros, sabendo que eles têm que ensinar para sobreviver, consideram estes segredos seus “recursos”. Também, outros artistas musicais que têm grande talento natural nem são bons professores, nem escritores; conseqüentemente, há poucos textos escritos sobre execução artística. [...] durante anos pensou-se que essa parte da música não poderia ser atingida; que após a pessoa ter atingido domínio técnico, esta tinha que “encontrar a si mesmo” musicalmente (THURMOND, 1991, p. 17).

Tendo como ponto de partida a partitura, o registro da execução dos cinco grupos musicais aqui estudados são pontuados isoladamente e em comparação entre si, afim de observar o grau de acuidade ao texto musical, as “liberdades” ou “acréscimos” eventualmente realizados. A noção de andamentos, e as habilidades de agrupamento e articulação de ideias fornecem uma sucessão de critérios para a análise através da escuta. Thurmond define expressão citando Mathis Lussy, pioneiro em escritos sobre expressividade em execução musical: “... expressão – a essência da música – parece continuar propriedade de alguns poucos espíritos talentosos, e alguma interpretação brilhante esta ainda mais longe de conhecer-se do que uma interpretação expressiva” (THURMOND, 1991, p.18) Mas o próprio Thurmond apresenta os desafios para tal tarefa:

O problema, é claro, está em encontrar, analisar e apresentar um enfoque prático de interpretação da música que possibilitará ao executante exibir mais expressão, estilo e talento artístico em sua interpretação. Após vários estudos da literatura existente, com referência a interpretação, expressão e musicalidade, tem se achado uma importante relação entre o caminho como a *arsis* é tocada, e o movimento imaginário presente na mente quando alguém está ouvindo música. Estas imagens de movimento como será visto depois, atualmente afeta o sistema nervoso sinestésico e pode originar a base para marcar o pé, ou provocar em alguém o desejo de dançar. Quantas vezes ouvimos alguém dizer “que interpretação comovente!”, ou, “fiquei tão emocionado com sua interpretação”. O reverendo Willian J. Finn, diretor do Paulist Chorste, percebeu esta relação quando ele escreveu; “o mistério da música esta na *arsis*” (THURMOND, 1991, p.18).

Thurmond enfoca a análise prática deste conceito que se desenvolve entre a ênfase na *arsis* e *thesis* na interpretação musical.

Robert Jourdain (1998) alude também ao quesito memorização, como condição para uma performance verdadeiramente expressiva e liberta da “opressão” da escritura estrita:

O recurso à hierarquia, por parte do virtuoso, explica como alguns músicos podem memorizar rapidamente obras complicadas. [...] o virtuoso é capaz de abstrair rapidamente um pequeno número de padrões entrelaçados entre as notas de um trecho longo, reduzindo a apenas alguns poucos dispositivos musicais as muitas notas do trecho. É significativo que muitos músicos amadores simplesmente não consigam memorizar suas composições. Sem compreensão estrutural de uma peça, eles se apoiam na partitura para leva-los de uma a outra nota inerente. Mesmo quando lhes é explicado a importância das imagens mentais e da hierarquia, a maioria deles não tem ideia alguma de como desenvolver tais habilidades e muito menos paciência e disciplina para começar outra vez a tocar de maneira inteiramente diferente. Adversidade das imagens mentais da lugar a perguntas torturantes: será que os músicos com memória forte preferem certos tipos de imagem? Caso afirmativo, será que um estudante de música pode melhorar sua memória mudando a ênfase de um tipo de imagem para outro? E até que ponto temos a liberdade de escolher os tipos de imagens capazes de funcionar, em meio a confusão do desempenho real como cada tipo de imagem parece surgir de uma parte particular do cérebro voltada para perceber ou analisar o mundo, isso equivale a perguntar se os músicos deveriam preferir certas partes do cérebro, em detrimento de outras (JOURDAIN, 1998, p. 294).

Retomando Thurmond, é imprescindível na interpretação que o executante sinta e proporcione prazer estético, a despeito de quaisquer dificuldades técnicas.

Tem sido experiência para muitos de nós, após um concerto, ouvir pessoas da plateia descreverem a atuação do artista como “mecânica”, “sem vida”, “chata”, “isenta de sentimento”, ou alguma expressão similar. Técnica por si só não é suficiente para transmitir uma mensagem; deve haver algo mais – movimento, calor, expressão, esteticismo. [...] em algum lugar o pastor Finn declarou “onde e quando acentuar as reações instintivas dos homens para as emoções poéticas em suas diversas formas requer estudo pelos músicos, que responderiam com sucesso esta questão”. Emoção poética em música – “a poesia dos sons – é o objetivo principal do interprete”. Ele deve aprender o que é, como reconhecê-lo, e como alcançá-lo (THURMOND, 1991, p. 19).

Os padrões que se entrelaçam como nos orienta Jourdain são entendidos por Thurmond numa concepção básica do ritmo no estudo da expressão musical por meio de três princípios: o desenvolvimento motivico, o delineamento métrico e as razões organizacionais e visuais das barras de compasso. No caso da obra de Osvaldo Lacerda que aqui consideramos, foi analisada a rítmica, em face dessa relação entre a escritura e gravações num primeiro momento e no segundo entre as gravações em si.

Sobre o aspecto rítmico Thurmond assim se refere:

Se ritmo tem sido sempre uma parte importante da existência humana. Os ritmos do dia e noite das estações, da mudança de seco para molhado, o ondular da maré e respirar e o andar são só alguns dos fenômenos cíclicos nos quais toda a natureza é afetada. Essas mudanças naturais periódicas encontraram expressão entre os povos primitivos através de movimentos rítmicos, normalmente acompanhados de algum repetido barulho, como bater palmas ou o bater de paus. Mais tarde, movimentos corporais transformaram-se em rudes danças que foram associadas com cantos de guerra, amor, morte e religião. [...] os romanos também parecem ter dado importância ao ritmo dada a existência de evidências que mostram o uso de acentuações repetidas em iguais divisões de tempo similares aos esquemas rítmicos usados na música oriental. Por volta do século VI a influência de línguas estrangeiras mudou gradualmente as principais características do elemento forte na linguagem latina e grega [...] esta mudança gradual na estrutura da base poética, lentamente foi aumentando o ritmo acentuado na música escrita para acompanhar a aquela, resultando num ritmo dinâmico constante na *thesis* (THURMOND, 1991, p.25).

É preciso ter em mente que tanto a Fantasia quanto o Rondó carregam pressupostos rítmicos diante da tradição centro europeia. A fantasia é eminentemente improvisatória e o rondó tende por sua estrutura intrínseca a reiterar padrões e durações. Para Thurmond:

Se ritmo depende de pulsação, quanto maior a pulsação, maior obtém-se o ritmo e consequentemente maior expressão; enquanto “expressão em música – como em qualquer arte – se define como a qualidade ou impressão de movimento, simples e vivo com consequência da mudança rítmica, como aquilo que caracteriza uma coisa viva. Música que é mecânica, fria, sem vida; que nos deixa imóveis; tem perdido sua espontaneidade e qualidade humanas”. A principal diferença entre uma coisa viva e uma morta ou inanimada está na habilidade de mover-se, isto é exatamente a mesma qualidade que distingue a interpretação expressiva da “execução” sombria. Da mesma forma que a existência humana esta caracterizada pelo pulso vital – pela batida do coração, respiração, e o andar; pela sua alimentação, repouso, sono e trabalho – todos os diferentes tipos de impulsos; muita música que é alegre também tem suas pulsações: a pulsação da métrica, o declínio e pulsação das frases, contrastes de dinâmica, a ascensão e queda dos movimentos dos grupos de notas. (THURMOND 1991, p.38).

Para ilustrar a importância não só de interpretes, mas do próprio compositor no processo de escuta e reescuta de gravações, e as impressões aurais que essa escuta denote, citamos um exemplo conveniente. O compositor Samuel Cavalcanti Corrêia, ao apresentar outros compositores que lhe serviram de influência e inspiração para a feitura de uma obra em específico mostra-se como “interprete” de seus outros pares por meio

do destrinchar auditivo de cada gravação com ou sem o apoio da partitura. Ainda segundo ele:

A elaboração musical, desenvolvimentos, caminhos particulares e decisões técnicas tomadas por cada um desses compositores, em muito me instigaram. Ao analisar peças a partir da apreciação aural ou visualização de partitura, pude observar certas similaridades entre seus procedimentos e minha abordagem particular. Relações extra musicais, simbologia que tanto já buscava, encontrei em cada um desses criadores, feitas de uma forma bastante atraente, do ponto de vista artístico e, para mim, de fundamental relevância estética. Cada um dos trabalhos aos quais tive acesso me impulsionou a desdobrar novas ideias. Como na conhecida lei da *Ação e Reação*, parti quase que instintivamente, no primeiro momento, a pensar como poderia convergir os meus intentos ao desses compositores. Tive acesso a algumas obras, dentre as quais escolhi para fundamentar o meu discurso musical: *Cantos Articus* de Eino Juhani Rautavaara, *Catalogue D'Oiseaux* de Olivier Messiaen, e *Epsodios de Animais* (*Bem-te-vi*) de Almeida Prado. [...] Berry Witherden, em resenha crítica do CD *Anjos e Visitações* acredita que a maioria dos ouvintes, mesmo que nada saibam sobre Eino Junhani Rautavaara, vão associar a sua música a paisagens árticas ao ouvirem sua orquestração clara, suas harmonias ásperas, suas melodias “cheias de suspiros e vibrações” (CORREIA, 2008 p. 15).

Desse modo é possível extrair o seguinte raciocínio: o intérprete seja este performer, compositor ou mesmo ouvinte em geral é impelido a reagir diante da escuta. A percepção artística impulsiona não somente a diversas e incontáveis interpretações possíveis, mas também as peculiaridades particulares de cada nova ideia pensada. No caso específico do presente estudo, cinco interpretações, notadamente coletivas, foram consideradas analogamente uma gravação em relação à outra, onde as questões aplicadas a pesquisa revelaram as individualidades e semelhanças de cada interpretação.

2. NACIONALISMO MUSICAL, OSVALDO LACERDA E A FANTASIA E RONDÓ PARA QUINTETO DE METAIS

2.1 NACIONALISMO MUSICAL

No decorrer do século XIX houve uma grande tendência de vários países para com a música de caráter nacional, a qual tinha como uma de suas principais características a valorização dos elementos folclóricos nas composições. A corrente nacionalista iniciada durante a segunda metade do século anterior penetrou no século XX (BENNETT, 1986).

Podemos definir a música nacionalista independentemente de qualquer linguagem musical: “a música se diz nacionalista, quando realmente contém elementos musicais característicos a um determinado povo ou nação. Desses elementos, os principais são: o ritmo, as características melódicas, o idioma, o folclore e outras manifestações populares ou patrióticas” (VALLE; ADAM, 1986, p. 85).

Inúmeros representantes de diversos países se destacaram compondo música de caráter nacional. Charles Ives (1874- 1954) em suas composições fazia o uso de canções folclóricas norte americanas, músicas de dança e até mesmo hinos; Vaughan Williams (1872- 1958) na Inglaterra, assim como Bartók (1881- 1945) e Kodály (1882- 1967) na Hungria, utilizavam uma abordagem mais científica, onde estudavam minuciosamente os padrões rítmicos e melódicos de canções folclóricas e frequentemente percebiam que as músicas se baseavam em modos e escalas em comum. Do mesmo modo, Sibelius (1865- 1957) baseou parte de suas obras em lendas finlandesas e Shostakovich (1906- 1975) que se identificava intimamente com seu país, retratava em suas composições fatos históricos soviéticos (BENNETT, 1986). No Brasil, destacam-se três grandes expoentes representantes do nacionalismo brasileiro, Heitor Villa-Lobos (1887- 1959), Alexandre Levy (1864- 1892) e Alberto Nepomuceno (1864- 1920) entre o eixo Rio São Paulo.

A história de Villa-Lobos é intrínseca ao surgimento de um nacionalismo musical no Brasil, todavia podemos perceber que antes mesmo do movimento nacionalista tomar força, alguns compositores que estavam na Europa nos últimos anos do século XIX, escreveram músicas com alguns elementos que poderíamos chamar de elementos com “brasilidade”. No caso de Carlos Gomes (1836- 1896), Renato Almeida

afirma que “(...) desde Carlos Gomes, e mais precisamente depois de Alexandre Levy e Nepomuceno, a preocupação com uma música brasileira começou a manifestar-se” (ALMEIDA, 1942, p.394).

A semana de arte moderna em 1922, caracterizada como índice de um possível surgimento de uma nova etapa da música brasileira, refletia a internalização de uma nova ideia de Brasil nos campos histórico e estético, objetivando construir um projeto hegemônico, fundamentado no nacional folclore + povo como fonte de inspiração dos compositores envolvidos cientificamente e emotivamente, visando escrever obras capazes de construir uma identidade cultural da Nação com uma música que representasse a “alma brasileira” e seus caracteres mais notáveis.

Mário de Andrade foi uma referência no cenário musical brasileiro do começo do século XX, onde foi o mentor intelectual do que posteriormente seria conhecido como nacionalismo musical brasileiro, que visava uma construção simbólica da identidade brasileira. No livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, Andrade defende as ideias de “musicalidade das raças” e de mestiçagem. “O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça” (ANDRADE, 1972, p.20).

Em 1928, Andrade, em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* lançou as bases de uma nova metodologia delimitando parâmetros de como criar uma música com caráter peculiar brasileiro. Minuciosamente Mário de Andrade vai descrevendo elementos como, ritmo, melodia, harmonia e instrumentação que segundo ele são fundamentais para alcançar uma identidade própria.

Com relação ao ritmo Andrade comenta: “Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populário ser maior do que a gente imagina é o ritmo” (ANDRADE, 1972, p.21) e ainda nesse aspecto completa dizendo que “o compositor tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore” (Id, p.29), estabelecendo assim o que será comum no que se trata da questão rítmica da música brasileira, firmando o conceito de que o ritmo brasileiro, já conhecido por sua síncope, é aquele com um sincopado livre mais do que uma síncope formal.

Sobre a melodia, Andrade diz que esta deve ter “caráter fogueto, serelepe que não tem parada. As frases correm, no geral com uma progressão de esperteza adorável” (Id, p.46). Em outras palavras, podemos dizer que Andrade caracterizava a

melodia brasileira pela sua alegria, graça e espontaneidade bem típica das manifestações populares da época.

Com relação à harmonia, Andrade não enxerga nada que caracterize uma suposta “harmonia nacional” e comenta: “o problema da harmonia não existe propriamente na música nacional. Simplesmente por que os processos de harmonização sempre ultrapassam as nacionalidades” (Id, p. 49) e ainda completa dizendo que seria um absurdo tentar criar uma forma harmônica totalmente brasileira, que nem mesmo a Alemanha, Itália e França em séculos de formação nacional jamais tiveram (Id, p. 51), em outras palavras a harmonia não parte de uma cultura específica, mas sim de uma universalização entre elas.

Por fim Andrade trata do elemento instrumentação, onde comenta que o uso daquele ou desse instrumento não inferirá se uma música específica é nacional ou não, e ainda completa: “Por que é justamente a maneira de tratar o instrumento quer solista, quer concertante que nacionalizará a manifestação instrumental” (Id, p. 58).

Com esses pilares preconizados por Mário de Andrade, podemos ter uma referência basilar da música com caráter nacional que se procurava fazer nesta época, aonde importantes compositores como no caso de Camargo Guarnieri (1907- 1993) – que posteriormente viria a ser o mestre de Osvaldo Lacerda –, que foram influenciados por esses parâmetros basilares que, gradativamente, foram sendo reformulados de acordo com a época.

Farias (2013) alude como vertente do Romantismo, o nacionalismo no século XIX ser – que no Brasil só entenderemos com propriedade no século seguinte – uma busca característica de uma linguagem própria que se legitimaria em tradições folclóricas e populares:

O amplo universo de possibilidades, incluindo os ritmos de danças, velhas canções populares, melodias de estilo oriental entre outras, utilizado de forma sistemática revestiria a música de um colorido diferenciado e um toque patriótico, uma vez que esses elementos evocavam características específicas de uma região ou país. Ressaltam-se que esse processo não era novo, compositores Bach e Haydn, já se valiam das tradições folclóricas populares em suas obras, muito embora de maneira não funcional ou muitas vezes mascarando “os elementos de maneira a embuti-los em novas formas e estilos de acordo com cada concepção”. [...] Embora vários compositores do século XVII e XVIII, tinham utilizados em sua música elementos do folclore dos seus países, o movimento nacionalista da segunda metade do século XIX, mostrou-se mais consistente e sistemático pois

valorizava com mais distinção questões referentes às tradições nacionais. Em vários países, muitos compositores seguiram a estética nacionalista; na Rússia, por exemplo, até o início do século XIX, percebia-se uma forte predominância da cultura e das tradições ítalo francesa, que, por sua vez, traziam uma forte influência artística desses países; havia já também o desejo de alguns músicos russos de se libertarem de tal influência. O primeiro foi Michael Glinca, que quando retornou de sua temporada na Itália onde estudou com o maestro e compositor Francesco Basel, começou a incorporar elementos da cultura tradicional de seu país em suas obras. [...] países do leste europeu, por séculos submetidos à dominação austríaca, reivindicaram sua emancipação, e sentiam a necessidade de expressar através da música a sua necessidade (FARIAS 2013, p. 8).

Farias aprofunda o contexto brasileiro a partir de um olhar mais geral não só das Américas, mas também do velho mundo, em ponderações análogas para o caso particular no Brasil:

O movimento nacionalista espalhou-se pelo mundo e vários compositores o adotaram, fazendo o uso dos elementos tradicionais que tinham à sua disposição com o objetivo de “traduzir” em suas obras a sua identidade cultural e a alma de seu povo. No Brasil não foi diferente, mas o nacionalismo em nosso país começou a manifestar-se de forma muito tímida. Uma vez que este movimento se baseava em elementos provindos do povo, quais que influencias provenientes das classes populares não eram vistas com bons olhos pelas classes sociais dominantes da época, muito influenciadas pelo gosto europeu (FARIAS 2013, p. 8).

2.2 OSVALDO LACERDA: BREVE HISTÓRICO

Oswaldo Lacerda (1927-2011) foi um dos compositores brasileiros que mais escreveu para formações de música de câmara, como podemos ver no catálogo publicado pela Academia Brasileira de Música (HIGINO, 2006). Foi aluno de Camargo Guarnieri por um longo período de tempo (1952-1962), fator esse que contribuiu para a formação da sua linguagem composicional. Mais tarde em 1963, com o apoio de Guarnieri, Lacerda viria a ser o primeiro compositor brasileiro a estudar nos Estados Unidos da América, na qualidade de bolsista da John Simon Guggenheim Memorial Foundation, de Nova Iorque, onde na ocasião foi aluno de composição de Vittorio Giannini e Aaron Copland.

Levando em consideração que o seu mestre Camargo Guarnieri foi bastante influenciado por Mário de Andrade na sua formação estética, Lacerda foi também um grande representante do nacionalismo e defensor da arte brasileira autêntica, onde foi

bastante influenciado pelos escritos de Mário de Andrade como afirma em depoimento a Vasco Mariz (1983) no Livro *Três Musicólogos*:

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 a consciência plena do papel que o compositor brasileiro deve desempenhar na arte e na sociedade (MARIZ, 1983 p. 77).

Ainda é importante assinalar que o nacionalismo refinado de Lacerda se apresenta como expressão de seu grande talento, desenvolvido com o que abeberou de seu mestre Camargo Guarnieri, e não com os grandes nomes do nacionalismo de gerações anteriores (MARIZ, 2002, p. 184). Mas não só isso, como também pelo seu extenso conhecimento da música brasileira aliada ao seu grande domínio das técnicas composicionais.

Lacerda compôs para os mais diversos meios de expressões musicais, escrevendo música instrumental, vocal e orquestral onde se destaca por ser minucioso em suas marcações na partitura, mostrando assim detalhadamente e ao máximo as indicações de tempo, estilo, dinâmica e articulação.

Da mesma geração de Lacerda podemos citar alguns compositores alunos de Camargo Guarnieri que assim como Lacerda foram de grande influência para a propagação do nacionalismo musical brasileiro como: Sérgio Vasconcellos-Corrêa, Ailton Escobar, Almeida Prado e Marlos Nobre (MARIZ, 2005, p.249).

“Osvaldo Lacerda foi um intimista que dedicou parte considerável de sua obra à música de câmara” (MARIZ, 2005, p. 369), onde possui uma vasta produção dedicada aos instrumentos da família dos metais, apresentando nelas sua refinada estética nacionalista, onde mais uma vez se identifica com os ideais musicais de Mário de Andrade, utilizando seu vasto conhecimento da música brasileira combinado a uma sólida técnica de composição, marcada pelos anos de estudo com Camargo Guarnieri, Aaron Copland e Vittorio Giannini.

Aqui destacamos as obras de Osvaldo Lacerda para os instrumentos de metais, segundo o catálogo organizado por Valéria Peixoto com o apoio da Academia Brasileira de Música em 2013. Lacerda escreveu três invenções, sendo duas para trombeta e trombone e uma para trombeta, trombone e trompa todas datadas do ano de 1954, dois quintetos de metais, *Fantasia e Rondó* (1977) e Quinteto Concertante (1990), e ainda

duas obras para conjunto de metais, Trilogia e Dobrado, Ponto e Maracatu, sendo a segunda escrita para conjunto de metais e percussão, ambas de 1968. Lacerda ainda escreveu peças solo e com acompanhamento de piano para alguns dos instrumentais como, trompete, trombone, trompa e tuba.

2.3 FANTASIA E RONDÓ

A “Fantasia” – quanto gênero – surge durante o Renascimento para designar um gênero de composição musical cuja forma deriva unicamente da invenção do autor e independe da existência de um material musical pré-existente ou de algum esquema formal pré-determinado (FIELD; HELM; DRABKIN, 2001).

A fantasia, apesar de ter um caráter predominante lírico, denota um sentido geral de imaginação, produto da imaginação, capricho, sugerindo, portanto, um tipo mais ou menos livre de composição musical, de caráter aparentemente espontâneo e improvisatório. A obra em questão apresenta uma seção contrastante, rápida, onde são explorados os timbres dos metais com surdinas e *frullato*.

O Rondó é uma forma musical, que segundo Schoenberg (1991) é caracterizado, pela repetição de um ou mais temas separados por seções contrastantes, como por exemplo, a forma A-B-A-C-A. O autor ainda comenta que “as repetições da seção A se dão, quase exclusivamente, na região da tônica, e elas podem ser consideravelmente variadas”.

Na obra em questão o rondó trás elementos da música do nordeste brasileiro, com a sutileza e requinte sempre presentes no refinado estilo composicional de Osvaldo Lacerda.

Em contato com o trompetista Paulo Mendonça, que fez parte da primeira gravação da obra junto ao Quinteto brasileiro de metais, nos foi esclarecido que o compositor já teria escrito a obra e que nunca havia sido tocada. Paulo e Sebastião estavam (o outro trompetista do Quinteto Brasileiro de metais) em São Paulo, com a OSB (Orquestra Sinfônica brasileira) e receberam um convite de Osvaldo Lacerda para ir a sua casa onde foram presenteados com a partitura, daí começaram a tocá-la e posteriormente foi escolhida para o repertório do disco.

A estreia da Fantasia e Rondó ocorreu em Washington/DC, nos Estados Unidos, em 27 de abril de 1980, pelo “*American Brass Quintet*”, e a primeira gravação no Brasil foi do “Quinteto Brasileiro de Metais” no Rio de Janeiro em 1981.

2.3.1 Notação e suas peculiaridades

Com relação aos caracteres nacionalistas, Farias (2013) ressalta a importância do compositor nordestino José Siqueira – geração anterior a de Osvaldo Lacerda – e contemporâneos. O autor apresenta um contexto artístico social que nos serve de entendimento do Brasil de José Siqueira:

Muitos compositores brasileiros, notadamente José Siqueira, utilizaram em suas obras a temática folclórica nacional, e este procedimento já vinha sendo explorado desde o século XVIII e mais intensamente a partir da segunda metade do século XIX, por compositores russos e europeus, que buscavam uma nova linguagem musical baseada em suas tradições culturais. Este desejo de se expressar por meio de uma linguagem própria, deu origem ao movimento nacionalista, que se espalhou por vários países influenciando muitos compositores que despertaram para o uso do valioso patrimônio cultural de suas nações e regiões para que através dele, construíssem sua identidade musical. No século XX, o material folclórico serve de base para a produção composicional dentre muitas outras possibilidades criativas. (FARIAS, 2013, p. 1).

Aclarando as necessidades afetivas e miméticas de cada compositor considerado nacionalista, Farias (2013) assim se expressa:

Na busca por novos caminhos, novas linguagens que referenciassem a identidade de cada lugar, compositores foram atrás de materiais básicos (rítmico-melódicos, textuais e etc.) para ampliar seus recursos expressivos e diversificar as tendências germânicas de composição; daí surge novas estruturas advindas dos povos fora do eixo centro europeu. Um exemplo categórico ocorre na obra de Liszt e de Brahms, quando em ambos vemos elementos ciganos, significadamente representado em suas danças e rapsódias húngaras. Ou, no frisson causado por Chopin em Paris, quando alia sua requintada escrita pianística o elemento rítmico melódico até então “exótico”, da cultura polonesa (FARIAS, 2013, p. 2).

Farias segue especificando que o universo nacional no século XX:

[...] foi marcado por uma confluência estética e estilística, possibilitando correntes e tendências coexistirem muitas vezes sob

perspectivas ideológicas radicalmente distintas. [...] este movimento permaneceu como uma das várias opções existentes neste vasto universo de possibilidades, e muitos compositores seguiram suas orientações dando prosseguimento desta forma, à tendência nacionalista, continuando a buscar inspiração nas tradições folclóricas populares. [...] durante o século XX, os avanços no campo de estudos das tradições orais, trouxeram mudanças que consolidaram o trabalho realizado por pesquisadores, que de uma forma mais eficaz poderiam explorar e estudar melhor o material que coletava. Uma nova tecnologia que permitia o registro de sons através da utilização de gravador, tornou mais fiel e segura a coleta dos cantos, músicas e ritmos, substituindo o modo antigo de coleta que era feito através da notação convencional (FARIAS, 2013, p. 6).

Lúcia Silva Barrenechea e Cristina Capparelli Gerling em seu artigo Villa Lobos e Chopin diálogo musical das nacionalidades assim se refere:

Trabalhos recentes enfocando influências estilísticas observadas em composições musicais tem sido o objeto de estudo de Jean LaRue (1970), John Platoff (1988), Leonard Meyer (1988), Joseph Strauss (1990) e Kevin Korsyn (1991), entre outros. [...] segundo LaRue, “um estilo de uma peça consiste na predominância na escolha de elementos e procedimentos que um compositor faz ao desenvolver um movimento e ao dar-lhe um formato” (1970, p.8). [...] Joseph Strauss (1990, p.1) ao discutir a influência musical sobre as tendências estéticas adotadas por compositores, menciona que “o criticismo musical tem dividido a música do século XX em duas correntes opostas, a neoclássica e a progressista”. Os compositores neoclássicos enxergam na música do passado a chance de recriar e reelaborar o que já existia, enquanto que os progressistas buscam uma nova linguagem musical e rejeitam o passado. Ao mencionar que a música de uma era recebe uma carga significativa de influência da precedente, este fenômeno se manifesta principalmente na forma de reações e respostas aos predecessores. A história mostra que os filhos de Bach reagem ao estilo do pai, Haydn reage ao estilo de C.P.E. Bach, Beethoven reage ao estilo de Haydn e assim por diante. O próprio Chopin reage contra Beethoven ao tomar como modelo para sua *Fantasia Improvisada* Opus póstumo, o terceiro movimento da Sonata Op.27 n.2 Dó# menor (*Ao Luar*), embora tenha recomendado que esta obra não fosse publicada (Oster, 1983, p.189-207). Se as partituras circulavam entre compositores dos séculos antecedentes, da primeira metade do século XX esta circulação sofre um significativo incremento, de forma que os compositores dificilmente podem fugir as mais variadas e persuasivas teias de influências. O conhecimento amplamente disseminado de estilos passados e de alternativas composicionais variadas em seja não só uma maior possibilidade de

escolhas, mas também sentimentos de intimidação e ambiguidade com relação às chamadas “obras dos grandes mestres” da música ocidental (BARRENECHEA; GERLING *apud* GERLING (org.), 2000, p. 14).

Nesta perspectiva, Osvaldo Lacerda é identificado, a priori, no contexto a que alguns estudiosos definem como nacionalismo. Mas também, no universo da música latino-americana do século XX e das práticas a que as autoras denominam neoclássicas como uma das tendências expressivas na arte contemporânea e do século passado. A exemplo de Vila Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e José Siqueira, todos esses representantes de uma geração anterior a de Osvaldo Lacerda, emergem de sua obra como influências verificáveis em vários aspectos como, por exemplo, no uso reiterado da rítmica e da escolha das alturas que o planejamento composicional revela. No caso específico da ***Fantasia e Rondo***, objeto primordial do presente estudo, a ideia de forma conjugada tanto da Fantasia como do Rondó – gêneros estes eminentemente antigos – apontam para um compositor que se enquadraria na categoria apresentada por Strauss dos “não progressistas”. Claro que um estudo mais detalhado do *corpus* da obra de Lacerda caberá às áreas de teoria, composição e musicologia e, por conseguinte, não se constitui objetivo nesta pesquisa. Não obstante, faz-se necessário pontuar que o argumento mimético-expressivo da identidade cultural e os arcabouços elementares que esta identidade traz em seu bojo (escalas, sequências de acordes, superposição de gamas de notas, credices, o melos folclórico, alusões externas, cantos e danças, ritos, etc.), são, sem dúvida alguma marcantes na composição desse compositor, e evidentes na obra foco deste trabalho.

Barrenechea e Gerling reafirmam que:

Os compositores do século XX deparam-se com um repertório substancial de alternativas e modelos a serem testados, negados, frequentemente deformados e por vezes até mesmo adotados. Este processo de interação com o passado implica em uma luta direta e inevitável com a própria história. [...] o problema crucial confrontado pelo compositor do século XX está na sua capacidade de absorver e transformar o passado de tal maneira que este se anule e renasça renovado [...] para Strauss esse conceito de deformação na releitura é uma arma poderosa, pois ao reler e ao apresentar o resultado deste processo, o artista digladiava com o passado, vinga-se dele, falsifica-o, submete-o a sua própria visão. Esta distorção interpretativa confere a obra seu estilo distinto, um conceito oportuno na produção musical do século XX onde tantas correntes opostas passam por um contínuo

enfrentamento (BARRENECHEA; GERLING *apud* GERLING (org.), 2000 p.15).

Osvaldo Lacerda é bastante coeso em sua produção. É possível afirmar que sua ***Fantasia e Rondó*** segue um raciocínio artístico geral no qual modalismo, estudos rítmicos e contornos melódicos que remetem a manifestações do populário e do folclore brasileiros são elementos de um discurso claro, limpo e muito ao gosto da formação geral do músico latino americano, notadamente do estudante de instrumento de metal que, por sua vez, encontra nele referência para uma estilística brasileira de escrita representativa nesta formação, tanto individual quanto coletiva. Osvaldo Lacerda diferentemente de Camargo Guarnieri ainda é conservador no que tange, por exemplo, ao uso de uma terminologia majoritariamente em língua italiana, âncora que o prende a tradição do passado ou que revela sua tendência por uma busca recreativa.

Novamente Barrenechea e Gerling são uteis:

Ao comentar sobre influências musicais, Platoff (1988, p.47) estabelece três condições para que esse fenômeno possa ser considerado. O primeiro destes é exterior a obra, designada pelo autor como consciência, e, neste caso específico por requisito fica estabelecido a priori pelos títulos adotados as outras duas condições são internas e são respectivamente designadas como semelhança e grau de modificação (PLATOFF *apud* BARRENECHEA; GERLING, 2000, p.23).

É bem verdade que as autoras nesse texto estão a tratar das analogias observadas entre Vila Lobos e Chopin, mas, tais ressalvas se aplicam ao contexto da ***Fantasia e Rondó*** de Osvaldo Lacerda no que tange principalmente a designação de gênero a escolha de andamentos (todos em italiano) e a organização métrica como um todo da peça. É possível entender então uma estilística calcada em parâmetros tradicionais que com tudo não inibe os dotes criativos do compositor. Ainda segundo as autoras, que citam Charles Rosen: “a influência de um artista sobre outro pode tomar uma variedade de forma, do plágio ao empréstimo, da citação literal até eventualmente (...) uma forma profunda invisível (...)” (ROSEN *apud* BARRENECHEA; GERLING, 2000, p. 65).

2.4 PRINCIPAIS INTÉRPRETES BRASILEIROS

Nos dias atuais é bem comum encontrar em universidades, escolas de nível médio e igrejas, entre outros, a formação de quinteto de metais que semelhante a um quinteto de cordas tradicional, tendo mais ou menos a mesma formação, com dois instrumentos na voz aguda (trompetes), um na voz média aguda (trompa), uma no médio grave (trombone) e uma no baixo (tuba). Mas essa formação não é uma novidade para o nosso século, como bem comenta Maico Lopes em seu trabalho:

Desde o século XVII, compositores como Giovanni Gabrielli (1554-1612) e Johann Christoph Pezel (1639-94), utilizavam conjuntos de metais em suas composições, que com o decorrer dos anos, transformaram-se em grupos cada vez menores, ficando estabelecido apenas no fim do século XIX a formação de quinteto, completando assim a família dos grupos clássicos de música de câmara (LOPES, 2007 p. 1).

A formação de quinteto de metais tomou rápida proporção no Brasil diante do grande número de bandas de músicas e orquestras, onde a partir do naipe de metais desses grupos, foram criados quintetos e até mesmo sextetos – nesse caso considerando o percussionista – de metais criando assim mais uma formação para o instrumentista de metal praticar a música de câmara. Aqui também podemos registrar a boa aceitação dessa formação no Brasil, onde comprovadamente podemos ver um grande número de grupos nessa formação, que nasce a cada ano e pela produção artística como gravação de CDs, DVDs e concertos feitos por diversos grupos em todas as regiões do país.

Com o estabelecimento dessa estrutura de grupo durante o século XIX, compositores que antes não haviam escrito para a presente formação, começaram a escrever para a tal, enriquecendo o repertório nacional para quinteto de metais.

2.4.1 Quinteto Brasileiro de Metais

O Quinteto Brasileiro de Metais, formado em 1974, foi idealizado pelo trompetista Sebastião Gonçalves junto com os músicos Paulo Mendonça (trompete), José Candido (trompa), Roberto Marques (trombone) e Cláudio Pereira da Silva (tuba).

A priori, o quinteto foi formado com o intuito de fazer música de câmara através de concertos didáticos geralmente em escolas e faculdades, onde eram apresentados durante o concerto um pouco da história de cada instrumento como, por exemplo, a demonstrações de timbres e diferenças básicas entre eles.

O grupo participou de diversas programações das salas de concerto do Rio de Janeiro e do Brasil, de Bienais de Música Contemporânea, gravou vários programas de televisão como Concertos Para a Juventude (TV Globo), José Schieller e Aylton Escobar, na TV Brasil, Jô Soares dentre outros.

Realizou Concertos Didáticos pela Secretaria Municipal de Cultura e Secretaria do Estado de Cultura por todo o Estado do Rio. Pela FUNARTE, apresentou-se em salas de concerto e auditórios de Universidades, em diversas capitais do Brasil.

O Quinteto brasileiro de metais possui em sua discografia dois álbuns: *Arte e Instrução*, gravado em 1981 e Quinteto Brasileiro de metais *Volume Dois*, do ano de 1988. Segundo Lopes:

O *Quinteto Brasileiro de Metais* foi um conjunto pioneiro no gênero, principalmente pelo registro fonográfico, sendo que após o lançamento de seu primeiro LP, os compositores brasileiros “despertaram” para esta formação camerística e passaram a escrever para esta formação instrumental (LOPES, 2007, p. 38).

O Quinteto brasileiro de metais gravou a obra *Fantasia e Rondó* de Osvaldo Lacerda no ano de 1981 no Rio de Janeiro, a obra encontra-se gravada em seu primeiro disco intitulado de *Arte e Instrução*, a formação para a gravação do álbum foi Sebastião Gonçalves e Paulo Roberto nos trompetes, José Candido na trompa, Roberto Marques no trombone e Cláudio Pereira da Silva na tuba.

2.4.2 Quinteto de Metais Itaratã

O Quinteto de Metais Itaratã foi formado em 1997, a partir da classe de música de câmara do professor Anor Luciano Júnior da UFMG. Possui em seu repertório obras de renome e tem como principais objetivos a pesquisa da música brasileira originalmente escrita ou arranjada para essa formação, o aprimoramento da prática de música de câmara para metais, a divulgação de composições pouco conhecidas do público em geral e a elaboração de arranjos com novas roupagens e a promoção efetiva da música de câmara para metais junto ao público em geral.

Em maio de 1999 participou do “International Trumpet Guild meeting” a convite da associação internacional de trompetistas, onde na oportunidade apresentou a ***Fantasia e Rondó*** de Osvaldo Lacerda que é objeto da presente pesquisa.

Em contato com Anor Luciano, fundador do grupo, me foi esclarecido um pequeno, porém significativo detalhe relacionado ao nome do grupo, que no encarte do CD *Música brasileira para metais* (onde foi gravado a ***Fantasia e Rondó***) está escrito *Quinteto Itaratan* com “n” no final, que segundo pesquisa feita pelo trompista do grupo na época Adalto Soares na época, significava “metal que brilha” ou “feito de metal”. Anor após contato com um cacique de uma tribo indígena, chegou à conclusão que para significar o que realmente ele queria o certo seria escrever *Itaratã* com “ã” no final que aí sim, tem o significado de “metal que brilha” ou “feito de metal”.

O quinteto de metais Itaratã gravou a obra ***Fantasia e Rondó*** de Osvaldo Lacerda no disco *Música brasileira para metais* no ano de 1999 em Armstrong Concert Hall, Shenandoah University - Winchester, VA, USA. Na ocasião o grupo era formado por Anor Luciano Jr. e Renison Oliveira nos trompetes, Aílton Ramez na trompa, Radegundis Feitosa no trombone e Eleílton Cruz na tuba.

2.4.3 Sexteto Brassil

Dos grupos em questão, é o único que leva o nome de sexteto pela presença da bateria em boa parte do seu repertório. O nome Brassil surge de um trocadilho do nome inglês BRASS- metal, com o nome Brasil, é um dos grupos de metais brasileiro de câmara com mais tempo de atividade ininterruptas.

Atualmente é um grupo residente no Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, em João Pessoa, sendo formado por professores da UFPB.

Ao nos depararmos com as gravações do sexteto Brassil, podemos não apenas observar a excelência na parte técnica instrumental, mas também apreciar as questões de musicalidade, onde o grupo retrata claramente uma “brasilidade” em suas interpretações.

O grupo desde sua fundação tem desenvolvido um amplo trabalho com a educação musical, participando dos mais renomados festivais de música instrumental do país, em cidades como Curitiba, Belém, Brasília, Fortaleza, Londrina, Campos do Jordão, Recife, São Paulo, Belo Horizonte, etc.

O grupo tem realizado concertos em todas as regiões brasileiras e em cidades do exterior como Dijon (França), Boston, Nova York, Washington (EUA), Londres e Monmouth (Inglaterra) e Montevideu (Uruguai). O Sexteto também tem realizado gravações para programas de rádio e televisão como TV Cultura, BBC de Londres e a WBGH de Boston. Possui em sua discografia a gravação de quatro CDs, o *Brassil Toca Brasil* (1992), *Brassil Plays Brazil* (1995), *Brasileiro* (1997) e *Bem Brassil* (2006) sendo os álbuns de 1995 e 1997 gravados pela NIMBUS RECORDS da Inglaterra, atingindo ampla projeção internacional.

O Sexteto Brassil gravou a obra *Fantasia e Rondó* de Osvaldo Lacerda no ano de 2006 em João Pessoa na Paraíba, a obra encontrasse gravada no álbum intitulado de *Bem Brassil*. Na época da gravação, o grupo era composto por Ayrton Benck e Gláucio Xavier nos trompetes, Cisneiro Andrade na trompa, Radegundis Feitosa no trombone, Valmir Vieira na tuba e Gláuco Andresa na percussão e bateria.

2.4.4 Art Metal Quinteto

O Art Metal Quinteto é um raro exemplo de longevidade na música de câmara de nosso país, atuando ininterruptamente desde 1994 até os dias atuais. O grupo desfruta a reputação de ser um dos melhores quintetos de metais do Brasil, onde é reconhecido pela sua virtuosidade, carisma e dedicação em expandir o repertório brasileiro para esta formação.

O primeiro CD do grupo, *Da Renascença ao Jazz*, foi lançado pelo selo Velas em 1995 sendo aclamado pelo jornal O Estado de S. Paulo, como o melhor lançamento instrumental do ano. Desde então o grupo esteve sempre envolvido em trabalhos de pesquisa e divulgação da música brasileira. Em janeiro de 2000, em parceria com a Banda Anacleto de Medeiros, lançou o CD *Sempre Anacleto*, inteiramente dedicado à obra de Anacleto de Medeiros, um dos pilares da música brasileira e um dos primeiros compositores a escrever para banda no Brasil. Este CD teve enorme repercussão na imprensa, tendo matérias publicadas nos principais jornais do Brasil.

Em 2008 o Art Metal Quinteto gravou mais um CD, dessa vez dedicada inteiramente a obras brasileiras, o álbum intitulado de *Dezenovevinteum- uma história para ouvir* resgata a memória e a obra de compositores como João Elias da Cunha, Bonfiglio de Oliveira, Osvaldo Lacerda entre outros. Dessa forma, o quinteto apresenta

a trajetória da música brasileira para metais do século XIX aos nossos dias, revelando a prática de instrumentistas-compositores que inscrevem, com seu talento, a sonoridade dos metais no imaginário da música nacional.

Em seus 17 anos de existência o Art Metal Quinteto vem se apresentando nas melhores salas de concerto do Brasil, gravou para rádio, televisão e é constantemente convidado pelos produtores culturais a trazer para o público sua pesquisa dos clássicos brasileiros e internacionais, sempre com a preocupação de observar as qualidades originais e seus detalhes históricos.

O Art metal quinteto gravou a obra *Fantasia e Rondó* de Osvaldo Lacerda no ano de 2008 no estado do Rio de Janeiro, a obra encontra disponível no álbum *Dezenovevinteum*, o grupo que gravou o presente álbum era composto por Nailson Simões e Jessé Sadoc Jr. nos trompetes, Antônio Augusto na trompa, Marco Della Fávera no trombone e Eliezer Rodrigues na tuba.

2.4.5. Quinteto de metais São Paulo

O Quinteto de Metais São Paulo foi criado em 2001, tem como compromisso buscar o mais elevado patamar de qualidade artística, contribuindo para a criação e difusão de obras de compositores nacionais e incentivar a criação de novos grupos de câmara. Os integrantes do Quinteto de Metais São Paulo possuem vasta experiência como solistas, cameristas e professores, e já se apresentaram nas melhores salas de concerto de São Paulo, do Brasil e também do exterior.

O repertório do Quinteto de Metais São Paulo é composto por obras originais e transcrições, e se expande desde a Renascença até o século XXI. Com a seriedade de sua proposta de trabalho, o grupo já foi “quinteto residente” na Oficina de Música de Curitiba e no Festival de Londrina, além de diversas apresentações no Festival de Inverno de Campos do Jordão. Paralelamente aos concertos, o Quinteto de Metais São Paulo desenvolve atividades sócio pedagógicas como recitais didáticos, *master class* e *workshops*, visando estimular o desenvolvimento artístico dos instrumentistas, a formação de outros músicos e de grupos semiprofissionais e profissionais nas comunidades onde visita.

O Quinteto de Metais São Paulo gravou a obra *Fantasia e Rondó* de Osvaldo Lacerda no ano de 2013 no estado de São Paulo, a obra encontrasse disponível no álbum *Música brasileira para quinteto de metais*, sua forma durante a produção do álbum foi composta por Fernando Dissenha e Marcelo Matos nos trompetes, José Costa Filho na trompa, Darcio Gianelli no trombone e Darrin C. Milling no trombone baixo.

3. ANÁLISE, AS GRAVAÇÕES E SUAS ANALOGIAS

3.1 METODOLOGIA

Para chegarmos aos resultados desejados, utilizaremos basicamente três caminhos analíticos. O primeiro trata-se de uma análise estrutural da partitura, essa metodologia servirá para obtermos uma melhor visualização da obra como um todo. O segundo caminho será através de uma análise temática, a fim de destacar os principais temas e motivos da obra. A escuta da gravação será o terceiro método utilizado, aonde através dele chegaremos às diferenças e similaridades entre as gravações.

Com os resultados das análises em mãos, poderemos perceber detalhadamente as diferenças e peculiaridades interpretativas de cada grupo. Cabe aqui também levar em consideração uma das características mais aparentes do compositor Osvaldo Lacerda, observada em parte das suas composições, que é a riqueza de detalhes quanto aos elementos de dinâmicas, articulação e andamentos, todos descritos minuciosamente por toda a partitura.

3.2 ANÁLISE ESTRUTURAL

Essa análise limita-se apenas a procurar entender a estrutura formal básica dos dois movimentos da obra. Uma tabela com as seções, compassos e andamentos da obra será fornecida para o maior entendimento da peça em estudo.

3.2.1. Primeiro Movimento: Fantasia

O gênero fantasia, como discutido no capítulo dois, em sua essência descarta o uso de um esquema formal pré-determinado. No entanto, o primeiro movimento da presente obra destoa dessa definição ao apresentar três sessões claramente demarcadas pelo autor. Essas sessões são diferenciadas pelas mudanças de andamento, caráter e principalmente pelo uso de barras duplas e fermatas, destacando assim o início e o final de cada uma delas. O presente movimento possui um esquema formal ternário (A- B- A') como apresentado mais detalhadamente na tabela a seguir:

Quadro 1: Esquema formal do primeiro movimento

Seção	Compassos	Andamento	Tonalidade
A	Compassos 1 a 47	Andante con Moto	Eixo de Dó menor
B	Compassos 48 a 90	Allegro	Mib Lídio
A'	Compasso 91 a 120	Andante con Moto	Eixo de Dó menor

3.2.2. Segundo Movimento: Rondó

Quadro 2: Esquema formal do segundo movimento

Seção	Compassos
A	1 a 21
B	21 a 32
A	33 a 41
C	41 a 72
A	73 a 81
D	81 a 113
A	114 a 140
E	140 a 151
A	152 a 159

O segundo movimento da obra, o rondó, em sua forma musical, possui uma seção principal (que chamaremos aqui de “A”) que sempre retorna a obra, contrastando com outras seções subsidiárias e conclui a composição. A forma rondó possui a seguinte estrutura nesse movimento: A-B-A-C-A-D-A-E-A.

Esse movimento gira em torno do eixo modal de Mib mixolídio, modo que é muito utilizado na música nordestina, e que o autor faz amplo uso do mesmo em algumas de suas obras de caráter nacionalista.

3.3 ANÁLISE TEMÁTICA

Nessa análise, buscaremos entender melhor como Osvaldo Lacerda decidiu formar seus temas e os principais eixos tonais, que são demonstrados no decorrer dos movimentos. Também iremos demonstrar como o compositor abordou a forma Rondó e como o mesmo transformou o tema A no percurso do segundo movimento.

3.3.1. Primeiro Movimento: Fantasia

As seções A e B são bastante distintas, tanto motivicamente como harmonicamente. A seção A possui melodias tonais de caráter predominantemente líricos, que giram em torno do eixo de Dó menor. Enquanto por outro lado, a seção B é baseada no modo de Mib Lídio, possui um caráter percussivo e é ritmicamente mais ativo que a seção anterior.

Levando em consideração uma análise temática elementar, pode-se observar, nesse Primeiro Movimento, a existência de três temas principais. O primeiro tema, que a partir de agora, por questões de melhor entendimento, chamaremos de tema 1, é exposto pelos trompetes e trompa nos compassos 1 a 3 com anacruse.

Figura 1: Tema 1, exposto na voz dos trompetes e trompa (Comp. 1 a 3 com anacruse)

Andante con moto ♩ = 76

1º Trompete em Dó

2º Trompete em Dó

Trompa em Fá

O próximo segmento motivico, tema 2, é apresentado logo a seguir, pelo trompete I, nos compassos 4 a 8. Nesse tema podemos observar que o compositor se fundamentou no intervalo cromático para a construção de seu motivo melódico. Podemos observar esse tema na figura abaixo:

Figura 2: Tema 2, exposto na parte do trompete 1 (Comp. 4 a 8)

4 Solo

5

p *pp*

O tema 3 é relativamente mais extenso, se comparado aos anteriores. O mesmo começa no início da seção B, apresentado pela trompa no solo dos compassos 48 a 62. Posteriormente, nos compassos 68 a 83, o mesmo tema é repetido pelo trombone. Na figura abaixo, podemos observar a mesma construção melódica dos dois solos expostos pela Trompa e Trombone nessa seção:

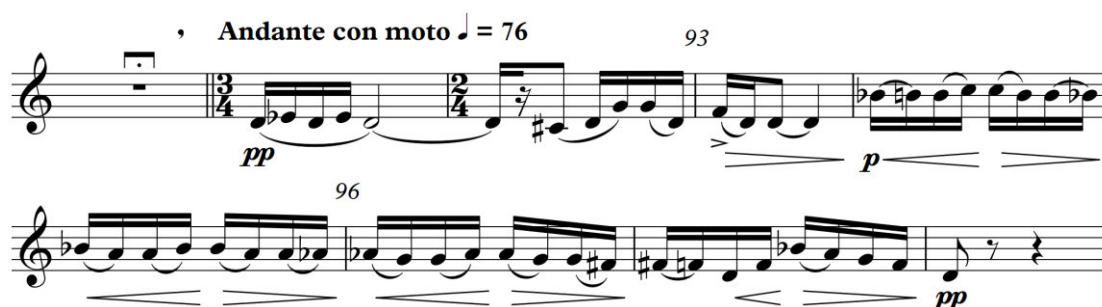
Figura 3: Tema 3, exposto na parte da trompa em fá (Comp. 48 a 62)



Figura 4: Tema 3, exposto pelo trombone na parte solo (Comp. 68 a 83)

O primeiro movimento é encerrado com a retomada dos temas 1 e 2, que anteriormente foram apresentados na seção A deste mesmo movimento. No compasso número 91, a trompa reexpõe esses temas na mesma altura e tonalidade que o Trompete I expôs no início da *Fantasia*.(comp. 1 a 8). A figura abaixo exemplifica claramente essa reexposição temática, onde é antecedida por uma fermata e uma barra dupla:

Figura 5: Tema 1 e 2, reexposto pela trompa em fá (Comp. 91 a 98)



Cabe aqui também registrar o uso de um tema bastante simbólico apresentado no final desse movimento. Observemos que os últimos quatro compassos podem ser considerados uma cadência, onde de acordo com Randel (1978), ocorre geralmente no final de um movimento e possui um caráter virtuosístico e improvisatório. A Fantasia, quanto gênero, de acordo com a definição apresentada no capítulo dois por Field, Helm e Drabkin, também possui um caráter improvisatório. Através dessas afirmações podemos considerar que Osvaldo Lacerda decidiu fazer o uso de uma escala apropriada para esse cenário, a escala de blues. Essa escala está presente nos três últimos compassos da tuba, como destacado na figura seguinte:

Figura 6: Notas da Escala de Blues, tocada pela Tuba (Comp. 118 a 120)



Figura 7: Organização das notas da Tuba em uma Escala de Blues descendente



3.3.2. Segundo Movimento: Rondó

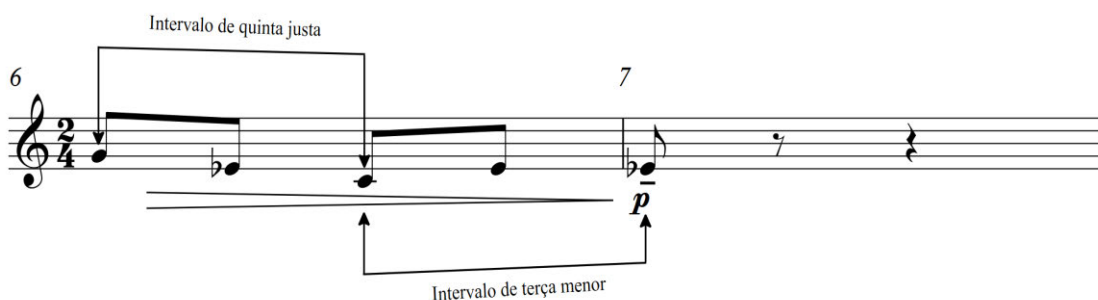
O Rondó de O. Lacerda, aqui estudado, é caracterizado pela constante aparição de um tema que se repete durante todo o movimento, o que é comum numa forma rondó. Nesse caso, o tema exposto pelo primeiro trompete nos compassos de 3 a 7 é desenvolvido e variado nas mais diversas formas. A figura abaixo mostra o Tema 1 em sua primeira exposição:

Figura 8: Tema 1, exposto na parte do Trompete I (Comp. 3 a 7)



Esse motivo temático, de caráter festivo, foi escolhido pelo compositor como o modelo para as suas variações durante todo o Rondó, e se apresenta, principalmente, no último segmento do motivo. Essa fração temática é composta por um intervalo de quinta justa, que varia em sua inversão para quarta justa, seguido de um intervalo de terça menor, que varia para terça maior de acordo com a área modal/tonal escolhida pelo compositor. A figura a seguir demonstra claramente a estrutura intervalar desse segmento:

Figura 9: Segmento do Tema 1 (Comp. 6 e 7)



Buscando aqui uma melhor visualização de como o compositor derivou seus principais motivos temáticos desse segmento, vamos demonstrar três exemplos claros dessa variação:

O nosso primeiro exemplo se encontra nos compassos 10 e 11, apresentado pelo segundo trompete. Aqui o compositor se utiliza de semicolcheias para preencher o intervalo de quinta justa evitando assim o salto intervalar. Nesse exemplo também, o compositor varia a terça, tornando-a um intervalo maior.

Figura 10: Variação do segmento do Tema 1 (Comp. 10 e 11)



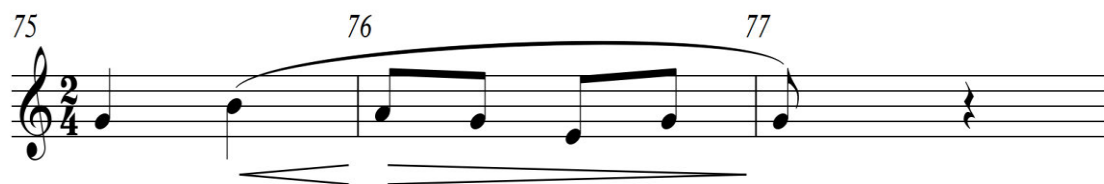
O segundo exemplo encontra-se também na parte do segundo trompete nos compassos 15 e 16. Nesse trecho o compositor também se utiliza das semicolcheias, mas dessa vez inverte o intervalo de quinta para quarta justa:

Figura 11: Variação do segmento do Tema 1 (Comp. 15 e 16)



O nosso último exemplo é apresentado na parte da trompa, nos compassos 75 a 77. Nesse exemplo há um deslocamento de tempo forte para o tempo fraco no solo da trompa, o compositor se utiliza da mesma relação intervalar do segmento principal exposto no compasso 5 e 6.

Figura 12: Variação do segmento do Tema 1 na parte da Trompa em Fá (Comp. 75 a 77)



O movimento é encerrado com mais uma aparição variada do tema principal, exposto pelo primeiro trompete, seguido por uma escala cromática descendente de uma oitava completa na parte da tuba, finalizando num acorde perfeito de Mib maior.

3.4 OS GRUPOS E AS GRAVAÇÕES

Em contato com alguns dos membros dos quintetos estudados, chegamos à informação de que quatro dos cinco grupos usaram a partitura manuscrita da Fantasia e Rondó de Osvaldo Lacerda no ato da gravação, apenas o sexteto Brassil utilizou outra edição do manuscrito a qual não possui nome do editor. A partir das informações grafadas na partitura e supostas sugestões apresentadas nas diversas gravações, será feita uma comparação de questões relacionadas a andamento, tempo, articulação e dinâmica.

3.4.1 Quinteto brasileiro de metais

Foi o primeiro grupo a gravar a obra estudada, consequentemente pela época, é a única das gravações que se encontra na forma de vinil, o que compromete bastante a qualidade sonora em função da mídia utilizada. O disco apresenta certo desequilíbrio sonoro, que acreditamos ser por causa da localização e qualidade dos microfones durante a gravação, onde claramente, por exemplo, em vários trechos o segundo trompete se sobressai em relação ao primeiro e o baixo volume sonoro da tuba em função do grupo. Em questões de tempo, o grupo toca os dois movimentos mais lentos do que o sugerido pelo compositor, como podemos ver na tabela mais a frente.

Quando relacionamos as questões de articulação da partitura versus gravação, encontramos muitas variações nas questões de ligadura e principalmente *staccato*, no que se refere à forma de como os instrumentos articulam o tamanho de cada nota, em trechos específicos da obra. Essas variações serão mostradas no tópico da comparação das gravações mais a frente.

3.4.2 Grupo Itaratã

A gravação do grupo Itaratã encontra-se em CD, apresenta uma boa qualidade sonora, onde existe um equilíbrio na altura dos instrumentos entre si, a sala de gravação apresenta uma boa reverberação a qual valoriza o som do grupo como um todo. Ainda sobre a gravação, mais especificadamente na Fantasia, existe um trecho em que é claro o corte e emenda na faixa. Alguns trechos apresentam notas diferentes do descrito na partitura original, em especial na parte da tuba nos seis últimos compassos do Rondó.

Em relação a questões de tempo, o grupo executa os andamentos em alguns trechos mais rápidos, e em outros momentos mais lentos do que o proposto pelas indicações na partitura, mas sem perder a métrica em geral. Nas questões relacionadas com as articulações, podemos dizer que é um grupo que usa em vários trechos articulações de *staccatos* e ligaduras diferentes do proposto pelo autor, mas de forma bastante coerente e recorrente, dando a obra maior fluidez em determinados trechos.

3.4.3 Sexteto Brassil

A gravação proposta pelo grupo encontra-se no formato de CD, apresenta uma boa qualidade sonora, equilíbrio entre os instrumentos, onde damos destaque para a afinação do grupo como um todo. Com exceção da primeira seção da Fantasia, o grupo executa todos os tempos acima do proposto pela partitura, no geral é o grupo que toca em andamentos mais rápidos em comparação aos demais. É o grupo que mais toca de acordo com as articulações de dinâmica, ligadura e *staccato* sugeridas pelo autor, quando optam pelas suas próprias articulações, seguem em coerência por todo trecho.

Por se tratar de um grupo que reside no Nordeste brasileiro, acredita-se que as questões voltadas para o regionalismo que a obra apresenta, são mais exploradas pelo

sexteto, onde sutilmente são criadas algumas inflexões, que claramente nos remete ao baião, (genuinamente nordestino) podendo ser ouvido no Rondó.

3.4.4 Art Metal Quinteto

A gravação apresentada pelo Art metal quinteto também se encontra no formato de CD. O disco possui um bom equilíbrio sonoro, onde destacamos também a afinação do grupo como ponto forte nessa gravação. Questões relacionadas a tempo aqui também são bem particulares, onde o grupo varia para mais ou menos rápido nas seções onde existem indicações de tempo. Aqui também vale destacar a fidelidade do grupo para com as articulações sugeridas pela partitura, onde instrumentos como, por exemplo, os trompetes, são absolutamente fieis as indicações de dinâmicas, *staccatos* e ligaduras no primeiro movimento.

O grupo também executa o Rondó com um certo “sotaque nordestino”, o que pode ser justificado pela presença de Nailson Simões no grupo, que é nordestino de nascimento, onde notadamente podemos escutar essas inflexões nas vozes dos trompetes em um primeiro momento e conseqüentemente por todo o grupo.

3.4.5 Quinteto São Paulo

Assim como a maioria das gravações da Fantasia e Rondó que foram adquiridas para a pesquisa, a obra também se encontra no formato de CD e é a mais recente gravação da obra. O grupo como um todo é bem preciso em afinação e homogeneidade sonora, demonstrando coerência em sua interpretação. A gravação possui mais reverberação que as demais, fato esse que pode ser justificado pela presença de um trombone baixo no lugar da tuba, onde será claramente notada a perda de harmônicos graves em determinados trechos, além da constante presença do glissando na parte da tuba. É o único dos cinco grupos estudados que possui dois trombones na formação.

Em relação às articulações e sinais de dinâmica, podemos notar poucas mudanças se comparado ao grafado na partitura. Oferecemos destaque aqui para as questões de andamento, já que é o grupo que toca com mais fidelidade à partitura nesse quesito, onde acontece um fato bem curioso, pois o autor também escreve o tempo

médio ao final de cada movimento, e a duração de um dos movimentos na gravação do grupo é exatamente o tempo aproximado grafado na partitura pelo compositor.

3.5 RECORRÊNCIAS E DIFERENÇAS INTERPRETATIVAS

Com o intuito de encontrar diversas possibilidades interpretativas através da escuta das gravações, o presente tópico propõe expor as similaridades e diferenças interpretativas que podem ser percebidas através dessa prática tão comum nos dias atuais. Quando falamos de interpretar, por mais prático e didático que possa parecer uma explicação acerca desse assunto, é no escutar que realmente podemos perceber, sentir, construir e posteriormente externar ideias musicais em uma determinada obra.

Gerling (2000, p. 16) comenta que, “nos últimos tempos, com o grande número de gravações, tornou-se possível estudar interpretações individuais e tradições específicas de performance”, já que as gravações caracterizam a possibilidade de uma representação do som musical de uma obra, tornando-se uma ferramenta complementar na leitura de uma partitura.

Gerling (2000) ainda comenta acerca da prática acadêmica de comparação de gravações, afirmando que esta não fornece respostas definitivas, mas acaba tornando-se um importante argumento para o entendimento da performance de uma determinada época.

Na obra apresentada, não nos deteremos aos trechos que os grupos são fieis a partitura, pois os mesmos se repetem em diversos momentos, mas principalmente as recorrências e diferenças interpretativas que não estão grafadas na mesma, onde os grupos aplicam a partir de seus conhecimentos empíricos uma interpretação tal a obra.

3.5.1 Andamentos: recorrências e diferenças

As questões de andamentos apresentadas nas gravações possuem muitas similaridades. Apenas o quinteto brasileiro de metais toca mais lento do que o recomendado pelo autor no primeiro movimento, os demais quintetos, variam entre lento e rápido durante todo o movimento, seguindo uma coerência peculiar a cada grupo.

No segundo movimento, o quinteto brasileiro de metais mais uma vez se destaca, agora tocando mais lento do que o recomendado na partitura, dois grupos, o Quinteto de Metais São Paulo e o Art Metal Quinteto tocam entre os tempos sugeridos

na partitura, por fim, dois grupos tocam esse movimento acima do sugerido pelo autor que são o Sexteto Brassil e Quinteto Itaratã. Podemos observar os andamentos mais precisamente descritos na tabela a seguir:

Quadro 3: Tabela de andamentos do autor e grupos estudados

GRUPOS	ANDAMENTO MÉDIO (FANTASIA)	ANDAMENTO MÉDIO (RONDÓ)	TEMPO TOTAL (FANTASIA)	TEMPO TOTAL (RONDÓ)
Tempos e andamentos sugeridos pelo autor	Andante con Moto = 76 Allegro = 126 Andante con Moto = 76	Vivace Spirituoso = 144-152	3:30	2:15
Quinteto brasileiro de metais	Andante con Moto = 60 Allegro = 120 Andante con Moto = 60	Vivace Spirituoso = 130	3:56	2:36
Quinteto de metais Itaratã	Andante con Moto = 64 Allegro = 144 Andante con Moto = 64	Vivace Spirituoso = 160	3:43	2:14
Sexteto Brassil	Andante con Moto = 62 Allegro = 140 Andante con Moto = 62	Vivace Spirituoso = 164	3:48	2:12
Art Metal Quinteto	Andante con Moto = 62 Allegro = 130 Andante con Moto = 62	Vivace Spirituoso = 150	3:56	2:17
Quinteto de metais	Andante con Moto			

São Paulo	= 70	Vivace Spirituoso = 149	3:27	2:15
	Allegro = 130			
	Andante con Moto = 70			

3.5.2 Tempo: recorrências e diferenças

A primeira recorrência relacionada a tempo, percebemos logo ao escutar e comparar as cinco gravações, na anacruse do primeiro compasso da Fantasia. Dois dos cinco grupos estudados sendo eles o sexteto brassil e o quinteto itaratã, optam pelo uso do rubato no grupo de quatro semicolcheias, dando uma ligeira sensação de algo misterioso. Os outros três grupos tocam a parte rigorosamente no tempo.

Figura 13: Uso do rubato na primeira recorrência (Comp. 1 com Anacruse)

The image shows a musical score for three trumpets: 1º Trompete em Dó, 2º Trompete em Dó, and Trompete em Fá. The time signature is 2/4. The first measure is marked with a piano (*p*) dynamic and a ritardando (*i*) marking. The notes are: 1º Trompete em Dó (G4, A4, B4, C5), 2º Trompete em Dó (F4, G4, A4, B4), and Trompete em Fá (E4, F4, G4, A4). The notes are beamed together, and the 1º Trompete em Dó has a slur over the last two notes, indicating a rubato effect.

Entre os compassos de número 43 e 44 da Fantasia, mais precisamente do terceiro tempo do compasso 43 para o primeiro do compasso 44, existe uma pequena suspensão criada pelo trompista do Art metal quinteto em sua parte. Podemos considerar que esse pequeno corte na última semicolcheia do compasso 43, enfatiza o primeiro tempo do compasso 44 onde a trompa inicia uma pirâmide seguida dos demais instrumentos que nos leva ao final da primeira sessão. Nesse trecho os outros trompistas dos grupos tocam no tempo que antecede, sem suspensão.

Figura 14: Grade mostrando uma leve suspensão na parte da Trompa em Fá (Com. 43 e 44)

The musical score is written for five brass instruments: 1° Trompete em Dó, 2° Trompete em Dó, Trompa em Fá, Trombone, and Tuba. The music is in 3/4 time and spans two measures, 43 and 44. In measure 43, all instruments play a half note followed by a quarter note, with a dynamic marking of $f > p < f$. In measure 44, the 1° and 2° Trompetes and the Trombone continue with a half note followed by a quarter note, with a dynamic marking of f . The Trompa em Fá plays a half note followed by a quarter note, with a dynamic marking of f . A red checkmark is placed above the Trompa em Fá staff in measure 44, indicating a suspension or a specific performance instruction.

No compasso 47 do mesmo movimento, ainda na parte da trompa mais especificamente no segundo tempo do compasso, o sinal de fermata escrito na semínima pontuada que indicaria o final da seção A, é ignorado na gravação do Quinteto brasileiro de metais, onde existe um corte de todos os instrumentos ao mesmo tempo como consta na gravação. Nesse trecho temos a ligeira sensação de final de movimento, em função do silêncio existente, já que apenas a trompa tocava a fermata solo. Os demais grupos fazem a fermata como está escrita na partitura. Na figura abaixo podemos observar melhor esse trecho:

Figura 15: Grade completa, fermata sobre a semínima pontuada na parte da trompa em Fá (Comp. 46 e 47)

1° Trompete em Dó

2° Trompete em Dó

Trompa em Fá

Trombone

Tuba

46

47

pp

Con sordino

Solo

mp

pp

pp

Mais uma questão relacionada a tempo é encontrada na Fantasia, dessa vez na parte da tuba, nos compassos 119 e 120, onde no terceiro tempo os tubistas de dois dos grupos tocam o ritmo diferente. Mais especificadamente o tubista do Sexteto Brasil, onde articula como escrito na partitura às quatro primeiras colcheias, alterando apenas o ritmo do terceiro tempo, enquanto o tubista do Grupo Itaratã, além de alterar o mesmo ritmo, ainda altera a articulação das colcheias, tocando as mesmas mais curtas. Observemos essa descrição nos exemplos a seguir:

Figura 16: Ritmo original disposto na partitura

119

molto rall...

p

120

ppp

Figura 17: Ritmo alterado apresentado pelo tubista do Sexteto Brassil (Comp. 119 e 120)



Figura 18: Ritmo alterado e articulação mais curta tocada pelo tubista do Grupo Itaratã (Comp. 119 e 120)



Outra questão referente à mudança tempo é demonstrada entre os compassos 114 e 139, onde nas partes dos trompetes mais especificadamente, existe uma variação bastante significativa na questão do tempo por parte do quinteto brasileiro de metais. Quando comparamos com o quinteto de metais São Paulo (grupo mais constante em questões de tempo), por exemplo, notamos uma clara diferença, onde o quinteto brasileiro oscila de forma significativa o tempo da frase. Como se trata de uma variação do tema 1, acreditamos que, por se tratar de grupos de semicolcheias que são tocadas por ambos os trompetes um após o outro, a manutenção do tempo fica comprometida em detrimento de fatores como, posicionamento dos instrumentos (trompetes) no grupo, ou mesmo o posicionamento dos microfones no instante da gravação.

Figura 19: Tema 1 reapresentado com variações na parte dos trompetes (Comp. 115 ao 134)

The musical score is divided into four systems, each for two trumpets (1st and 2nd) in D major, 2/4 time.

System 1 (Measures 115-118):

- 1st Trompete em Dó:** Measure 115: *p*. Measure 116: *SOLI*, *p*, *leggiere*. Measure 117: *(simile)*. Measure 118: *(simile)*.
- 2nd Trompete em Dó:** Measure 115: *p*, *leggiere*. Measure 116: *(simile)*. Measure 117: *(simile)*. Measure 118: *(simile)*.

System 2 (Measures 119-122):

- 1st Tpte. C:** Measure 119: *p*. Measure 120: *mf*. Measure 121: *p*. Measure 122: *mf*.
- 2nd Tpte. C:** Measure 119: *p*. Measure 120: *mf*. Measure 121: *p*. Measure 122: *mf*.

System 3 (Measures 123-126):

- 1st Tpte. C:** Measure 123: *p*. Measure 124: *p*. Measure 125: *poco f*. Measure 126: *poco f*.
- 2nd Tpte. C:** Measure 123: *p*. Measure 124: *p*. Measure 125: *poco f*. Measure 126: *poco f*.

System 4 (Measures 127-130):

- 1st Tpte. C:** Measure 127: *p*. Measure 128: *SOLO*. Measure 129: *SOLO*. Measure 130: *SOLO*.
- 2nd Tpte. C:** Measure 127: *p*. Measure 128: *SOLO*. Measure 129: *SOLO*. Measure 130: *SOLO*.

3.5.3 Articulações: recorrências e diferenças

A primeira questão relacionada com a articulação percebida nas gravações está relacionada diretamente com o trombone baixo, que substitui a tuba no Quinteto São Paulo nos compassos 21, 22 e 45, 46 e 47 da Fantasia respectivamente. Podemos perceber em alguns trechos o uso do glissando, o que descaracteriza a ideia primeira de substituição da tuba pelo trombone baixo, assemelhando-se ao máximo com a tuba, que normalmente não utiliza a técnica do glissando. Nas figuras abaixo podemos observar os trechos onde acontecem os glissandos:

Figura 20: Uso do Glissando na parte da tuba (Comp. 21 e 22)

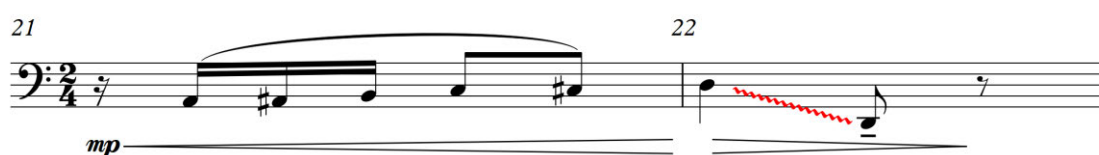


Figura 21: Uso do Glissando na parte da tuba (Comp. 45, 46 e 47)



Nos compassos de número 43 e 44, ainda da Fantasia, na parte da trompa, acontece mais uma série de diferenças relacionadas com a articulação no grupo das semicolcheias, e um suposto ritmo diferente apresentado no mesmo compasso como segue descrito nas figuras abaixo:

Figura 22: Articulação do autor sugerida na partitura (Comp. 43 e 44)

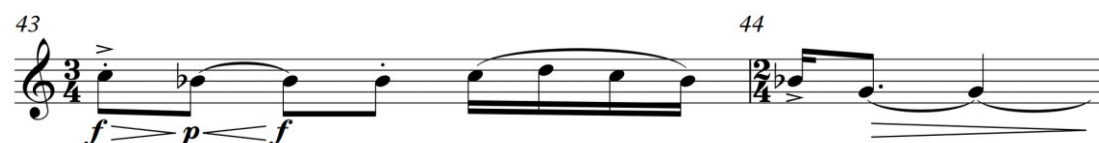


Figura 23: Articulação apresentada pelo trompista do Sexteto Brassil (Comp. 43-44)

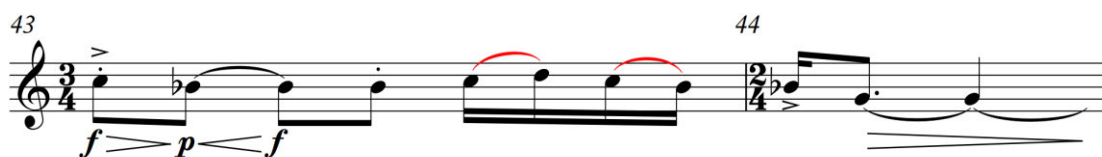


Figura 24: Articulação apresentada pelo trompista do Art Metal Quineto (Comp. 43-44)

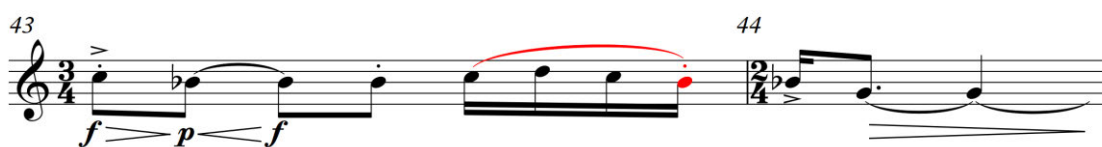
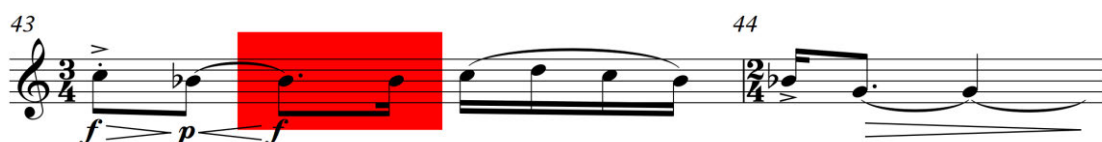


Figura 25: Ritmo diferente do original, executado pelo trompista do Quinteto São Paulo (Comp. 119 e 120)



Durante o solo da trompa, mais especificadamente entre os compassos 53 a 58 da Fantasia, existe uma série de articulações distintas apresentadas por três dos cinco grupos nesse trecho. Uma justificativa para tal acontecimento seria o grau de dificuldade presente na articulação legato, principalmente no padrão das tercinas sugerido pelo autor na partitura.

Figura 26: Articulação proposta pelo autor descrita na obra (Comp. 53 a 58)



Figura 27: Articulação proposta pelo trompista do quinteto brasileiro de metais no solo (Comp. 53 a 58)



Figura 28: Articulação proposta pelo trompista Art metal quinteto no solo (Comp. 53 a 58)



Figura 29: Articulação proposta pelo trompista do grupo Itaratã no solo (Comp. 53 a 58)



No Rondó, temos a primeira recorrência nos compassos 3 a 7 na parte do primeiro trompete, onde originalmente não existe articulação alguma, mas três dos cinco grupos estudados propõem em sua interpretação ligar as duas colcheias no primeiro tempo de cada compasso, dando mais caráter a frase.

Figura 30: Tema 1, apresentado com articulação sugerida pelo autor na partitura (Comp. 3 a 7)



Figura 31: Tema 1, apresentado com articulação sugerida pelo Sexteto Brassil, Art metal quinteto e Grupo Itaratã (Comp. 3 a 7)



Durante todo o segundo movimento, o Rondó, um segmento melódico formado por quatro semicolcheias e duas colcheias são repetidas diversas vezes pelos trompetes. Essas repetições, no caso de alguns grupos, são feitas de maneira bem ordenada e coerente, onde todo o instrumento que toca esse fragmento o faz na mesma articulação do instrumento antecessor, havendo certa coerência musical. Por outro lado, também nesse mesmo caso, existem grupos que executam o tal fragmento de maneira desordenada e incoerente, o que nos leva a pensar que não houve uma definição antecipada por parte dos músicos antes da gravação. Abaixo podemos ver essas variedades de articulações que se repetem durante todo o movimento:

Figura 32: Segmento melódico que é apresentado em diversos trechos do rondó, articulação original da partitura (Comp. 19, 24 e 30 respectivamente no trompete I)



Figura 33: Segmento melódico que é apresentado em diversos trechos do rondó, algumas articulações apresentadas pelos grupos (Comp. 10, 24 e 15 respectivamente no trompete II)



Uma diferença clara do ponto de vista interpretativo pode ser ouvida entre os compassos 114 e 139, onde podemos comparar essa variação do tema apresentado no

trecho das semicolcheias, ao fole de uma sanfona num movimento mais movido que nos remete a um baião, ritmo genuinamente nordestino. Três dos grupos estudados optam por tocar os grupos de semicolcheias iguais, com um som intenso e bem sustentado, enquanto os outros dois executam o trecho com mais sutileza e “balanço”. Na figura a seguir podemos ver parte desse trecho, e alguns acentos métricos propostos por um dos grupos na frase:

Figura 34: Parte do trech solo dos trompetes com articulações sugeridas pelo Art metal quinteto (Comp. 114 a 120)

1 - TROMBETA EM DÓ

2 - TROMBETA EM DÓ

114

115

p *SOLI*

p *leggiero*

p *leggiero*

(*simile*)

120

1 - C Tpt.

2 - C Tpt.

(*simile*)

Outro trecho que apresenta recorrência de articulação é o do compasso 153, na parte do primeiro trompete, onde quatro das cinco gravações analisadas apresentam a articulação do grupo de semicolcheias disposto no primeiro tempo em *staccato*, indo de encontro ao sugerido na partitura originalmente. Aqui podemos levantar duas hipóteses, a primeira seria para manter uma articulação coerente em todo o movimento, e a outra, seria pelo grau de dificuldade presente, ao tocar o semitom Sol-Láb ligado no final da obra, em função de uma suposta fadiga muscular.

Abaixo podemos ver a articulação sugerida na partitura e a executada por quatro dos cinco grupos:

Figura 35: Fragmento do tema 1 variado, articulação sugerida pelo autor (Comp. 153)



Figura 36: Fragmento do tema 1 variado, articulação sugerida pelo autor (Comp. 153)



No último compasso do rondó, mais precisamente no primeiro tempo, existe um problema interpretativo a ser desvendado na escrita de Osvaldo Lacerda, onde o mesmo coloca uma ligadura que vai até o último compasso, que por sua vez tem escrito uma colcheia com o sinal de acento. Três dos cinco grupos nas suas gravações optam por destacar a colcheia final, enquanto os outros dois a ignoram. Por se tratar de um final, acreditamos que a colcheia deva ter um lugar de destaque nesse trecho. Na figura abaixo podemos observar os dois últimos compassos detalhadamente, seguidos pelos gráficos que demonstram um final onde a colcheia é acentuada, e outro sem acento algum:

Figura 37: Grade completa dos dois últimos compassos do rondó (Comp. 158 e 159)

The musical score consists of five staves, each with a treble or bass clef and a key signature of one flat. The first measure of each staff contains a half note, and the second measure contains a quarter note followed by a quarter rest. The staves are connected by a brace on the left and a brace on the right. The dynamic marking *ff* is present at the beginning of the second measure of each staff.

Gráfico 1: Gráfico produzido pelo sexteto brassil, acentuando a colcheia final (Comp. 158 e 159).

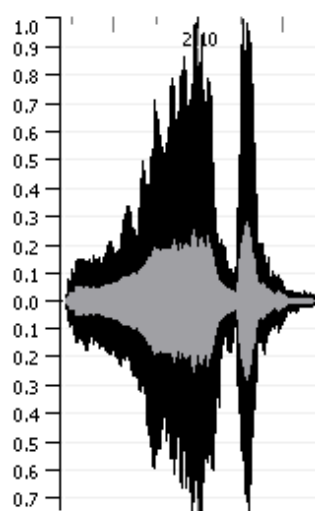
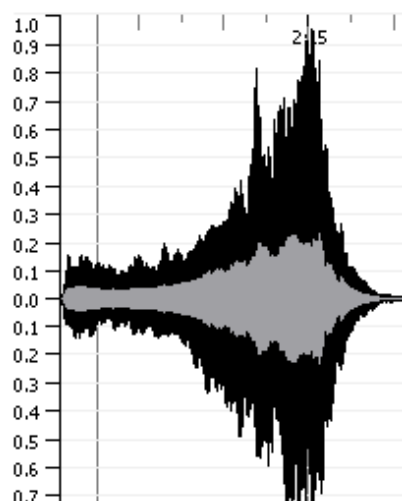


Gráfico 2: Gráfico produzido pelo quinteto de metais São Paulo, sem acento na colcheia final (Comp. 158 e 159).



No presente tópico sobre as questões de articulação, as diferenças contidas nas gravações analisadas foram as mais diversas. Aqui nos detivemos apenas às diferenças e similaridades que avaliamos como as que têm maior relevância na interpretação da obra como um todo.

3.5.4 Dinâmica: recorrências e diferenças

A primeira questão relacionada à dinâmica que nos é pertinente aqui citar, fica entre os compassos 63 e 67 da fantasia. Trata-se de um trecho que explora o efeito dos instrumentos de metais, onde é escrito o sinal do *frullato*, nas partes dos trompetes e trompa, com uma dinâmica que cresce e decresce indo do pianíssimo ao fortíssimo, retornando posteriormente ao pianíssimo num mesmo compasso. Tais sinais de dinâmica tornam-se praticamente indispensáveis, por se tratar de um efeito contrastante. Com a ajuda do software Sonic Visualiser nos foi possível ilustrar a diferença entre dois dos cinco quintetos estudados, onde um não executa os sinais de dinâmica, enquanto o outro faz com grande fidelidade a partitura. Observemos os gráficos a seguir:

Gráfico 3: Gráfico produzido pelo quinteto brasileiro de metais, explorando pouco da dinâmica (Comp. 63 a 67)

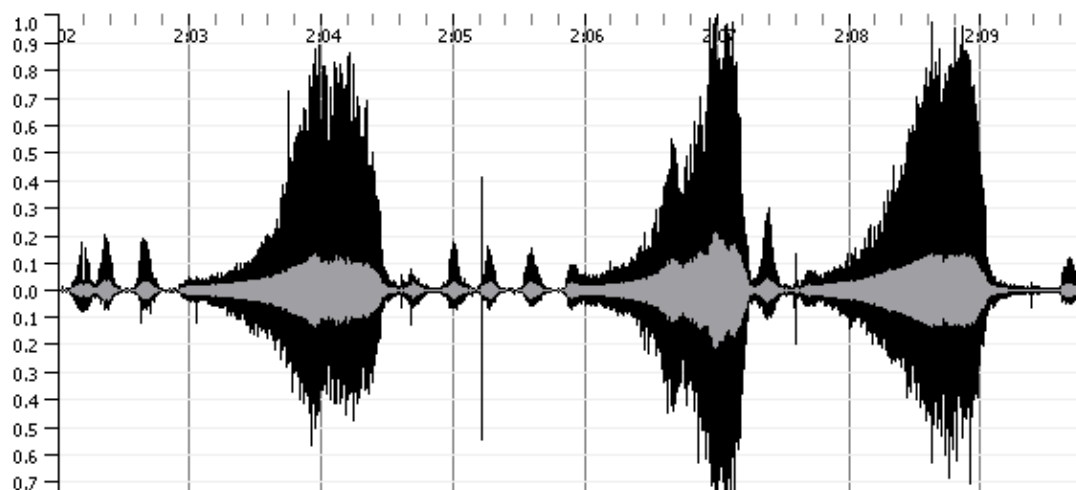
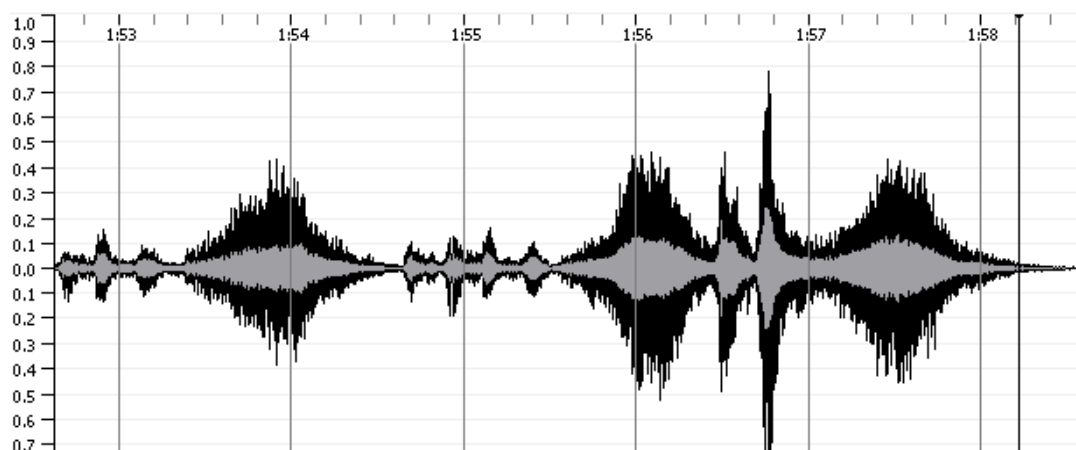


Gráfico 4: Gráfico produzido pelo quinteto de metais São Paulo, executando efetivamente a dinâmica sugerida (Comp. 63 a 67).



O segundo trecho relacionado com a dinâmica que escolhemos, está entre os compassos 94 e 97 ainda da fantasia, dessa vez o trecho referido é descrito na parte da trompa. Nessa passagem mais uma vez o quinteto brasileiro de metais está em evidência, pela diferença de dinâmica presente no trecho. O trompista do grupo não executa nenhum dos sinais de crescendo e decrescendo apontados na partitura pelo compositor, que minuciosamente escreve todas as indicações de como a frase deve ser conduzida quanto ao seu movimento de intensidade, assim produzindo maior expressão. Nesse trecho existe ainda outra questão. Por se tratar de uma reexposição, acreditamos que a execução musical deve seguir uma coerência, considerando a exposição feita pelo

trompete I, entre os compassos 4 e 7, onde na mesma gravação executa precisamente a dinâmica proposta. Nos gráficos a seguir comparamos o quinteto brasileiro de metais com o quinteto itaratã:

Gráfico 5: Gráfico produzido pelo grupo itaratã, explorando efetivamente a dinâmica sugerida pelo autor (Comp. 94 a 97).

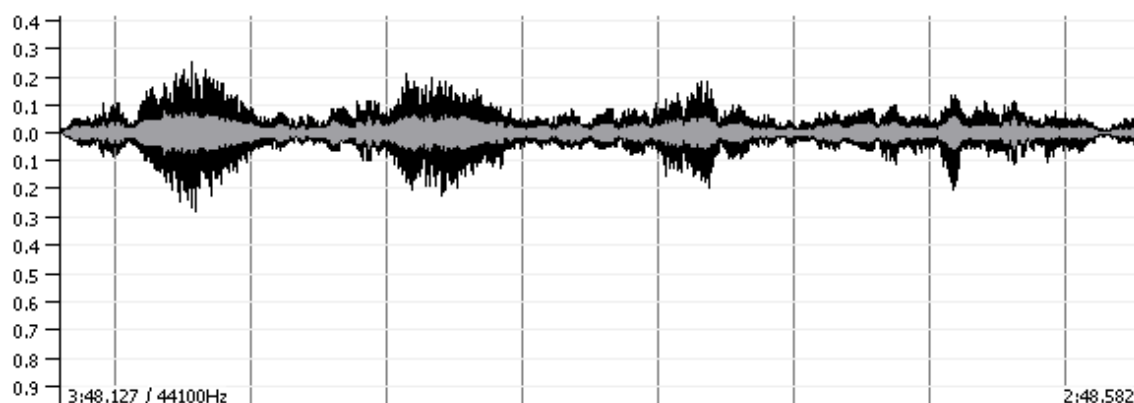
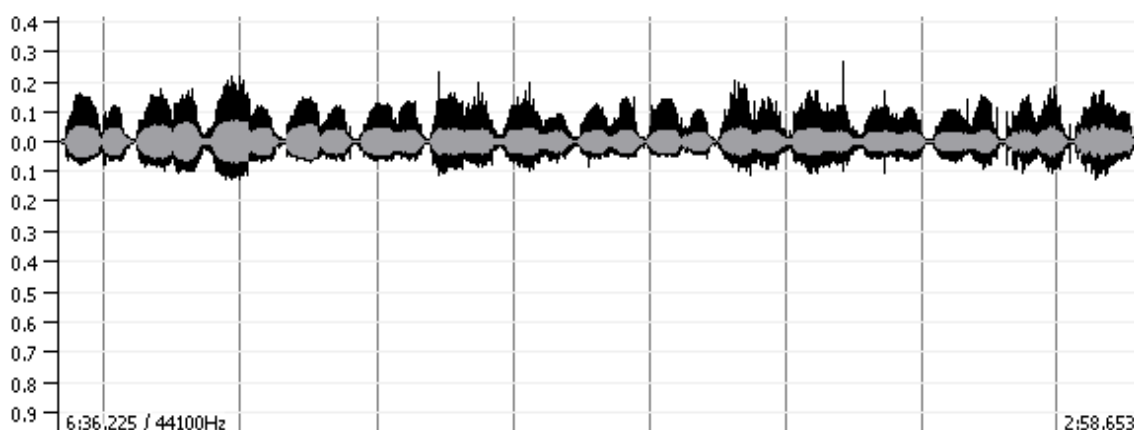


Gráfico 6: Gráfico produzido pelo quinteto brasileiro de metais, omitindo a dinâmica sugerida pelo autor (Comp. 94 a 97).



Através do movimento gráfico apresentado pela gravação do quinteto Itaratã, entre os compassos 154 e 157, ficou explícito uma diferença de notas tocadas pelo tubista do Quinteto Itaratã nesse trecho. Aqui achamos pertinente essa colocação em função do leve contorno gráfico, apresentado pela tuba que tem escrito uma escala de Mib cromática em uma oitava descendente, enquanto o instrumentista do grupo em questão toca outra sequência de notas. Tentamos entrar em contato com o mesmo através de e-mails para maiores esclarecimentos, mas não recebemos resposta. A seguir

poderemos ver e comparar dois dos gráficos produzidos nesse trecho, e em seguida as notas dispostas originalmente na partitura e a nova frase executada pelo tubista do quinteto itaratã.

Gráfico 7: Gráfico produzido pelo grupo itaratã com pouco decrescendo (Comp. 154 a 157).

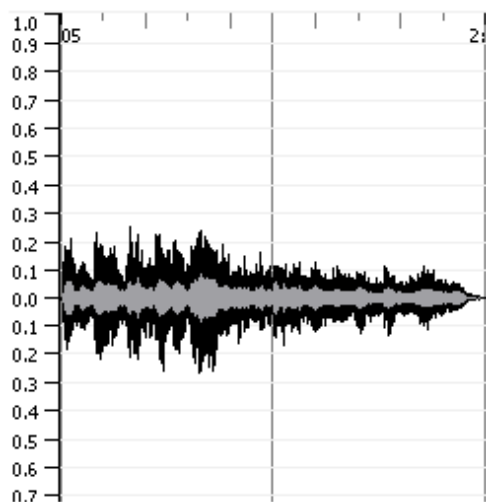


Gráfico 8: Gráfico produzido pelo sexteto brasil, com decrescendo bastante progressivo (Comp. 154 a 157).

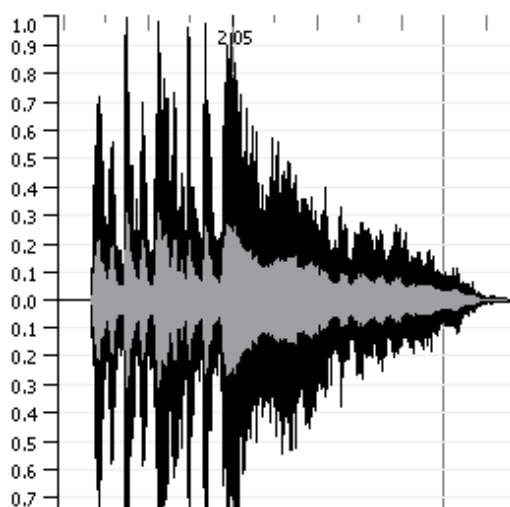


Figura 38: Trecho final do rondó apresentado na parte da tuba, com as notas originais (Comp. 154 a 157)



Figura 39: Trecho final do rondó executado pelo tubista do Grupo Itaratã com outras notas (Comp. 154 a 157)



Entre os compassos 148 e 151 do rondó, quando comparamos partitura versus execução dos grupos. Trata-se da parte solo do trombone, onde está escrito o sinal de piano crescendo, seguido por uma nota pedal, com dinâmica em piano na parte da tuba. Observemos a seguir, os gráficos que indicam essas variedades de dinâmica apresentadas por dois grupos, observemos o exemplo do primeiro grupo que toca com a dinâmica piano e o segundo que toca forte:

Gráfico 9: Gráfico produzido pelo sexteto brassil, solo do trombone seguido pela tuba (Comp. 148 a 151).

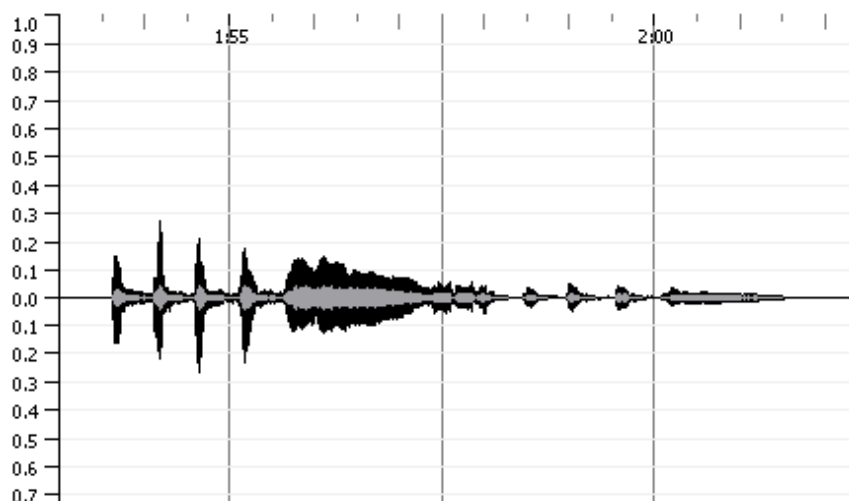
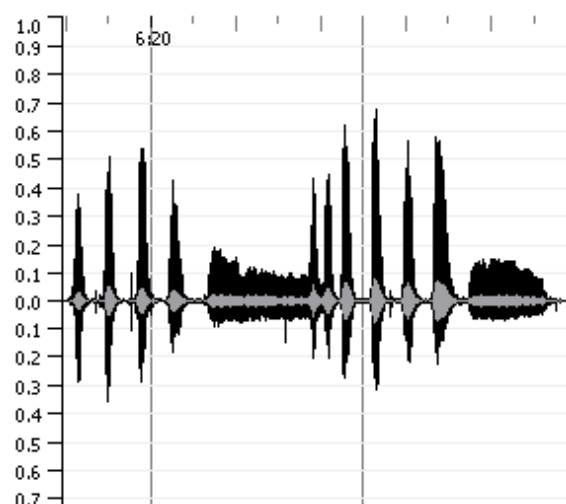


Gráfico 10: Gráfico produzido pelo quinteto brasileiro de metais, solo do trombone seguido pela tuba (Comp. 148 a 151).



No tópico anterior, optamos por não colocar as partituras propriamente ditas como exemplo, em função do grande número de figuras já presente no tópico. A partitura completa encontra-se disponível nos anexos desse trabalho para maiores esclarecimentos. O grupo que mais se diferenciou em termos de dinâmica foi o quinteto brasileiro de metais, onde boa parte de suas interpretações são seguidas de algumas mudanças de andamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho foi elaborado principalmente a partir da análise auditiva de cinco gravações da Fantasia e Rondó de Osvaldo Lacerda, onde, através de uma audição crítica das obras, da análise estrutural, temática e ainda com o auxílio do software Sonic Visualiser, conseguimos chegar aos objetivos propostos no início da pesquisa, que eram encontrar as recorrências e diferenças interpretativas nas gravações propostas.

Por se tratar de uma obra onde praticamente todos os compassos têm uma indicação de dinâmica ou outro sinal, acreditávamos que, fora das ideias propostas na partitura, não seriam encontrados outros pontos divergentes nas interpretações. Ao contrário, foram encontradas similaridades interpretativas incomuns que não estavam presentes nas notações do autor, como no caso das articulações, onde acreditamos que para alcançar uma maior expressividade foram feitas alterações como, por exemplo, nas ligaduras e *staccatos*. Algumas das escolhas interpretativas podem ser classificadas como coerentes, se observado pelo ponto de vista mais estético como, por exemplo, uma mudança de articulação que segue uma coerência durante toda uma sessão. Outras em contrapartida, não oferecem razão alguma para tal acontecimento, como foi no caso das mudanças de notas na parte da tuba, apresentada na gravação do quinteto Itaratan. Acreditamos que se o compositor escreve uma ideia melódica por mais simples que seja, ao interprete é implícito um limite, podendo o mesmo se utilizar de outros elementos que não mudam a estrutura da obra para criar um novo ambiente interpretativo, como bem coloca Schlueter (1996), quando comenta acerca de alguns dos elementos de domínio do interprete como por exemplo, o andamento, a execução rítmica, dinâmica, articulação, afinação e o fraseado musical.

No decorrer do estudo, também ficaram claras algumas características em comum, que foram apresentadas pelos mesmos quintetos, como por exemplo, o Art Metal Quinteto, Sexteto Brassil e Quinteto de Metais Itaratan que apresentaram em várias sessões traços comuns de articulações. Podemos atribuir ou supor que tais semelhanças residem no fato que, dos seis trompetistas desses grupos, quatro tocaram juntos no Sexteto Brassil em algum momento de suas trajetórias, tendo também estudado direta ou indiretamente com o professor Charles Schlueter, assim apresentando

traços interpretativos recorrentes que não estão escritos nas partituras, mas são nitidamente percebidos nas gravações.

Outro aspecto identificado foi o que chamamos de “sotaque nordestino”, que pode ser incorporado na obra em questão pelo fato da mesma, principalmente no segundo movimento, fazer alusão ao cenário nordestino brasileiro, onde o uso de escalas modais e ritmos específicos enfatizam ainda mais essa característica.

Podemos dizer que a escolha do tempo é determinante para o caráter de cada uma dessas gravações. Fica evidente que, ao ouvirmos só um pequeno trecho de cada uma delas, não podemos deixar de mencionar que fatores como articulação, dinâmica e sonoridade têm uma influência muito marcante nas interpretações estudadas. Se, de um lado, a concepção da peça e os valores estéticos do artista determinam sua execução, no lado oposto, o ouvinte baseia sua apreciação em seu próprio conhecimento musical e valores estéticos. Acreditamos que o fator indivíduo/ambiente é muito significativo para o músico em geral e está diretamente ligado a formação de sua própria concepção interpretativa, que é influenciada por vários fatores, que vai desde onde o indivíduo nasce, onde convive, o que ele escuta, entre outros. A obra em questão faz uma alusão clara ao cenário nordestino brasileiro, o que pode levar o interprete a criar algumas imagens mentais que segundo Santiago "nos permitem 'visualizar' um objeto ausente, que nos é familiar e nos possibilitam agir a partir desta visualização" (SANTIAGO, 2022, p. 147), como no caso de uma sequência de semicolcheias no segundo movimento, que ao serem tocadas por um dos grupos nos remete nitidamente ao abrir e fechar do fole de uma sanfona.

Acreditamos que o melhor uso deste tipo de estudo seja para sensibilizar o ouvinte para a riqueza de detalhes a serem percebidos, pois quando entende que existem várias alternativas possíveis, o mesmo passa a ter uma maior flexibilidade na busca pela sua própria forma de expressão.

Durante a pesquisa algumas lacunas não puderam ser esclarecidas, em função da individualidade de cada intérprete, onde seria necessária uma abordagem mais direta, como por exemplo, uma entrevista dirigida com o indivíduo visando elucidar algumas ideias que foram apresentadas nas gravações.

REFERÊNCIAS

- ABDO, Sandra Neves. EXECUÇÃO/ INTERPRETAÇÃO MUSICAL: uma abordagem filosófica. Belo Horizonte: Per Musi - **Revista Acadêmica de Música**, v. 1, 2000. P. 16-24.
- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: F.briguier & Cia, 1942.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3.ed. São Paulo: Martins, 1972.
- BARRENECHEA, Lúcia S. e Cristina C. GERLING. **Villa-Lobos e Chopin, o Diálogo Musical das Nacionalidades**. In: Três Estudos Analíticos: Villa-Lobos, Mignone e Camargo Guarnieri – Série Estudos 5, ed. Cristina C. Gerling, p. 11-73. Porto Alegre: UFRGS, 2000.
- BENCK FILHO, Ayrton M. **Concertino para Trompete e Orquestra ou Sonata para Trompete e Piano de Sérgio Oliveira de Vasconcelos Corrêa**: uma abordagem interpretativa. 2002. 76f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. Tradução de: Maria Teresa Resende Costa.
- BOYDEN, David; STOWELL, Robin. Glissando. In: SADIE, Stanley (ed). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001.
- CONE, Edward T. Analysis Today. **The Musical Quarterly**. v. 46, n. 2, Special Issue: Problems of Modern Music. The Princeton Seminar in Advanced Musical Studies. (Apr., 1960), pp.172-88.
- COOK, Nicholas. Essay: Beyond the notes. 2008. Disponível em: <<http://www.nature.com/nature/journal/v453/n7199/full/4531186a.html>>. Acesso em: 03 out. 2013.
- CORREIA, Samuel Cavalcanti. **Pássaros, Poesia e Canções**: limiares de uma concepção musical. 2008. 163 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2008.
- DINIZ, André. **O Rio Musical de Anacleto Medeiros**: a vida, a obra e o tempo de um mestre do choro. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DUNSBY, Jonathan. **Performing Music: Shared Concerns**. New York: Oxford University Press, 1995.
- EGGE, Mark Nathan. **Toward a Method for Performance Analysis of Twentieth Century Music**. 2005. 96 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Música,

Universidade Estadual de Bowling Green, Ohio, 2005. Disponível em: <https://etd.ohiolink.edu/ap:0:0:APPLICATION_PROCESS=DOWNLOAD_ETD_SUB_DOC_ACCNUM:::F1501_ID:bgsu1130784707,inline>. Acesso em: 03 out. 2013.

FARIAS, Ranilson Bezerra de. **Obras para o trompete do compositor José Siqueira:** peças camerísticas e o concertino para trompete e orquestra de câmara. 2013. 98 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

FIELD, Christopher; HELM, Eugene; DRABKIN, William. Fantasia. In: SADIE, Stanley (ed). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001.

GARBOSA, Guilherme Sampaio. **“Concerto (1988)” para clarineta de Ernst Mahle:** um estudo comparativo de interpretações. 2002. 184 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

GERLING, Cristina Capparelli. "Uniformidade e diversidade na execução musical". In: VIII Encontro Nacional da ANPPOM, 1995, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: Universidade Federal de Paraíba, 1995, v.1, p.211-217.

GERLING, Cristina Capparelli; SOUZA, Jusamara. A performance como objeto de investigação. In: I Seminário nacional de pesquisa em performance musical, 2000, Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2000, p. 114-125.

GERLING, Fredi Vieira. O tempo rubato na Valsa de Esquina nº 2. **Claves:** Programa de Pós- Graduação em Música da UFPB, João Pessoa, v. 5, p.07-19, maio 2008.

GERLING, Fredi Vieira. **Performance analysis and analysis for performance:** a study of Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras no. 9. 2000. 276 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doutorado em Musical Arts, University Of Iowa, Iowa, 2000.

HIGINO, Elizete. **Oswaldo Lacerda:** catálogo de obras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006. 160 p.

HUDSON, Richard. Rubato. In: SADIE, Stanley (ed). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2. ed. New York: Oxford University Press, 2001.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário Básico de Filosofia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 212 p.

JOHNSON, Peter. The legacy of recordings. In: RINK, John (ed.). **Musical performance:** a guide to understanding. New York: Cambridge University Press, 2002, cap. 14, p 197-211.

JOURDAIN, Robert. Música, **Cérebro e Êxtase:** Como a música captura nossa imaginação. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998. Tradução de: Sonia Coutinho.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação Musical:** a dimensão recriadora da comunicação poética. São Paulo: Annablume, 2007. 196 p.

LEVINE, Mark. **The Jazz Theory Book**. Petaluma: Sher Music, 1995.

LIMA, Sonia Albano de; APRO, Flávio; CARVALHO, Márcio. Performance, Prática e Interpretação Musical: significados e abrangências. In: LIMA, Sonia Albano de. (org) **Performance & interpretação musical: Uma prática interdisciplinar**. São Paulo: Musa Editora, 2006. 127 p.

LOPES, Maico Viegas. **A Música Brasileira para Quintetos de Metais do Rio de Janeiro a partir de 1976**. 2007. 114 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado Música, Departamento de Centro de Letras e Artes, Unirio, Rio de Janeiro, 2007.

MARIZ, Vasco. **Três Musicólogos Brasileiros**: Mário de Andrade, Renato Almeida e Luiz Heitor Correa de Azevedo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 174 p.

MARIZ, Vasco. **A canção brasileira de câmara**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 2002.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 550 p.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. Brasília: Musimed, 1996.

MEYER, Leonard B.. **Explaining Music**. Chicago: Chicago University Press, 1973.

MEYER, Leonard B. **Style and music: theory, history, and ideology**. Chicago: The University Of Chicago Press, 1996.

NARMOUR, Eugene. **On the relationship of analytic theory to performance and interpretation**. Stuyvesant: Pendragon Press, 1988.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Tradução de: Maria Helena Nery Garcez.

PINO, David. **The Clarinet and Clarinet Playing**. New York: Charles Scribner's Sons, 1980.

RANDEL, Don Michael. **Harvard Concise Dictionary of Music**. London: The Belknap Press Of Harvard University Press, 1978.

RINK, John. Analysis and(or?) performance. In: RINK, J. **A guide to understanding**. London: University Press, 2004, p.35-58.

SANTIAGO, Diana. Proporções nos Ponteiros para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical. *Em Pauta*, Junho 2002, 143-185.

SANTIAGO, Diana. Sobre análise para executantes. **Art- Revista da Escola de Música da UFBA**, Salvador, v. 21, p.81-86, dez. 1992.

SCHLUETER, Charles. **Zen and the art of the trumpet**. Boston: Não Publicado, 1996

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. Tradução de: Eduardo Seincman.

STIER, John Charles. **On Performance**. Maryland: Word Masters, 1992.

THURMOND, James Morgan. **Note Grouping**: A Method for Achieving Expression and Style in Musical Performance. Florida: Meredith Music Publications, 1991. Tradução não publicada: Gustavo Nápoli.

VALLE, José Nilo; ADAM, Joselir Nísio Guimarães. **Linguagem e Estruturação Musical**. 3. ed. Curitiba: Imprensa Cacique, 1986.

WINTER, Leonardo; SILVEIRA, Fernando José. Interpretação e Execução musical: reflexões sobre a prática musical. **Per Musi**: Revista de performance musical, Belo Horizonte, v. 13, p.63-71, 2006.

ANEXOS

OSVALDO LACERDA

“FANTASIA e RONDÓ”

(PARA QUINTETO DE METAIS)

- 1977-

2 – TROMBETAS EM DÓ

1 – TROMPA EM FÁ

1 – TROMBONE TENOR

1 – TUBA

DURAÇÃO APROXIMADA: 6’00”

I. FANTASIA

OSVALDO LACERDA

ANDANTE CON MOTO $\text{♩} = 76$

SOLO

1 - TROMBETA EM DÓ

2 - TROMBETA EM DÓ

TROMPA EM FÁ

TROMBONE TENOR

TUBA

5

N.B. - O final de um SOLO é mostrado com um asterisco: *

3

10

pp f subito

f subito

pp

SOLO

p

p

p

15

SOLO

mf

p

f sub. e deciso

f sub. e deciso

SOLO

f

f sub. e deciso

f sub. e deciso

20

rall... a tempo

meno *f* *mf* *p* > *pp*

meno *f* *mf* *p* > *pp* *

f < > *mf* < > *mp*

meno *f* *mf* *p* > *pp*

meno *f* *mf* *p* > *pp* *p* SOLO

25

SOLO *mf* *

SOLO *mp* *

mp < > *mf* < > *mf* < >

5

SOLO

30

This musical score segment contains five staves for measures 30 through 33. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Dynamic markings like *f* (forte) are present throughout. A star symbol (*) is placed above the third staff in measure 30. Measure numbers 30, 31, 32, and 33 are indicated at the top of their respective columns.

35

★

p *mf* *mf* *mf* *mf*

SOLO

rall.... , *a tempo* **40**

mf p f p

p p f p

p p f p

p p f p

p p f p

45 *rall...* *Con sordino*

f p f *f* *pp* *Con sordino*

f p f *f* *pp*

f p f *f* *pp* *mp* *SOLO*

f p f *f* *pp*

f p f *poco f* *pp*

7

ALLEGRO $\text{♩} = 126$

50

Musical score for measures 50-54. The score is in 3/4 time and consists of five staves. The first staff (treble clef) has a *mp* dynamic marking and a *leggiere, não humorístico* instruction. The second staff (treble clef) has a *leggiere, não humorístico* instruction. The third staff (treble clef) has a *mf* dynamic marking. The fourth and fifth staves (bass clef) are empty. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

55

Musical score for measures 55-59. The score is in 3/4 time and consists of five staves. The first staff (treble clef) has a *p* dynamic marking. The second staff (treble clef) has a *mf* dynamic marking. The third staff (treble clef) has a *mp* dynamic marking and a *mf* dynamic marking. The fourth staff (bass clef) has a *Con sordino* instruction and a *mf* dynamic marking. The fifth staff (bass clef) is empty. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and a triplet in the third staff.

60

8

poco rall... *a tempo*

p *f* *p* *p* *pp*

via sord.

★

65

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

frullato *frullato* *frullato* *frullato* *aperto*

pp *f* *pp* *pp* *f* *pp* *pp* *f* *pp* *pp* *f* *pp*

frullato *frullato* *frullato* *frullato* *aperto*

SOLO

pp *poco f* *pp* *poco f* *mp*

9 70

leggiere
mp

p

p

p

75

mf, secco

mf

mf, secco

mf, secco

mp *mf*

p *mf, secco*

80

10

rall... *frullato* *a tempo subito*

pp $\leftarrow$ *f* $\rightarrow$ *pp* *f sub. secco*

frullato *pp* $\leftarrow$ *f* $\rightarrow$ *pp* *f sub. secco*

frullato *+* *aberto* *f sub. secco*

p $\rightarrow$ *mp* $\rightarrow$ *pp* $\leftarrow$ *f* $\rightarrow$ *pp* *f sub. secco*

não humorístico

f sub. secco

85

90

rall. poco a poco *via sordino*

pp *via sordino*

pp

poco f *pp*

mf *pp*

mp *pp*

11

ANDANTE CON MOTO ♩ = 76

95

Musical score for measures 1-4. The tempo is **ANDANTE CON MOTO** with a quarter note equal to 76 beats per minute. The time signature is 3/4. The score consists of five staves. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). A **SOLO** section begins in measure 4.

Continuation of the musical score for measures 5-8. The tempo remains **ANDANTE CON MOTO**. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include *tranquillo* and *f subito e deciso*. A **SOLO** section is indicated above the first staff in measure 5. A star symbol (★) is placed above the third staff in measure 8.

100

12

Musical score for measures 100-102. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 100-102. The second staff (treble clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes with a slur and a bracket indicating a triplet. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 100-102. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with a slur over measures 100-102. The fifth staff (bass clef) contains a melodic line with a slur over measures 100-102. The dynamic marking *f, deciso* is present in the second staff.

105

Musical score for measures 105-108. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 105-108. The second staff (treble clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes with a slur and a bracket indicating a triplet. The third staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over measures 105-108. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with a slur over measures 105-108. The fifth staff (bass clef) contains a melodic line with a slur over measures 105-108. The time signature is 3/4.

13

Musical score for measures 110-112. The score is written for piano (p), violin (v), and cello (c). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo changes from *rall* to *breve* and then to *a tempo*. The piano part includes dynamic markings *p*, *pp*, and *f*, along with a triplet of eighth notes. The violin and cello parts also include dynamic markings *p*, *pp*, and *f*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Musical score for measures 110-113. The score is written for piano (p), violin (v), and cello (c). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes a **SOLO** section marked with a star. The piano part includes dynamic markings *f*, *menos f*, *mf*, and *mp*. The violin and cello parts also include dynamic markings *f*, *menos f*, *mf*, and *mp*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

115

14

Musical score for measures 115-117. The score is written for five staves. Measure 115 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 116 features a *SOLO* section with a *f subito* (sudden forte) dynamic. Measure 117 continues with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

rall.....

molto
rall

120

Musical score for measures 120-122. The score is written for five staves. Measure 120 begins with a *rall.....* (rallentando) instruction. Measure 121 features a *molto rall* (molto rallentando) instruction. Measure 122 concludes with a *ppp* (pianississimo) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

3'30"

II. RONDÓ

VIVACE SPIRITOSO $\text{♩} = 144 - 152$

SOLO

5

1 - TROMBETA
EM DÓ

2 - TROMBETA
EM DÓ

TROMPA
EM FÁ

TROMBONE
TENOR

TUBA

SOLO

10

SOLO

[illegible]

2

15 *SOLO*

mf *SOLO* *p* *mf* *p* *mf*

20 *SOLO*

mf *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf* *f*

★ SOLO 25 ★

Measure 24: *p sub.*
 Measure 25: *f*, *mf*, *f*, *f*, *p sub.*

30

Measure 29: *f*, *f*, *f*, *f*, *f*
 Measure 30: *mf*, *p*, *f*, *f sub.*, *f*, *f sub.*, *f*, *f sub.*, *f*

4

★

35

p

SOLO

p

p

p

p

SOLO

40

mf

★

p

mf

p

mf

mf

mf

pochiss. rall. 45 5

a tempo

mf *p sub.* pp

mf *p sub.* pp

mf *p* pp

mf *p* pp

mf *p*

50

pp, leggiero *p* *pp*

pp, leggiero *p* *pp*

pp, leggiero *p* *pp*

SOLO *pp* *mp* *non legato*

pp *

6

55 SOLO

Measures 55-59. Dynamics: *mp*, *pp*, *mf*. A star symbol is present in measure 59 on the fourth staff.

60

Measures 60-64. Dynamics: *p*, *mp*.

(a) trompa na clave de fá (compasso 63 a 67) -> efeito: uma 5ª abaixo

65

★

mf *p* *pp* *pp* *mf* *mf* *mf* *SOLO* *mp* *p* *mf* *p* *mf* *p*

70

SOLO

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

8

75

★

p

f

p

SOLO

mp, cantando

f

p

f

p

Measures 75-79. The score features five staves. The first staff has a melodic line starting with a star and a dynamic of *p*. The second staff has a rhythmic accompaniment with a dynamic of *p*. The third staff has a melodic line starting with a dynamic of *f*, then *p*, and then *mp, cantando* for a solo section. The fourth staff has a bass line starting with a dynamic of *f*, then *p*. The fifth staff has a bass line starting with a dynamic of *f*, then *p*. The key signature has one sharp (F#).

80

poco f

poco f

poco f

poco f

Measures 80-84. The score features five staves. The first staff has a melodic line starting with a dynamic of *poco f*. The second staff has a melodic line starting with a dynamic of *poco f*. The third staff has a melodic line starting with a dynamic of *poco f*. The fourth staff has a bass line starting with a dynamic of *poco f*. The fifth staff has a bass line starting with a dynamic of *poco f*. The key signature has one sharp (F#).

85 9

con sordino *poco rall.* *a tempo*

più f *con sordino*

sub. più f *p* *mp*

più f *p*

più f *p*

90

SOLO

mf *p*

p *p*

mp *p*

mp *p*

10

95

SOLO

f

SOLO *poco staccato*

p

poco f

p $\rightarrow$ *pp*
no marcato
não humorístico

p $\rightarrow$ *pp*

100

p sempre

p sempre

pp sempre

SOLO

p

105 11

Musical score for measures 105-107. The score is written for five staves. Measures 105 and 106 are marked with *ten.* (tension) and *mp* (mezzo-piano). Measure 107 is marked with *pp* (pianissimo). The bottom two staves have a *p* (piano) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

110

via sord.

Musical score for measures 110-114. The score is written for five staves. Measures 110 and 111 are marked with *via sord.* (via sordina). Measure 112 is marked with *p* (piano). The bottom two staves have a *p* (piano) dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

12

115

Musical score for measures 115-117. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic and a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second staff (treble clef) is silent until measure 116, where it begins with a *SOLI* marking and a half note G4. The third staff (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic and a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The fourth staff (bass clef) begins with a forte (*f*) dynamic and a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The fifth staff (bass clef) begins with a forte (*f*) dynamic and a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The score includes dynamics such as *f*, *p*, and *p*, *leggiere*, and markings like *SOLI* and *p* sempre.

120

Musical score for measures 120-124. The score is written for five staves. The first staff (treble clef) begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The second staff (treble clef) begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The third staff (treble clef) begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The fourth staff (bass clef) begins with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The fifth staff (bass clef) begins with a half note G3, followed by a half note A3, and then a half note B3. The score includes markings such as *(simile)* and *p* sempre.

125

Musical score for measures 125-129. The score is written for five staves (two treble and three bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The dynamics are marked as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes various note values, rests, and slurs. The first staff has a *p* dynamic in measure 125, *mf* in 126, and *p* in 127. The second staff has *p* in 125, *mf* in 126, and *p* in 127. The third staff has *mf* in 126 and *p* in 127. The fourth staff has *p* in 125, *mf* in 126, and *p* in 127. The fifth staff has *p* in 125, *mf* in 126, and *p* in 127.

130

Musical score for measures 130-134. The score is written for five staves (two treble and three bass). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The dynamics are marked as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *poco f* (poco forte). The notation includes various note values, rests, slurs, and triplets. The first staff has *p* in measure 130, *poco f* in 131, and *poco f* in 132. The second staff has *p* in 130, *poco f* in 131, and *poco f* in 132. The third staff has *p* in 130, *mf* in 131, and *poco f* in 132. The fourth staff has *p* in 130, *mf* in 131, and *poco f* in 132. The fifth staff has *p* in 130, *mf* in 131, and *poco f* in 132.

14

135

p SOLO *p* SOLO *p* SOLO *p* SOLO *p* SOLO

140

SOLO *p* *mf* *poco f* *p sub.* *mf* *mf* *poco f* *p sub.* *mf* *mf* *poco f* *p sub.* *mf* *mf* *poco f* *p sub.*

pochiss. rall.

145

p *poco* *f* *p sub.*

frullato *★ breve*

f *frullato* *breve*

f *frullato* *breve*

f *frullato* *breve*

f *frullato* *breve*

f *frullato* *breve*

16

LENTO

150

Tempo I°

SOLO

poco staccato
p
poco cresc.

poco rall.
p

poco rall.

ten.

f subito e deciso

f subito e deciso

f subito e deciso

f subito e deciso

f subito e deciso

f subito e deciso

155

poco rall.

molto allargando

p

p

p

p

p

Musical score for five staves, measures 17 and 18. The score is written in 2/4 time. The first four staves are grouped by a brace on the left. The fifth staff is separate. The key signature is one flat (B-flat). The first measure (measure 17) contains a half note in each staff, all tied to the second measure. The second measure (measure 18) contains a half note in each staff, all marked *ff* (fortissimo). The staves are: Treble clef, Treble clef, Treble clef, Bass clef, and Bass clef. The first four staves are grouped by a brace on the left.

S. Paulo, Outubro de 1977

2'15