ANDRÉ GUIMARÃES RODRIGO

**Quatro peças religiosas de Osvaldo Lacerda:
uma leitura interpretativa para performance**

São Paulo

2016

ANDRÉ GUIMARÃES RODRIGO

**Quatro peças religiosas de Osvaldo Lacerda:
uma leitura interpretativa para performance**

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade
de São Paulo para a obtenção do título de
Mestre em Artes junto ao Programa de
Pós-Graduação em Música.

Área de Concentração: Processos de
Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Marco Antonio da
Silva Ramos

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Rodrigo, André Guimarães

Quatro peças religiosas de Osvaldo Lacerda: uma leitura interpretativa para performance / André Guimarães Rodrigo.

-- São Paulo: A. G. . Rodrigo, 2016.

156 p.: il. + Inclui .

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Marco Antonio da Silva Ramos

Bibliografia

1. Obras Corais Religiosas de Osvaldo Lacerda 2. Regência Coral 3. Performance em Canto Coral 4. Música Brasileira 5. Análise para Interpretação Musical I. Ramos, Marco Antonio da Silva II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Folha de aprovação

André Guimarães Rodrigo. Quatro peças religiosas de Osvaldo Lacerda: uma leitura interpretativa para performance. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes junto ao Programa de Pós-Graduação em Música.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho à minha esposa Fernanda,
meu amor, minha inspiração, incentivadora,
companheira, amiga, colaboradora e sempre presente.

AGRADECIMENTOS

À Fernanda Cristina Denzin Tonoli Rodrigo, minha esposa, por contribuir com ideias, reflexões, correções e revisão do texto.

À Izabel e ao Carlos, meus pais, pelo amor, dedicação, apoio e compreensão em todos os momentos;

À Mariana e ao Rubens, minha irmã e meu cunhado, pelo interesse e incentivo no decorrer da minha trajetória musical;

Ao Antonio Carlos, meu tio, que de forma perseverante foi o responsável pela minha inserção na música coral;

Ao querido mestre Prof. Dr. Marcos Júlio Sergl, pela generosidade em compartilhar comigo seu vasto conhecimento, pela intensa amizade e longa vivência musical que são até hoje inestimável fonte de reflexão artística e profissional;

Ao meu orientador Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, pela valiosa contribuição para a minha formação como regente, intérprete e pesquisador, pela amizade e pela paciência no decorrer deste trabalho;

Ao Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini, pelos fundamentos iniciais da regência e pelos preciosos conselhos na etapa de qualificação;

Ao Prof. Dr. Ricardo Basso Ballesterio, pela disponibilidade e pelo rico direcionamento desta pesquisa na etapa de qualificação;

À Prof. Dra. Susana Igayara pelas sugestões valiosas;

Aos cantores do Coral da ECA-USP, pelo acolhimento e disposição durante os dois semestres de convivência e fazer musical;

Aos cantores do Coral Cultura Inglesa São Paulo, companheiros de jornada coral, pelo apoio no momento de ingresso no programa de Mestrado;

À Eudóxia de Barros, pela prestimosidade quanto às minhas dúvidas e perguntas;

Ao Fernando Dissenha, pela carta citada na conclusão do presente trabalho, material de inestimável valor histórico e artístico;

Ao Maestro Walter Lourenção, por compartilhar dados biográficos de Mariuccia Lourenção, e relatar detalhes de sua amizade com Osvaldo Lacerda.

Ao Prof. Dr. Vitor Gabriel de Araujo, pelos esclarecimentos acerca da encomenda da peça Poema de Natal;

Ao Marcello Amalfi, pela presença constante e pela valiosa ajuda com o relatório de qualificação e com a filmagem do recital de qualificação na ECA;

Ao Tom Nakano, pela amizade e pela filmagem do concerto no Mosteiro de São Bento.

Ao Dom Alexandre de Andrade, OSB, pelos esclarecimentos litúrgicos e teológicos acerca das obras;

Ao Dom Cassiano Magalhães de Souza, OSB, pelo auxílio na interpretação do texto de *Poema de Natal*;

Ao Fernando Cupertino, por compartilhar sua visão da obra de Osvaldo Lacerda e relatar episódios de seu convívio pessoal com o compositor;

Ao Laerte Mello e à Associação Cultura Inglesa São Paulo, pela confiança depositada em meu trabalho como regente coral;

A todos os cantores e colegas de trajetória coral que contribuíram para as minhas reflexões como intérprete.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é oferecer uma leitura interpretativa para performance de quatro obras corais religiosas à capela do compositor brasileiro Osvaldo Lacerda: *Pai Nosso* (1978), *Ave Maria* (1979), *Poema de Natal* (1982) e *Dai-nos Forças, Senhor* (2000). O primeiro capítulo apresenta análises das quatro obras a partir de sua submissão ao Referencial de Análise de Obras Corais (RAMOS, 2003). O procedimento para utilização do referencial foi responder aos seus itens, escolher as respostas de interesse e redigir o texto dissertativo a partir delas, com o auxílio de textos escritos por Osvaldo Lacerda quando membro da Comissão de Música Sacra do Concílio Vaticano II. Partindo da realização musical desse repertório como regente assistente frente ao Coral da ECA-USP, o autor aborda no segundo capítulo as questões interpretativas de cada peça e as relaciona sob o ponto de vista de sua performance, por meio de um relato de campo que aponta aspectos relevantes do seu processo de preparação e execução. Este trabalho, portanto, fornece uma dentre as várias possibilidades de interpretação e performance desse repertório.

Palavras-chave: Obras Corais Religiosas de Osvaldo Lacerda – Regência Coral – Performance em Canto Coral – Música Brasileira – Análise para Interpretação Musical

ABSTRACT

The purpose of this work is to provide an interpretative reading for the performance of four religious choral pieces *a cappella* written by the Brazilian composer Osvaldo Lacerda: *Pai Nosso* (1978), *Ave Maria* (1979), *Poema de Natal* (1982) and *Dai-nos Forças, Senhor* (2000). The first chapter presents the analysis of the four pieces after submitting them through the Analysis Referential for Choral Works (RAMOS, 2003). The procedure was to select significant answers and start writing the argumentative text from them, having as the main support texts written by Osvaldo Lacerda when he was a member of the National Commission of Sacred Music of the Vatican Council II. Admitting as the starting point the musical execution of this repertoire as assistant conductor of Coral da ECA-USP, the author addresses in the second chapter the interpretative questions of each piece and relates them under the matter of performance, through a field report comprising relevant aspects of their preparation and execution process. This paper, therefore, provides one among many possibilities of interpretation and performance of this repertoire.

Key words: Religious Choral Pieces of Osvaldo Lacerda – Choral Conducting – Performance in Choral Singing – Brazilian Music – Analysis for Musical Interpretation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
CAPÍTULO 1 – Análise das Obras Corais.....	21
1.1. Análise da obra coral PAI NOSSO.....	22
1.1.1. Aspectos gerais da obra.....	23
1.1.2. Aspectos musicais.....	23
1.1.3. Aspectos frequenciais.....	26
1.1.4. Aspectos relativos às intensidades.....	32
1.1.5. Aspectos relativos ao timbre.....	33
1.1.6. Aspectos relativos aos silêncios.....	33
1.1.7. Aspectos estruturais, formais e composicionais.....	33
1.1.8. Aspectos referentes à relação texto-música.....	35
1.2. Análise da obra coral AVE MARIA.....	36
1.2.1. Aspectos gerais da obra.....	37
1.2.2. Aspectos musicais.....	38
1.2.3. Aspectos frequenciais.....	39
1.2.4. Aspectos relativos às intensidades.....	44
1.2.5. Aspectos relativos ao timbre.....	46
1.2.6. Aspectos relativos aos silêncios.....	46
1.2.7. Aspectos estruturais, formais e composicionais.....	47
1.2.8. Aspectos referentes à relação texto-música.....	48
1.3. Análise da obra coral POEMA DE NATAL.....	49
1.3.1. Aspectos gerais da obra.....	50
1.3.2. Aspectos musicais.....	52

1.3.3. Aspectos frequenciais.....	53
1.3.4. Aspectos relativos às intensidades.....	60
1.3.5. Aspectos relativos ao timbre.....	62
1.3.6. Aspectos relativos aos silêncios.....	62
1.3.7. Aspectos estruturais, formais e composicionais.....	63
1.3.8. Aspectos referentes à relação texto-música.....	64
1.4. Análise da obra coral DAI-NOS FORÇAS, SENHOR.....	66
1.4.1. Aspectos gerais da obra.....	67
1.4.2. Aspectos musicais.....	67
1.4.3. Aspectos frequenciais.....	68
1.4.4. Aspectos relativos às intensidades.....	72
1.4.5. Aspectos relativos ao timbre.....	73
1.4.6. Aspectos relativos aos silêncios.....	73
1.4.7. Aspectos estruturais, formais e composicionais.....	74
1.4.8. Aspectos referentes à relação texto-música.....	75
CAPÍTULO 2 - INTERMEZZO.....	76
Aspectos técnicos e interpretativos no ensaio e performance das quatro obras.....	78
CONCLUSÃO	128
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	131
APÊNDICE.....	134
ANEXOS.....	135

LISTA DE FIGURAS¹

CAPÍTULO 1

Análise da Obra Coral PAI NOSSO

Figura 1: Capa da partitura.....	22
Figura 2: Indicação do andamento	24
Figura 3: Mudanças de andamento.....	26
Figura 4: Exemplo musical; compassos 1-7.....	27
Figura 5: Exemplo musical; compassos 7-17.....	28
Figura 6: Exemplo musical; compassos 17-21.....	29
Figura 7: Exemplo musical; compassos 21-27.....	29-30
Figura 8: Exemplo musical; compassos 27-31.....	30
Figura 9: Exemplo musical; compassos 32-33.....	31
Figura 10: Relação entre o texto e as seções.....	34

Análise da Obra Coral AVE MARIA

Figura 11: Capa da partitura.....	36
Figura 12: Indicação de andamento e dedicatória.....	37
Figura 13: Mudanças do andamento.....	38
Figura 14: Motivos rítmico-melódicos.....	39
Figura 15: Funções harmônicas; compassos 1-4.....	40
Figura 16: Funções harmônicas; compassos 4-6.....	40
Figura 17: Funções harmônicas; compassos 6-8.....	41
Figura 18: Funções harmônicas; compassos 8-10.....	41
Figura 19: Funções harmônicas; compassos 12-18.....	42

¹ Algumas figuras estão divididas em duas partes, uma para cada página, com o intuito de evitarmos espaços em branco no decorrer do trabalho.

Figura 20: Funções harmônicas; compassos 19 e 20.....	43
Figura 21: Exemplo de cadência com tripla sensível.....	44
Figura 22: Relação entre o texto e as seções.....	47

Análise da Obra Coral POEMA DE NATAL

Figura 23: Capa da partitura.....	49
Figura 24: Verso da capa contendo o poema, nome do autor poema, ano de composição da obra e sua duração.....	51
Figura 25: Indicação do andamento.....	52
Figura 26: Mudanças de andamento.....	53
Figura 27: Exemplo musical; compassos 1-11.....	54
Figura 28: Exemplo musical; compassos 11-22.....	55-56
Figura 29: Exemplo musical; compassos 22-37.....	56-57
Figura 30: Exemplo musical; compassos 37-53.....	57-58
Figura 31: Exemplo musical; compassos 54-64.....	59
Figura 32: Relação entre o texto e as seções.....	63-64

Análise da Obra Coral DAI-NOS FORÇAS, SENHOR

Figura 33: Capa da partitura.....	66
Figura 34: Mudanças de andamento.....	68
Figura 35: Exemplo musical; compassos 1-9.....	69
Figura 36: Exemplo musical; compassos 10-15.....	70
Figura 37: Exemplo musical; compassos 15-21.....	71
Figura 38: Exemplo musical; compassos 22-24.....	72
Figura 39: Relação entre texto e seções.....	74

CAPÍTULO 2

Figura 40: Esquema do emprego escalar no Pai Nosso.....	79
Figura 41: Exemplo de cromatizações nos compassos 1-7 do Pai Nosso.....	80
Figura 42: Exemplo de cromatizações nos compassos 27-31 do Pai Nosso.....	81
Figura 43: Exemplo de cromatizações no compasso 21 do Pai Nosso.....	82
Figura 44: Esquema do emprego escalar da Ave Maria.....	83
Figura 45: Exemplo de dissonâncias da Ave Maria.....	84
Figura 46: Exemplo de cromatizações nos compassos 8-12 da Ave Maria.....	85
Figura 47: Exemplo de cromatizações no compasso 10-12 da Ave Maria.....	86
Figura 48: Esquema do emprego escalar no Poema de Natal.....	86-87
Figura 49: Exemplo de cromatizações nos compassos 5-6 do Poema de Natal.....	87
Figura 50: Exemplo de cromatizações nos compassos 22-28 do Poema de Natal.....	88
Figura 51: Exemplo de cromatizações nos compassos 32-33 do Poema de Natal.....	89
Figura 52: Exemplo de cromatizações nos compassos 48-49 do Poema de Natal.....	89
Figura 53: Esquema do emprego escalar em Dai-nos Forças, Senhor.....	90
Figura 54: Exemplo musical dos compassos 7-9 de Dai-nos Forças, Senhor.....	91
Figura 55: Exemplo musical dos compassos 18-21 de Dai-nos forças, Senhor.....	91
Figura 56: As codetas das quatro peças.....	93
Figura 57: Esquema do emprego dinâmico nas seções das quatro peças.....	97
Figura 58: Exemplo de relação prosódica no Pai Nosso.....	99
Figura 59: Exemplo de relação prosódica na Ave Maria.....	99
Figura 60: Exemplo de relação prosódica no Poema de Natal.....	100
Figura 61: Exemplo de indicação dinâmica em Dai-nos Forças, Senhor.....	101
Figura 62: Trecho em uníssono na Ave Maria.....	102
Figura 63: Trecho em uníssono em Dai-nos Forças, Senhor.....	104
Figura 64: Trechos em uníssono no Poema de Natal.....	105
Figura 65: Trechos semelhantes a um organum no Poema de Natal e em Dai-nos Forças, Senhor.....	106-107

Figura 66: Melodias solo de soprano e tenor no Pai Nosso.....	109
Figura 67: Melodias principais de soprano e tenor no Poema de Natal.....	109-110
Figura 68: Exemplos de trechos homofônicos nas quatro peças.....	111
Figura 69: Trecho de contraponto imitativo no Pai Nosso.....	112
Figura 70: Trecho de contraponto imitativo na Ave Maria.....	113
Figura 71: Trecho de contraponto imitativo no Poema de Natal.....	114
Figura 72: Indicações específicas de timbre na Ave Maria.....	116
Figura 73: Indicações específicas de timbre no Poema de Natal.....	116
Figura 74: Indicações específicas de timbre no Poema de Natal.....	117
Figura 75: Silêncio gerado pela indicação de respiração no Pai Nosso.....	118
Figura 76: Silêncio gerado pela indicação de respiração na Ave Maria	119
Figura 77: Exemplo de silêncio gerado pela indicação de respiração em De Profundis.....	120
Figura 78: Silêncio gerado pela indicação de respiração no Poema de Natal.....	120
Figura 79: Mudança da fórmula de compasso em Anunciação a Maria.....	121
Figura 80: Mudança da fórmula de compasso no Pai Nosso.....	122
Figura 81: Exemplo prosódico no Poema de Natal.....	123

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Listagem de valor de andamentos moderado.....	25
Tabela 2: Listagem das tessituras geral e individuais na peça Pai Nosso.....	26
Tabela 3: Listagem das tessituras geral e individuais na peça Ave Maria.....	39
Tabela 4: Listagem das tessituras geral e individuais na peça Poema de Natal.....	53
Tabela 5: Listagem das tessituras geral e individuais na peça Dai-nos Forças, Senhor.....	68

LISTA DE APÊNDICES

APÊNDICE A: DVD contendo a performance das 4 obras no Mosteiro de São Bento de São Paulo e no Auditório do Departamento de Música ECA-USP.....	134
--	-----

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A: Partitura da obra <i>Pai Nosso</i>	135
ANEXO B: Partitura da obra <i>Ave Maria</i>	140
ANEXO C: Partitura da obra <i>Poema de Natal</i>	143
ANEXO D: Partitura da obra <i>Dai-nos Forças, Senhor</i>	149
ANEXO E: Programa do <i>Festival de Composições de Osvaldo Lacerda</i>	152
ANEXO F: Jornal <i>A Noite</i> contendo o <i>Poema de Natal</i> de Jorge de Lima.....	153
ANEXO G: Programa do concerto realizado no Mosteiro de São Bento.....	154
ANEXO H: Programa do concerto realizado na ECA-USP.....	155
ANEXO I: Carta de Osvaldo Lacerda.....	156

INTRODUÇÃO

Este trabalho discute questões de performance² da obra religiosa de Osvaldo Lacerda, sob o ponto de vista da regência coral, englobando o aspecto vocal-coral presente nas etapas de preparação do repertório e situações de concerto.

Foi em 2006, como cantor do naipe de baixos do Coral Cultura Inglesa São Paulo sob a regência de Marcos Júlio Sergl, que conheci o compositor paulistano Osvaldo Lacerda e sua obra religiosa para coral. Na ocasião, nos apresentamos no *Festival de Composições de Osvaldo Lacerda*³.

Durante o processo de estudo e ensaio das peças, fui profundamente tomado pela relação entre a temática religiosa e o emprego das constâncias musicais brasileiras, aliados ao elevado grau de minúcia das indicações na partitura, gerando em mim o interesse pela forma como os elementos musicais eram manipulados para que tal processo ocorresse com tamanha organicidade e, conseqüentemente, pelas possibilidades de interpretação daquele repertório. Numa data próxima ao concerto, o compositor compareceu a um ensaio do coral para apresentar sua opinião sobre a concepção interpretativa à qual havíamos chegado até aquele momento. Nesse contato pessoal com Osvaldo Lacerda notei o rigor que ele tinha ante suas próprias indicações na partitura; tratava-se de um profundo zelo pela forma e uma profunda convicção e obediência à sua escrita.

A possibilidade de enfrentar tal repertório colocou-se então para mim como um desafio, pois eu sabia que deveria buscar estar de acordo com os dados essenciais que Lacerda me passara e, diante do desafio, este trabalho tem como objetivo oferecer uma humilde leitura interpretativa das obras *Pai Nosso*, *Ave Maria*, *Poema de Natal* e *Dai-nos Forças, Senhor* a partir de um processo prático de elaboração de sua performance.

No catálogo de obras do compositor (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, 2006), o item *música sacra vocal* totaliza dezoito (18) obras⁴, sendo que sua primeira

² A palavra performance não será grafada em itálico no presente trabalho, conforme orientação do Manual de Comunicação do Senado Federal para grafia de palavras estrangeiras. Trata-se de uma expressão largamente utilizada no vocabulário artístico e hoje figura como área de pesquisa em grande parte das universidades brasileiras.

³ Evento organizado por Eudóxia de Barros, na apresentação de número 239 do vigésimo segundo ano de existência do Centro de Música Brasileira, que ocorreu no Auditório Cultura Inglesa-Higienópolis, conforme consta em programa contido no anexo.

⁴ O item *música sacra vocal* engloba peças sacras e peças religiosas, não fazendo distinção entre ambas.

composição para esse gênero data de 1952 e sua última de 2000. Este longo período de produção criativa contempla missas a duas, três e quatro vozes, próprios e textos para diversas datas do calendário litúrgico, salmos, peças para a Virgem Maria e peças natalinas. Os critérios utilizados para a escolha das peças supracitadas em meio a esse repertório seguiram primeiramente a compatibilidade técnica e de carga horária do Coral da ECA-USP⁵, grupo que atende aos pré-requisitos técnicos para tal tarefa. Esse é um aspecto essencial do processo da performance musical: a escolha do repertório e as variáveis que ela contempla.

Existem aspectos que se colocam naturalmente na hora da escolha (do repertório), como o grau de dificuldade, o interesse natural do grupo e do regente, o prazer estético que uma obra (ou o conjunto delas) poderá causar, o desafio que ela representa ou, por definição, a real ligação da obra com o tema escolhido. (RAMOS, 1988, p. 43)

Combinado a esse aspecto de caráter prático, a escolha das obras seguiu os seguintes parâmetros: obras religiosas para coro misto *a cappella* sem solistas – para que aproveitássemos a formação coral convencional e para que não dependêssemos de funções individualizadas, devido a seu caráter complicador; peças que abordassem textos distintos entre si no âmbito da temática religiosa – para observarmos a forma de emprego dos elementos musicais diante de diferentes textos; e peças que abrangessem épocas distintas de fatura, objetivando ampliar o panorama temporal da produção coral do compositor. As obras escolhidas deveriam também oferecer desafios técnicos decorrentes de sua complexidade que possibilitassem a observação da evolução e amadurecimento do coral e do regente durante seu processo de performance, e ao mesmo tempo contemplassem o tempo necessário para elaboração do trabalho escrito.

⁵ O Coral da ECA-USP foi fundado em 1973 por Klaus Dieter Wolff, primeiro professor de regência coral do Departamento de Música, e teve como regentes posteriormente Celso Delneri, Samuel Kerr, Henrique Gregori e Gil Jardim. Desde 1981 é dirigido pelo Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos. Nestes 41 anos, tem sido um importante espaço de formação e orientação de jovens regentes e cantores e aprendizado prático do canto coral, alternando entre as grandes obras do repertório, a valorização do repertório novo e a exploração de diferentes gêneros e estilos. Formado principalmente por estudantes em atividade curricular, o Coral todo ano renova seu grupo com os ingressantes do curso de Música. Muitos regentes e cantores em atividade profissional fizeram suas estreias junto ao Coral da ECA-USP. Além dos espaços culturais da USP, apresentou-se em importantes eventos internacionais e nacionais, como o Festival de Inverno de Campos do Jordão e a Bienal de Música Brasileira Contemporânea do Rio de Janeiro e o Festival Música Nova de Santos, além de espaços de significativa programação musical na cidade de São Paulo, como Grande Auditório do MASP, Teatro de Cultura Artística, Memorial da América Latina, Museu Lasar Segall, Museu da Casa Brasileira, Igreja São Luís, Pinacoteca do Estado, Teatro Municipal, Universidade Mackenzie, entre outros. Realizou primeiras audições de obras de compositores uspianos (professores e alunos), como Willy Correa de Oliveira, Gilberto Mendes, Mario Ficarelli, Silvio Ferraz Mello e Marco Antonio da Silva Ramos.

As quatro obras religiosas para coro misto SCTB à capela do compositor Osvaldo Lacerda: *Pai Nosso* (1978), *Ave Maria* (1979), *Poema de Natal* (1982) e *Dai-nos Forças, Senhor* (2000) constituem um importante objeto de pesquisa porque não se fazem presentes frequentemente no repertório tradicional das salas de concerto no meio coral brasileiro e por carregarem características composicionais das constâncias da música folclórica e popular brasileira advindas do seu alinhamento com os desígnios do Concílio Vaticano II, enquanto membro da Comissão Nacional de Música Sacra na década de 1960. Ainda em relação aos objetivos do presente trabalho, é importante salientar que não temos como propósito discutir a religiosidade na música sacra de Osvaldo Lacerda como tema, e sim abordar um gênero para o qual o compositor dedicou grande parte de sua escrita coral e nele confiou material de riquíssimo valor histórico e estilístico, sendo assim um objeto de indiscutível relevância para a produção coral brasileira.

O primeiro capítulo aborda a forma com que os textos são musicados e como os elementos musicais possuem entre si uma relação contrastante, responsável por sustentar os conflitos de natureza melódica, harmônica, dinâmica, tímbrica e contrapontística. A metodologia adotada concentrou-se na análise musical de cada uma das quatro peças abordando os aspectos gerais, os aspectos musicais, os aspectos frequenciais, os aspectos relativos às intensidades, os aspectos relativos ao silêncio, aspectos relativos ao timbre, os aspectos formais, estruturais e composicionais e, por fim, os aspectos referentes à relação texto-música, utilizando o Referencial de Análise de Obras Corais (RAMOS, 2003). O procedimento para utilização do referencial foi responder aos seus itens, escolher as respostas de interesse e redigir o texto dissertativo a partir delas, com o auxílio de dois artigos de Osvaldo Lacerda contidos no livro *Música Brasileira na Liturgia* (ALBUQUERQUE, 2005) – onde o compositor discute sua forma de compor a música sacra – e de entrevistas feitas com o compositor contidas em SILVA (2009) e LESSA (2007).

O segundo capítulo contém um relato em primeira pessoa sobre as questões interpretativas e de performance ocorridas durante meu período de preparação do repertório junto ao Coral da ECA-USP e nos dois recitais que concluíram as diferentes etapas desse trabalho. Esse texto descreve as dificuldades e os desafios técnicos que pautaram nossa reflexão interpretativa e as escolhas relacionadas à performance das peças, além de minha autoavaliação como regente nas ocasiões supracitadas, de forma a relacionar todo o relato de campo a textos de regência e de performance de Kurt Thomas

(1971), Harold Decker e Julius Herford (1973), Robert Garretson (1975), Peter Walls (2002), Marco Antonio da Silva Ramos (2010) e David Junker (2013).

Durante o período em que tive a oportunidade de estar à frente do Coral da ECA-USP como parte da disciplina de Práticas Laboratoriais em Regência II e Práticas Laboratoriais em Regência III, sob orientação do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, pude ensaiar as quatro obras e apresentá-las na basílica do Mosteiro de São Bento de São Paulo, contando com a presença de aproximadamente 100 cantores que constituíam o Coral da ECA-USP no segundo semestre de 2014. A segunda apresentação se deu no Auditório do Departamento de Música da ECA/USP, contando com a participação de 20 cantores que faziam parte do Coral da ECA-USP no primeiro semestre de 2015 e que estavam presentes no processo do semestre anterior, no segundo semestre de 2014. Devido ao volume de repertório adicional que foi exigido pelo programa de Pós-graduação para a ocasião do meu recital de qualificação, que ocorreu no dia 24 de junho de 2015, as obras *Pai Nosso*, *Ave Maria*, *Poema de Natal* e *Dai-nos Forças, Senhor* foram trabalhadas em ensaios adicionais aos ensaios do Coral da ECA-USP, pois no tempo regular de ensaio foi trabalhado o restante do programa que cumpri em meu recital de qualificação.

Em suma, com este trabalho, pretendemos contribuir para a área de performance em regência, abordando a produção religiosa para coral do compositor Osvaldo Lacerda, buscando divulgá-las e assim cooperar eventualmente para a sua disseminação no universo coral brasileiro.

CAPÍTULO 1

ANÁLISE DAS OBRAS CORAIS

O presente texto contém os resultados obtidos a partir da submissão das obras *Pai Nosso*, *Ave Maria*, *Poema de Natal* e *Dai-nos Forças, Senhor* ao Referencial de Análise de Obras Corais (RAMOS, 2003) abordando os aspectos gerais, os aspectos musicais, os aspectos frequenciais, os aspectos relativos às intensidades, os aspectos relativos ao silêncio, aspectos relativos ao timbre, os aspectos formais, estruturais e composicionais e, por fim, os aspectos referentes à relação texto-música.

PAI NOSSO

Handwritten musical score for the hymn "PAI NOSSO". The score is written on ten staves. The first staff is empty. The second staff contains the name "OSVALDO LACERDA". The third staff is empty. The fourth staff contains the title "PAI NOSSO". The fifth staff contains the instruction "(PRA CORO MISTO A 4 VOZES)". The sixth staff contains the year "- 1978 -". The seventh, eighth, ninth, and tenth staves are empty.

OSVALDO LACERDA

"PAI NOSSO"

(PRA CORO MISTO A 4 VOZES)

- 1978 -

Figura 1

1.1.1. ASPECTOS GERAIS DA OBRA

A peça *Pai Nosso* foi composta em dezembro de 1978 na cidade de São Paulo. A edição da partitura é autógrafa e, segundo consta no catálogo de obras do compositor Osvaldo Lacerda⁶, foi editada e publicada pela Coomusa⁷ em 1978 na cidade do Rio de Janeiro. A peça foi estreada no dia 20/04/1994 pelo Coral Paulistano do Theatro Municipal de São Paulo, sob a regência de Samuel Kerr (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, 2006, p. 63) e possui um registro fonográfico do ano de 2008⁸.

O *Pai Nosso* foi introduzido na liturgia pelo Papa Gregório I em 595 a.c.. De acordo com Jeffers⁹, na ocasião, Gregório Magno escreveu a João de Siracusa que a oração do *Pai Nosso* deveria ser proferida logo após o cânone da missa (1988, p. 188). Essa constatação é reforçada por Prado (2011), que acrescenta ainda que São Paulo já havia indicado na *Carta aos Gálatas* e na *Carta aos Romanos* que a oração fosse feita antes da comunhão. De acordo com Jeffers (1988, p. 188), há duas versões para a oração do *Pai Nosso* na Sagrada Escritura Católica: a versão do evangelho de São Mateus, no capítulo 6, versículos 9 a 13, onde a oração está contida dentro do Sermão da Montanha e a versão do evangelho de São Lucas, no capítulo 11, versículos 2 a 4, onde a oração se encontra menor e diferente em relação à versão do evangelho de Mateus, citada em outro contexto, a partir de um pedido de um discípulo que queria aprender a rezar como o Senhor.

1.1.2. ASPECTOS MUSICAIS

A partitura do *Pai Nosso* não nos fornece informações sobre o tempo de duração da peça. No primeiro compasso (figura 2) está indicado um andamento *Moderado*, que é a tradução para o português da expressão italiana *Moderato*, comumente encontrada na terminologia musical. Na peça, Lacerda indica os termos musicais ora em língua portuguesa ora em língua italiana, sendo essa uma característica de Lacerda encontrável em compositores da chamada *escola nacionalista brasileira*.

⁶ O catálogo de obras do compositor Osvaldo Lacerda foi publicado em 2006 pela Academia Brasileira de Música sob organização e coordenação de Elizete Higino.

⁷ Entidade ligada ao Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, criada no início da década de 80, para facilitar a produção e distribuição de discos independentes e de materiais gráficos. A Coomusa buscou desenvolver estruturas que viabilizassem a produção independente de maneira profissional no país, e se dissolveu ainda no início da década de 80 devido a desentendimentos internos (MULLER, 2005, p. 32).

⁸ Faz parte do álbum *Dominus*, uma produção independente do grupo paulistano Madrigal Voz Ativa, que reúne 14 peças sacras à capela, escritas no Brasil nos séculos XX e XXI (BARBOSA, 2008).

-/-

"PAI NOSSO" (PRA CORO MISTO A 4 VOZES)

OSVALDO LACERDA
(1978)

MODERADO

Figura 2

O fato de o termo *moderado* não estar acompanhado de qualquer orientação adicional nos leva a crer que Lacerda deixa uma abertura para escolha do intérprete dentro do que o termo *moderado* comportaria. Tal suposição pode ser corroborada por uma citação do compositor, ao definir andamento, em seu livro *Compêndio de Teoria Elementar da Música*:

Às vezes, o compositor não quer fixar com rigidez (sic) o andamento, preferindo deixar ao intérprete uma certa margem de escolha. Nesse caso, a indicação metronômica é feita da seguinte maneira: Allegro moderato (semínima = 104-112) – entre 104 e 112 semínimas por minuto OU Allegro moderato (semínima + - 108) – mais ou menos 108 semínimas por minuto. (LACERDA, 1961, p. 30-31)

Na tentativa de encontrar uma definição mais aproximada do *moderado* segundo a concepção do compositor, consultamos a *Missa a Três Vozes*, a *Missa a Duas Vozes*, a *Missa Santa Cruz*, *A Anunciação à Maria*, *De Profundis* e *Natal, Deus Conosco* respectivamente, todas obras de sua autoria e, nelas, encontramos os seguintes valores:

Moderado	Semínima pontuada/ compasso composto = 60
Moderado	Mínima = 69
Moderado	Semínima = 76
Moderado	Semínima = 84
Moderado	Semínima = 88
Moderado	Mínima = 92
Moderado tranquilo e fluente	Semínima = 92
Moderado com convicção	Semínima = 100
Moderado movido	Semínima = 108

Ao constatar a ampla variedade de valores descritos na tabela acima, é possível presumir que o compositor tenha utilizado a expressão *moderado* no *Pai Nosso* com o intuito de conter o arroubo dos intérpretes no momento da sua execução. A essa conclusão, acrescento um episódio ocorrido no ano de 2006, durante um ensaio do *Pai Nosso*, quando eu era cantor do Coral Cultura Inglesa São Paulo. Recordo ter perguntado a Osvaldo Lacerda, que estava presente no ensaio, sobre qual seria o andamento ideal para a peça, e a resposta dele foi que, quando a compôs, criava para si a imagem de uma pessoa que orava em voz muito baixa, sussurrando, e que em sua concepção o andamento ideal seria esse, o de uma pessoa orando.

Após reflexão sobre a conversa com Lacerda e sobre a possibilidade do *moderado* ser, neste caso, uma indicação psicológica com o intuito de conter o ímpeto do intérprete, optei por um valor de mínima por volta de 70 e assim a duração da obra ficou em torno de 1'50'' (um minuto e cinquenta segundos), considerando que essa duração contempla as variações de andamento relacionadas ao início e ao fim dos períodos musicais, a saber: o *Ritenendo* e o *A tempo* do compasso 7; o *Poco rallentando* e o *A tempo* do compasso 21; o *Poco rallentando* e o *A tempo* do compasso 27 e o *Rallentando* do compasso 31, cuja função é um encaminhamento à codeta localizada no compasso 32, onde está indicado *Um pouco mais devagar* (figura 3).

7 *ritenendo a tempo*

S *mf* VE-NHA A

C *mf*

T ME; VE-NHA A

B NO- ME; *mf*

21 *poco rall. a tempo*

S HO-JE; *p* PER-DO-

C JE; *p*

T PER-DO-

B HO-JE; *p*

27 *poco rall. a tempo*

S DI-DO; *p*

C *p*

T *p*

B *p*

31 32 *rall. UM POUCO MAIS DEVAGAR*

S *p* A- MEN. (DO MAL.)

C *p*

T MAL, *mp* A- MEN. (DO MAL.)

B *p*

Figura 3

1.1.3. ASPECTOS FREQUENCIAIS

As tessituras da obra estão indicadas na tabela abaixo:

Tessitura geral	Sopranos	Contraltos	Tenores	Baixos

O *Pai Nosso* é uma peça predominantemente escalar, cuja principal característica é o intenso emprego modal no seu decorrer, conforme mostrado a seguir.

Nos compassos 1 e 2 (figura 4) há uma frase anacrústica confiada às quatro vozes que se encontra no âmbito do modo eólio sobre ré. As quatro vozes dispostas homofonicamente formam um encadeamento de acordes que se desenvolve no âmbito de ré menor, onde ocorre uma alternância entre a nota si bemol e si natural. Sob o aspecto harmônico, o acorde de Sol maior com sétima (IV) presente no compasso 1 possui um intervalo de trítone (quarta aumentada) entre a voz de contralto e a voz de soprano. A continuação da frase localizada entre os compassos 2-7 (figura 4) é uma textura contrapontística que, sob o ponto de vista harmônico, circunscreve-se no âmbito de fá maior e fá mixolídio, devido à alternância das notas mi natural e mi bemol. No compasso 7, ao final da frase, há um intervalo harmônico de trítone (quarta aumentada) cuja tensão deixa a finalização em suspenso. O principal elemento melódico/harmônico dessa frase é a cromatização da nota si no âmbito de ré menor e a da nota mi no âmbito de fá maior, porque gera ambiguidade modal ao sobrepor duas possibilidades modais para cada tonalidade.

The musical score is for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). It is in 3/4 time and G major (one sharp). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 7. The lyrics are in Portuguese and relate to a religious text. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f, p). A 'ritenendo' marking is present in measure 7. The score is presented in a clear, professional layout with a white background and black ink.

System 1 (Measures 1-4):

- Measure 1:** Soprano: *mf* PAI; Contralto: *mf* PAI; Tenor: *mf* PAI; Bass: *mf* PAI.
- Measure 2:** Soprano: NOS - SO, QUE ES-TAIS NO; Contralto: NOS - SO, QUE ES-TAIS NO; Tenor: NOS - SO, QUE ES-TAIS NO; Bass: NOS - SO, QUE ES-TAIS NO.
- Measure 3:** Soprano: CÉU, - SAN-TI-FI-; Contralto: CÉU, - SAN-TI-FI-; Tenor: CÉU, - SAN-TI-FI-; Bass: CÉU, - SAN-TI-FI-.
- Measure 4:** Soprano: CA - DO, SE-JA O VOS-SO; Contralto: CA - DO, SE-JA O VOS-SO; Tenor: CA - DO, SE-JA O VOS-SO; Bass: CA - DO, SE-JA O VOS-SO.

System 2 (Measures 5-7):

- Measure 5:** Soprano: NO-; Contralto: NO-; Tenor: SE-JA O VOS-SO; Bass: SE-JA O VOS-SO.
- Measure 6:** Soprano: ME; *ten.*; Contralto: ME; *ten.*; Tenor: NO; Bass: SE-JA O VOS-SO.
- Measure 7:** Soprano: *ritenendo*; Contralto: *ritenendo*; Tenor: ME; *f*; Bass: NO- ME; *f*.

Figura 4

Nos compassos 7 a 17 (figura 5) há uma frase que apresenta os mesmos elementos melódicos e harmônicos presentes nos compassos 1 ao 7, pois ela é uma repetição da frase anterior com algumas variações oriundas da necessidade de readequá-las à métrica de um novo texto maior, resultando também em um alargamento do seu tamanho. Nota-se que a semelhança entre ambas as frases remete a uma forma estrófica.

The musical score is for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). It consists of 17 measures, divided into two systems. The first system contains measures 7 to 11, and the second system contains measures 12 to 17. The lyrics are in Portuguese. Dynamics include *mf* and *p*. There are tempo markings *a tempo* and *ten.*.

Measure 7: S: *mf* VE-NHA A; C: *mf* VE-NHA A; T: *mf* VE-NHA A; B: *mf* VE-NHA A. Tempo: *a tempo*.

Measure 8: S: NÓS — O VOS-SO; C: NÓS — O VOS-SO; T: NÓS — O VOS-SO; B: NÓS — O VOS-SO.

Measure 9: S: REI- NO, SE- JA; C: REI- NO, SE- JA; T: REI- NO, SE- JA; B: REI- NO, SE- JA.

Measure 10: S: FEI- TA A; C: FEI- TA A; T: FEI- TA A; B: FEI- TA A.

Measure 11: S: VOS-SA VON-; C: VOS-SA VON-; T: VOS-SA VON-; B: VOS-SA VON-.

Measure 12: S: TA- DE, AS-SIM NA; C: TA- DE, AS-SIM NA; T: TA- DE, AS-SIM NA; B: TA- DE, AS-SIM NA.

Measure 13: S: TER- RA; C: TER- RA; T: TER- RA; B: TER- RA.

Measure 14: S: CO- MO NO; C: CO- MO NO; T: CO- MO NO; B: CO- MO NO.

Measure 15: S: CÉU; *p*; C: CÉU; *p*; T: CÉU; *p*; B: CÉU; *p*.

Measure 16: S: *ten.*; C: *ten.*; T: *ten.*; B: *ten.*.

Measure 17: S: *p*; C: *p*; T: *p*; B: *p*. Dynamics: *mf* and *p*.

Figura 5

Os compassos 17 ao 21 (figura 6) são um prolongamento contrapontístico da frase iniciada no compasso 7, construídos a partir de um novo modo, que segundo a definição de Ermelinda Paz (2002) é o Real Maior Misto sobre fá - mescla de lídio e mixolídio - resultando em uma mudança de ambiência sonora contrastante com o trecho anterior (compassos 7-17). Isso ocorre devido ao aumento da dissonância, gerado pelos dois intervalos de trítono - notas lá natural e mi bemol, e notas fá natural e si natural - e pela consequente instabilidade harmônica que eles causam. Lacerda (2005b) afirma que “a sétima abaixada e a quarta aumentada podem coexistir na mesma melodia” (p. 117), reiterando o uso dessa escala em sua produção vocal sacra. Os resultados musicais

apontados nesse parágrafo nos permitem afirmar que entre os compassos 17 e 21 há um trecho que une, de forma contrastante, duas partes equivalentes no que diz respeito ao esquema geral estrófico da peça, conforme mostraremos a seguir.

Figura 6

Entre os compassos 21 e 27 (figura 7) há uma frase anacrústica confiada às quatro vozes que se desenvolve no modo dórico sobre fá. Após o acorde de fá maior com sétima acompanhado pelo *poco rallentando* no compasso 21, a frase se inicia num acorde de fá menor formado a partir da cromatização da nota lá, localizada na voz de tenor. Posterior à respiração geral no compasso 23, forma-se o acorde do IV grau sobre fá (Si bemol Maior) que ocorre devido à presença da nota ré natural localizada na linha de contralto (compasso 25), protagonizado pelas vozes de baixo, tenor e contralto, servindo de sustentação harmônica para a melodia confiada à voz de soprano.

Figure 7 shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo) across measures 25, 26, and 27. The Soprano part has lyrics: "A - MOS A QUEM NOS TEM O - FEN - DI - DO ;". The Contralto, Tenor, and Baixo parts have lyrics: "A - MOS". The score includes dynamic markings like *mf* and *p*, and a tempo marking *poco rall.* at the end of measure 27.

Figura 7

Os compassos 27 a 31 (figura 8) são uma repetição da frase dos compassos 21 a 27, porém, com algumas variações no perfil rítmico decorrentes do encaixe de um novo texto e com uma variação melódico/harmônica que se faz presente no compasso 30, onde o acorde de Si bemol maior com sétima menor soa inconclusivo sob o ponto de vista harmônico. Enquanto esse acorde é sustentado por cinco tempos nos compassos 30 e 31 pelas vozes de baixo, contralto e soprano, a voz de tenor possui um solo que é uma variação da melodia de soprano localizada nos compassos 25 a 27. A semelhança entre o solo presente nas linhas de soprano (compassos 25 ao 27) e de tenor (compassos 30 e 31) se manifesta no âmbito escalar, no desenho melódico, no âmbito rítmico e até poético – por ser a finalização do verso – sendo assim mais um elemento estrutural da peça que reforça a sua relação estrófica.

Figure 8 shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo) across measures 27, 28, 29, 30, and 31. The Soprano part has lyrics: "E NÃO NOS DEIXEIS, CA - IR EM TEN - TA - ÇÃO, MAL, MAS LI - VRAI - NOS DO". The Contralto and Baixo parts have lyrics: "E NÃO NOS DEIXEIS, CA - IR EM TEN - TA - ÇÃO, MAS LI - VRAI - NOS DO". The Tenor part has lyrics: "E NÃO NOS DEIXEIS, CA - IR EM TEN - TA - ÇÃO, MAS LI - VRAI - NOS DO". The score includes dynamic markings like *mf* and *p*, and tempo markings like *a tempo* and *rall.* at the end of measure 31.

Figura 8

Observamos então que a partir do compasso 21 há duas frases semelhantes que, assim como as duas frases entre os compassos 1 e 17, mantém uma relação de semelhança característica da estrutura estrófica, nas quais é empregada a cromatização na nota ré no âmbito de si bemol, causando novamente uma ambiguidade modal.

Nos compassos 32 e 33 (figura 9) há uma cadência formada pelos acordes ré bemol maior com sétima maior e fá maior, esse último com a fundamental na voz de baixo dobrada por um *divise* com a distância de intervalo de uma oitava. Denominamos esses dois compassos de codeta porque são uma curta finalização separada do restante da peça por uma barra de compasso dupla marcada por um símbolo gráfico específico, pela mudança de andamento *um pouco mais devagar*, pela mudança de intensidade *piano* e por ocorrer após um *rallentando* iniciado no compasso 31.

Figura 9

Sob o ponto de vista dos aspectos melódicos e harmônicos, pode-se observar que no *Pai Nosso* há o emprego dos modos eólio/dórico e jônio/mixolídio respectivamente sobre ré menor e fá maior na primeira seção, e sobre fá menor e si bemol maior na segunda seção. No início da segunda seção há ainda um trecho contrastante em fá maior que serve de transição entre ambas as seções. De qualquer forma, a tonalidade central da peça é o fá, ao qual observamos o emprego dos modos jônio, mixolídio, mescla de lídio e mixolídio, dórico e eólio.

1.1.4. ASPECTOS RELATIVOS ÀS INTENSIDADES

As indicações de intensidade *piano*, *mezzo piano* e *mezzo forte* e os *crescendos* e *decrescendos* são preponderantes no *Pai Nosso*, pois exercem função de dinâmica e fraseológica. Elas contribuem para delimitar cada uma das frases sob o aspecto do reconhecimento das partes, para a tonicidade do texto – além do natural posicionamento das sílabas tônicas nos tempos fortes dos compassos, e para a dramaticidade do discurso, por aproximar o canto à pronúncia do texto recitado. Esses processos constam no esquema abaixo da mesma forma que estão dispostos na peça. As sílabas grifadas são aquelas posicionadas nos tempos fortes de cada compasso e, combinadas ao texto, estão as indicações de intensidade, atribuindo-lhe determinada relação de destaque e tom dramático sob o ponto de vista poético.

<i>mf</i> < >		< > < <i>mf</i> > <i>p</i>
Pai <u>Nosso</u> , que estais no <u>Céu</u>		Santificado <u>seja</u> o Vosso <u>Nome</u>
<i>mf</i> < >		< >
Venha a <u>nós</u> o Vosso <u>Reino</u>		Seja <u>feita</u> a <u>Vossa</u> <u>Vontade</u> ,
< > < <i>mf</i> > > <i>p</i>		<i>mf</i> < > < > < >
Assim na <u>Terra</u> <u>como</u> no <u>Céu</u>		O Pão <u>Nosso</u> de cada <u>dia</u> nos dai <u>hoje</u>
<i>p</i> < <i>mp</i> >		<i>mp</i> < > <i>mp</i> < <i>mf</i>
Perdo <u>ai</u> -nos as nossas of <u>en</u> sas		<u>Assim</u> como nós perdo <u>am</u> os a
< > > <i>p</i>		<i>p</i> < <i>mp</i> > <i>p</i> < <i>mp</i>
Quem nos <u>tem</u> ofend <u>ido</u>		E <u>não</u> nos deixeis cair em tentação
<i>mf</i> < > <i>mp</i>		<i>p</i>
Mas livrai-nos do <u>Mal</u> .		<u>Amen</u>

Além das funções citadas acima, Lacerda também utiliza as indicações de intensidade em ocasiões menos usuais, como por exemplo, a indicação de *crescendo* durante a respiração no compasso 5 (figura 4 à página 11), que sugere uma diferença dinâmica entre as subfrases, sendo conduzida por um crescendo ininterrupto durante o silêncio.

1.1.5. ASPECTOS RELATIVOS AO TIMBRE

No decorrer da peça, observa-se que a direção melódica das vozes e a região da tessitura na qual elas estão dispostas lhes atribuem determinadas características tímbricas. Com exceção dos trechos em contraponto imitativo, as quatro vozes passam a maior parte do tempo em uma região média da tessitura vocal, numa disposição triádica fechada. Na segunda parte da peça, há um protagonismo das vozes de soprano e tenor, que se equivalem por serem semelhantes melodicamente e, conseqüentemente, cabe dizer que podem ser aproximadas tecnicamente no aspecto tímbrico.

1.1.6. ASPECTOS RELATIVOS AOS SILÊNCIOS

Na obra *Pai Nosso*, podemos constatar a presença de diferentes tipos de silêncio. Eles acontecem em decorrência das pausas e respirações indicadas graficamente na partitura. Detectamos somente uma pausa geral na peça, no compasso 17, cujo intuito é de anunciar o trecho contrastante já citado às páginas 12 e 13. Os demais silêncios escritos em forma de pausa são viabilizadores de polifonia e possuem uma função de destacar as vozes que possuem a melodia principal de cada trecho. Os silêncios gerados pelas respirações são instrumentais e são muitos, dando uma característica de aproximação da inflexão de um texto recitado.

Os tipos de silêncio apontados neste item serão percorridos sob o ponto de vista da performance no segundo capítulo.

1.1.7. ASPECTOS ESTRUTURAIS, FORMAIS, COMPOSICIONAIS

A obra *Pai Nosso* não possui uma estrutura formal definida, ela é predominantemente contrapontística e ocorre em conformidade com a forma tradicional de recitação do texto litúrgico, podendo-se assim dizer que ele é seu principal elemento

unificador. No decorrer da peça, constatamos a alternância de texturas contrapontísticas homofônicas e polifônicas, sob as quais se formam encadeamentos de acordes com pólos tonais definidos.

Os períodos que constituem as seções relacionam-se de forma bem definida com as mudanças de andamento. Ao término de cada um deles há uma leve queda do andamento e no início do período seguinte há uma retomada do andamento anterior através da indicação *A tempo*. Seguindo os aspectos supracitados, definimos a estrutura do *Pai Nosso* da seguinte forma: Seção 1 (compassos 1 ao 21) possui duas frases – A e A'; Ponte (compassos 17 ao 21) é uma frase contrastante que dá sequência à primeira seção e que conecta-se à segunda seção; Seção 2 (compassos 21 ao 31) possui duas frases – B e B'; Codeta – compassos 32 e 33. A forma como o compositor dividiu o texto em seções encontra-se na figura 10.

Entre as frases A, A', Ponte, B e B', observa-se que o compositor mantém uma relação de continuidade que ocorre por meio do aspecto harmônico, através de acordes que não se resolvem. Tal relação de continuidade pode, inclusive, ser observada na leitura do próprio texto, na medida em que as frases se unem umas às outras sequencialmente.

1.1.8. ASPECTOS REFERENTES À RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

Na oração do *Pai Nosso* podem ser observados temas como a adoração, a devoção, a penitência e a subserviência. Tais temas são suscitados na ambiência da peça conforme o compositor manipula os aspectos musicais em favor do texto, permitindo que se criem momentos distintos em um curto espaço de tempo, através das dinâmicas, da disposição das vozes, direcionamento melódico e tratamento harmônico. Notamos, por exemplo, que os trechos em que as quatro vozes estão dispostas homofonicamente se assemelham aos hinos (gênero estrófico sacro) e que os trechos contrapontísticos possuem tanto referências da música sacra católica quanto constâncias da música popular brasileira.

A codeta (compassos 32 e 33 – figura 9) possui duas opções de texto a serem utilizadas na cadência final da peça: a primeira opção é *Amen* e a segunda, entre parênteses, é *do mal*.

Como na partitura não consta orientação sobre a escolha entre as duas opções de texto e tampouco sobre a ocasião em que se optaria por um ou por outro, acaba ficando a cargo do intérprete. Consultei Dom Alexandre de Andrade, mestre de coro do Mosteiro de São Bento de São Paulo, que me esclareceu que o texto *Amen* é a forma tradicional de finalização de uma oração quando recitada por um fiel para si mesmo, e o texto *do mal*, que funcionaria como repetição e/ou reiteração do verso anterior da oração – resultando em *Mas livrai-nos do mal, do mal*. – seria para a execução da obra durante uma missa. Em tal ocasião, a palavra *Amen* não é proferida pelo celebrante por não constar no texto original da oração e pelo fato da missa possuir uma sequência de orações que constituem seu Cânon. Portanto, considerando a participação de um coral em uma missa e a execução da obra *Pai Nosso* substituindo a participação do celebrante no momento da oração, não se cantaria *Amen*, mas sim *do mal*, como uma alternativa textual para que a cadência final não deixe de ser cantada na finalização da obra.

AVE MARIA

OSVALDO LACERDA

" AVE MARIA "

(PRA CORO MISTO A 4 VOZES)

- 1979 -

DURAÇÃO APROXIMADA : 1'00

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The first staff is empty. The second staff contains the name 'OSVALDO LACERDA'. The third staff is empty. The fourth staff contains the title '" AVE MARIA "'. The fifth staff contains the instruction '(PRA CORO MISTO A 4 VOZES)'. The sixth staff contains the year '- 1979 -'. The seventh, eighth, and ninth staves are empty. The tenth staff contains the duration 'DURAÇÃO APROXIMADA : 1'00'.

Figura 11

1.2.1. ASPECTOS GERAIS DA OBRA

A *Ave Maria* é uma curta peça dedicada à Mariuccia Lourenção, segundo consta no início da partitura (figura 12).

À MARIUCCIA LOURENÇÃO

"AVE MARIA" (CORO MISTO A 4 VOZES)

ANDANTINO (♩ = 88)

OSVALDO LACERDA (1979)

SOPRANOS

CONTRALTOS

TENORES

BAIXOS

A-VE, MA-RI-A, CHE-IA-DE

mf, dolce

Figura 12

Mariuccia Lourenção era o apelido de Maria Lusa Lourenção, figura importante do meio vocal e coral da cidade de São Paulo, casada com o maestro Walter Lourenção, com quem constituiu uma profícua parceria profissional ao trabalhar como preparadora vocal nos corais Liceu Pasteur, no Coral do Circolo Italiano e Grupo Vocal Schola Cantorum, durante as décadas de 60, 70 e 80. Quando jovem, estudou piano e foi pianista acompanhadora de sua própria mãe, a cantora Maria Lusa, e a partir dessa convivência adquiriu o conhecimento da técnica vocal.

O compositor Osvaldo Lacerda mantinha uma profunda relação de amizade com Mariuccia e Walter Lourenção¹⁰, segundo relato da esposa do compositor, Eudóxia de Barros, ao presente autor.

A peça *Ave Maria* foi composta em 1979 na cidade de São Paulo. A edição da partitura é autógrafo e, segundo o Catálogo de Obras de Osvaldo de Lacerda (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, 2006, p. 61), foi editada e publicada pela Coomusa, em 1979 na cidade do Rio de Janeiro. A *Ave Maria* possui um registro

¹⁰ As peças corais *Poema da necessidade* e *Quadrilha* foram dedicadas ao maestro Walter Lourenção, assim como este intérprete foi responsável por estrear inúmeras peças do compositor.

fonográfico¹¹ que data de 1982, executado pelo Grupo Vocal Schola Cantorum, da cidade de São Paulo, sob regência de Walter Lourenção.

1.2.2. ASPECTOS MUSICAIS

Segundo consta na capa da partitura (figura 11), a duração aproximada da *Ave Maria* é de 1'00 (um minuto). O andamento da peça é o *Andantino* = 88 e nos compassos 12 e 19 (figura 13) há duas indicações de variação de andamento: o *poco ritenuto* e o *ritenendo* – a primeira é um encaminhamento para o final da primeira seção e a segunda é uma retenção do tempo relacionada à codeta, o *Amen* localizado ao final da peça.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo) in G major. The score is divided into two systems. The first system, labeled with a box containing the number 12, covers measures 12 and 13. The lyrics are 'JE- SÚS. SAN- TA MA-'. Above the staves, there are tempo markings: 'poco rit.' and 'a tempo'. The second system, labeled with boxes containing the numbers 19 and 20, covers measures 19 and 20. The lyrics are 'A MEN.'. Above the staves, there is a tempo marking: 'ritenendo'. Below the staves, there is a tempo marking: 'ritenendo'.

Figura 13

A construção rítmica geral da peça apresenta predominância de figuras semínima e colcheia, encontradas, por exemplo, num motivo rítmico/melódico utilizado ao final de quatro *semi-cadências* (figura 14). Observa-se uma mobilidade harmônica que faz com que a obra não pare em um lugar só, com que siga em uma sequência de cadências sem confirmação – por isso chamadas de *semi-cadências*.

¹¹ A *Ave Maria* é a quinta faixa do lado A do álbum intitulado *Ave Maria de Todos os Povos* – gravado nos estúdios Paulinas Discos, na Rua Botucatu, Vila Mariana, São Paulo, lançado pelo selo Panorâmico, uma subdivisão do selo Paulinas – Comep.

Figura 14

Esses motivos apontados na figura 14 são semelhantes aos floreios também presentes na música popular brasileira, desempenhados com frequência pelo baixo melódico do violão e pelas melodias em contra-cantos das flautas transversais.

1.2.3. ASPECTOS FREQUENCIAIS

As tessituras da obra estão indicadas na tabela abaixo:

Tessitura geral	Sopranos	Contraltos	Tenores	Baixos

Para analisar os aspectos frequenciais da peça *Ave Maria* utilizaremos a harmonia funcional, por entendermos que essa ferramenta de análise nos proporcionará uma melhor compreensão de uma estrutura predominantemente tonal com excertos de sonoridade modal, intenso uso de notas adicionadas aos acordes e recorrente presença de cromatização.

No início da obra, compassos 1-4 (figura 15), há uma cadência circunscrita na tonalidade de fá menor, cujo material escalar sob a qual está construída é a escala menor harmônica. As vozes de soprano e contralto protagonizam uma movimentação em terças paralelas no compasso 3 que constitui um forte elemento temático da peça. No compasso 4, a voz de baixo apresenta o motivo rítmico/melódico já citado anteriormente, cujo intuito é o de finalização da cadência através de um movimento escalar ascendente em graus conjuntos.

Figura 15

Do último tempo do compasso 4 ao terceiro tempo do compasso 6 (figura 16) há uma *semi-cadência* que ocorre no âmbito da dominante individual da subdominante – acorde de fá maior – alcançada a partir da cromatização da nota lá e cuja resolução ocorre em si bemol maior. As indicações de intensidade apontam para um *crescendo* no início da *semi-cadência* e um *decrescendo* em seu término, gerando um efeito dinâmico sanfonado, processo esse que é explorado no decorrer de toda a obra.

Figura 16

A *semi-cadência* seguinte inicia-se no quarto tempo do compasso 6 e é levada para o acorde de lá bemol, anti-relativa de fá menor, localizada no terceiro tempo do compasso 8 (figura 17).

6 7 8

S BEN-DI-TA SOIS VÓS EN-TRE AS MU-LHE-RES

C BEN-DI-TA SOIS VÓS EN-TRE AS MU-LHE-RES

T BEN-DI-TA SOIS VÓS EN-TRE AS MU-LHE-RES

B BEN-DI-TA SOIS VÓS EN-TRE AS MU-LHE-RES

$(D^7)_5 tR^6 (D)_3 tR$ $t (D D^7)_5 {}^9_4(D^7)_3 tR^4 tR^4 (D^7)_5 tR$

Figura 17

A última *semi-cadência* da primeira seção se inicia no quarto tempo do compasso 8, um curto trecho contrapontístico que se encerra no terceiro tempo do compasso 10, na retomada da textura homofônica que leva à sua resolução no acorde de fá maior – dominante da subdominante – localizado no compasso 12 (figura 18). O caminho harmônico iniciado no compasso 1 com o acorde de fá menor, portanto, encontra seu final somente 12 compassos depois, no acorde de fá maior, através de uma cadência de dominantes sucessivas acompanhada pela mudança de andamento citada à página 22.

8 9 10 11 12

S E BEN-DI-TO É O FRU-TO DE VÓS-SO VEN-TRE, JE-SÚS.

C E O FRU-TO DE VÓS-SO VEN-TRE, JE-SÚS.

T BEN-DI-TO O FRU-TO DE VÓS-SO VEN-TRE, JE-SÚS.

B FRU-TO DE VÓS-SO VEN-TRE, JE-SÚS.

$sA_5 D^9_7 s D^9_7 sA^7 sA^4 t_3 D^7 D^9_7 D^9_7 D^7 (D)_5$

Figura 18

Do terceiro tempo do compasso 12 ao segundo tempo do compasso 14, há um

trecho circunscrito na tonalidade de fá maior, constituído de terças em movimento paralelo, com a presença de intensa cromatização com função ornamental (figura 19), à semelhança de como é encontrado no repertório da viola caipira brasileira. Embora seja um trecho entoado pelas quatro vozes, trata-se de duas melodias cantadas em uníssono na combinação baixo/contralto e tenor/soprano que geram uma textura contrapontística particularmente compacta. Na sua continuação, as vozes de tenor e soprano entoam em uníssono um fragmento construído a partir do intervalo de segunda maior característico da escala menor harmônica, cuja presença da nota fá é o ponto melódico culminante por estar em uma região aguda da tessitura vocal, reiterada pela sensível mi natural e posteriormente polarizada na nota ré bemol.

12 *a tempo* 13 14 15 16

S SAN- TA MA- -RI- A, MÃE DE DEUS, RO- GAI- POR NÓS PE- CA- DO- RES, A- GO- RA

C *p* *f* *mf*

T SAN- TA MA- -RI- A, MÃE DE DEUS, RO- GAI- POR NÓS PE- CA- DO- RES, A- GO- RA

B *p* *f* *mf*

(D) sr (Ø) $\begin{smallmatrix} S & t & S & S \\ 6 & 9 & 6 & 6 \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} S & t & t \\ 6 & 3 & 3 \end{smallmatrix}$

17 18

S E NA HO- RA DE NOS- SA MOR- TE.

C *mf*

T DE NOS- SA MOR- TE.

B *mf*

$\begin{smallmatrix} \emptyset & t & \chi & sr & t \\ 3 & 3 & 3 & 5 & \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} DsAD^7 & sA^4 & sA^7 \\ 7 & & \end{smallmatrix}$

Figura 19

No segundo tempo do compasso 15, a tensão gerada pela nota ré bemol é prolongada pelo acorde inconclusivo da subdominante com sexta, o si bemol menor com sol no baixo, cuja tensão causada pelo trítone sol e ré bemol resolve no acorde de tônica

(fá menor) no compasso 16.

O compasso 19 apresenta a coda, circunscrita no âmbito do modo lídio sobre sol bemol, formado pelo acorde de sol bemol maior, e a resolução final se dá por um movimento descendente de dupla sensível nas vozes de baixo, contralto e soprano, resolvendo no acorde de fá maior. O último acorde é de tônica com a terça alterada pelo bequadro, gerando assim, a função de tônica maior (figura 20). A distância entre esses dois acordes pode ser detectada por meio da análise funcional, alcançada pela relação de subdominante, característica da sonoridade modal. É, por intermédio da relação de subdominante sob o aspecto harmônico e pela exploração melódica da escala menor harmônica, que a *Ave Maria* carrega em si uma sonoridade modal.

Figure 20 shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) across measures 19 and 20. The key signature is B-flat major (two flats). Measure 19 is marked 'ritenendo' and shows a descending melodic line in the lower voices. Measure 20 is marked 'MEN.' and shows a final cadence. Below the staves, the functional analysis is given as (S S⁶ S S⁷ S) T, with 'tR' below it. The word 'ritenendo' is written twice, once above and once below the staves.

A cadência final suscita uma sonoridade medieval devido à movimentação paralela comumente utilizada na música sacra do século XIII, conforme podemos observar na Missa de Notre Dame de Guillaume de Machaut¹² (figura 21). Nesse exemplo, há uma movimentação de meio tom descendente protagonizado pelas quatro vozes, onde, assim como na codeta da *Ave Maria* de Lacerda, a tônica encontra-se oitavada pela voz superior e pela voz de baixo.

¹² Exemplo extraído da edição *Guillaume de Machaut: Oeuvres complètes*, vol.3 Monaco: Editions de L'Oiseau-Lyre, n.d. Plate O.L. 202 Public Domain, páginas 5 e 6.

25

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Figura 21

É possível ainda associarmos o movimento das vozes na cadência final da *Ave Maria* à forma de escrita da viola brasileira, pois nesse instrumento o paralelismo entre os acordes é muito comum, devido a alguns tipos de afinação utilizados, chamados de afinação aberta – onde ao dedilhar as cordas de cima para baixo têm-se um acorde maior ou menor em que algumas notas formam um intervalo de oitava entre si. Combinados à utilização da pestana com a mão esquerda, os acordes soam paralelamente, acompanhando a afinação do instrumento.

1.2.4. ASPECTOS RELATIVOS ÀS INTENSIDADES

As intensidades são preponderantes na peça *Ave Maria*, pois, aliadas a outros aspectos musicais, viabilizam o alcance da tonicidade do texto e da dramaticidade do discurso, além de destacar procedimentos melódicos e harmônicos, como vimos anteriormente, no item dos aspectos frequenciais. A prosódia é garantida pelo posicionamento das sílabas tônicas nos tempos fortes de cada compasso e pelos *crescendos* e *decrescendos* que as acompanham. As dinâmicas também acompanham o desenho das frases musicais que, somadas ao processo prosódico citado anteriormente, criam uma combinação de eventos dispostos em diferentes camadas. O esquema a seguir ilustra essa trama, e nele as sílabas que estão sublinhadas são aquelas que na peça se encontram posicionadas nos primeiros e terceiros tempos de cada compasso.

<i>mf</i> < >	< >	< >
<u>A</u> ve <u>M</u> aria		<u>cheia</u> de <u>graça</u>
< < >		< < >
o <u>Senhor</u> é conv <u>osco</u> ,		ben <u>d</u> ita sois Vós entre as mul <u>heres</u>
< < > < > < < >		<i>p</i> < > < > <i>p</i>
e ben <u>d</u> ito é o <u>fr</u> uto de vosso <u>ventre</u> , <u>Jes</u> us		Santa <u>M</u> aria, Mãe de <u>D</u> eus,
<i>f</i> < >		<i>mf</i> < > <i>mp</i> < > < >
roga <i>i</i> por <u>n</u> ós pecad <u>o</u> res,		ag <u>o</u> ra e na <u>h</u> ora de <u>n</u> ossa <u>m</u> orte.
<i>p</i> < < > >		
<u>A</u> <u>men</u>		

No âmbito estrutural total, as indicações de intensidade localizadas nos compassos 1 (figura 15 à página 24), compasso 12 (figura 19 à página 26) e compasso 19 (figura 20 à página 27) contribuem para delimitar as seções da peça. Na medida em que nos compassos 1 ao 12 encontram-se em *mezzo forte*, os compassos 12 ao 18 partem de um *piano*, atingem um *forte* súbito, e a partir dele apresentam um caminho dinâmico gradual, passando por *forte* > *mezzo forte* > *mezzo piano* até chegar em *piano* no compasso 19. Através desse caminho gradual de diminuição das intensidades, Lacerda atribui à parte final da peça um tom introspectivo. Em meio a esse caminho também observa-se a exploração do contraste dinâmico no compasso 14 (figura 19 à página 26), protagonizado pelas indicações de *piano* e de *forte*, com o intuito de enfatizar o efeito dramático do texto *roga*i* por nós pecadores*.

Ainda na figura 19 observa-se que, através das indicações de *crescendo* e *decrescendo*, o compositor cria um gesto dinâmico *sanfonado* que permeia toda a peça e que remete à sonoridade característica de instrumentos pertencentes ao populário brasileiro, como é o caso do acordeon, e à forma de cantar em algumas regiões brasileiras.

No compasso 2 (figura 15 à página 24) há uma indicação específica de intensidade, um *crescendo* durante o silêncio instrumental representado pela respiração total para as quatro vozes, que mostra uma diferença dinâmica entre as duas subfrases do trecho mas

que, ao mesmo tempo, ocorre de forma gradual contemplando uma única linha, não fragmentada.

1.2.5. ASPECTOS RELATIVOS AO TIMBRE

A expressão *dolce*, localizada no primeiro compasso da *Ave Maria*, atribui ao discurso um caráter intencional específico, atuando diretamente na forma de ataque das vozes e consequentemente na sua característica tímbrica. Um outro fator que exerce influência no timbre das vozes é relacionado à tessitura vocal, de acordo com a região da voz que o compositor escolhe para escrevê-las. Esse aspecto pode ser observado no quadro das tessituras individuais e gerais das quatro vozes contido na página 23 e, mais especificamente, na forma como o compositor manipula essas tessituras em cada voz. Como exemplo desse procedimento apontamos o compasso 14 (figura 19 à página 26), onde as vozes de tenor e soprano protagonizam um momento de clamor através do texto *rogai por nós*, que está escrito numa região aguda da tessitura de ambas e que enfatiza a dramaticidade do discurso.

Encontramos também um exemplo onde o procedimento tímbrico empregado é de natureza prosódica e envolve as quatro vozes, localizado no primeiro compasso da peça, na palavra paroxítona *Ave* (figura 15 à página 24). Nele, a sílaba tônica *A* se difere da sílaba átona *ve* através do fechamento do acorde, sem que se faça necessário o uso de uma indicação de intensidade para o *decrescendo* silábico.

1.2.6. ASPECTOS RELATIVOS AOS SILÊNCIOS

Na *Ave Maria* os silêncios se dividem em três categorias: silêncios parciais localizados nos compassos 8, 9, 10, 14, 15 e 17; silêncios totais localizados nos compassos 16 e 17 e silêncios instrumentais localizados nos compassos 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14 e 18. Os silêncios parciais possuem função viabilizadora de polifonia, e sem a sua existência não seria possível destacar as vozes que possuem fragmentos solistas e nem formar as texturas polifônicas que se fazem presentes nos compassos citados. Os silêncios de natureza instrumental são indicados pelas respirações e são viabilizadores de execução, influenciando diretamente na inflexão do discurso, além de delimitarem os versos da oração. Os únicos dois silêncios totais da peça, localizados nos compassos 16 e 17 (figura 19 à página 26), podem ser confundidos com os silêncios de natureza instrumental, porque possuem curta duração e porque são utilizados como elemento de inflexão do texto, porém, com função dramática preponderante para o trecho no qual estão inseridos. Eles

descrevem situações psicológicas e criam expectativa, pois encontram-se no meio do discurso e acompanham o *decrecendo* da dinâmica geral da peça, conforme citamos no primeiro parágrafo da página 29.

Os tipos de silêncio apontados neste item serão percorridos sob o ponto de vista da performance no segundo capítulo.

1.2.7. ASPECTOS ESTRUTURAIS, FORMAIS, COMPOSICIONAIS

A *Ave Maria* é uma curta peça em forma livre, que ocorre em conformidade com o texto, podendo-se assim, dividi-la em duas seções: a primeira engloba os compassos 1-12 e é construída verso a verso, aos quais o compositor destina *semi-cadências* que se interligam por uma relação de não resolução; a segunda seção (compassos 12-20), que coloca o texto *Ave Maria* em evidência e atinge seu auge dramático até decrescer, e nos compassos 19-20 um *Amen* final – a codeta. A forma como o compositor divide o texto em seções consta na figura abaixo.

A sucessão das frases musicais em sincronia com os versos do texto e a presença dos silêncios em forma de pausa e de respiração contidos na oração enquanto tal, geram notável proximidade à forma de recitação do texto e essa verossimilhança discursiva influencia diretamente na dramaticidade do discurso musical. O intervalo de terça que se faz presente tanto melódica quanto harmonicamente desempenha função estrutural preponderante na formação dos acordes, nas finalizações das frases e atribui à peça uma

sonoridade característica que o torna um elemento unificador da obra. Ao discorrer sobre o uso das terças caipiras e seu aproveitamento na música sacra nacional, Osvaldo Lacerda afirma:

Na minha opinião, as terças caipiras se prestam excelentemente a serem empregadas na música sacra nacional, por duas razões: 1^a) possuem uma doçura e suavidade toda especial, que se casa perfeitamente com o sentido de muitos textos religiosos; 2^a) refletem perfeitamente um dos traços da psicologia caipira, uma espécie de tristura fatalista, que às vezes se sublima no que se poderia chamar de integração cósmica, profundamente mística, e que pode encontrar sua perfeita complementação num texto religioso. (LACERDA, 2005a, p.79)

Destacamos também, como constância da música popular utilizada por Lacerda na música sacra, a movimentação fraseológica da voz de baixo, pois no decorrer da *Ave Maria* sua linha se assemelha ao baixo melódico do violão, instrumento acompanhante por excelência da música popular brasileira (LACERDA, 2005).

1.2.8. ASPECTOS REFERENTES À RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A oração da *Ave Maria* é constituída de duas estrofes: a primeira delas foi tirada das Sagradas Escrituras, proferida por São Gabriel e Santa Isabel, e era rezada desde os primórdios na liturgia bizantina, posteriormente sendo adicionada à liturgia latina por São Gregório Magno; a segunda estrofe é uma súplica dos fiéis pedindo à Santíssima Virgem proteção na hora da morte, e que durante muito tempo foi rezada na oração litúrgica das Completas. Foi no século XVI que o Papa Pio V definiu o texto da oração tal como é conhecida hoje. A oração contém um profundo teor de penitência, que é explorado por Lacerda através dos elementos musicais analisados até o presente momento. A primeira estrofe da oração (compassos 1-12) possui um caráter de devoção alcançado por um discurso descritivo que culmina na palavra *Jesús*, enfatizado na peça sob o aspecto harmônico por estar localizado ao final de um extenso caminho cadencial iniciado no compasso 1. A segunda estrofe da oração possui um teor de súplica, que é enfatizado por Lacerda através do uso de uníssonos e texturas polifônicas sonoramente condensadas (compassos 12-15) e posteriormente por um caminho dinâmico de redução de intensidade que introspectivamente culmina no *Amen* final (compasso 19). Dessa forma, os aspectos musicais acompanham o conteúdo semântico do texto e lhe atribuem uma voz coletiva representada pelo coral – voz esta que recebe um caráter nacional e até regional através do uso das constâncias da música popular brasileira, descritas no decorrer da análise supracitada.

Poema de Natal

OSVALDO LACERDA

"POEMA de NATAL"

(pra coro misto a 4 vozes)

- 1982 -

Texto de
Jorge de Lima

Duração aproximada: 2'00

Figura 23

1.3.1. ASPECTOS GERAIS DA OBRA

Poema de Natal é uma peça homônima ao poema¹³ do escritor modernista Jorge de Lima, e foi composta em outubro de 1982 na cidade de São Paulo. Nessa ocasião, o Movimento Coral do Estado de São Paulo¹⁴, por intermédio da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, encomendou a Osvaldo Lacerda uma obra coral que se destinaria ao natal daquele ano e, no entanto, o compositor entregou duas peças: *Natal, Deus conosco*¹⁵ e *Poema de Natal*, ambas citadas no Catálogo de Obras de Osvaldo Lacerda (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, 2006, p. 61), onde consta que foram estreadas pelo Coral do Estado de São Paulo sob a regência de Vitor Gabriel de Araújo na cidade de São Paulo a 11/12/1982. A edição da partitura é autógrafo.

O texto é um poema de caráter dramático e reflexivo que aborda o tema da esperança e da fé, simbolizados pelo nascimento de Jesus Cristo diante de episódios causados pelo ódio e pela violência do homem (figura 24). O escritor do poema, Jorge Mateus de Lima, nasceu em União dos Palmares a 23 de abril de 1893 e faleceu no Rio de Janeiro a 15 de novembro de 1953. Graduou-se em medicina em 1915 no Rio de Janeiro e elegeu-se deputado estadual pelo Partido Republicano de Alagoas (1926) e vereador pela UDN (1946). Como escritor, pertence à chamada *segunda geração do modernismo* e sua poética contempla desde o soneto, com versos alexandrinos, até o verso livre. Dentre os temas que abordou, encontramos cenas da infância, motivos regionais e religiosidade.

¹³ Em Jorge de Lima – Poesia completa (Editora Nova Fronteira – 1980), há quatro poemas intitulados *Poema de Natal* na obra do escritor, e nenhum deles é o *Poema de Natal* que analisaremos no presente trabalho. Localizamos nosso objeto de estudo – o *Poema de Natal*, texto da peça coral de Osvaldo Lacerda, na coluna de Maura de Sena Pereira do dia 24/12/1963, contida no jornal carioca *A Noite*.

¹⁴ O Movimento Coral do Estado de São Paulo foi uma iniciativa instituída pela Secretaria da Cultura decretada pelo então governador do Estado de São Paulo, José Maria Marin, em 20 de agosto de 1982.

¹⁵ Peça religiosa de tema natalino para coro SCTB à capela composta em 1982 com texto da irmã Maria Luiza Ricciardi e duração aproximada de 1'20'' (um minuto e vinte segundos).

- I -

"POEMA de NATAL"

Texto de
JORGE de LIMA

Musica de
OSVALDO LACERDA
(1982)

O rei pode mandar imolar
todas as crianças da terra;
mas apenas a matança passe,
Tu, Menino Jesús,
Tu nasces.

O odio pode mandar refundir
sete lanças vís que Te traspassem;
sob as lajes frias do sepulcro,
Tu, Menino Jesús,
Tu nasces.

A paz pode apodrecer; e a guerra
pode encher a terra de desgraças;
sobre a negra insania das criaturas,
Tu, Menino Jesús,
Tu nasces.

A morte pode destruir a face
do mundo e as criaturas que ele encerra;
quando toda a vida sucumbir,
Tu, Menino Jesús,
Tu nasces.

1.3.2. ASPECTOS MUSICAIS

O compositor indica a duração da peça na capa da partitura (figura 23), aproximadamente 2'00'' (dois minutos). Esse dado contempla o andamento indicado no compasso 1 – *Andante* cuja mínima vale 76 (figura 25) – e as demais variações de andamento presentes no decorrer da obra.

- 1 -

"POEMA DE NATAL"

(coro misto: sopranos, contraltos, tenores e baixos)

Texto de Música de
JORGE DE LIMA OSVALDO LACERDA
(1982)

ANDANTE (♩ = 76)

f, dramático

S O REI PO-DE MAN-DAR I- MO- LAR TO-DAS AS CRI-AN-ÇAS DA TER-RA;

C O REI PO-DE MAN-DAR I- MO- LAR TO-DAS AS CRI-AN-ÇAS DA TER-RA; *f*

T O REI PO-DE MAN-DAR I- MO- LAR TO-DAS AS CRI-AN-ÇAS DA TER-RA; MAS A-

B O REI PO-DE MAN-DAR I- MO- LAR TO-DAS AS CRI-AN-ÇAS DA TER-RA; *f*

Figura 25

Notamos que, da forma como estão dispostas aos pares, como é o caso das indicações localizadas nos compassos 9 - *poco ritenuto* e 11 - *a tempo*, e nos compassos 20 - *poco ritenuto* e 22 - *a tempo*, contribuem para delimitar as frases musicais por ocorrerem em conformidade com seu início e término em um processo de diminuição e de retomada do andamento. A partir do compasso 22, as indicações de andamento referem-se a uma mesma frase que é alargada em seu tamanho e ao mesmo tempo é acompanhada por uma diminuição intensificada gradualmente, como um recurso de dramatização do texto e liquidação da ideia musical. Tais indicações estão localizadas no compasso 22 - *a tempo*, no compasso 36 - *rallentando*, no compasso 37 - *a tempo*, no compasso 60 - *poco rallentando* e no compasso 63 - *molto rallentando* (figura 26). No *Poema de Natal* são empregados dois termos distintos para indicarem a diminuição da velocidade da música: o *ritenuto* e o *rallentando*. Em nossa leitura, o compositor se utiliza desses dois termos especificamente para estabelecer, sob o aspecto musical, uma

No compasso 1 (figura 27) inicia-se uma frase a duas vozes onde a melodia superior está confiada às vozes de soprano e tenor em uníssono, e a melodia inferior, disposta uma quinta abaixo, está confiada às vozes de contralto e baixo em uníssono. Esse trecho a duas vozes assemelha-se a um organum oblíquo, forma comumente empregada na música vocal sacra da idade média.

The musical score is for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). It is in 3/4 time and consists of 11 measures, numbered 1 through 11. The key signature has one sharp (F#), indicating the key of D major or B minor. The score includes various musical markings such as dynamics (f, mf, f, poco rit., breve), articulation (accents, slurs), and performance instructions (dramatic, subito, dolce). The lyrics are in Latin and include phrases like "O REI PO-DE MAN-DAR I-MO-LAR TO-DAS AS CRI-AN-ÇAS DA TER-RA;" and "A MA-TAN-ÇA PAS-SE, TU, ME-NI-NO JE-". The score is divided into three systems: measures 1-3, 4-7, and 8-11. The first system (measures 1-3) shows the Soprano and Tenor voices in unison, and the Contralto and Baixo voices in unison, with a fifth interval between the two pairs. The second system (measures 4-7) shows the Soprano and Contralto voices in unison, and the Tenor and Baixo voices in unison, with a fifth interval between the two pairs. The third system (measures 8-11) shows the Soprano and Contralto voices in unison, and the Tenor and Baixo voices in unison, with a fifth interval between the two pairs. The score ends with a "breve" marking in measure 11.

Figura 27

O trecho circunscreve-se no modo frígio sobre ré, estando a melodia inferior polarizada na nota ré, como uma nota pedal, e a melodia superior polarizada na nota lá. Nos compassos 5 e 6, as notas mi e sol passam por um processo de cromatização cuja função é harmônica, para formar o acorde de lá menor e de mi maior com sétima menor

e quinta diminuta. A partir do compasso 7 há um trecho contrapontístico onde a entrada sucessiva das vozes de soprano, contralto, tenor e baixo, respectivamente, e a sustentação das suas notas finais geram um caminho harmônico dissonante que resulta no acorde de si bemol com sétima menor no compasso 9. Ainda na figura 27, ao final da frase, no compasso 10, há um encadeamento de acordes cuja resolução se dá no acorde de fá maior, e que é reiterado acusticamente por um *divise* na voz dos baixos, dobrando a nota fundamental em um intervalo de oitava.

O trecho compreendido entre os compassos 11 e 22 (figura 28) são uma repetição do trecho anterior compreendido entre os compassos 1 ao 11, com algumas variações rítmicas decorrentes da mudança do texto. Tal qual ocorre nos compassos 9 ao 11, o encadeamento de acordes ao final da frase (compassos 20-22) acompanha o texto *Tu menino Jesus, Tu nasces*, que consiste claramente em um estribilho, atribuindo à peça um caráter musical caracteristicamente estrófico.

The musical score is presented in two systems, measures 11-14 and 15-19. The voices are Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Portuguese. Dynamics include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *subito*. Articulation marks include accents and slurs. Measure 11 is marked *a tempo*. Measure 15 has a *tempo* marking below the bass line.

Measure 11: S: *f* *subito* O - DIO PO-DE MAN-DAR RE-FUN- DIR SE-TE LAN-ÇAS VÍS QUE TE TRAS- PAS-SEM; C: *f* *subito* O - DIO RE-FUN- DIR QUE TE TRAS- PAS-SEM; *f* T: *f* *subito* O - DIO PO-DE MAN-DAR RE-FUN- DIR SE-TE LAN-ÇAS VÍS QUE TE TRAS- PAS-SEM; SOB AS B: *f* *subito* O - DIO RE-FUN- DIR QUE TE TRAS- PAS-SEM; *f*

Measure 12: S: O - DIO PO-DE MAN-DAR RE-FUN- DIR SE-TE LAN-ÇAS VÍS QUE TE TRAS- PAS-SEM; C: O - DIO RE-FUN- DIR QUE TE TRAS- PAS-SEM; *f* T: O - DIO PO-DE MAN-DAR RE-FUN- DIR SE-TE LAN-ÇAS VÍS QUE TE TRAS- PAS-SEM; SOB AS B: O - DIO RE-FUN- DIR QUE TE TRAS- PAS-SEM; *f*

Measure 13: S: O - DIO PO-DE MAN-DAR RE-FUN- DIR SE-TE LAN-ÇAS VÍS QUE TE TRAS- PAS-SEM; C: O - DIO RE-FUN- DIR QUE TE TRAS- PAS-SEM; *f* T: O - DIO PO-DE MAN-DAR RE-FUN- DIR SE-TE LAN-ÇAS VÍS QUE TE TRAS- PAS-SEM; SOB AS B: O - DIO RE-FUN- DIR QUE TE TRAS- PAS-SEM; *f*

Measure 14: S: O - DIO PO-DE MAN-DAR RE-FUN- DIR SE-TE LAN-ÇAS VÍS QUE TE TRAS- PAS-SEM; C: O - DIO RE-FUN- DIR QUE TE TRAS- PAS-SEM; *f* T: O - DIO PO-DE MAN-DAR RE-FUN- DIR SE-TE LAN-ÇAS VÍS QUE TE TRAS- PAS-SEM; SOB AS B: O - DIO RE-FUN- DIR QUE TE TRAS- PAS-SEM; *f*

Measure 15: S: FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, C: *mf* FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, T: LA- JES FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, B: *mf* FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, *f*

Measure 16: S: FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, C: *mf* FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, T: LA- JES FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, B: *mf* FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, *f*

Measure 17: S: FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, C: *mf* FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, T: LA- JES FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, B: *mf* FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, *f*

Measure 18: S: FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, C: *mf* FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, T: LA- JES FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, B: *mf* FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, *f*

Measure 19: S: FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, C: *mf* FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, T: LA- JES FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, B: *mf* FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS, *f*

Figure 28 shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) across measures 20, 21, and 22. The lyrics are: "Tu NAS - CES." for Soprano, Contralto, and Tenor, and "sús, — Tu NAS — CES." for Bass. Performance markings include "poco rit." at the start of measure 21, "brave" at the start of measure 22, and "p sub.", "dolce", and "CES." throughout the measures.

Figura 28

A partir do compasso 22 (figura 29), os períodos se desenvolvem diferentemente dos anteriores sob o ponto de vista contrapontístico, harmônico e melódico. No compasso 22 há uma trama contrapontística dissonante, que é construída a partir de intervalos melódicos e harmônicos de segunda, cuja melodia principal está confiada à voz de soprano. A frase do soprano está dividida em duas partes, uma curta e a outra alargada. Sob o aspecto harmônico, a trama ocorre no âmbito de fá menor e de si bemol menor com sétima.

Em seguida, no compasso 29, inicia-se uma frase em uníssono que percorre o modo eólio sobre fá no sentido ascendente até alcançar a nota ré bemol no compasso 32, quando descendem cromaticamente ao si natural, nota esta que sob o aspecto melódico forma o intervalo de trítone (quarta aumentada) com a fundamental do modo, o fá natural.

No compasso 33 há o estribilho do poema apresentado diferentemente das anteriores, pois o texto *Tu menino Jesús, Tu nascas* está acompanhado por uma cadência que se desenvolve no âmbito de sol maior com sétima e que finaliza no acorde de ré bemol com sexta aumentada.

Figure 29 shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) across measures 22 through 27. The lyrics are: "A, PAZ, PO-DE A-PO-DRÉ-CER, GUER-RA; PO-DE EN-CHER A TER-RA DE DES-DE DES-". Performance markings include "a tempo" at the start of measure 22, "p" (piano) throughout, "ma marcato" (more marked) in measure 24, and "E A" in measure 25.

28 29 30 31 32

S *ff sub.* SO- BRE A NE- GRA IN- SA- NIA DAS CRIA- TU- RAS, *poco f* *mf*

C GRA-ÇAS; *ff sub.* SO- BRE A NE- GRA IN- SA- NIA DAS CRIA- TU- RAS, *poco f* *mf*

T GRA-ÇAS; *ff sub.* SO- BRE A NE- GRA IN- SA- NIA DAS CRIA- TU- RAS, *poco f* *mf*

B GRA-ÇAS; *ff sub.* SO- BRE A NE- GRA IN- SA- NIA DAS CRIA- TU- RAS, *poco f* *mf*

33 34 35 36 37

S *ff sub.* TU, ME- NI- NO JE- SÚS, TU NAS - CES. *rall.*

C *ff sub.* TU, ME- NI- NO JE- SÚS, TU NAS - CES. *rall.*

T *ff sub.* TU, ME- NI- NO JE- SÚS, TU NAS - CES. *rall.*

B *ff sub.* TU, ME- NI- NO JE- SÚS, TU NAS - CES. *rall.*

Figura 29

No compasso 38 (figura 30) há um trecho semelhante ao anterior, onde a melodia principal está confiada, dessa vez, à voz de tenor. Tal semelhança entre ambos os trechos ocorre no âmbito da forma e do tratamento contrapontístico, por ser constituído de uma melodia dividida em duas partes - a primeira curta e a segunda alargada e respondida pelas demais vozes contrapontisticamente. No entanto, o trecho posterior compreendido entre os compassos 37 e 48 se difere harmonicamente do anterior, pois se circunscreve no âmbito de fá menor e de si bemol maior com sétima.

37 38 39 40 41 42

S *a tempo* PO- DE DES- TRU- IR E AS CRI- A-

C *a tempo* DES- TRU- IR

T A MOR- TE A FA- CE DO MUN- DO;

B *p* DES- TRU- IR

The musical score is for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). It spans measures 43 to 54. The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *pp sub.*, *f*, *mf*, and *ff sub.*. The lyrics for measures 43-47 are:
 43: -TU-RAS QUE E-LE EN-
 44: CER- RA ;
 45: QUAN- DO TO- DA A VI- DA
 46: QUE E-LE EN- CER- RA ;
 47: QUAN- DO TO- DA A VI- DA
 The lyrics for measures 48-54 are:
 48: SU- CUM- BIR, TU, ME- NI- NO JE- SÚS, JE- SÚS, TU NAS- CES,
 49: SU- CUM- BIR, TU ME- NI- NO JE- SÚS, JE- SÚS, TU NAS- CES,
 50: SU- CUM- BIR, TU ME- NI- NO JE- SÚS, JE- SÚS, TU NAS- CES,
 51: SU- CUM- BIR, TU ME- NI- NO JE- SÚS, JE- SÚS, TU NAS- CES,
 52: SU- CUM- BIR, TU ME- NI- NO JE- SÚS, JE- SÚS, TU NAS- CES,
 53: SU- CUM- BIR, TU ME- NI- NO JE- SÚS, JE- SÚS, TU NAS- CES,
 54: SU- CUM- BIR, TU ME- NI- NO JE- SÚS, JE- SÚS, TU NAS- CES,

Figura 30

Ainda em relação à figura 30, nos compassos 45-48, há uma melodia em uníssono no modo eólio sobre fá, cuja nota final é o si natural, que gera tensão por formar um intervalo de trítono com a fundamental do modo. Ao final, o estribilho é acompanhado de um encadeamento de acordes que passa por si bemol maior, fá maior, mi bemol maior e culmina em lá bemol maior com sétima maior. Verifica-se então que a relação estrófica da peça é mantida e ocorre similarmente às duas estrofes presentes na primeira seção da obra (compassos 1 ao 22), onde verificamos uma mesma relação fraseológica que sofre alterações decorrentes da mudança do texto entre as estrofes.

O trecho supracitado é prorrogado por uma sucessão de duas melodias respondidas por dois encadeamentos de acordes (figura 31). A primeira melodia é confiada à voz de tenores, circunscreve-se no modo jônio sobre fá e a cadência que a sucede contempla os acordes de ré menor e si bemol maior; a segunda melodia é confiada à voz de contraltos, encontra-se no âmbito do modo jônio sobre fá e a cadência que a sucede, a cadência final da obra, é constituída dos acordes si bemol maior, si bemol maior com sétima maior, sol menor com nona e finalmente fá maior. A repetição sistemática do estribilho prorroga o término da peça com o objetivo de intensificar sua dramaticidade, resultando na seguinte

sequência textual: *Menino Jesus, Tu nasces, Tu nasces, Menino Jesus, Tu nasces*. A cadência final que acompanha a última repetição do estribilho é igual à cadência utilizada por duas vezes na primeira seção, em A e A', e portanto reitera a hipótese apresentada no início da análise dos aspectos frequenciais, sobre o *Poema de Natal* possuir uma estrutura estrófica que apresenta o estribilho ao seu final.

The image displays a musical score for a piece titled 'Poema de Natal'. It consists of two systems of staves, labeled S (Soprano), C (Contralto), T (Tenor), and B (Bass). The first system covers measures 54 to 60, and the second system covers measures 61 to 64. The lyrics are written below the staves, and various musical markings such as dynamics (mp, mf, p, f), articulation (accents), and tempo changes (rall., molto rall.) are present. The score is presented in a clear, handwritten style with a structured layout.

Figura 31

A partir da análise mostrada acima, constatamos que o *Poema de Natal* é uma peça predominantemente modal, cujos encadeamentos de acordes resultam em pólos tonais definidos, conforme listados abaixo:

Acorde de fá maior (compasso 11); acorde de fá maior (compasso 22); acorde de ré bemol maior com sétima (compasso 37); acorde de lá bemol maior com sétima maior (compasso 54); acorde de si bemol maior (compasso 60); acorde de fá maior (compasso 64).

1.3.4. ASPECTOS RELATIVOS ÀS INTENSIDADES

As indicações de intensidade presentes na partitura são do próprio compositor e estão representadas abaixo da forma como aparecem em conformidade com o texto. Como o compositor se utiliza de procedimentos dinâmicos ligados a outros aspectos para garantir a tonicidade do texto, representamos esta combinação sublinhando no esquema a seguir as sílabas que se localizam nos primeiros tempos de cada compasso.

f

O rei pode mandar imolar todas as crianças da terra;

f *mf* < *f* > *mf* | *f* *P súbito*

Mas apenas a matança passe, | Tu, menino Jesús, Tu nasces.

f súbito

O ódio pode mandar refundir sete lanças vís que Te traspassem;

f *mf* < *f* > *mf* | *f* *P súbito*

Sob as lajes frias do sepulcro, | Tu, menino Jesús, Tu nasces.

p

A paz pode apodrecer; e a guerra pode encher a terra de desgraças;

pp < *poco f* > *mf* | *ff*

Sobre a negra insânia das criaturas, | Tu, Menino Jesús, Tu nasces.

p

A morte pode destruir a face, do mundo e as criaturas que ele encerra;

pp < *poco f* > *mf* | *ff súbito*

Quando toda a vida sucumbir, | Tu, Menino Jesús, Jesús, Tu nasces.

f > *mf* *mp* | *p* < > *p* *pp*

Menino Jesús, Tu nasces, Tu nasces. | Menino Jesús, Tu nasces.

A partir do esquema mostrado acima, pode-se inferir que as indicações de intensidade agregam ao texto diferentes intenções dramáticas. Isso se dá no âmbito da intensificação dinâmica, como é o caso do caminho dinâmico (*ff/ f/ mf/ mp/ p/ pp*) empregado na repetição do estribilho nos compassos 49-64 (figuras 30 e 31); no âmbito prosódico, ao utilizar-se das diferentes dinâmicas para enfatizar a tonicidade do texto e no âmbito de atribuir a um mesmo texto diferentes dinâmicas com o objetivo de interferir em seu sentido, como é o caso da manipulação do estribilho na primeira seção da peça, onde ele é sempre acompanhado por dinâmica *piano* e na segunda seção, onde é sempre acompanhado por dinâmica *fortíssimo*. As indicações de intensidade presentes no *Poema de Natal* também encontram-se combinadas a outros elementos, como por exemplo, nos compassos 3-6 (figura 27 à página 39), onde o sentido ascendente e descendente das melodias é acompanhado pelas dinâmicas *mf – f – mf*.

A forma como os aspectos dinâmicos estão dispostos no decorrer da peça constitui-se subsídio essencial para uma melhor compreensão de suas partes e subpartes. Na primeira seção são empregadas indicações dinâmicas que vão do *forte* ao *piano*, ao final do estribilho, e na segunda seção essa relação se inverte, com exceção da coda, que decresce gradualmente até sua total liquidação. Ao relacionarmos esse processo dinâmico ao significado do texto, chegamos à seguinte leitura: na primeira seção, os aspectos bíblicos abordados estão em evidência e o estribilho possui um caráter introspectivo que atribui ao texto *Tu nasces* certa singeleza. Na segunda seção, os temas de ódio e guerra estão ambientados em um clima obscuro que, embora cresça dinamicamente acompanhando sua dramaticidade, não se sobrepõe ao *fortíssimo* do estribilho, que naturalmente evidencia o texto *Tu menino Jesus, Tu nasces*, garantindo assim o predomínio de Jesus sobre os problemas apresentados. A partir da leitura proposta, podemos afirmar que as indicações de intensidade possuem uma função estrutural de delimitação das estrofes da oração e estabelecem relação de caráter e significado entre elas, inclusive devido ao nível de detalhamento com que são empregadas.

1.3.5. ASPECTOS RELATIVOS AO TIMBRE

No *Poema de Natal* constatamos algumas expressões de intenção que influem diretamente na forma de ataque das vozes. São elas: o *dramático* e o *dolce* localizados na primeira seção (figura 27 à página 39), utilizados para contrastar dois momentos distintos do texto presentes na primeira estrofe. Observamos também a indicação *ma marcato* no compasso 24 (figura 29 às páginas 41 e 42) que atribui ao trecho um efeito tímbrico condizente com a dramaticidade do texto *a paz pode apodrecer e a guerra pode encher a terra de desgraças*. Essa indicação, portanto, sugere um destaque para cada sílaba articulada.

1.3.6. ASPECTOS RELATIVOS AO SILÊNCIO

Nos compassos 3, 4, 14, 15, 22, 23, 25, 26, 27, 37, 38, 41, 42, 43 e 54, há silêncios parciais que são viabilizadores de polifonia, pois se inserem na trama contrapontística adotada no decorrer da peça. Nos compassos 7, 8, 18 e 19, os silêncios também são viabilizadores de polifonia e possuem função específica, permitindo que as vozes surjam sucessivamente de forma destacada na medida em que as pausas passam por um processo gradual de liquidação. Nos compassos 55, 56, 57, 58, 60, 61 e 62, há silêncios parciais com função de viabilizar os trechos de solo desempenhados pelas vozes de tenor e de contralto.

Nos compassos 9, 11, 20, 22 e 37, há silêncios totais que separaram o estribilho dos demais versos da estrofe, desempenhando função de transição e de transformação no campo harmônico.

No *Poema de Natal* constatamos inúmeros silêncios instrumentais que são representados pelos sinais de respiração. Eles estão contidos no texto enquanto tal e, portanto, estabelecem um aspecto determinante para alcançar a fluência no discurso. Esse processo ocorre, por exemplo, a partir do compasso 49, onde os silêncios em forma de respiração contribuem para a valorização dramática do discurso.

Os tipos de silêncio apontados neste item serão percorridos sob o ponto de vista da performance no segundo capítulo.

1.3.7. ASPECTOS ESTRUTURAIS, FORMAIS E COMPOSICIONAIS

O *Poema de Natal* é uma peça em forma livre onde a alternância entre texturas homofônicas e polifônicas realiza-se em conformidade com o modo de recitação original do texto. Sua estrutura apresenta uma divisão em dois momentos distintos que aqui chamamos de seções. A primeira seção cuja temática é o contexto bíblico acerca de Jesus Cristo está localizada nos compassos 1 ao 22 e compreende as duas primeiras estrofes do poema: a primeira (A) é disposta entre os compassos 1-11 e a segunda (A') é disposta entre os compassos 12-22. Em ambas as frases, se fazem presentes diferentes texturas polifônicas – a primeira a duas vozes, semelhante ao canto gregoriano, a segunda é um contraponto a quatro vozes e a terceira é homofônica, predominantemente triádica. A segunda seção, cuja temática são as guerras, o ódio e a morte, localiza-se entre os compassos 22-64, compreendendo a terceira e a quarta estrofes do poema (B e B'), respectivamente compassos 22-37 e 37-64. O ponto de unificação entre as quatro estrofes são os dois últimos versos de cada uma delas, o estribilho *Tu, Menino Jesús, Tu nascas*, que é exposto de formas distintas no decorrer da peça e é levado ao auge dramático na coda. De acordo com a análise apresentada, pode-se inferir que o texto é o seu principal elemento unificador, e que os aspectos musicais estão subordinados a ele.

1.3.8. ASPECTOS REFERENTES À RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

O poema é constituído de 4 estrofes que contém 5 versos cada, sendo os dois últimos um estribilho, conforme consta na contracapa da partitura (figura 24 à página 36). Embora não seja o objetivo do presente trabalho, nos propomos a fazer uma breve leitura poética do texto por entendermos que a sua temática é determinante para o entendimento geral da obra.

A primeira estrofe refere-se ao nascimento de Jesus Cristo citando a passagem bíblica onde Herodes – o governador da Judéia na época do nascimento de Cristo – ao receber a notícia de que o Messias teria vindo ao mundo na cidade de Belém, ordenou que seus guardas matassem todos os meninos com menos de 2 anos que encontrassem na cidade de Belém e nos seus arredores. A segunda estrofe fala sobre a morte de Jesus Cristo através da frase *as sete lanças vís que Te traspassem; sob as lajes frias do sepulcro*. As lanças vís são as espadas que simbolizam, no catolicismo, os sete momentos de extrema dor pela qual passou Maria, mãe de Jesus – momentos esses que culminam no sétimo e último acontecimento, o sepultamento de Cristo, que segundo o poema, ocorre *sob as lajes frias do sepulcro*. A terceira estrofe fala sobre as guerras tão recorrentes na história da humanidade, podendo inclusive ser inserida na temática dos regimes totalitários do

século XX, ao citar *a paz pode apodrecer e a guerra pode encher a terra de desgraças; sobre a negra insânia das criaturas*. A quarta estrofe aponta a morte como consequência do ódio, da violência e da guerra, mas carrega um teor de esperança representado pelo estribilho *Tu menino Jesús, Tu nascas*. Em *Tu nascas* permanece uma esperança representada pelo nascimento diário de Cristo que, para aqueles que nele creem, transpõe as barreiras do tempo e as adversidades.

DAI-NOS FORÇAS, SENHOR

OSVALDO LACERDA (2000)

"DAI-NOS FORÇAS , SENHOR"

(coro misto S C T B)

Texto: oração atribuída ao Almirante Hart

Dai-nos forças, Senhor,
para aceitar com
serenidade tudo o que
não possa ser mudado.

Dai-nos coragem
para mudar o que pode
e deve ser mudado.

E dai-nos sabedoria
para distinguir
uma coisa da outra.

Duração aproximada: 0'55

Figura 33

1.4.1. ASPECTOS GERAIS DA OBRA

Dai-nos Forças, Senhor é uma curta peça religiosa composta em 20 de setembro de 2000¹⁶.

O texto é uma oração conhecida popularmente como *oração da serenidade* e Osvaldo Lacerda o atribui na capa da partitura ao Almirante Hart (figura 33 à página 51). Thomas Charles Hart nasceu em Michigan, Estados Unidos, no dia 12 de junho de 1877 e faleceu no dia 4 de julho de 1971. Ele foi almirante do exército americano de 1898 até 1945, quando se tornou Senador do estado americano de Connecticut. Embora seja por ele atribuída ao Almirante Hart, a autoria da oração não é comprovada, já tendo sido conferida a outros autores. É também conhecida por ser uma fonte de inspiração para grupos que se utilizam do Programa de Doze Passos do grupo de ajuda mútua Alcoólicos Anônimos, existente há mais de sete décadas. O programa foi criado nos Estados Unidos em 1935 por Bill Griffith Wilson e Dr. Bob Smith, inicialmente para o tratamento do alcoolismo e posteriormente estendido para praticamente todos os tipos de dependência química. O programa é a estratégia central da grande maioria dos grupos de ajuda mútua para o tratamento de dependências químicas ou compulsões, dentre eles os Alcoólicos Anônimos, o Al-Anon/Alateen (voltado às famílias de alcoólatras) e os Narcóticos Anônimos.

Por motivos que não conseguimos detectar, *Dai-nos Forças, Senhor* não é citada no Catálogo de Obras do compositor (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, 2006) e a edição da partitura que estamos utilizando é autógrafa. Tampouco sabemos se foi composta sob encomenda.

1.4.2. ASPECTOS MUSICAIS

O compositor indica na capa da partitura (figura 33 à página 51) a duração da peça, aproximadamente 0'55'' (cinquenta e cinco segundos). Esse dado é importante porque não há indicação de andamento no início da obra, e será a partir da duração geral que o intérprete poderá chegar a uma definição necessária à performance.

¹⁶ No mesmo ano, Lacerda compôs uma peça religiosa para canto e piano chamada *Oração à Nossa Senhora Aparecida*.

Por processo empírico, cheguei a um *Andante*, onde a mínima valeria entre 58 e 62, pois, para que a obra dure em torno dos cinquenta e cinco segundos, foi necessário contemplar as mudanças de andamento contidas nela. Entre os compassos 21 e 22 há três indicações de variação de andamento: o *Quasi rallentando*, o *poco ritenuto* e o *Poco più lento* (figura 34). Tratam-se de um encaminhamento direto para a codeta iniciada no compasso 22.

Figure 34 shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) across measures 21 and 22. The lyrics are "OU- TRA." in measure 21 and "DAI- NOS" in measure 22. The tempo markings are "quasi rall.", "poco riten.", and "Poco più lento". The dynamics are "p" and "f".

Figura 34

1.4.3. ASPECTOS FREQUENCIAIS

A tessitura geral da obra e a tessitura por voz encontram-se na tabela abaixo:

Tessitura geral	Sopranos	Contraltos	Tenores	Baixos

Há um caráter predominantemente escalar na construção melódica de *Dai-nos Forças, Senhor*. No corpo da obra constatamos o emprego de diferentes modos, sob os quais se formam progressões de acordes que resultam em pólos tonais definidos. Pode-se afirmar ainda que *Dai-nos Forças, Senhor* é marcada pela alternância entre texturas polifônicas e homofônicas.

Nos compassos 1-9 (figura 35) o modo utilizado é o frígio sobre mi. Observa-se um jogo contrapontístico de pergunta e resposta em forma de eco entre tenores/sopranos e baixos/contraltos. Nos compassos 7 e 8 há um arpejo de sol maior com sétima que se inicia nas vozes de soprano e tenor e se estende nas vozes de contralto e baixo, até formarem um intervalo harmônico de trítone cuja tensão se resolve no compasso 9 com a abertura das quatro vozes para a formação do acorde de ré menor.

Figure 35 shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) across nine measures. The score is written in 2/4 time. The lyrics are in Portuguese. The first four measures (1-4) show a call-and-response pattern between the Soprano/Tenor and Contralto/Bass voices. Measures 5-8 continue this pattern with more complex harmonic textures. Measure 9 shows the resolution of the tension from measures 7-8 into a final chord.

Measures 1-4:

- Soprano: DAI- NOS FOR-ÇAS, SE- NHOR, PA- RA A- CEI- TAR
- Contralto: DAI- NOS FOR-ÇAS, SE- NHOR, PA- RA A- CEI- TAR
- Tenor: DAI- NOS FOR-ÇAS, SE- NHOR, PA- RA A- CEI- TAR
- Baixo: DAI- NOS FOR-ÇAS, SE- NHOR, PA- RA A- CEI- TAR

Measures 5-8:

- Soprano: COM SE- RE- NI- DA- DE TU- DO O QUE NÃO POS- SA SER MU-
- Contralto: TAR SE- RE- NI- DA- DE O SER MU-
- Tenor: COM SE- RE- NI- DA- DE TU- DO O QUE NÃO POS- SA SER MU-
- Baixo: TAR SE- RE- NI- DA- DE O SER MU-

Measure 9:

- Soprano: -DA- DO.
- Contralto: -DA- DO.
- Tenor: -DA- DO.
- Baixo: -DA- DO.

Figura 35

O trecho compreendido pelos compassos 10-15 (figura 36) circunscreve-se no modo jônio sobre si bemol. A partir do compasso 12, observamos uma progressão de acordes que ocorre em movimentos paralelos e que resolve no acorde de si bemol maior no compasso 15.

The musical score is for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). It consists of two systems of staves, each with four staves corresponding to the voices. The first system covers measures 10 to 13, and the second system covers measures 14 to 15. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, triplets, and dynamic markings like *p* (piano).

Measure 10: Soprano: *DAI-NOS* (triplet), Contralto: *CO-RA-GEM*, Tenor: *CO-RA-GEM*, Bass: *CO-RA-GEM*.

Measure 11: Soprano: *PA-RA MU-* (triplet), Contralto: *CO-RA-GEM*, Tenor: *CO-RA-GEM*, Bass: *CO-RA-GEM*.

Measure 12: Soprano: *PA-RA MU-* (triplet), Contralto: *PA-RA MU-* (triplet), Tenor: *PA-RA MU-* (triplet), Bass: *PA-RA MU-* (triplet).

Measure 13: Soprano: *-DAR O QUE*, Contralto: *-DAR O QUE*, Tenor: *-DAR O QUE*, Bass: *-DAR O QUE*.

Measure 14: Soprano: *PO-DEE DE-VE SER MU-* (triplet), Contralto: *PO-DEE DE-VE SER MU-* (triplet), Tenor: *PO-DEE DE-VE SER MU-* (triplet), Bass: *PO-DEE DE-VE SER MU-* (triplet).

Measure 15: Soprano: *DA-DO.*, Contralto: *DA-DO.*, Tenor: *DA-DO.*, Bass: *DA-DO.*

Figura 36

Entre os compassos 15 e 16 há uma mudança harmônica repentina causada pelo encadeamento dos acordes de si bemol maior e sol maior com sétima menor, ilustrando dois momentos distintos, o primeiro de repouso e o segundo de tensão. A voz de soprano desempenha papel determinante nessa mudança, pois, através de um processo de cromatização direta, torna a nota si bemol em si natural, preponderante para a formação de ambos os acordes. Após a tríade de sol maior com sétima, verifica-se um câmbio de textura contrapontística, de homofônica para polifônica, protagonizada pelas vozes de soprano e tenor – a primeira contendo um arpejo ascendente de mi menor e a segunda um arpejo descendente de lá menor, ambas contendo notas de passagem e sem definir um centro escalar ou harmônico.

Nos compassos seguintes – 18 ao 20 (figura 37), as quatro vozes entoam uma melodia em uníssono cujas notas correspondem à escala hexacordal de lá e, ao final, possuem um arpejo descendente de sol maior, cuja função é um encaminhamento para o acorde de dó menor com nona (compasso 21). Ao formar o acorde, as quatro vozes se

abrem, após um caminho de texturas contrapontísticas que englobou um encadeamento a quatro vozes, um pequeno trecho a duas vozes e um uníssono a quatro vozes com nítida função de destaque para o texto *para distinguir uma coisa da outra*.

The musical score is for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) and piano accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 15 to 19, and the second system covers measures 20 and 21. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal staves. The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *E* (emphasis), and tempo markings such as *quasi rall.* and *poco riten.* (poco ritenuto). The lyrics for measures 15-19 are: "DAI- NOS SA-BE-DO- -RI- A. PA- RA DIS-TIN- GUIR U- MA". The lyrics for measures 20-21 are: "COI- SA DA OU- TRA.".

Figura 37

Nos compassos 22-24 (figura 38) há um encadeamento de acordes formados a partir do empreito do modo frígio sobre sol. A progressão se inicia no acorde de lá bemol maior, viabilizado pela cromatização da nota lá natural, que antes estava na voz de soprano e que agora encontra-se na voz de baixos, alterada pelo bemol. O encadeamento que parte do acorde de lá bemol passa pelos acordes de dó menor com a quinta no baixo, fá maior com sétima menor e retorna ao acorde de lá bemol maior, resolvendo, por um procedimento de tripla sensível, onde as vozes de baixo, tenor e contralto fazem um movimento paralelo descendente de meio tom, no acorde de sol maior (compasso 24). Ao encontrar o repouso no acorde de sol maior, há um *divise* na linha do baixo que é indicado ao final do compasso 23 e que no compasso 24 dobra a tônica do acorde, a nota sol, num processo de reforço acústico, servindo como uma reafirmação da tonalidade

final. A movimentação de tripla sensível ao final da peça lhe atribui uma sonoridade medieval, conforme figura 21 à página 28.

Figure 38 shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) in 2/4 time, measures 22-24. The tempo is marked "Poco più lento". The lyrics are: "DAI- NOS FOR-ÇAS, SE- NHOR. SE- NHOR. SE- NHOR." The score includes dynamic markings like *p* and *mf*.

1.4.3. ASPECTOS RELATIVOS ÀS INTENSIDADES

As indicações de intensidade presentes na partitura são do próprio compositor e estão representadas abaixo da forma como aparecem em conformidade com o texto. No esquema a seguir, as sílabas sublinhadas são aquelas que estão localizadas nos primeiros tempos de cada compasso, ilustrando a forma do compositor de distribuir o texto pelos compassos conforme sua prosódia.

<i>mf</i>		
<u>Dai</u> - nos forç <u>as</u> , <u>Senhor</u>		<u>para aceitar</u>
<u>com</u> serenid <u>ade</u>		<u>tudo</u> o que não <u>possa</u> ser mud <u>ado</u> .
<u>Dai</u> -nos cor <u>agem</u>		<u>para mud<u>ar</u> o que <u>pode</u> e deve ser mud<u>ado</u>.</u>

f |
 E dai-nos sabedoria | para distinguir uma coisa da outra.

p

Dai-nos forças, Senhor.

Partindo do diagrama supracitado, identificamos três planos dinâmicos distintos capazes de atribuir intenções específicas ao discurso. São eles o *mezzo forte*, que engloba as súplicas por forças e por coragem; o *forte*, sobrepondo-se ao anterior (*mf*) e enfatizando a súplica por sabedoria e por fim o *piano*, que atribui um tom introspectivo ao pedido por forças contido no final da oração. Podemos afirmar, portanto, que as indicações de intensidade possuem função estrutural que não somente delinea as estrofes da oração, mas também lhes confere destaque poético.

1.4.5. ASPECTOS RELATIVOS AO TIMBRE

Conforme apontado no item anterior, a peça *Dai-nos Forças, Senhor* não possui indicações específicas que influem diretamente na emissão vocal de seus executantes, com exceção das indicações de intensidade. Essa ausência sugere uma emissão um pouco mais linear das frases, além dos trechos em uníssono que naturalmente exigem certa uniformidade no timbre do coro.

1.4.6. ASPECTOS RELATIVOS AO SILÊNCIO

Nos compassos 3, 6 e 8 (figura 35 à página 54), há silêncios parciais que são viabilizadores de polifonia, pois se inserem na dinâmica de eco a duas vozes instaurada entre os compassos 1 e 9, conforme citado à página 53. Nos compassos 10, 11, 16 e 17 (figura 36 à página 55 e figura 37 à página 56) os silêncios também são viabilizadores de polifonia, permitindo que as vozes surjam sucessivamente de forma destacada na medida em que as pausas passam por um processo gradual de liquidação.

Finalmente, os dois únicos silêncios totais da obra estão localizados nos compassos 15 e 22 (figura 37 à página 56 e figura 38 à página 57). Do ponto de vista da articulação do discurso, ambos têm função de transição e de transformação no campo harmônico, e desempenham papel de ponte e de separação. O silêncio do compasso 15, cujo valor é de uma semínima, é um breve silêncio cujas margens são contrastantes – a anterior em *piano* e a posterior em *forte* – funcionando, portanto, como uma vírgula no discurso. Já o silêncio de valor mínima, no compasso 21, exerce papel de modulação harmônica, ao gerar no discurso uma longa pausa cujas margens são o acorde de dó menor com nona e o acorde de lá bemol maior. Ao mesmo tempo, ele é um momento de deslumbre com a mensagem da oração, já que nesse ponto ela acaba de ser apresentada integralmente e o texto posterior não apresenta conteúdo novo, além de retomar o estribilho *Dai-nos Forças, Senhor*. Os tipos de silêncio apontados neste item serão percorridos sob o ponto de vista da performance no segundo capítulo.

1.4.7. ASPECTOS ESTRUTURAIS, FORMAIS E COMPOSICIONAIS

Dai-nos Forças, Senhor é uma curta peça em forma livre, constituída de três seções e uma codeta. A primeira seção compreende os compassos 1-9; a segunda seção compreende os compassos 10-15; a terceira seção compreende os compassos 16-21 e por fim, a codeta compreende os compassos 22-24. As seções baseiam-se nas estrofes do texto, podendo-se inferir que ele é o maior elemento unificador da peça. A forma como o compositor divide o texto em seções está representada na figura abaixo:

<u>Dai-nos forças, Senhor</u>	
Primeira Seção	[Dai-nos forças, Senhor, para aceitar com serenidade tudo o que não possa ser mudado.
Segunda Seção	[Dai-nos coragem para mudar o que pode e deve ser mudado.
Terceira Seção	[E dai-nos sabedoria para distinguir uma coisa da outra.
Codeta	[Dai-nos forças, Senhor,

Figura 39

Além do texto, há outros aspectos que corroboram para a divisão das seções:

- Os tipos de textura contrapontística adotados de maneiras distintas para cada uma das seções, sendo: a primeira uma textura polifônica contrapontística a duas vozes que resulta na abertura das quatro vozes para formar um acorde de ré menor; a segunda um contraponto imitativo estreito a quatro vozes que culmina em um encadeamento homofônico de acordes, chegando ao final em um acorde de si bemol maior; a terceira seção também se inicia com um curto contraponto imitativo que culmina em um uníssono entoado pelas quatro vozes, resultando ao final, na abertura das quatro vozes para formação do acorde de dó menor com nona; e por fim a coda, uma progressão de acordes em textura homofônica que resolve no acorde de sol maior.
- O elemento escalar, como vimos anteriormente nos aspectos frequenciais, também as definem, uma vez que, para cada uma delas, foi utilizada uma escala distinta.
- As indicações de intensidade adotadas as colocam em determinados planos dinâmicos, sendo a primeira e a segunda seções em *mf*, a terceira em *f* e a coda em *p*.

1.4.8. ASPECTOS REFERENTES À RELAÇÃO TEXTO-MÚSICA

A oração *Dai-nos Forças, Senhor* é constituída de três estrofes, a primeira contendo quatro versos e as demais contendo três versos. Uma breve reflexão sobre o significado do texto nos mostra que: a primeira estrofe é um pedido, resignado, por forças, para que se possa aceitar tudo aquilo que não pode ser mudado; a segunda estrofe é um pedido por coragem, para mudar o que pode e o que deve ser mudado; a terceira estrofe é um pedido por sabedoria para distinguir uma coisa (o que não pode ser mudado) da outra (o que pode e deve ser mudado), almejando o discernimento para identificar os diferentes casos.

CAPÍTULO 2

INTERMEZZO

No capítulo anterior, foram realizadas as análises das obras *Pai Nosso*, *Ave Maria*, *Poema de Natal* e *Dai-nos Forças, Senhor*, por entendermos que sua execução, por parte do intérprete, é elementar como etapa inicial do processo de construção da sua performance. Ela cumpriu-se em uma fase de estudo anterior aos ensaios e contempla a representação gráfica, na partitura, dos aspectos apontados na análise e a sua transferência para o gestual de regência.

Após minucioso estudo, é recomendável que o regente marque a sua partitura sublinhando, circulando ou desenhando. [...] Essas marcações devem servir efetivamente como uma lembrança do uso apropriado dos gestos de regência, tanto durante o processo de estudo quanto durante os ensaios propriamente ditos. (GARRETSON¹⁷, 1975, p. 55)

No transcorrer do processo de performance, mais precisamente no período de ensaios, onde ocorre a interação entre regente e cantores, faz-se necessária uma adequação do estudo prévio às necessidades originadas nessa etapa circunstancial. O gesto de regência não pode estar condicionado somente a uma concepção utópica de performance, pois o regente se expressa artisticamente através do coral, um organismo formado por indivíduos que, em diferentes combinações e circunstâncias, apresentam rendimento e resultado variáveis. Encontramos em RAMOS (2003) uma descrição que sintetiza a estrutura do organismo coral, retratando seu caráter espontâneo e volúvel tão determinante à ocasião de ensaios e situações de concerto.

Poder-se-ia dizer que um coro é: um agrupamento de pessoas com a finalidade de cantar juntas uma mesma música sob a direção de um regente; um agrupamento de pessoas com a finalidade de cantar juntas uma mesma música sob a direção de um regente para “levar o nome” de uma determinada empresa, instituição, escola, etc; um agrupamento de pessoas com a finalidade de cantar juntas uma mesma música sob a direção de um regente para “levar a palavra” de alguma igreja; um agrupamento de pessoas com a finalidade de cantar juntas uma mesma música sob a direção de um regente com a intenção de musicalizar adultos e crianças, levando em conta seus potenciais criativos, emocionais, etc... ; um agrupamento de pessoas com a finalidade de

¹⁷ No original em inglês: “After careful study, it is suggested that the conductor mark his score by either underlining, encircling, or drawing over portions of the music. [...] The markings may effectively serve as a reminder for the use of appropriate conducting gestures during either subsequent study and/or actual rehearsals.” (Tradução do autor)

cantar juntas uma mesma música sob a direção de um regente com a melhor técnica e performance musicais possíveis, seja o repertório que for, dentro da visão mais aberta possível, sob a direção de um regente; outros, sob a direção de um regente; qualquer das alternativas acima, sem a direção de um regente. Tais diferenças não são apenas formais, elas afetam obrigatoriamente as necessidades estruturais do coro, além de seu repertório, sua sonoridade, sua intenção estética. (RAMOS, 2003, p. 5 e 6)

O Coral da ECA-USP se insere na categoria de coral formado por alunos de música e de outros cursos, que possuem leitura musical e em sua maioria possuem experiência coral prévia. Dentre os coralistas, participam alunos do curso de canto que já atuam profissionalmente, até indivíduos que não dominam a técnica vocal-coral, e por isso o grupo encontra-se no auge de sua performance sempre ao final do semestre, quando já desenvolveram intenso trabalho há pelo menos alguns meses juntos, em uma carga-horária que contempla três horas semanais de ensaio.

As etapas do processo de performance descritas acima foram seguidas durante a preparação das obras junto ao Coral da ECA-USP, entre março de 2014 e julho de 2015, culminando no recital do exame de qualificação.

O texto do presente capítulo traz uma série de reflexões e apontamentos em forma de relato, que oferece uma leitura interpretativa para uma possível execução desse repertório. A ferramenta utilizada para construção do relato foi o terceiro item do Referencial de Análise de Obras Corais (RAMOS, 2003, p. 92-94). Através do preenchimento do Referencial, o texto abordará as principais questões interpretativas, as dificuldades apresentadas pelo coral durante os ensaios e a forma como foram solucionadas as questões técnicas sob o ponto de vista da regência. Para facilitar a localização dos aspectos abordados em meio ao relato, e sem que este perca seu fluxo, cada item será destacado em negrito quando for introduzido. Os dois concertos realizados com o grupo, nos dias 04/12/2014 e 24/06/2015, contemplam tais soluções e estão presentes em forma de vídeo no DVD contido no apêndice¹⁸, assim como as partituras digitalizadas.

¹⁸Embora seja citada no relato do segundo capítulo, a produção artística contida no DVD não foi incluída nas referências bibliográficas pelo autor porque se configuram parte do objeto de estudo no decorrer do processo de performance.

ASPECTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS NOS ENSAIOS E PERFORMANCE DAS QUATRO OBRAS

Como dissemos na introdução, em função do caráter pessoal do presente relato, a partir desse ponto, passo a falar em primeira pessoa sempre que estiver discutindo ou relatando minha própria experiência com as obras, seja nos ensaios ou nos momentos de performance em concertos.

O aprofundamento da minha concepção de performance do repertório iniciou-se pela investigação do texto de cada uma das peças, contida nas análises, no item de aspectos referentes à relação texto-música. Através de tal investigação, o aspecto poético forneceu uma melhor compreensão estrutural das obras e propiciou uma aproximação da temática religiosa, que busquei explorar ponderadamente através de sua relação com os eventos musicais. Essa relação de subordinação dos elementos musicais ao texto atribui uma sonoridade particular às estrofes e versos na medida em que os sujeitos, predicados e determinadas expressões são destacados de acordo com sua função poética. Nesse momento, mostro pormenorizadamente como explorei sob o ponto de vista técnico e interpretativo a relação que Osvaldo Lacerda estabelece entre os aspectos musicais das peças e a sua leitura dos textos, segundo meu entendimento.

Durante o processo de leitura e junção das vozes junto ao Coral da ECA-USP, **os aspectos frequenciais** se mostraram determinantes na construção da performance, ao entendermos que as cromatizações diretas empregadas por Osvaldo Lacerda servem tanto para ocasionar uma sonoridade caracteristicamente modal e escalar – que ora representa a música brasileira e ora o modalismo medieval – como para formar acordes que em meio aos encadeamentos buscam como principal objetivo ressaltar elementos do texto. A figura 40 contém um esquema detalhado do emprego escalar e do âmbito harmônico predominantes dentro de cada seção na obra *Pai Nosso*:

<u>Pai Nosso</u>		
Primeira Seção	<div> <div>Pai Nosso que estais no Céu, Santificado seja o Vosso Nome, venha a nós o Vosso reino, seja feita a Vossa vontade, assim na terra como no Céu.</div> <div> <div>ré menor - alternância entre modos eólio e dórico</div> <div>fá maior - alternância entre modos jônio e mixolídio</div> <div>ré menor - alternância entre modos eólio e dórico</div> <div>fá maior - alternância entre modos jônio e mixolídio</div> </div> </div>	
Ponte	[O pão nosso de cada dia nos dai hoje; [fá maior - modo misto (lídio e mixolídio)	
Segunda Seção	<div> <div>perdoai-nos as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido, e não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal.</div> <div> <div>fá menor - alternância entre modos eólio e dórico</div> <div>si bemol maior - alternância entre modos jônio e mixolídio</div> <div>fá menor - alternância entre modos eólio e dórico</div> <div>si bemol maior - alternância entre modos jônio e mixolídio</div> </div> </div>	
Codeta	[Amen [ré bemol maior/ fá maior	

Figura 40

Observa-se que no decorrer da peça há o emprego de diferentes modos sobre ré, fá e si bemol que, através da alternância cromática, gera conflitos muito ricos sob o ponto de vista interpretativo, conforme consta nos dois exemplos da figura 41. Eles retratam o conflito melódico/harmônico no qual está pautada toda a primeira seção da peça. O exemplo 1 (compassos 1-2) apresenta a alternância cromática empregada na nota si, que contribui para suscitar a sonoridade dos modos eólio e dórico no âmbito de ré menor, mesmo que ambos não estejam estabelecidos de forma definitiva, por se tratar de um trecho muito curto. Nesse fragmento musical as notas si bemol e si natural coexistem, gerando contraste sonoro entre os acordes de sol menor e sol maior no âmbito de ré menor.

Nos momentos de leitura da peça e afinação do coro, esse processo apresentou aos cantores dificuldade técnica relacionada à entoação, que sanamos por meio do reconhecimento teórico dos modos e posteriormente pela entoação de cada um deles. Diante desse tipo de contraste causado pelas cromatizações, adotei em minha performance o direcionamento antecipado do meu olhar, combinado ao apontamento do dedo indicador para a voz de contralto, pois ela possui a nota si natural que contrasta com a nota si bemol anteriormente empregada na voz de baixo. Dessa forma, meu gesto serviu como um lembrete para a voz de contralto, ao mesmo tempo em que sinalizava o destaque harmônico que Lacerda emprega na palavra *estais*.

Exemplo 1

Exemplo 2

Figura 41

A mesma dificuldade de entoação foi apresentada pelos cantores no exemplo 2 da figura 41 (compassos 2 a 7), que possui uma alternância entre as notas mi natural e mi bemol no âmbito de fá suscitando, respectivamente, a sonoridade do modo jônio e mixolídio sobre fá. Assim como no exemplo 1, o compositor divide o fragmento musical em duas partes contrastantes, a primeira empregando a nota mi natural e a segunda cromatizando-a para mi bemol. Por meio da mesma estratégia técnica, optei por direcionar o olhar e o dedo indicador antecipadamente às vozes de soprano no compasso 4 e tenor no compasso 5, por possuírem a nota mi bemol que contrasta com a nota mi natural. A respiração presente nas vozes de soprano, contralto e tenor contribui para causar esse contraste, ao dividir a frase em duas partes distintas e, portanto, optei por indicá-la em minha regência através de um gesto ascendente de corte e reinício da frase,

resultando sonoramente numa breve cesura em forma de respiração, que subtraiu um pouco do valor da nota anterior.

A segunda seção da peça apresenta maior ocorrência de cromatizações, conforme o trecho mostrado na figura 42, e exigiu maior atenção dos cantores em relação à sua leitura, à entoação e ao entendimento harmônico, pois observa-se uma mudança no âmbito da tonalidade que eventualmente poderia ser facilitada por um câmbio de clave que não é adotado. Nesse caso, as cromatizações atuam no âmbito da harmonia com uma função mais clara de formação triádica, somados à alternância entre as notas ré bemol (modo dórico sobre fá) e ré natural (formação do acorde de si bemol maior), que são responsáveis por estabelecer o contraste melódico/harmônico desse trecho.

The musical score for Figure 42 shows four vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, and Bass) across measures 27 to 31. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The score is divided into two sections: Eólio (measures 27-29) and Dórico (measures 30-31). The lyrics are in Portuguese. The score includes dynamic markings (p, mp, f) and articulation marks (accents, slurs). The tempo marking 'a tempo' is above measure 27, and 'rall.' is above measure 31. The lyrics for each voice part are as follows:

- Soprano (S):** E, NÃO NOS DEI-XEIS, CA- IR EM TEN-TA- çÃO, MAL,
- Contralto (C):** E, NÃO NOS DEI-XEIS, CA- IR EM TEN-TA- çÃO, MAS LI-VRAI-NOS DO MAL,
- Tenor (T):** E, NÃO NOS DEI-XEIS, CA- IR EM TEN-TA- çÃO, MAS LI-VRAI-NOS DO MAL,
- Baixo (B):** E, NÃO NOS DEI-XEIS, CA- IR EM TEN-TA- çÃO, MAS LI-VRAI-NOS DO MAL,

Figura 42

Esses procedimentos cromáticos utilizados em larga escala por Osvaldo Lacerda seguem a mesma função de contrastar sonoramente os fragmentos musicais, dividindo-os em duas partes. Nos compassos 30-31 contidos na figura 42, a nota ré bemol é a tônica do acorde de ré bemol maior e serve como reforço à tonalidade de fá menor. Ela sofre cromatização na palavra *tentação*, atribuindo-lhe destaque sonoro como terça do acorde de si bemol maior, seguido pelo texto complementar *mas livrai-nos do mal*. Sob o aspecto técnico da regência, optei por me direcionar antecipadamente para a voz de contralto, lembrando-lhes sobre a manutenção da afinação da nota ré natural e, logo em seguida, com a mão esquerda já estendida para sustentar o acorde de si bemol maior mantido por baixos, contraltos e sopranos no compasso 30, conduzir o desenho melódico da frase solo da linha de tenor. Nesse momento, busquei aplicar um leve *rallentando* através da

diminuição da velocidade do gesto e ao mesmo tempo indicar com um movimento energicamente pontuado para baixo o encaixe da figura rítmica de tercina, diante da qual os coralistas normalmente apresentam uma tendência à diminuição do andamento. Ao final dessa melodia de tenores, a nota ré natural se faz presente com o intuito de reiterar sua importância sob o aspecto melódico/harmônico no trecho.

Alternâncias melódico/harmônicas como essas citadas acima são empregadas pelo compositor em toda a peça, como é o caso do exemplo contido na figura 43, onde a transição harmônica do início da segunda seção, mais precisamente no compasso 21, é responsável por distinguir o texto por meio do contraste sonoro entre o acorde de fá maior com sétima menor e seu subsequente acorde de fá menor, referentes aos textos *o pão nosso de cada dia nos dai hoje* e *perdoai-nos as nossas ofensas assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido*.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) in 3/4 time, starting at measure 21. The score is written in a single system with four staves. The lyrics are: "HO - JE ; PER-DO-" for Soprano and Tenor, and "JE ;" for Contralto and Bass. The tempo markings are "poco rall." and "a tempo". The harmonic transition is indicated by brackets below the staves, showing F7 and Fm.

Figura 43

Cabe ressaltar que tal contraste é viabilizado pela cromatização da nota lá, que no acorde de fá maior aparece natural e no acorde de fá menor aparece bemol. A voz de tenor protagoniza esse contraste harmônico e atribui ao novo texto – *perdoai-nos as nossas ofensas* – um tom introspectivo, que busquei acompanhar direcionando meu olhar ao naipe e cujo teor de súplica procurei representar em minha feição. Esse tipo de subsídio técnico é abordado por autores como Junker, ao afirmar que “a comunicação, [...], se

divide em dois modos: verbal e não verbal. A não verbal se subdivide, ainda em gestual, corporal e expressão facial” (2013, p. 248).

Sob o ponto de vista técnico da regência, foi essencial detectar o local onde as relações de conflito cromático se dão de fato, a fim de estabelecê-las na performance. Uma vez que tais conflitos só ocorrem quando dois elementos são contrastados – o segundo em relação ao primeiro, optei por dar ao gesto uma função de destacar o segundo elemento.

Detectamos esse mesmo tipo de procedimento nas demais peças do repertório, porém, em cada uma delas há particularidades. Na peça *Ave Maria*, por exemplo, as cromatizações diretas empregadas por Lacerda ocorrem em grande escala na formação dos acordes que se fazem presentes em meio a *semi-cadências*. A figura 44 mostra o âmbito harmônico predominante em cada verso da oração.

<u>Ave Maria</u>		
Primeira Seção	[Ave Maria, cheia de graça o Senhor é convosco. Bendita sois vós entre as mulheres, e bendito é o fruto de vosso ventre, Jesus.	[Fá menor [Si bemol menor [Lá bemol maior [Fá maior
Segunda Seção	[Santa Maria, Mãe de Deus, rogai por nós, pecadores, agora e na hora de nossa morte.	[Fá maior [Si bemol menor [Ré bemol maior
Codeta	[Amen	[Sol bemol maior / Fá maior

Figura 44

Assim como em *Pai Nosso*, a obra *Ave Maria* emprega o modo maior em uma seção e o modo menor na outra seção sobre a tonalidade de fá, o que gera um contraste sonoro entre ambas. A peça apresenta ainda a exploração melódica/harmônica do intervalo de segunda, dissonância decorrente da utilização dos acordes com sexta, acordes com sétima e acordes com nona adicionada, conforme consta nos dois fragmentos contidos na figura 45.

The image displays a musical score for three voices: Soprano (S), Contralto (C), and Tenor (T). The score is divided into four measures, labeled 7, 8, 11, and 12. The lyrics are in Portuguese. Measures 7 and 8 show a complex harmonic structure with dissonances. Measures 11 and 12 show a similar structure with different lyrics.

Measures 7 and 8 lyrics:

S: -DI- TA SOIS VÓS EN-TRE AS MU- LHE- RES
 C: -DI- TA SOIS VÓS EN-TRE AS MU- LHE- RES
 T: -DI- TA SOIS VÓS EN-TRE AS MU- LHE- RES

Measures 11 and 12 lyrics:

S: VEN- TRE, JE- SÚS.
 C: VEN- TRE, JE- SÚS.
 T: VEN- TRE, JE- SÚS.

Figura 45

Esses dois exemplos não somente ilustram os tipos de dificuldade de afinação que permeiam a obra, mas também permitem discutirmos as estratégias que adotei durante os ensaios para sanar tais desafios técnicos da forma como se apresentaram. Após os cantores de cada naípe terem dominado sua linha melódica, executei lentamente as passagens musicais em todas as combinações de naípe possíveis (aos pares): soprano/tenor; soprano/contralto e contralto/tenor. Quando superada essa etapa, acrescentamos a terceira voz, ainda em andamento lento, para uma melhor associação do aspecto da afinação. Por fim, após resolvida a junção das três vozes, onde encontra-se o maior foco de dissonância sob o aspecto harmônico, adicionamos o naípe dos baixos, que por sua vez representa em grande parte das linhas a tônica dos acordes e que tende a uma facilitação harmônica para as demais vozes. Cabe ressaltar que a repetição lenta dos trechos não se trata simplesmente de um processo empírico – em outras palavras, o *repetir até acertar* – mas sim de fazer com que os cantores se familiarizassem com a sonoridade dos acordes de sexta, de sétima e de nona, que aparentemente não faziam parte do seu *métier technique*.

A forma que encontrei de explorar essa característica dissonante em minha performance foi através do andamento adotado para a obra, uma vez que se fosse executada muito rapidamente, a riqueza sonora dessas dissonâncias não seria percebida pelo ouvinte.

Analogamente ao grau elevado de dificuldade de afinação no aspecto harmônico, observa-se dificuldade também no aspecto melódico em algumas passagens da peça,

como é o exemplo da linha de soprano entre os compassos 8 e 12 (figura 46), onde há presença de saltos complexos e cromatizações empregadas a uma mesma nota.

A estratégia para alcançar a sua afinação durante os ensaios foi fragmentar a melodia com o intuito de localizar nela a presença de arpejos, como é o caso das quatro primeiras notas (dó maior com sétima menor); e ainda estabelecer a relação de determinadas notas com as demais vozes sob o aspecto harmônico, como é o caso da nota mi bemol (sétima menor do acorde de fá maior), da nota si natural (terça maior do acorde de sol maior) e fá natural (tônica do acorde de fá maior). Esse aspecto ora escalar e ora harmônico facilitou sua entoação na medida em que os fragmentos da melodia foram juntados e memorizados, para finalmente formarem a frase como um todo.

À semelhança do processo de cromatização empregado em *Pai Nosso*, onde há alternância cromática de uma mesma nota em um único fragmento musical, no compasso 11 de *Ave Maria* as notas si natural e si bemol coexistem nas linhas de soprano e tenor (figura 47), respectivamente, e possuem uma função harmônica preponderante para a formação dos acordes de sol maior com sétima menor e dó maior com sétima menor. Observa-se que, embora o compositor facilite a entoação da melodia contida na linha de tenor através de um movimento ascendente em graus conjuntos para a nota si bemol (compasso 11), a resultante harmônica com a linha de contralto no acorde de dó maior com sétima menor é um trítone e sua dificuldade de entoação é agravada pela memória auditiva da nota si natural contida na linha de soprano, o que dificulta, consequentemente, a afinação do coro no trecho.

Figura 47

Seguindo a linha dinâmica indicada por Lacerda na partitura, explorei o *crescendo* que está localizado no terceiro tempo do compasso 11, na palavra *ventre*, através de um aumento gradual do meu gesto. Ao mesmo tempo, adotei o *ritenuto* ao diminuir subitamente a velocidade do gesto, com o intuito de destacar e prolongar a dissonância formada pelas notas mi natural (contralto) e si bemol (tenor).

A manipulação melódico/harmônica dos cromatismos também pode ser observada na peça *Poema de Natal*, de acordo com o esquema contido na figura 48, da forma como é explorada em cada verso do poema. No esquema apresentado, observa-se semelhança no âmbito harmônico de *Poema de Natal* e *Pai Nosso*, pois em ambas as obras o compositor estabelece relação entre o fá maior e o ré menor na primeira seção, havendo na segunda seção um câmbio para o fá menor, embora os modos empregados e a manipulação escalar não sejam os mesmos nas duas peças.

Poema de Natal		
Primeira Seção	O rei pode mandar imolar todas as crianças da terra; mas apenas a matança passe, Tu, Menino Jesús, Tu nascas.	Ré menor - modo frígio
		Fá maior
	O odio pode mandar refundir sete lanças vís que Te traspassem; sob as lajes frias do sepulcro, Tu, Menino Jesús, Tu nascas.	Ré menor - modo frígio
		Fá maior

Segunda Seção	A paz pode apodrecer; e a guerra pode encher a terra de desgraças; sobre a negra insania das criaturas, Tu, Menino Jesús, Tu nascas.	Fá menor - modo eólio com sétima maior modo eólio sobre fá com quarta aumentada Ré bemol maior
	A morte pode destruir a face do mundo e as criaturas que ele encerra; quando toda a vida sucumbir, Tu, Menino Jesús, Tu nascas.	Fá menor - modo dórico modo eólio sobre fá com quarta aumentada Lá bemol maior
Codeta	Menino Jesús, Tu nascas	Si bemol maior
	Menino Jesús, Tu nascas	Fá maior

Figura 48

Nos compassos 5-6 (figura 49) verifica-se a alternância entre as notas mi natural na voz de soprano e mi bemol na voz de baixo, e a essa alternância cromática soma-se a presença da nota si bemol na voz de tenor (compasso 5), que gera uma relação intervalar de quinta diminuta com o mi natural de soprano, causando assim dificuldade de entoação para os cantores tanto na etapa de leitura do repertório quanto na etapa de junção das vozes. Essa dificuldade mostrada pelos cantores nos ensaios é causada não somente pelas complexas relações intervalares de segunda menor e quarta aumentada, mas principalmente pela forma rápida – quase simultânea com a qual elas ocorrem, mesmo que o movimento predominantemente paralelo em graus conjuntos nas quatro vozes tenda a facilitar a execução melódica. Busquei então direcionar-me ao naipe de contraltos para indicar a nota mi natural, que é responsável pelo maior contraste melódico do trecho.

The musical score for measures 5 and 6 is written for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The time signature is 2/4. The lyrics are "A MA-TAN-ÇA PAS-SE,". The Soprano part starts on a whole note in measure 5 and moves to a half note in measure 6. The Contralto part starts on a whole note in measure 5 and moves to a half note in measure 6. The Tenor part starts on a whole note in measure 5 and moves to a half note in measure 6. The Bass part starts on a whole note in measure 5 and moves to a half note in measure 6. The dynamic markings are mf (mezzo-forte) and f (forte). The score shows a chromatic alternation between mi natural and mi bemol across the voices, with dynamic markings mf and f.

Figura 49

Entre os compassos 22 e 28 (figura 50) há grande incidência do intervalo harmônico de segunda menor, protagonizado pelas quatro vozes e que gerou uma dificuldade de afinação para os cantores. A dissonância oferecida pelo intervalo melódico e harmônico de segunda foi explorada com o intuito de ambientar dramaticamente o texto *A paz pode apodrecer, e a guerra pode encher a terra de desgraças*. No segundo tempo do compasso 24 ocorre o auge dessa dissonância sob o ponto de vista harmônico, através do tetracorde formado pelas notas mi natural, fá natural, sol natural e lá bemol.

Figura 50

Para representar a dramaticidade do texto e a dissonância que o acompanha, busquei diminuir levemente o andamento a partir do compasso 22 e regi em *legato* tentando antecipar sensivelmente a marcação dos tempos, para que os cantores articulassem o texto de acordo com a indicação *ma marcato* (compasso 24) e ao mesmo tempo não as confundissem com um *staccato*. Seguindo o teor do texto, busquei adotar em minha feição um aspecto dramático condizente com a temática do perecimento da paz e do sofrimento gerado pela guerra – procedimento técnico esse que, em meu ponto de vista, foi determinante para a afinação do trecho por parte dos cantores, já que o aspecto dissonante nada mais é do que um reflexo de sua dramaticidade poética.

Nos compassos 32-33 (figura 51) há uma transição harmônica que se mostrou complexa para os coralistas sob o ponto de vista da afinação, gerada pela abertura de uma melodia em uníssono para um acorde a quatro vozes. Nela, o domínio melódico de cada voz influi diretamente na formação do acorde dissonante de sol maior com sétima menor no baixo, formado a partir do uníssono e não possui relação de continuidade ou consonância com a frase anterior, não podendo ser usado como uma ferramenta de autoafinação para os cantores sob o ponto de vista da tonalidade geral. As passagens melódicas mais complexas são protagonizadas pela voz de soprano, por entoar a nota ré

bemol no compasso 32 e posteriormente através de um salto de terça menor atacar a nota ré natural no compasso 33, e pela voz de baixo, por possuir um salto de quarta aumentada.

Figura 51

Esse trecho musical se repete nos compassos 48-49 (figura 52), como reflexo da estrutura estrófica da peça, e nele o texto é *quando toda a vida sucumbir*, que pelo ponto de vista interpretativo carrega função dramática semelhante ao trecho anteriormente citado *sobre a negra insânia das criaturas*.

Figura 52

Em ambos os casos, o aspecto poético foi determinante para sua performance, podendo-se dizer que foi o responsável pela afinação apurada do trecho. Ao diminuir a velocidade do meu gesto, procurei aplicar um leve *rallentando* nos compassos 32 e 48, com o intuito de valorizar as três notas finais da frase e, ao manter o gesto aumentado como um todo, tornei menor a diferença dinâmica entre o *forte* e o *mezzo forte*. Após cortar a nota final (si natural), congelei por um breve momento o gesto de respiração

deixando os braços suspensos, com o objetivo de aumentar a expectativa de resolução gerada pela dissonância na nota si natural.

Em comparação às três peças apontadas até o presente momento, em *Dai-nos Forças, Senhor* não se observa grande ocorrência de cromatizações. Embora seja uma peça que apresenta menos complexidade sob o ponto de vista melódico, possui em seu aspecto harmônico e escalar uma complexidade que ofereceu desafios técnicos aos coralistas na medida em que o câmbio melódico/harmônico se estabelece no decorrer da obra de forma rápida e abrupta. A figura 53 mostra seu esquema estrutural constando o emprego harmônico e escalar de acordo com as seções:

<u>Dai-nos forças, Senhor</u>		
Primeira Seção	[Dai-nos forças, Senhor, para aceitar com serenidade tudo o que não possa ser mudado.	[Mi menor - modo frígio Sol maior com sétima e Ré menor
Segunda Seção	[Dai-nos coragem para mudar o que pode e deve ser mudado.	[Si bemol maior - modo jônio
Terceira Seção	[E dai-nos sabedoria para distinguir uma coisa da outra.	[Sol maior Lá menor / Dó menor
Codeta	[Dai-nos forças, Senhor,	[Lá bemol maior / Sol maior

Figura 53

De acordo com o esquema apontado acima, as tonalidades presentes nos diferentes trechos da peça relacionam-se muitas vezes de forma ambígua, conforme discorreremos na análise dessa obra, presente no capítulo 1. Sob o ponto de vista da performance, citamos abaixo alguns trechos que se destacaram como desafios durante seu processo de preparação.

Sopranos e tenores apresentaram dificuldade de afinação e manutenção do ar no trecho compreendido entre os compassos 7 e 9 (figura 54), tanto na etapa de leitura da peça quanto na etapa de afinação. A função dissonante que a nota fá natural desempenha, como sétima do acorde de sol maior, aliada à dificuldade técnica de se cantar o arpejo e permanecer por longa duração na região aguda, foram determinantes para que esse

fragmento se configurasse um desafio. Em virtude dessa necessidade de controle do ar por parte dos cantores, em minha performance, enquanto marcava o pulso com a mão direita, desempenhei um movimento lateral de dentro para fora do meu corpo com a mão esquerda mantendo-a com a palma estendida para cima, gesto esse que aplico em casos onde os cantores precisam utilizar o ar de forma contínua e uniforme, em especial na região aguda, onde a sustentação do ar proverá uma qualidade tímbrica mais adequada.

Figura 54

Nos compassos 20 e 21 (figura 55), há uma passagem na qual as quatro vozes saem de um uníssono para formarem um acorde cuja resultante triádica é estranha em relação ao âmbito harmônico empregado na peça até então, num processo semelhante ao adotado nos compassos 32-33 e 48-49 do *Poema de Natal*, ilustrados nas figura 51 e 52, à página 75.

Figura 55

Diante de tal caso, adotei, já no compasso 20, as indicações de *quasi rallentando* e *poco ritenuto* localizadas no compasso 21, através de uma diminuição de velocidade do gesto que englobou a figura rítmica de tercina.

Os exemplos citados no texto até esse momento foram trechos que apresentaram dificuldade técnica para o coro sob o ponto de vista melódico/harmônico durante os ensaios e, conseqüentemente, foram objeto de reflexão técnica e prática sob o ponto de vista da regência. Para solucionar essas dificuldades durante os ensaios, recorreremos ao aspecto teórico, identificando junto com os cantores os possíveis modos e escalas (figuras 40, 44, 48 e 53) presentes nos trechos, nomeando-os e entoando-os individualmente, em alguns momentos com o auxílio do piano como instrumento de apoio. Posteriormente, abordamos de forma prática as diferenças sonoras entre as notas cromatizadas e os acordes resultantes, causadas naturalmente pelas notas que se diferem entre um modo e outro. Esse processo gerou uma percepção harmônica geral de cada trecho, que foi aprimorada por meio de repetição na etapa de amadurecimento das peças. As cromatizações (figuras 41, 42, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54 e 55) tão empregadas por Lacerda e os encadeamentos de acordes que geram gestos cadenciais, constituem uma linguagem com a qual os cantores foram se familiarizando durante a leitura do repertório e conseqüentemente aprimorando nos momentos de sua execução.

A relação entre texto e música do ponto de vista geral ao específico reflete a maneira como as quatro peças ocorrem em conformidade com o texto, à semelhança de sua forma de recitação original, cuja brevidade causa ao ouvinte uma sensação temporal concisa. Observa-se que o compositor evita repetições do texto, já que isso tornaria as obras maiores e retiraria o caráter simultâneo de recitação que elas possuem. Ele utiliza esse recurso somente em situações muito específicas e, por esse motivo, quando ocorrem possuem função de destaque, como é o caso dos trechos de contraponto imitativo, que utilizam repetição de texto mas de forma sucinta, para não quebrarem o padrão de recitação que caracteriza cada uma das peças. Dessa forma, a relação FUGAZ entre o texto e a passagem do tempo musical é vital para a compreensão das obras. Diante desse quadro, os **finais das obras** possuem uma função determinante, pois é através deles que Lacerda rompe esse fluxo de caráter fugaz estabelecido durante sua execução, conduzindo-as ao seu final de maneira espontânea e ao mesmo tempo abrupta, através da alteração do andamento, variação dinâmica e câmbio no âmbito harmônico – à exceção de *Poema de Natal*, que apresenta um prolongamento do caminho harmônico através de

seu estribilho, segundo consta na figura 56. Esse conjunto de elementos é viabilizado pelos silêncios; silêncios que em minha performance foram prolongados...; encurtados...; em alguns casos até inseridos onde não constavam na partitura como tal...; e assim, mostro de que forma explorei esse aspecto em minha regência a partir de cada um dos casos contidos na figura a seguir.

Pai Nosso [31] [32] [33] *rall. --- UM POUCO MAIS DEVAGAR*

S A- (DO) MEN. (MAL.)
C A- (DO) MEN. (MAL.)
T MAL, mp A- (DO) MEN. (MAL.)
B A- (DO) MEN. (MAL.)

Ave Maria [19] [20] *ritenendo*

S A- MEN.
C A- MEN.
T A- MEN.
B A- MEN.

Dai-nos forças, Senhor [22] *Poco più lento* [23] [24]

S f DAI- NOS FOR-ÇAS, SE- NHOR.
C f DAI- NOS FOR-ÇAS, SE- NHOR.
T f DAI- NOS FOR-ÇAS, SE- NHOR.
B f DAI- NOS FOR-ÇAS, SE- NHOR.

Poema de Natal [49] *ff sub.* [50] [51] [52] [53] [54] [55] [56]

S TU, ME- NI- NO JE- SÚS, JE- SÚS, TU NAS- CES.
C TU, ME- NI- NO JE- SÚS, JE- SÚS, TU NAS- CES.
T TU, ME- NI- NO JE- SÚS, JE- SÚS, TU NAS- CES, ME- NI- NO JE- SÚS, TU
B TU, ME- NI- NO JE- SÚS, JE- SÚS, TU NAS- CES, ME- NI- NO JE- SÚS, TU

[57] [58] [59] [60] [61] [62] [63] [64] *molto rall.*

S mp TU NAS- CES, *poco rall.* TU NAS- CES.
C mp TU NAS- CES, *poco rall.* TU NAS- CES.
T mp TU NAS- CES, *poco rall.* TU NAS- CES.
B mp TU NAS- CES, *poco rall.* TU NAS- CES.

Figura 56

Antes mesmo de abordar os **silêncios** na performance, foi preciso identificá-los e analisá-los sob um olhar analítico e interpretativo. A escolha por abordá-los nesse item e a conscientização de sua importância são decorrentes da minha vivência na disciplina *A Interpretação do Silêncio*, oferecida pelo programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP e ministrada pelo meu orientador, Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos. Cursei a disciplina como aluno especial no segundo semestre de 2012. Para refletir sobre o silêncio nas obras analisadas, utilizo como subsídio o artigo *O Uso Musical do Silêncio* (RAMOS, 1997). Ao se deparar com os silêncios em uma obra, é preciso identificá-los como parte integrante do discurso musical:

A utilização do silêncio na construção do discurso musical possui uma importância construtiva. Musicalmente não existem variáveis no silêncio além de sua duração. No entanto, não são apenas as variações paramétricas dos sons que produzem música. É necessário que esses sons se articulem, se organizem; é necessário que, nesse processo, cada som responda a uma ou diversas funções dentro de algum tipo de discurso musical. (RAMOS, 1997, p. 129)

Nas quatro peças, os silêncios se manifestam através de determinadas indicações nas partituras, cuja função é a articulação e a ruptura do discurso. Dessa forma, os silêncios desempenham papel estrutural demarcando seções, separando trechos e acompanhando e representando o elemento dramático do texto. Os silêncios sustentam os conflitos do discurso, sejam eles de aproximação ou distanciamento, afinidade ou repulsa, continuidade ou rompimento.

Através da análise da função que determinado silêncio ocupa no discurso musical, pode-se chegar ao domínio da expectativa, da calma, da memória, da ansiedade, tornando o não som um dado tão importante como qualquer outro na criação, **na interpretação** e, consequentemente, na educação musicais. (RAMOS, 1997, p. 165)

Segundo consta na figura 56, a peça *Pai Nosso* apresenta entre os compassos 31 e 32 uma barra de separação que divide a segunda seção da codeta e, portanto, decodifiquei-o como um silêncio que inseri na peça, mesmo que esse não se faça presente graficamente na partitura. Ele foi adotado em meu gesto, em forma de uma longa respiração geral que definitivamente separa as margens – o acorde de si bemol maior com sétima menor (compasso 30) e o acorde de ré bemol maior com sétima maior (compasso 31).

Durante os ensaios, notei que esse silêncio adotado no *Pai Nosso* e o silêncio contido ao final da *Ave Maria* são aqueles presentes no contexto religioso, citando como exemplo a sonoridade predominante do interior de uma capela, igreja, catedral ou mesmo dos momentos de recolhimento de um fiel consigo mesmo. Essa memória suscitada pelos silêncios é corroborada pelo fato de, ao final de ambas as peças, a mensagem do texto já ter sido passada integralmente e, portanto, não prever adiante conteúdo novo, a não ser as palavras finais que seguindo a tradição religiosa exercem função de encerramento de um momento de devoção, no caso o *Amen*, ou mesmo o *que assim seja*. Traçado esse paralelo, optei por valorizar os silêncios que antecedem a codeta das duas peças, aumentando-os um pouco mais do que o tempo de uma simples respiração, tal qual aparece em *Ave Maria*, antes do compasso 19 (figura 56). Nela, optei por incorporar o *ritenendo* do compasso 19 já na respiração geral indicada na partitura, através de um gesto lento de retomada do ar, com os dois braços.

O silêncio adotado ao final da peça *Dai-nos Forças, Senhor*, assim como em *Pai Nosso* e *Ave Maria*, também viabiliza o emprego repentino de acordes distantes entre si sob o ponto de vista de sua função tonal, de maneira semelhante à utilizada pelo compositor francês Gabriel Fauré que, segundo Lacerda, em entrevista concedida à Andréia Anhezini da Silva, é sua maior influência sob o aspecto musical harmônico (SILVA, 2009, p. 65). O compositor francês “evita restaurar as funções de um campo harmônico, preferindo substituir acordes por outros roubados de campos próximos sem lhes preparar o caminho” (RIBEIRO, 2014)¹⁹. Nesses casos, os silêncios desempenham função de modulação, quando possuem em suas margens fatos musicais diferentes e promovem uma transição que viabiliza o câmbio harmônico (RAMOS, 1997, p. 136 e 137). Esse silêncio presente no compasso 22, escrito em forma de pausa de mínima, foi representado em meu gesto de regência a partir do congelamento da posição do meu corpo desde o corte do acorde anterior (compasso 21). Após permanecer com o corpo estático durante a pausa da mínima, indiquei a respiração alongadamente com os dois braços para a entrada dos cantores no segundo tempo do compasso 22.

Como observamos no capítulo anterior, esse desvio do caminho harmônico utilizado por Lacerda sofre compensação no último gesto cadencial, onde observa-se o retorno para a tonalidade predominante da peça, alterada para o modo maior. A esse

¹⁹ <https://estudonaufraço.wordpress.com/tag/analise-harmonica/>

processo harmônico, adiciona-se a presença dos silêncios finais. O silêncio coletivo ao final da obra possui função interruptora do discurso e, embora não ocorra por intermédio de pausas escritas, configura-se como final do evento musical e possui relação direta com a acústica do local onde ocorre. Citando RAMOS (1997, p. 134), a função interruptora do silêncio é “aquela que faz cessar o discurso”. Nela, há também um processo de memória, que nas peças *Pai Nosso*, *Ave Maria* e *Dai-nos Forças, Senhor*, manifesta-se no âmbito harmônico, devido ao seu distanciamento e ao seu retorno à tonalidade de origem. Portanto, através desses silêncios contidos na figura 56, busquei provocar um aspecto reflexivo e introspectivo gerados por essa memória somada ao conteúdo do texto.

Em *Poema de Natal*, no compasso 62, há uma vírgula na linha de contralto que separa o texto *menino Jesús* de *Tu nascas* como um ponto de articulação do texto e de respiração coral. Valorizei esse silêncio instrumental em meu gesto de forma similar ao que fiz em *Dai-nos forças, Fenhor*, transformando-o em um longo silêncio representado por uma pose estática do meu corpo logo após o corte da frase anterior, e posteriormente retomando a entrada do coro com a respiração geral. Todo esse procedimento em uma simples respiração resultou em seu alargamento e conseqüentemente gerou uma expectativa quanto à sua continuação.

Um aspecto que também atribuiu caráter particular ao texto e possui função estrutural determinante no repertório são as **indicações de intensidade**, que com exceção da peça *Dai-nos Forças, Senhor*, estão dispostas nas demais obras em dois planos dinâmicos distintos: o plano dinâmico estrutural e o plano dinâmico prosódico. O plano dinâmico estrutural é aquele predominante em cada trecho das peças através das indicações *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, que quando combinadas ao texto resultam em determinados patamares de intencionalidade. A figura 57 apresenta um esquema que ilustra esse processo em cada uma das quatro peças.

<u>Pai Nosso</u>		<u>Ave Maria</u>	
Primeira Seção	[<i>mezzo forte</i> > <i>piano</i> <i>mezzo forte</i> > <i>piano</i>	Primeira Seção	[<i>mezzo forte</i>
Segunda Seção	[<i>mezzo forte</i> <i>piano</i> < <i>mezzo forte</i> <i>piano</i> < <i>mezzo forte</i>	Segunda Seção	[<i>piano</i> < <i>forte</i> > <i>mezzo forte</i> > <i>mezzo piano</i>
Codeta	[<i>piano</i>	Codeta	[<i>piano</i>
<u>Poema de Natal</u>		<u>Dai-nos forças, Senhor</u>	
Primeira Seção	[<i>forte</i> > <i>piano</i> <i>forte</i> > <i>piano</i>	Primeira Seção	[<i>mezzo forte</i>
Segunda Seção	[<i>piano</i> < <i>fortíssimo</i> <i>piano</i> < <i>fortíssimo</i>	Segunda Seção	[<i>mezzo forte</i> > <i>piano</i>
Codeta	[<i>forte</i> > <i>mezzo forte</i> > <i>mezzo piano</i> > <i>piano</i> > <i>pianíssimo</i>	Terceira Seção	[<i>forte</i>
		Codeta	[<i>piano</i>

Figura 57

Sob o aspecto técnico da regência, optei por diferenciar os planos dinâmicos estruturais em cada uma das peças através do tamanho do gesto, adotando como parâmetro técnico uma diminuição total do gestual para o *piano* e o aumento total do gestual para o *forte*. Segundo encontramos em autores como Garretson²⁰, “o regente deve aplicar as dinâmicas apropriadas e adaptá-las ao tamanho do seu gesto de marcação” (1975, p. 33). Embora essa forma de abordagem do gesto seja usualmente disseminada no estudo da técnica de regência, minha intenção é descrever o processo de construção do gestual - processo de natureza acumulativa, que tem um ponto de partida e ao qual outros elementos técnicos adicionam-se, conforme a necessidade, no decorrer da performance.

De acordo com a figura 57, na primeira seção do *Pai Nosso*, meu gestual inicia-se maior nas frases e diminui ao seu final. Na ponte (trecho contrastante), o gesto se

²⁰ No original em inglês: “The conductor should determine the appropriate dynamics of the music and adapt the size of his beat accordingly.” (Tradução do autor)

mantém uniformemente maior, e nas frases da segunda seção ele inicia-se menor e aumenta ao seu término. Na coda, o gesto encontra-se menor e assim vai diminuindo pouco a pouco até o término da produção sonora. Esse é um exemplo do que foi seguido na peça *Pai Nosso* e que guiou meu gestual analogamente nas quatro peças, de acordo com o esquema supracitado. Cabe salientar que esses patamares dinâmicos referem-se somente ao raio de ação total do gestual, que se reduz quanto mais *piano* e se amplia quanto mais *forte*, e dessa forma serve como uma referência espacial para todos os outros movimentos das mãos e dos braços.

As dinâmicas estruturais se configuraram um desafio de performance para o coro na etapa de amadurecimento das peças, devido ao fato de esse ser um aspecto que diz respeito não somente ao conhecimento da partitura, mas também ao amadurecimento da técnica vocal individual dos coralistas. Na medida em que cada cantor melhorou seu rendimento técnico vocal, fortaleceu o grupo, e assim o coro foi construindo seu som e os níveis dinâmicos, de acordo com sua capacidade numérica e técnica. Diante desse quadro, a repetição do repertório durante os ensaios permitiu que incorporássemos a dramaticidade do texto de acordo com o caráter poético que caracteriza cada uma das peças.

Adicionalmente ao plano dinâmico estrutural citado à página 82, instaura-se o plano dinâmico prosódico, de caráter mais pormenorizado, onde as indicações de intensidade acompanham o texto com o objetivo de reproduzir organicamente a tonicidade da língua. Esse tipo de processo se faz presente nas quatro obras em diferentes graus de minúcia. Ao compará-las, é possível afirmar que a peça *Ave Maria* é a que o compositor explora mais detalhadamente esse tipo de indicações e a peça *Dai-nos Forças*, *Senhor* é aquela que menos possui tal detalhamento, estando o *Pai Nosso* e o *Poema de Natal* entre as duas.

Embora apresentem um notável nível de minúcia, as indicações no plano dinâmico prosódico ambicionam na performance um resultado sonoro de caráter mais sutil, não cabendo executá-las desmoderadamente, o que seria, em outras palavras, dizer que neste plano o *piano* não é tão *piano*, e o *forte* não é tão *forte*. Isso porque, dado à função prosódica a que se presta, tal contraste executado pelos cantores de forma exagerada causaria um efeito sonoro grotesco que poderia se sobrepor ao plano dinâmico estrutural,

causando uma mistura indesejada. Tomemos como exemplo a linha de soprano entre os compassos 21 e 30 do *Pai Nosso* (figura 58).

Figura 58

Nota-se que a dinâmica estrutural predominante do trecho é o *piano*. As dinâmicas prosódicas – o *mezzo piano* e o *mezzo forte* – contrastam com o *piano* e são alcançadas por intermédio dos sinais de *crescendo* e *decrescendo*, gerando inclusive um efeito sanfonado nas sílabas tônicas. Pode-se dizer então que no âmbito do *piano*, tendo ele como base, as outras dinâmicas desempenham uma função mais de contraste do que propriamente uma mudança dinâmica de fato. Combinando-se a esse processo, há o posicionamento das sílabas tônicas nos tempos forte e meio forte de cada compasso, que reitera o equilíbrio prosódico também observado na linha de baixos da peça *Ave Maria* nos compassos 12 a 18 (figura 59).

Figura 59

De forma semelhante, a figura 60 apresenta um exemplo de indicações dinâmicas extraído dos compassos 37 a 44 da peça *Poema de Natal*, protagonizado pelas linhas de sopranos e tenores, onde se estabelece uma relação dinâmica específica que atua polifonicamente entre as duas vozes.

Figura 60

Observa-se que através das indicações de *crescendo* e *decrescendo*, o compositor destaca determinados pontos das sentenças e não somente a acentuação tônica individual das palavras, pois se o único objetivo fosse este, bastaria posicioná-las nos locais de acento natural do compasso, ou mesmo colocar sobre elas um sinal de acento – com exceção do compasso 39 na linha de soprano, mostrado na figura acima, que não segue o desenho prosódico do texto. Osvaldo Lacerda explora o aspecto gradual dessas indicações de forma detalhada, parâmetro esse que pode ser identificado na fala de uma pessoa de acordo com a intenção de determinadas palavras ou expressões.

Em *Pai Nosso*, *Ave Maria* e *Poema de Natal*, portanto, o compositor utiliza-se das indicações de intensidade para criar um procedimento que valoriza a pronúncia da língua sob um posto de vista mais abrangente, e por isso capaz de representar a prosódia sob os aspectos estrófico (maior), sentencial e silábico (menor). A forma que encontrei de representar esse processo complexo em meu gestual de regência foi acompanhar as indicações de *crescendo* e *decrescendo* através do aumento e da diminuição do gesto, sempre de forma gradual e mantendo os movimentos em *legato*, como que desenhando coordenadamente com os braços, mãos e dedos, cada direção da tonicidade do texto. Outro fator essencial para o gesto da regência é o movimento vertical para baixo, que se utiliza da força gravitacional para indicar o primeiro tempo de cada compasso, acompanhando a sílaba que se localiza nessa posição.

Das quatro peças analisadas, a única que não apresenta graficamente esse tipo de nuance dinâmica é a peça *Dai-nos Forças, Senhor*. Nela, nota-se que as indicações dinâmicas ocorrem somente no âmbito estrutural, entre uma seção e outra, o que sugere uma característica um pouco mais linear na forma de executar o aspecto prosódico. A única indicação de *decrescendo* presente na peça (compassos 14-15) ocorre para delinear a finalização da frase iniciada no compasso 10, de acordo com a figura 61.

10 11 12 13 14 15

S DAI-NOS CO-RA-GEM PA-RA MU-DAR O QUE PO-DEE DE-VE SER MU-DA-DO.

C CO-RA-GEM PA-RA MU-DAR O QUE PO-DEE DE-VE SER MU-DA-DO.

T CO-RA-GEM PA-RA MU-DAR O QUE PO-DEE DE-VE SER MU-DA-DO.

B CO-RA-GEM PA-RA MU-DAR O QUE PO-DEE DE-VE SER MU-DA-DO.

Figura 61

Porém, cabe ressaltar que sob meu ponto de vista, a ausência das indicações de intensidade com função prosódica não significa que se deve suprimir por completo a tonicidade do texto em sua execução, porque existem fatores complementares a esse procedimento que possuem intuito prosódico e que serão abordados mais adiante no presente texto.

Cabe também salientar que **o aspecto prosódico** na música vocal é um fator primordial e responsável por trazer vida às frases cantadas. No decorrer dos ensaios fui observando que quase sempre há, por parte dos cantores, um exagero na acentuação silábica requisitada pelo regente. No entanto, na medida em que as repetições vão ocorrendo, há uma maior aproximação à forma recitada, coisa que mesmo que se peça no início, nem sempre se consegue. Esse aspecto foi se esclarecendo para mim conforme os cantores executavam as frases com maior naturalidade. Podemos observar que por detrás dessas indicações que carregam consigo um notável grau de detalhamento, há uma tentativa de Osvaldo Lacerda em alertar o intérprete sobre a importância de incorporar em sua performance o modo de recitação original do texto, isso quando o compositor não inverte propositadamente sua acentuação. Em *Dai-nos Forças, Senhor*, considereei que os desenhos melódicos se sobrepõem ao aspecto prosódico, e esse, embora tenha sido incorporado pelos motivos já apontados acima, está subordinado ao desenho fraseológico, que busquei incorporar sob o ponto de vista técnico da regência, delineando as frases de acordo com seu transcurso ascendente ou descendente, linear ou oscilante.

Ainda referindo-me ao aspecto prosódico, eu e o meu orientador, Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, trabalhamos insistentemente com os cantores a questão prosódica, inicialmente na etapa de leitura do repertório, onde os coralistas frequentemente entoavam as melodias sem essa preocupação com a tonicidade do texto,

e posteriormente na etapa de amadurecimento do repertório, onde observamos resquícios desse tipo de equívoco técnico. Kurt Thomas²¹ aborda a questão da importância da acentuação do texto, ao dizer que ela “é sempre o fator mais importante. O uso adequado da acentuação ditará as mudanças métricas e, conseqüentemente, o fraseado adequado tanto para o texto quanto para a música.” (1971, p. 37). Seu aperfeiçoamento técnico está inclusive ligado intrinsecamente à memorização do texto, quando é possível alcançar o reflexo e a agilidade necessários para executá-los corretamente em meio a todos os eventos musicais que ocorrem simultaneamente no decorrer das peças. Dessa forma, instaura-se uma conexão essencialmente visual entre cantores e regente, eles com o texto memorizado e dominado e o regente os estimulando através da representação do texto em suas mãos e dedos.

Outro procedimento que Lacerda utiliza para representar o texto e diferir as seções entre si são as **texturas contrapontísticas** que, de acordo com as características do tipo empregado, fazem menção a formas musicais tradicionais da igreja católica, conforme discorreremos a seguir.

Nas peças *Ave Maria*, *Poema de Natal* e *Dai-nos Forças, Senhor*, Lacerda emprega o uníssono com finalidades particularmente distintas. Em *Ave Maria*, por exemplo, o curto trecho em uníssono localizado no compasso 14 (figura 62), é protagonizado pelas vozes de soprano e tenor e está situado em uma região aguda de sua tessitura vocal.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score covers measures 12 to 15. Measures 12 and 13 are marked 'a tempo'. In measure 14, the Soprano and Tenor parts have a unison line. The lyrics are: SAN- TA MA- -RI- A, MÃE DE DEUS, -RO- GAI- POR NÓS PE- CA- DO- RES,.

Figura 62

²¹ No original em inglês: “The accent of the text is always the most important factor. Its proper observance will dictate the metric changes, and thus the proper phrasing of both the text and music.” (Tradução do autor)

O texto confiado às duas vozes – *rogai por nós* – é uma súplica coletiva, que contém na textura contrapontística do uníssono um naipe que representa as vozes femininas (soprano) e um naipe que representa as vozes masculinas (tenor). Atribuímos a ideia de coletivo a esse tipo de textura, não somente pela sua sonoridade, mas também por um relato de Osvaldo Lacerda contido em SILVA (2009) quando perguntado sobre a sua obra para coral misto intitulada *Uníssono* “(...) Se não me falha a memória, foi um pouco difícil encontrar um poema que se encaixasse ao Uníssono, teria que ser algo que desse voz a uma massa manifestando o mesmo sentimento. (...)”. Corroborando essa afirmação do compositor, no trecho em uníssono supracitado observa-se que o elemento dramático é alcançado pelo afunilamento do número de vozes, com a redução de uma textura a duas vozes (compassos 12 a 14) para uma textura a uma voz – o uníssono (compassos 14 e 15) – o que causa ao ouvinte um efeito de filtragem contrapontística.

A dramaticidade também é atingida por meio do contraste no âmbito das intensidades (do *piano* para o *forte*) e pela disposição das vozes na região aguda da tessitura de ambas. Em minha performance busquei adotar, para o trecho a duas vozes em *piano*, um gesto menor e concentrado, próximo ao meu rosto, para estabelecer a comunicação visual necessária com os cantores. Na indicação de respiração nas linhas de soprano e tenor, procurei expandir o gesto para o trecho em *forte*, utilizando uma postura corporal plena com a cabeça erguida para o texto *rogai por nós*, cujo tom é de clamor. No momento seguinte, a palavra *pecadores* encontra-se em uma textura contrapontística a quatro vozes, que busquei representar em um olhar que abrangesse todo o coro. Esse é um trecho de ápice dramático da obra no qual através da regência pude representar os contrastes tão meticulosamente empregados por Lacerda.

Na peça *Dai-nos Forças, Senhor*, entre os compassos 18 e 20 (figura 63), observamos novamente um trecho em uníssono entoado em intervalo de oitava entre os naipes de tenores e baixos e os naipes de contraltos e sopranos, só que dessa vez é protagonizado pelas quatro vozes e possui uma abordagem distinta da adotada na peça *Ave Maria*, pois não se observa contraste dinâmico, exploração significativa da tessitura vocal e nem conteúdo contrastante no texto, resultando em um efeito sonoro sóbrio, menos dramático do que no caso anterior.

The musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) spans measures 15 to 21. The lyrics are in Portuguese. The texture changes frequently: measures 15 and 16 are in unison; measures 16 and 17 feature imitative counterpoint; and measure 21 returns to a homophonic texture. The score includes dynamic markings such as *f* and *E*, and performance instructions like *quasi rall. poco riten.* at the end of measure 21. The lyrics are:
 S: DAI- NOS SA-BE-DO-RI- A. PA- RA DIS-TIN- GUIR U- MA COI- SA DA OU- TRA.
 C: DAI- NOS
 T: DAI- NOS SA- BE- DO- RI- A PA- RA DIS-TIN- GUIR U- MA COI- SA DA OU- TRA.
 B: DAI- NOS

Figura 63

A alternância de texturas contrapontísticas que se estabelece em tão curto espaço de tempo no uníssono; a textura homofônica a quatro vozes nos compassos 15 e 16; o contraponto imitativo a duas vozes nos compassos 16 e 17 e a textura homofônica a quatro vozes no compasso 21 – claramente atribuem ao uníssono uma função de destaque viabilizado pelo contraste gerado pela diversidade de texturas, ao concentrar a atenção do ouvinte em um único plano sonoro; em outras palavras, como se fosse lançada uma luz em foco sobre o fragmento *para distinguir uma coisa da outra* (figura 63). Diante da diversidade de ações a desempenhar na regência em tão curto espaço de tempo, para conduzir cada momento distinto de textura contrapontística, atribuí destaque ao uníssono, pois para ele foi necessário conter meu gesto, desenhar a frase em *legato*, auxiliando os cantores em sua respiração e aplicando um leve *rallentando* no compasso 20, ao mesmo tempo em que pontuei o gesto de forma antecipada para que a figura rítmica de tercina destinada às quatro vozes fosse executada em seu devido lugar com o máximo de precisão. Em relação ao texto, a estrofe *e dai-nos sabedoria para distinguir uma coisa da outra* possui um sujeito oculto (nós), que é novamente representado mimeticamente pela textura contrapontística do uníssono, assim como no caso apontado anteriormente na peça *Ave Maria*.

Em *Poema de Natal*, o uníssono é empregado de forma semelhante em dois momentos, apontados na figura 64, sendo o primeiro entre os compassos 29-32 e o segundo entre os compassos 45-48, ambos protagonizados por sopranos, contraltos, tenores e baixos. Eles são semelhantes aos apontados anteriormente porque também representam uma persona, nesse caso, a do narrador do poema, que se dirige diretamente a Jesus Cristo.

The image displays a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two systems. The first system contains measures 29, 30, 31, and 32. The second system contains measures 45, 46, 47, and 48. The lyrics are in Portuguese. The dynamics are marked as *pp sub.* (pianissimo, subito) for measures 29, 30, 45, and 46, and *poco f* (poco forte) for measures 31, 32, 47, and 48. The final measure of each system (32 and 48) is marked *mf* (mezzo-forte). The lyrics for the first system are: "SO- BRE A NE- GRA IN- SA- NIA DAS CRIA- TU- RAS,". The lyrics for the second system are: "QUAN- DO TO- DA A VI- DA SU- CUM- BIR,".

Figura 64

O narrador desempenha o papel de um fiel que se dirige a Jesus como sendo sua esperança, o aliviador de suas aflições. O texto dos dois exemplos contidos na figura 64 representa a voz de uma coletividade que, no poema, aborda temas universais e atemporais, comuns a toda a sociedade. O intenso efeito dramático de ambos os trechos foi representado em meu gesto sob o ponto de vista das indicações de intensidade em elevado grau de minúcia, através do aumento do gesto, acompanhado pelo movimento ascendente da melodia e finalizando em uma nota altamente dissonante em relação ao âmbito melódico do trecho musical, conforme citado à página 75 – dissonância essa que corrobora a dramaticidade do texto e que procurei adotar em minha expressão facial através de um olhar de espanto, franzindo as sobrancelhas.

A constância dos casos de uníssono apontados acima, mais especificamente em três das quatro peças abordadas, e o tipo de sonoridade que esse emprego suscita, remetem de alguma forma ao canto gregoriano. É curioso como, em alguns momentos desse repertório, algo de semelhante a essa forma musical se faz presente e, ao refletir sobre sua causa, as seguintes características se destacaram: a temática religiosa, o tratamento

prosódico tão organicamente ligado à língua falada, a melodia entoada coletivamente em uníssono e a sonoridade modal. Porém, nos casos apontados em *Ave Maria*, *Poema de Natal* e *Dai-nos Forças, Senhor*, essa semelhança parece se manifestar como uma vaga menção ao gregoriano, e não uma semelhança literal que justifique adotar a sua estética sob o ponto de vista da performance. Partindo dessa constatação, as texturas contrapontísticas em uníssono foram trabalhadas com o Coral da ECA-USP buscando-se explorar a homogeneidade tímbrica atrelada a uma boa articulação do texto, que por si só já viabilizam uma aproximação à sua recitação original e a incorporação da dramaticidade através do gesto da regência.

Outra forma de textura contrapontística é a textura a duas vozes, como as contidas nas obras *Ave Maria*, *Poema de Natal* e *Dai-nos Forças, Senhor*, que Osvaldo Lacerda adota seguindo o padrão de confiar à melodia superior as vozes de soprano/ tenor em uníssono e na melodia inferior as vozes de contralto/ baixo também em uníssono. Nas peças *Poema de Natal* e *Dai-nos Forças, Senhor* (figura 65), notamos uma sonoridade muito semelhante à um *organum*, forma tradicional da igreja católica praticada na idade média cuja definição é “(...) uma melodia de cantochão interpretada por uma voz, a *vox principalis*, é duplicada à quinta ou à quarta inferior por uma segunda voz, a *vox organalis*; qualquer das vozes ou as duas, podem ainda ser duplicadas à oitava” (GROUT, PALISCA, 2007, página 98).

Poema de Natal

The musical score for 'Poema de Natal' is presented in four staves, representing Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B) voices. The score is divided into three measures, labeled 1, 2, and 3. The lyrics are: 'O REI PO-DE MAN-DAR I- MO- LAR TO-DAS AS CRI-AN-ÇAS DA TER-RA;'. The Soprano and Tenor parts are marked 'f, dramatico'. The Baixo part is marked 'f'. The Contralto part is marked 'f' in measure 3. The score shows a unison texture for all voices.

Dai-nos forças, Senhor

The musical score is for a piece titled "Dai-nos forças, Senhor". It is written for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 and 7. The lyrics are: "DAI-NOS FORÇAS, SE-NHOR, PA-RA A-CEI-TAR COM SE-RE-NI-DA-DE". The score includes dynamic markings like "mf" and "f" and various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Figura 65

O *organum* possui tradicionalmente um modo de execução cuja característica é a linearidade, calcado na emissão comum do texto e, portanto, sob o ponto de vista da performance, encontra na indicação *dramático* contida no exemplo 1 extraído da peça *Poema de Natal* (figura 65) uma incompatibilidade estética, que inclusive influi em seu aspecto tímbrico devido ao caráter atribuído ao texto. Essa constatação nos leva a afirmar que a semelhança do trecho com um *organum*, citada anteriormente, ocorre somente num âmbito de referência contrapontística sob o ponto de vista da performance, atuando como uma menção a essa forma tradicional. Nele, se fez necessária a marcação binária com o braço direito e ainda o reforço da articulação silábica do texto com a mão esquerda, apontando algumas sílabas que tendiam ao atraso, além de articular o texto junto com os cantores. Por outro lado, o exemplo 2 referente à peça *Dai-nos Forças, Senhor*, não possui indicações de intensidade além da sugerida pelo próprio compositor através do *mf* presente no início do trecho, cabendo considerar que nesse caso é possível aproximá-lo à linearidade de emissão vocal de um *organum*, o que busquei empregar nas execuções dessa peça com a contagem do pulso em *legato* para que os próprios cantores resolvessem a articulação textual, de forma semelhante à prática do canto gregoriano.

Em *Ave Maria*, a combinação soprano/tenor e contralto/baixo situada nos compassos 12-13 (figura 62 às pagina 88) se dá no âmbito tímbrico e, sob o aspecto da forma, faz referência à escrita tradicional da moda de viola, através do paralelismo de terças, conforme citado às páginas 31 e 32. Embora essa característica sonora esteja presente na peça, faz-se necessário reiterar que o próprio compositor difere as *terças* das *terças caipiras*, pois, segundo ele,

não basta escrever música em terças para fazer música nacional, é preciso escrevê-la dentro da ambiência caipira e, para isso, a meu ver, é necessário também conhecer e empregar as constâncias rítmicas e, principalmente, melódicas próprias da música caipira. (LACERDA, 2005a, p.79)

Para ilustrar as condições citadas acima, Lacerda toma como exemplo o *Credo* da *Missa a Duas Vozes* (1966) de sua autoria onde, segundo o compositor, procurou “sugerir uma ambiência própria do nosso catolicismo musical interiorano”, através da utilização do ritmo pontuado combinado às terças que, segundo completa, “parece reforçar o sentido convicto do texto, que não é outra coisa senão uma profissão de fé”.

Diante da análise apresentada por Lacerda de sua própria música e da riqueza de detalhes que nos oferece, buscamos encontrar na obra *Ave Maria* características que nos ajudassem a aprofundar seu caráter popular. Dessa forma, identificamos nela a relação entre o ritmo livre das terças presentes nos compassos 12-13 e a linguagem da moda de viola, bem como o tom de súplica que o texto carrega em si. Estabelecemos então uma possível leitura da ambientação popular da peça *Ave Maria*, ligada também à tradição das festas marianas situadas em diversas regiões brasileiras e à tão difundida devoção dos católicos à figura de Nossa Senhora.

Na peça *Pai Nosso* identificamos outra forma de relação tímbrica e formal que se estabelece entre as vozes de soprano e tenor, presente nos compassos 25-27 e no compasso 30 (figura 66).

Solo de Soprano

Solo de Tenor

Figura 66

Os exemplos mostrados acima ilustram a relação de término de cada uma das duas frases que constituem a segunda seção da obra. Nota-se, pela sua localização e pela semelhança do desenho melódico, que a equivalência entre as vozes de soprano e tenor se manifesta no âmbito da forma, do material escalar, da tessitura vocal e da função sintática de acordo com os versos da oração. Busquei, junto aos coralistas, explorar essa equivalência entre ambas sob o ponto de vista timbrístico durante os ensaios, e foi crucial que tal semelhança se fizesse presente sob o ponto de vista técnico da regência, porque intuitivamente os cantores dos dois naipes responderam ao mesmo gesto buscando uma clara semelhança em seu som. Em *Poema de Natal*, onde no compasso 22 a melodia principal está confiada à voz de soprano, e no compasso 37 se encontra de forma muito semelhante na voz de tenor (figura 67), adotei a mesma estratégia técnica em relação ao meu gesto.

Melodia confiada a Soprano

Melodia confiada ao Tenor

Figura 67

Considerando a relação que o compositor estabelece entre as vozes de soprano e tenor nos demais trechos do repertório, incluindo onde ambas estão dobradas em uníssono, concluí que, sob o ponto de vista da performance, essa equivalência pode ser ressaltada principalmente no âmbito tímbrico e, portanto, buscamos explorá-la sonoramente durante os ensaios no momento da técnica vocal, em exercícios de homogeneização das vogais através do arredondamento interno da boca, da conformação labial e da manipulação dos pontos de ressonância, para alcançarmos uma unidade sonora e a mesma forma de emissão vocal dos coralistas dos dois naipes.

As texturas polifônicas a quatro vozes constituem mais um tipo de textura contrapontística empregada por Osvaldo Lacerda nas quatro obras, conforme abordado no capítulo anterior. Todas elas apresentam blocos triádicos à semelhança dos hinos – forma tradicionalmente executada na música litúrgica – e nota-se que sua sonoridade, resultado da combinação entre o texto religioso e o aspecto homofônico, reforça a característica do canto executado pelas congregações durante a liturgia. O contraste que o compositor faz do texto através da sonoridade modal e das cromatizações diretas, somam à sonoridade de hino características pessoais de Osvaldo Lacerda (figura 68).

Exemplo
Pai nosso

Exemplo
Ave Maria

Exemplo
Poema de natal

Exemplo
Dai-nos forças, Senhor

Figura 68

Durante a etapa de amadurecimento das peças, o coro demonstrou certa dificuldade para articular com agilidade o texto dos trechos apontados acima, dificuldade essa a qual atribuímos à verticalidade dos blocos triádicos e à relação predominante de uma nota por sílaba desempenhada simultaneamente pelas quatro vozes, tendendo a um engessamento do andamento. Numa etapa avançada do amadurecimento das peças,

trabalhei esses trechos repetidamente até a sua memorização por parte dos cantores, o que me permitiu praticar a fluência e flexibilidade que se espera nesse tipo de escrita musical através da incorporação cada vez maior do olhar dos cantores para o regente, processo que foi construído a partir do momento que passei a reger em andamentos diferentes, com o intuito de obrigá-los a seguirem meu gesto. No decorrer dos ensaios, fui diminuindo cada vez mais o tamanho do gesto com o intuito de torná-lo ágil, para que os cantores não voltassem a reter o andamento das peças, uma vez que na dinâmica coral, a falta de novos elementos interpretativos na performance do regente podem levar o grupo a um acomodamento.

As texturas contrapontísticas imitativas são utilizadas nas peças para destacar palavras ou expressões do texto que através de sua repetição geram um eco, pelo qual Osvaldo Lacerda cria um efeito breve de suspensão do tempo. Embora possa parecer redundante afirmar que o contraponto imitativo resulta numa repetição do texto, ressaltamos que o ponto a observar é a forma como ele é empregado nas quatro peças – com pouca frequência e somente em determinados trechos do texto que carregam grande importância poética. Para ilustrar tal procedimento, apontamos a seguir casos em que se fazem presentes:

Entre os compassos 17 e 21 do *Pai Nosso* (figura 69), é dado o destaque ao verso do texto *o pão nosso de cada dia nos dai hoje*, trecho contrastante que o compositor utiliza como transição entre as duas seções da peça.

The musical score for 'Pai Nosso' (Figure 69) spans measures 17 to 21. It is written for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Baixo (B). The lyrics are: 'O PÃO NOS - SO DE CA-DA DI-A NOS DAI HO - JE ;'. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'f', and a tempo change 'poco rall.' at measure 21.

Figura 69

Devido à brevidade com que as vozes entram no curto espaço de tempo disponível, esse trecho apresentou dificuldade ao coro quanto à precisão rítmica na entrada das vozes, que foi sanada após incessante repetição em velocidade mais baixa na etapa de amadurecimento da peça. Entre os compassos 17 e 18 e 19 e 20, marquei o pulso de forma acentuada e levemente antecipada para facilitar o reflexo dos cantores em seu momento de entrada. Como podemos observar, o aspecto rítmico soma-se ao contraponto imitativo e se constitui um desafio em sua execução pois, embora não apresente figuras rítmicas de alto grau de complexidade, quando inseridas em determinadas combinações ou sequência rítmicas exigem certa agilidade e reflexo.

Nos compassos 8 a 10 da peça *Ave Maria* (figura 70), o texto que recebe destaque através do contraponto imitativo é *e bendito é o fruto* pertencente ao verso da oração *e bendito é o fruto de vosso ventre Jesús*. As entradas sucessivas das quatro vozes aliadas à repetição desse texto geram uma ambientação polifônica que valoriza o sujeito localizado ao final da sentença, *Jesús*.

The musical score for measures 8 to 12 of the piece *Ave Maria* is shown. It features four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in Portuguese: "E BEN-DI-TO É O FRU-TO DE VOS-SO VEN-TRE, JE-SÚS." The score demonstrates a polyphonic texture where the text is repeated by the voices in a staggered, imitative fashion. Measure 12 is marked "poco rit." (poco ritardando).

Figura 70

Observamos que esse processo do contraponto imitativo possui uma característica polifonicamente inconclusiva, como uma espécie de suspensão do tempo causada pelas repetições e, conseqüentemente, gera expectativa em relação ao trecho subsequente. Ainda na peça *Ave Maria*, a partir do compasso 8 direcionei-me para cada voz conforme entravam para me fazer claro quanto ao seu momento de entrada e sua função de composição da trama contrapontística que, somando-se tempo a tempo, culminam em *Jesús*.

Nos compassos 7 a 9 da peça *Poema de Natal* (figura 71), ocorre um processo que em sua ordem é inverso ao exemplo citado acima, pois a palavra em destaque já é o sujeito da frase, *Jesús*, e que por um processo imitativo semelhante ao anterior, conecta-se ao restante da frase, resultando no estribilho *Tu menino Jesús, Tu nascas*. No decorrer do trecho, optei por reger de forma levemente *rallentada* com o intuito de valorizar o sujeito *Jesús*, através da sucessão das entradas que resultam no aumento numérico de vozes. A complexidade rítmica que a entrada em tercinas representou para os cantores foi sanada no momento em que incorporei em meu gesto a contagem binária do compasso com os dois braços e adicionei um movimento de entrada com as duas mãos, delimitando o momento exato de encaixe da terceira semínima dentro das tercinas.

The image shows a musical score for four voices (Soprano, Contralto, Tenor, and Bass) across measures 7 to 11. The lyrics are in Portuguese. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (f, p), and tempo markings (poco rit., breve). The lyrics for each voice part are as follows:

- Soprano (S):** Tu, ME-NI-NO JE-SÚS, TU NAS- CES. breve
- Contralto (C):** f JE-SÚS, f subit., dulce TU NAS- CES. breve
- Tenor (T):** f JE-SÚS, f subit., dulce TU NAS- CES. breve
- Baixo (B):** f JE-SÚS, f subit., dulce TU NAS- CES. breve

The score is labeled "Figura 71" in the bottom right corner.

Esse trecho se repete literalmente nos compassos 18 a 20 devido à estrutura estrófica da peça. As figuras rítmicas tercinas ocorrem com frequência na peça *Poema de Natal*, e nas etapas de junção das vozes e amadurecimento da peça se mostraram um desafio para os cantores. Conforme repetíamos os trechos mais lentamente e os cantores memorizavam suas melodias, esse aspecto foi se resolvendo. Ainda em *Poema de Natal*, observamos dois trechos, do compasso 22 a 28 e do compasso 37 a 44 (figura 67 às páginas 95 e 96), que apresentam um contraponto imitativo com uma característica mais alargada, diferentemente dos exemplos citados acima.

Nos compassos 10 e 11 de *Dai-nos Forças, Senhor* (figura 61 à página 87), a palavra do texto na qual é empregado o contraponto imitativo é *coragem*, objeto principal do verso *Dai-nos coragem para mudar o que pode e deve ser mudado*. No compasso 10, a voz de soprano possui uma entrada construída sobre a figura rítmica de tercina,

diferentemente das demais vozes, porque suas entradas ocorrem sequencialmente, tendo um desenho rítmico construído sobre a colcheia, o que durante os ensaios se configurou um desafio rítmico para o coro e técnico para mim. Busquei saná-lo marcando em colcheias antecipadamente as entradas das vozes de contralto, tenor e baixo, mantendo implacavelmente o pulso com ambos os braços para que o ponto de entrada de cada naipe ficasse claro para todos os cantores do coro. A palavra *sabedoria* (compassos 16 e 17) – pertencente ao verso *E dai-nos sabedoria para distinguir uma coisa da outra* – possui um significado igualmente determinante, e nesse caso também é empregado o contraponto imitativo.

A especificidade que os trechos de contraponto imitativo já apontados carregam em si pode ser observada pelo fato de aparecerem nas quatro peças e, ao mesmo tempo, de forma pontual. Uma reflexão sobre sua valorização na performance e sua presença de forma constante no repertório nos levou a uma citação do próprio compositor sobre seu objetivo ao empregar esse tipo de textura na *Missa Ferial* (1966) de sua autoria. “Cada voz tem seu colorido especial, então deve se fazer aparecer este ou aquele para obter um contraste, senão fica sempre o mesmo pano de fundo, que não rende, não é desejável.” (LESSA, 2007, p. 144). Diante da forma de compor de Osvaldo Lacerda, onde as quatro vozes possuem igual importância nos procedimentos contrapontísticos, a dificuldade técnica se inicia na própria compreensão do emprego das texturas contrapontísticas e, a partir desse entendimento, é possível destacar ocasionalmente uma voz ou outra. Partindo desse ponto de vista apontado por Lacerda, durante os ensaios com o Coral da ECA-USP, buscamos realçar as características tímbricas de cada voz através da uniformidade sonora de cada naipe, sempre tendo como principal intuito essa ambientação sonora do texto que o compositor chama de *colorido de cada voz*.

Sobre o **aspecto tímbrico** das peças, cabe abordarmos alguns tipos específicos de indicação que estão contidas nas partituras e que influem no tipo de ataque e no timbre do coro, como é o caso da expressão *dolce* acompanhada de dinâmica *mezzo forte* no compasso 1 da peça *Ave Maria* (figura 72), que atribui caráter solene e devocional ao texto, e que durante os ensaios busquei alcançar através de um brilho vocal, resultante de uma emissão um pouco mais voltada para a característica de vogais puras.

Figura 72

A mesma indicação aparece em *Poema de Natal* no compasso 9 (figura 73), onde há dinâmica *piano súbito*. Nesse caso, o caráter solene e sereno que o *dolce* atribui ao texto *Tu nasces*, ocorre devido ao seu contraste com a indicação de *dramático* acompanhada de dinâmica *forte* presente no início da frase. Esse contraste se fez presente pela contraposição de dois momentos díspares em meu gesto, um maior e mais enérgico, abrupto, com uma posição rígida das mãos, palmas e dedos envergados e direcionados para cima, e no outro um gesto menor, mais delicado e sutilmente desenhado, ambos amparados pela expressão facial que o texto suscita – a primeira de espanto e medo, a segunda de alívio e doçura.

Figura 73

Ainda na peça *Poema de Natal*, detectamos outra indicação presente no compasso 24 (figura 74), o *ma marcato*, que inicialmente parece referir-se à forma de articulação

do texto, mas que sonoramente resulta em uma emissão um pouco mais enfática, referente ao aspecto dramático da sentença *A paz pode apodrecer e a guerra pode encher a terra de desgraças*, que acompanha a característica dissonante do trecho, adotada em meu gesto conforme descrito à página 74.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score is divided into three measures, numbered 22, 23, and 24. The Soprano part has lyrics 'A' in measure 22, 'PAZ,' in measure 23, and 'E A' in measure 24. The Contralto part has lyrics 'PO-DE A-PO-DRE-CER,' in measure 23. The Tenor and Bass parts have lyrics 'PAZ,' in measure 24. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics include 'p' (piano) and 'ma marcato'.

Figura 74

Dentre a grande quantidade de informações indicadas por Osvaldo Lacerda nas partituras das quatro peças, observamos a recorrência de **vírgulas** em meio às frases de *Pai Nosso*, *Ave Maria* e *Poema de Natal* que, na escrita específica para o canto, servem para indicar o local onde se deve respirar. Sob o aspecto prático, quando essas respirações instrumentais são adotadas para a manutenção do ar do cantor, elas geram silêncios que o compositor Osvaldo Lacerda explora com um objetivo que vai além do aspecto técnico, constituindo-se subsídio para a delimitação fraseológica e um tipo de inflexão que reforça o aspecto dramático do discurso. As vírgulas às quais nos referimos estão localizadas nos compassos 2, 3, 4, 7, 9, 12, 13, 14, 19, 21, 23, 25, 27, 28, 30 do *Pai Nosso*; nos compassos 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 18 da *Ave Maria* e por fim nos compassos 24, 32, 48, 51, 52, 54, 58, 60 do *Poema de Natal*. Para ilustrar mais claramente essas indicações nas partituras e a forma como as explorei em minha performance, apontaremos a seguir alguns exemplos.

Nos compassos 2 a 5 do *Pai Nosso*, verificamos as vírgulas presentes nas vozes de soprano e contralto, conforme consta na figura 75.

The image shows a musical score for a vocal part, likely for a church service. It consists of six measures, numbered 1 through 6 in boxes above the staff. The lyrics are written below the notes. The score includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *ten.* (tenuit). The lyrics are: PAI NOS- SO, QUE ES-TAIS NO CÉU, — SAN-TI-FI- CA- DO, SE-JA O VOS-SO NO- ME; . The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The lyrics are in Portuguese and represent the Lord's Prayer.

Figura 75

As indicações de respiração no compasso 2 geram breves silêncios que separam o texto em duas partes, a primeira é *Pai nosso que estais no céu*, e a segunda é *Santificado seja o Vosso nome*. Observa-se claramente que a partir dessa divisão da oração há uma delimitação de cada fragmento, que viabiliza a criação de duas melodias ambientadas de forma distinta, conforme discutido nos aspectos frequenciais do presente texto, na página 66. Sob o ponto de vista da performance, esse tipo de indicação possui um importante papel estrutural.

A música tem também suas respirações que obedecem a uma certa lógica, que dependem da fraseologia musical. Daí a necessidade de se respirar nos lugares indicados. Com a respiração, o cantar forma também a frase musical, dá-lhe uma estrutura, um sentido que poderá refletir melhor ou pior como melodia. (ZANDER, 2003, p. 206)

Busquei explorar a primeira respiração do trecho em meu gesto através de uma breve fermata na palavra *céu*, seguida de uma indicação lateral, ágil e abrupta com as duas mãos que servisse de corte para a palavra anterior, e ao mesmo tempo de respiração para a palavra *santificado*.

A vírgula localizada entre os compassos 3 e 4 separa os textos *santificado* de *seja o vosso nome*, e nesse caso é acompanhada de uma indicação de *crescendo*, gerando assim um efeito aparentemente paradoxal, se considerarmos que a vírgula representa o silêncio – uma ruptura – e no entanto o *crescendo* é um parâmetro dinâmico que só poderia ser aplicado a um som contínuo passível de aumento e diminuição do seu volume. No entanto, ao levarmos em conta que a frase *santificado seja o Vosso nome*, da forma como é escrita e recitada originalmente, constitui-se uma oração só, consideramos que a indicação de *crescendo* age justamente para conectar as duas partes durante a pausa, já que uma é a continuação da outra e, nesse caso, sob o ponto de vista discursivo, a vírgula possuiria uma função expressiva de cesura, não se tratando portanto de uma profunda respiração com função de ruptura, mas de uma ênfase ao adjetivo *santificado*. A sua

indicação na partitura é a forma que o compositor utiliza para assegurar que essa breve cesura seja incorporada na frase. Como a indicação de *crescendo* na vírgula representa um processo virtual contínuo que serve como ponte entre *Santificado* e *seja o Vosso nome*, mantive a pulsação em meu gesto aumentando-o pouco a pouco. Esse processo aparece similarmente na peça *Ave Maria*, entre os compassos 2 e 3 (figura 76), aos quais apliquei o mesmo procedimento no gestual da regência.

The image shows a musical score for the Ave Maria, measures 1 through 3. The score is written for four vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, and Bass) and piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The lyrics are: S: A-VE, MA-RI-A, CHE-IA-DE; C: A-VE, MA-RI-A, CHE-IA-DE; T: A-VE, MA-RI-A, CHE-IA-DE; B: A-VE, MA-RI-A, CHE-IA-DE. The score includes dynamic markings such as *mf*, *dolce*, and *crescendo* (indicated by a wedge). There are also breath marks (curved lines) and phrasing slurs. The measures are numbered 1, 2, and 3 at the top. The piano part is on the right side of the score.

Figura 76

Essas indicações de respiração carregam consigo uma grande riqueza de intenções sob o aspecto dramático, como se observa no compasso 14 de *Ave Maria* (figura 62 à página 88), onde há uma clara interrupção do discurso, que viabiliza um câmbio abrupto em seu caráter expressivo, na dinâmica e na textura contrapontística, mas que ao mesmo tempo atua como ponte entre os dois momentos distintos.

Tal efeito de expectativa é muito rico sob o ponto de vista interpretativo porque causa ao ouvinte um envolvimento dramático mais intenso do que o esperado, o qual busquei representar com um aumento do valor rítmico da palavra *Deus*, congelando a posição da minha mão esquerda com a palma estendida para cima e, após o corte, aumentando um pouco o valor da respiração com um gesto maior para uma respiração mais profunda, trazendo já nela o aspecto dramático presente na continuação do texto.

Lacerda utiliza esse processo observado anteriormente de forma semelhante no início da peça *De Profundis*²²(figura 77) onde, através do silêncio gerado pela vírgula no compasso 3, o compositor cria dois momentos contrastantes. O contraste entre eles ocorre no âmbito da região vocal, da dinâmica e da textura contrapontística.

Figura 77

Entre os compassos 49 e 54 da peça *Poema de Natal*, as indicações de respiração produzem um rico efeito expressivo cujo resultado é uma fragmentação do texto conforme observamos na figura 78. Procurei tornar as respirações breves, sem alterar o pulso do trecho, o que resultou em um encurtamento da palavra *Jesús* nas vezes em que ela antecede a pausa.

Figura 78

²² O *De Profundis* é uma peça para coro SCTB à capela e quarteto solista e foi composta em março de 1974, tendo sido estreada em 20/04/94 pelo Coral Paulistano do Theatro Municipal de São Paulo sob regência de Samuel Kerr, em São Paulo. Segundo consta na partitura, sua duração aproximada é de 4'30''.

Diante de toda a riqueza expressiva que as indicações de respiração carregam, conforme apresentado até então, em minha performance busquei explorá-las junto ao Coral da ECA-USP, valorizando sua função de silêncio sob o ponto de vista da duração, ora encurtando-as e ora prolongando-as. Durante os ensaios, os cantores que as decodificaram inicialmente como meros silêncios com função instrumental, encontraram em meu gesto outras formas de representá-las, sempre em função do aspecto dramático dos textos de cada peça.

Com exceção da *Ave Maria*, que é construída em sua totalidade sobre o compasso quaternário, observa-se em *Pai Nosso*, *Poema de Natal* e em *Dai-nos Forças, Senhor* **mudanças na fórmula de compasso**, que são empregadas para adequar o encaixe do texto nas frases musicais, de acordo com sua tonicidade. Em alguns casos, esse processo utilizado por Osvaldo Lacerda relaciona o texto mais diretamente com o pulso, sem subordinar-se a uma determinada métrica ou ritmo, atribuindo às frases cantadas uma característica de recitação silábica livre, semelhante à forma de escrita do canto gregoriano. Essa característica é recorrente na música vocal do compositor, e pode ser observada nos trechos que apontaremos adiante. O primeiro exemplo (figura 79) foi extraído da peça de sua autoria *A Anunciação à Maria*²³, que esteve presente no repertório que apresentei junto ao Coral da ECA-USP em meu recital de qualificação.

Figura 79

No trecho compreendido entre os compassos 44 e 55 da linha de contralto, há constante preocupação com a tonicidade do texto, gerando uma necessidade de mudança da fórmula de compasso para que as sílabas tônicas possam cair nos tempos fortes. Esse aspecto prosódico retoma o assunto iniciado no segundo parágrafo da página 87. Segundo

²³ Peça para SCTB à capela, composta em dezembro de 1974 sob encomenda do Movimento Mário de Andrade da Prefeitura Municipal de São Paulo, para o natal do mesmo ano, e sua estreia se deu em 14/12/1974, pelo Coral da Cidade de São Paulo, sob regência de Benito Juarez.

a disposição do texto proposta por Lacerda nesse trecho, a sua tonicidade resultaria na seguinte acentuação:

Perturbou-se ela com estas palavras e pôs-se a pensar no que significaria semelhante saudação. O anjo disse-lhe:

Além do encontro de grande parte das sílabas tônicas com os primeiros tempos de cada compasso, observamos compensações prosódicas que ocorrem por intermédio de células rítmicas específicas ou figuras de determinado valor, como é o caso da palavra *Perturbou-se* – da qual a sílaba *bou* é a tônica e para a qual o compositor atribui o valor de uma colcheia pontuada que a torna mais longa – e da palavra *pôs-se* – localizada no segundo tempo do compasso 48, que embora não esteja localizada no tempo forte do compasso, possui uma figura rítmica de tercina que gera uma acentuação natural em sua execução.

Em *Pai Nosso*, o câmbio da fórmula de compasso é empregado em alguns locais distintos, entre os quais citamos como exemplo a linha de tenor nos compassos 27 a 31, na figura 80.

Observa-se que as sílabas tônicas localizam-se nos primeiros tempos de cada compasso, gerando a seguinte acentuação: *E não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal*. Nas sílabas tônicas das palavras *deixeis* e *livrai-nos* o compositor emprega um movimento melódico ascendente acompanhado de *crescendo* e *decrescendo*, que resulta em um procedimento de compensação dinâmica para gerar a acentuação silábica necessária.

No trecho compreendido entre os compassos 22 e 28 do *Poema de Natal* (figura 67 citada às páginas 95 e 96), podemos observar as mudanças da fórmula de compasso em favor de um resultado polifônico entre as quatro vozes, onde, em meio ao contraponto, o texto em sua forma mais próxima de recitação encontra-se nas vozes de soprano,

contralto e tenor, cabendo à linha dos baixos uma função instrumental de nota pedal. O encaixe e a acentuação que o compositor propõe no referido trecho é *A paz pode apodrecer e a guerra pode encher a Terra de desgraças*. Observam-se ainda os procedimentos de compensação prosódica na palavra *apodrecer*, onde a sílaba tônica *cer* está representada por uma figura de valor mínima, o que naturalmente resulta em seu prolongamento.

Ainda na peça *Poema de Natal*, observamos que Osvaldo Lacerda atribui às sílabas do texto *Tu menino Jesús, Tu nasces* um tamanho que as aproxima da sonoridade de sua forma de recitação. Esse procedimento ocorre entre os compassos 33 e 37, conforme consta na figura 81.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Contralto (C), Tenor (T), and Bass (B). The score is for measures 33 to 37. The lyrics are: "Tu, ME- NI- NHO JE- SÚS, Tu NAS - CES." The Soprano and Tenor parts have a melody with a triplet in measure 34. The Bass part has a pedal point. Dynamic markings include "ff sub." and "rall.".

Figura 81

No trecho compreendido entre os compassos 12 a 15 da peça *Dai-nos Forças, Senhor*, a mudança da fórmula de compasso possui relação direta com o encaixe prosódico do texto e o aproxima muito de sua forma recitada (figura 61 à página 87).

Nos casos supracitados, onde há mudança da fórmula de compasso, o desenho fraseológico e a sua relação com o pulso foram essenciais para me orientar no estudo individual do gesto de regência ainda na etapa de estudo prévio das peças. Após dominar esse aspecto técnico, durante os ensaios associei melhor os desenhos melódicos e sua relação com os encadeamentos de acordes e pude indicar aos cantores as nuances prosódicas com o auxílio do meu braço esquerdo que, segundo DECKER e HERFORD, “pode ser usado para entradas e cortes, para controle das dinâmicas, e para moldar e dar

forma às frases” (1973, pg. 87-88). Como complemento, articular labialmente o texto olhando para os cantores foi um subsídio inestimável para a sua valorização e encaixe em determinados casos.

Algumas entradas podem ser indicadas por um leve movimento de mão combinado a expressões faciais apropriadas, como um aceno com a cabeça ou o balbuciar das vogais da primeira palavra. (GARRETSON²⁴, 1975, p. 42)

Voltando à etapa de estudo individual, procurei reger os textos enquanto os lia em voz alta, o que me propiciou diferentes formas de representá-los sob o ponto de vista técnico do gestual de regência englobando o seu aspecto formal, prosódico e poético. A esse estudo adicionou-se a preocupação com a pronúncia dos cantores, levando-se em consideração as características do sotaque paulistano, que procurei adotar pelo fato de Osvaldo Lacerda ser natural da cidade de São Paulo e por eu acreditar que esse elemento contribui para uma melhor ambientação do repertório ao contexto em que foi escrito. Na etapa de amadurecimento das peças junto ao Coral da ECA-USP, o coro mostrou uma tendência a pronunciar o texto de forma equivocada, pronunciando literalmente o que está escrito e não em sua forma de recitação informal. Isso porque em muitas ocasiões os diversos aspectos musicais que constituem o cantar na música coral se sobressaem ao aspecto prosódico, por este parecer óbvio para um cantor nativo da língua em questão. Um exemplo disso é o caso da palavra *menino*, tão recorrente na peça *Poema de Natal*, onde na etapa de leitura do repertório a letra *e* dessa palavra foi pronunciada com som de *e* – representado no alfabeto fonético pelo fone [e] – e não com o som de *i* – representado no alfabeto fonético pelo fone [i] – comumente utilizado na fala cotidiana. Dessa forma, trabalhamos a pronúncia do texto aplicada ao canto levando em consideração os procedimentos prosódicos abordados anteriormente.

Um olhar abrangendo todos os aspectos apontados no presente capítulo até então, leva-nos à constatação que Osvaldo Lacerda é hábil no sentido de combinar em suas peças ao mesmo tempo uma complexidade musical, beleza estética e acessibilidade técnica, todas presentes nas quatro peças organicamente.

²⁴ No original em inglês: “Some subtle cues may be indicated by a very slight hand movement combined with appropriate facial expressions, such as a nod of the head, or perhaps mouthing the vowels in the first word or so.” (Tradução do autor)

Minha **auto avaliação** como regente durante o processo de ensaios e concertos realizados à frente do Coral da ECA-USP possui relação direta com minha área de pesquisa em performance. Fez parte desse processo a incorporação dos elementos desenvolvidos com meu orientador em meu estudo pessoal e em meu gestual de regência, em todos os momentos em que atuei como seu assistente.

À medida que o tempo vai correndo e o regente vai amadurecendo, o foco do aprendizado vai se deslocando gradualmente para o campo da expressão e para a busca de um domínio cada vez maior da energia requerida e despendida pelo regente em conexão com seu grupo, para o campo da conexão profunda entre concepção e performance, entre pensamento e gesto. (RAMOS, 2003, p. 30)

Ao lançar um olhar mais minucioso sobre as quatro peças e me deparar com as especificidades de cada uma, busquei adotar em meu gestual de regência os diversos elementos que constituem a combinação de habilidades físicas e mentais, segundo CLARKE (2002, p. 59)²⁵. Sendo assim, busquei representar o caráter psicológico através do gesto da regência com o auxílio da expressão facial, aspecto expressivo esse que meu orientador aborda durante as aulas de regência coral, e que encontramos também em outros autores:

Contudo, na dimensão da alma, a comunicação mais efetiva se dá pelos gestos e pela face. É impressionante como há uma empatia profunda, claramente captada pelos cantores e pela plateia, quando há expressividade nos gestos do corpo e da face. [...] regência é movimento. É, em si, um ato de expressão corporal, ainda que trabalhe com maior intensidade a parte superior do corpo, envolvendo os braços, tórax e cabeça. Todos os gestos de um regente devem possuir vida, sempre dizer algo e constantemente exprimir algum tipo de sentimento. (JUNKER, 2013, p. 249)

Adaptar-se às circunstâncias de concerto é parte e ao mesmo tempo resultado desse processo de desenvolvimento. Na performance das quatro obras, nos deparamos com três casos distintos relacionados ao **andamento**: as peças *Ave Maria* e *Poema de Natal* possuem indicação de andamento acompanhadas por valor metronômico, 88 e 76 respectivamente; o *Pai Nosso* possui a indicação de andamento *moderado* e a peça *Dai-nos Forças, Senhor* não possui indicação de andamento. Conforme discutido na análise de cada uma das quatro obras, o termo *moderado* no *Pai Nosso* objetiva conter o arroubo

²⁵ “Performance musical em seu mais alto nível demanda uma notável combinação de habilidades físicas e mentais”

do intérprete – neste caso adotei a mínima por volta de 70 – e o andamento de *Dai-nos Forças, Senhor* – semínima entre 58 e 62 – foi encontrado empiricamente a partir da duração total aproximada da peça, sugerida na partitura pelo compositor.

As duas situações de concerto com o Coral da ECA-USP ocorreram em dois ambientes com acústicas muito diferentes: a Basílica do Mosteiro de São Bento de São Paulo e o Auditório do Departamento de Música da ECA/USP. Na véspera do concerto desse repertório que se realizou na Basílica do Mosteiro de São Bento de São Paulo, houve uma passagem de som no local para que eu e os cantores conhecêssemos as suas características acústicas. Dessa experiência, surgiu um novo aspecto relacionado ao andamento que influenciou diretamente em sua performance, pois diante das **características acústicas** do local houve a necessidade de flexibilizar o andamento das quatro peças adequando-se às características do espaço. Conforme enfatiza Garretson²⁶ (1975), “muitos fatores, incluindo o tamanho e o formato da sala, bem como o material utilizado para revesti-la, afetam a acústica do local de ensaio e do palco da sala de apresentação” (p. 185). A estratégia técnica que adotei diante do quadro apresentado foi considerar os andamentos preestabelecidos como um ponto de partida e adicionar a eles a característica acústica do local onde elas seriam executadas. A Basílica do Mosteiro de São Bento de São Paulo é um espaço muito grande, que gera muita reverberação, portanto, nesse caso, foi necessário reduzir um pouco o andamento imaginado anteriormente, para que as frases não se sobrepusessem e o texto e a melodia permanecessem inteligíveis para o público. O Auditório do Departamento de Música da ECA/USP é um local com o qual estávamos acostumados acusticamente, por ser o local de ensaio do Coral da ECA-USP, uma pequena sala, para cem lugares, não tão seca, onde a reverberação não leva a borrar as frases, permitindo que a obra fosse conduzida no exato andamento por mim imaginado. Garretson salienta essa questão em sua afirmação,

De modo geral, em salas com pouca reverberação se deve evitar cantar muito devagar, para que não se perca afinação. Por outro lado, em salas “excessivamente vivas”, deve se evitar cantar muito rápido, para que os sons emitidos não se sobreponham um ao outro e produzam um resultado desagradável. (GARRETSON²⁷, 1975, p. 185)

²⁶ No original em inglês: “Many factors, including the size and shape of the room and the finishing materials utilized, affect the acoustics of the rehearsal room or the auditorium stage.” (Tradução do autor)

²⁷ No original em inglês: “As a general rule, it will be found that in rooms with little reverberation one should avoid singing the music too slowly if accurate pitch is to be maintained, whereas in rooms that are “exceedingly alive”, one should avoid singing the music at too fast a tempo, lest the sounds emitted meet each other coming and going and produce a discordant and distasteful result.” (Tradução do autor)

Em suma, após um cuidadoso estudo dos aspectos gerais, musicais, frequenciais, relativos às intensidades, relativos ao silêncio, relativos ao timbre, formais, estruturais, composicionais e referentes à relação texto-música das obras analisadas, podemos afirmar que a **concepção interpretativa** de uma obra ou repertório tem ligação direta com as etapas de seu processo de performance. Walls corrobora esse pensamento ao afirmar que “toda música escrita precisa de ‘interpretação’. Uma partitura musical aguarda realização em som. E, assim como uma língua estrangeira, ter perícia em saber ler a música é um pré-requisito para fazê-lo.”²⁸ (2002, p. 18)

Mesmo diante desse panorama, o intérprete trilha esse processo de performance de acordo com o grupo para o qual se designa. Em nosso caso, da escolha do repertório até o momento de apresentação em público, adaptamos cada etapa deste processo ao Coral da ECA-USP, cujo perfil está descrito à página 63.

²⁸ No original em inglês: “All written music needs ‘interpretation’. A musical score awaits realisation in sound. And, just as with a foreign language, expertise in being able to read the music is a prerequisite for doing this.” (Tradução do autor)

CONCLUSÃO

“(…) Quanto às minhas peças, dou-lhe meus sinceros parabéns pela belíssima execução de mestre, com um som puro e preciso; pelos pianos (P) bonitos, “redondos” e expressivos; pelos fortes não-agressivos; e pela interpretação correta, obediente à partitura (coisa rara!), captadora do que, na falta de melhor palavra, se chama de “o sentido” da obra. Parabéns por tudo, e muito obrigado!”(Osvaldo Lacerda à Fernando Dissenha, trompetista)

Quando o assunto era a liberdade que os intérpretes tomavam em relação às suas obras, Osvaldo Lacerda se mostrava avesso àqueles que fugiam demasiadamente das suas indicações nas partituras. A exemplo disso, o trompetista Fernando Dissenha, que conheci enquanto aluno especial do Programa de Pós Graduação da ECA-USP, fez um dueto com o pianista Carlos Assis, e juntos gravaram um CD chamado *Carambola*. Nesse trabalho, o dueto gravou duas peças do compositor Osvaldo Lacerda, o *Rondino* e a *Sonata*. Ao ouvir o CD, Lacerda enviou uma carta à Dissenha contendo sua opinião sobre o trabalho. Uma cópia escaneada dessa carta me foi entregue pelo caro colega trompetista enquanto cursávamos uma disciplina em meu primeiro semestre de mestrado, quando lhe contei que meu objeto de pesquisa no mestrado era a performance da obra religiosa coral de Osvaldo Lacerda. Essa cópia da carta encontra-se no anexo da presente dissertação.

Sinto grande pena que Osvaldo Lacerda não tenha conhecido os resultados deste trabalho e que eu não tenha podido compartilhar com ele algumas questões que surgiram em seu decorrer, mas conforme consta no relato do capítulo 2, busquei valorizar a manipulação que o compositor faz dos elementos musicais combinados ao texto, da forma como as compreendi nas análises do capítulo 1, já que a posição de intérprete pressupõe escolhas referentes à performance o tempo todo.

Claro que, nos meus 28 anos, ainda me enquadro na categoria de jovem regente, mas a oportunidade e a intensidade do estudo focado na obra de Osvaldo Lacerda me permitem trazer aqui os resultados da reflexão e do meu desenvolvimento enquanto regente coral, ocorridos no espaço-tempo do Mestrado em Performance em Regência Coral no Programa da Pós Graduação da ECA-USP.

O ofício de regente coral passa obrigatoriamente pelo de coralista, sendo o êxito na primeira função habitualmente condicionado de modo direto à experiência que o indivíduo teve exercendo a segunda. De acordo com o relato contido na introdução, como tive a oportunidade de interpretar esse mesmo repertório ocupando as duas funções, creio ter me aprofundado plenamente nas peças e assim ter incorporado mais ainda ao meu estudo prévio a necessidade de dominar, sob o ponto de vista vocal, todas as linhas das quatro vozes.

Por estarem tão diretamente relacionadas à forma original de recitação do texto, verifica-se nas quatro peças, como dissemos no capítulo 2, uma característica fugidia que exige do regente a capacidade de destacar os diversos elementos no exato momento em que ocorrem. Os aspectos que se mostraram como constâncias nas quatro obras foram incorporados, também como constâncias, ao gestual de regência. Foi se constituindo para mim, portanto, ao longo do processo de estudo, uma forma particular de reger a música de Osvaldo Lacerda, tanto sob o ponto de vista do movimento propriamente dito quanto sob o ponto de vista da compreensão dos procedimentos composicionais que estimulam o gesto.

Entendo o processo de preparação das obras em si como um aspecto determinante para a performance, pois seu planejamento e cumprimento são o que há de mais importante para o momento da sua execução. Quanto mais se contrói em seu processo de preparação, mais bem condicionados tecnicamente estarão os aspectos no momento de performance. Para um regente coral, possuir uma visão interpretativa e uma concepção de performance de uma obra é um processo de amadurecimento individual condicionado à sua relação com os coralistas e, portanto, o perfil do coro e as condições nas quais esse processo se desenrola oferecem características específicas no seu resultado.

Desse modo, cabe ressaltar que o processo oferecido no presente trabalho oferece uma possível interpretação para a execução deste repertório, que é resultado de um trabalho bastante específico e voltado para o Coral da ECA-USP, sob as condições apresentadas no decorrer do texto e necessariamente condicionadas à visão presente desse autor enquanto intérprete.

Uma interpretação, como dissemos no início do texto, é sempre apenas uma, sendo assim possível que no futuro eu me lance a outras aventuras acadêmicas na obra de

Oswaldo Lacerda. E então, novas reflexões interpretativas serão necessárias em decorrência da vida e do perfil do grupo com o qual isso acontecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Oswaldo Lacerda*: catálogo de obras. Organização e coordenação de Elizete Higino. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006. 160p.

ALBUQUERQUE, Amaro Cavalcanti de. *et al. Música brasileira na liturgia*. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2005. 144p.

BARBOSA, Ricardo. *Dominus – Voz Ativa Madrigal*. São Paulo: edição independente, 2008. CD.

CLARKE, Eric. Understanding the psychology of performance. In: RINK, John (Ed.). *Musical Performance – A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 59-72.

DECKER, Harold A.; HERFORD, Julius. *Choral Conducting – A Symposium*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1973. 251p.

GARRETSON, Robert L. *Conducting Choral Music*. 4ª ed. Boston: Allyn and Bacon, Inc., 1975. 403p.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Gradiva, 2007. 759p.

HINDEMITH, Paul. *Treinamento Elementar para Músicos*. Tradução de M. Camargo Guarnieri. 3ª ed. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A., 1983. 234 p. Título original: *Elementary Training for Musicians*.

JEFFERS, Ron (Comp.). *Translations and Annotations of Choral Repertorie*. Corvallis: Cascade Printing CO., 1988. V. I, 279p.

JUNKER, David. *Técnica e Estética – Panoramas da Regência Coral*. Brasília: Escritório de Histórias, 2013. 275p.

LACERDA, Oswaldo. *Compêndio de Teoria Elementar da Música*. 9ª ed. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A., 1961. 153p.

_____. Pai Nosso. Rio de Janeiro: Coomusa, 1978. partitura (4 p.).

_____. Ave Maria. Rio de Janeiro: Coomusa, 1979. partitura (2 p.).

_____. Poema de Natal. São Paulo, 1982. partitura (5 p.).

_____. Dai-nos Forças, Senhor. São Paulo, 2000. partitura (2 p.).

_____. Constâncias Harmônicas e Polifônicas da Música Popular Brasileira e seu Aproveitamento na Música Sacra. In: ALBUQUERQUE, Amaro Cavalcanti de. *et al. Música brasileira na liturgia*. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2005a. p.57-85.

_____. A criação do recitativo brasileiro. In: ALBUQUERQUE, Amaro Cavalcanti de. *et al. Música brasileira na liturgia*. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2005b. p.109-123.

LESSA, Angélica Giovanini Micheletti. *Missa Ferial de Osvaldo Lacerda: uma análise interpretativa*. 2007. 163 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27140/tde-05072009-194831/>>. Acesso em: 16 Ago. 2015.

MULLER, Daniel Gustavo Mingotti. *Música Instrumental e Indústria Fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente*. 2005. 201 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000366706>>. Acesso em: 16 Ago. 2015.

PAZ, Ermelinda A. *O Modalismo na Música Brasileira*. Brasília: Editora Musimed, 2002. 230p.

PRADO, Alexandre de Castro. *Considerações sobre a missa no séc. II segundo São Justino*. 2011. 117 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-22082012-103918/>>. Acesso em: 16 Ago. 2015.

RAMOS, Marco Antonio da Silva. O Uso Musical do Silêncio. *Revista Música*, São Paulo, v.8, n. 1/2, p. 129-168, maio/nov. 1997.

_____. *Ensino da Regência Coral*. 2010. 110 f. Tese (Livre Docência em Regência Coral, Análise Musical para Performance) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/27/tde-20092010-113311/>>. Acesso em: 16 Ago. 2015.

RIBEIRO, André. *Fauré... Impertinências Harmônicas I*. 2014. Disponível em: <<https://estudonaufraço.wordpress.com/tag/analise-harmonica/>>. Acesso em: 16 Ago. 2015.

SILVA, Andréia Anhezini da. *A relação poesia e música nas obras corais de Osvaldo Lacerda sobre poemas de Carlos Drummond de Andrade: uma abordagem analítico-interpretativa*. 2009. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-17092009-093511/>>. Acesso em: 16 Ago. 2015.

THOMAS, Kurt. *The Choral Conductor*. New York: Associated Music Publishers, Inc., 1971. 91p.

WALLS, Peter. Historical performance and the modern performer. In: RINK, John (Ed.). *Musical Performance – A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 17-34.

ZANDER, Oscar. *Regência Coral*. 5ª ed. Porto Alegre: Movimento, 2003. 320p.

APÊNDICE A – DVD contendo a performance das 4 obras com o Coral da ECA-USP nos dias 04/12/2014 no Mosteiro de São Bento de São Paulo e 24/06/2015 no Auditório do Departamento de Música da ECA-USP.

ANEXO A – Partitura da obra *Pai Nosso*.

OSVALDO LACERDA

"PAI NOSSO"

(PRA CORO MISTO A 4 VOZES)

- 1978 -

OL-PN

-2-

10

NÓS — O VOS-SO REI- NO, SE- JA FEI- TA A

NÓS — O VOS-SO REI- NO, SE- JA FEI- TA A

VOS-SA VON- TA- DE, AS-SIM NA TER- RA CO- MO NO

VOS-SA VON- TA- DE, AS-SIM NA TER- RA

CÉU; O PÃO-

CO- MO NO CÉU; O PÃO NOS - SO

OL - MII

-3-

20

poco rall. *a tempo*

NOS — SO

NOS DAI —

HO — JE ;

PER-DO-

-SO —

NOS DAI HO —

JE ;

PER-DO-

DE CA-DA DI-A NOS DAI

HO — JE ;

PER-DO-

NOS — SO

NOS DAI HO — JE ;

-AI- NOS AS NOS-SAS O- FEN- SAS, , AS- SIM CO-MO NOS PER-DO-

-AI- NOS AS NOS-SAS O- FEN- SAS, , AS- SIM CO-MO NOS PER-DO-

-AI- NOS AS NOS-SAS O- FEN- SAS, , AS- SIM CO-MO NOS PER-DO-

25

poco rall. *a tempo*

-A- MOS A QUEM NOS TEM O-FEN- DI- DO ;

-A- MOS

-A- MOS

-A- MOS

OL-PN

-4-

30

Handwritten musical score for a song, measures 30-32. The score is in 3/4 time and features four staves. The lyrics are in Portuguese. Dynamics include *mp*, *p*, and *mf*. There are triplets and accents marked.

Measures 30-32 lyrics (approximate):

NÃO NOS DEI-XEIS, CA- IR EM TEN-TA- SÃO, -SÃO, MAS LI-VRAI-NOS DO

rall. ----- UM POUCO
MAIS DEVAGAR

Handwritten musical score for a song, measures 33-35. The score is in 3/4 time and features four staves. The lyrics are in Portuguese. Dynamics include *p* and *mf*. There are accents and a double bar line.

Measures 33-35 lyrics (approximate):

MAL, A- MEN. (DO MAL.)

São Paulo, dezembro de 1978

ANEXO B – Partitura da obra *Ave Maria*.

OSVALDO LACERDA

" AVE MARIA "

(PRA CORO MISTO A 4 VOZES)

- 1979 -

DURAÇÃO APROXIMADA : 1'00

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The text is written in a cursive, handwritten style. The first staff contains the name 'OSVALDO LACERDA'. The second staff contains the title '" AVE MARIA "'. The third staff contains the instruction '(PRA CORO MISTO A 4 VOZES)'. The fourth staff contains the year '- 1979 -'. The fifth staff is empty. The sixth staff is empty. The seventh staff is empty. The eighth staff is empty. The ninth staff is empty. The tenth staff contains the text 'DURAÇÃO APROXIMADA : 1'00'.

À MARIUCCIA LOURENÇÃO

-1-

"AVE MARIA" (CORO MISTO A 4 VOZES)

ANDANTINO (♩ = 88)

OSVALDO LACERDA (1979)

SOPRANOS
A- VE, MA- RI- A, CHE- IA DE-

CONTRALTOS
A- VE, MA- RI- A, CHE- IA DE-

TENORES
A- VE, MA- RI- A, CHE- IA DE

BAIXOS
A- VE, MA- RI- A, CHE- IA DE

GRA- ÇA, O SE- NHOR É CON- VOS- CO, BEN-

GRA- ÇA, O SE- NHOR É CON- VOS- CO, BEN-

GRA- ÇA, O SE- NHOR É CON- VOS- CO, BEN-

GRA- ÇA, O SE- NHOR É CON- VOS- CO, BEN-

- DI- TA SOIS VÓS EN- TRE AS MU- LHE- RES E BEN- DI- TO É O

- DI- TA SOIS VÓS EN- TRE AS MU- LHE- RES É O

- DI- TA SOIS VÓS EN- TRE AS MU- LHE- RES BEN- DI- TO O

- DI- TA SOIS VÓS EN- TRE AS MU- LHE- RES

OL - AM

-2-

C:\BEL\43\540\151\6WBC\4000\2\10

10

poco rit., *a tempo*

FRU-TO DE VOS-SO VEN-TRE, JE-SÚS. SAN-TA MA-RI-A, MÃE DE DEUS, RO-GAI-POR NÓS PE-CA-DO-RES, A-GO-RA

15

-RI-A, MÃE DE DEUS, RO-GAI-POR NÓS PE-CA-DO-RES, A-GO-RA

20

ritenendo

E NA HO-RA DE NOS-SA MOR-TE. A MEN.

1'0

ANEXO C – Partitura da obra *Poema de Natal*.

OSVALDO LACERDA

"POEMA de NATAL"

(pra coro misto a 4 vozes)

- 1982 -

Texto de
Jorge de Lima

Duração aproximada: 2'00

- I -

"POEMA de NATAL"

Texto de
JORGE de LIMA

Musica de
OSVALDO LACERDA
(1982)

O rei pode mandar imolar
todas as crianças da terra;
mas apenas a matança passe,
Tu, Menino Jesús,
Tu nasces.

O odio pode mandar refundir
sete lanças vís que Te traspassem;
sob as lajes frias do sepulcro,
Tu, Menino Jesús,
Tu nasces.

A paz pode apodrecer; e a guerra
pode encher a terra de desgraças;
sobre a negra insania das criaturas,
Tu, Menino Jesús,
Tu nasces.

A morte pode destruir a face
do mundo e as criaturas que ele encerra;
quando toda a vida sucumbir,
Tu, Menino Jesús,
Tu nasces.

- 1 -

"POEMA DE NATAL"

(coro misto: sopranos, contraltos, tenores e baixos)

Texto de **JORGE DE LIMA** Música de **OSVALDO LACERDA**
(1982)

ANDANTE (♩ = 76)

f, dramático

S O REI PO-DE MAN-DAR I-MO- LAR TO-DAS AS CRI-AN-ÇAS DA TER-RA;

C O REI PO-DE MAN-DAR I-MO- LAR TO-DAS AS CRI-AN-ÇAS DA TER-RA; *f*

T O REI PO-DE MAN-DAR I-MO- LAR TO-DAS AS CRI-AN-ÇAS DA TER-RA; MAS A-

B O REI PO-DE MAN-DAR I-MO- LAR TO-DAS AS CRI-AN-ÇAS DA TER-RA; *f*

5

A MA-TAN-ÇA PAS- SE, TU, ME-NI-NO JE-

mf *f* *mf* *f*

- PE - NAS A MA-TAN-ÇA PAS- SE, *f* *mf*

mf *f* *mf* *f*

f JE-SÚS, *f* JE-SÚS, *f* JE-SÚS, *f* JE-SÚS,

TU NAS- CES. breve a tempo

p subito, dolce *f subito* *f subito* *f subito*

TU NAS- CES. breve a tempo

p subito, dolce *f subito* *f subito* *f subito*

TU NAS- CES. breve a tempo

p subito, dolce *f subito* *f subito* *f subito*

TU NAS- CES. breve a tempo

p subito, dolce *f subito* *f subito* *f subito*

10

-2-

O - DIO PO-DE MAN-DAR RE-FUN- DIR SE-TE LAN-ÇAS, VIS QUE TE TRAS- PAS-SEM;
 O - DIO RE-FUN- DIR QUE TE TRAS- PAS-SEM; *f*
 O - DIO PO-DE MAN-DAR RE-FUN- DIR SE-TE LAN-ÇAS, VIS QUE TE TRAS- PAS-SEM; SOB AS
 O - DIO RE-FUN- DIR QUE TE TRAS- PAS-SEM; *f*

15
 FRI-AS DO SE- PUL-CRO, TU, ME-NI-NO JE- SÚS,
mf *f* *mf* *f*
 LA- JES FRI-AS DO SE- PUL-CRO, *f* JE- SÚS,
mf *f* *mf* *f*

20
poco rit. *breve a tempo*
 TU NAS- CES. A PAZ, *ma marcato*
p sub., dolce *breve* *p* *p*
 TU NAS- CES. PO-DE A-PO-DRE-CER,
p sub., dolce *breve* *a tempo* *p*

25 SÚS, TU NAS- CES. *p* PAZ,
poco rit. *p*
 GUER-RA; PO-DE EN-CHER A TER-RA DE DES- GRA-ÇAS;
p *p* *p* *pp sub.*
 DE DES- GRA-ÇAS; DO- SO- BRE A
p *pp sub.*

30

NE- GRA IN- SA- NIA DAS CRIA- TU- RAS, TU, ME-

NE- GRA IN- SA- NIA DAS CRIA- TU- RAS, TU, ME-

poco f *mf* *ff sub.*

35

- NI- NO JE- SÚS, TU NAS - CES. *a tempo*

- NI- NO JE- SÚS, TU NAS - CES. *A MOR- TE*

rall. *rall.* *a tempo*

40

PO- DE DES- TRU- IR EAS CRI- A -

DES- TRU- IR

A FA- CE DO MUN- DO;

DES- TRU- IR

45

- TU- RAS QUE E- LE EN- CER- RA; QUAN- DO TO- DA A

QUE E- LE EN- CER- RA; *pp sub.* QUAN- DO TO- DA A

QUE E- LE EN- CER- RA; *pp sub.*

Handwritten musical score for "Gloria" by Beethoven. The score is written on five staves. The first two staves are for piano (VI and DA), and the next three are for vocal parts (SU-CUM-BIR, TU, ME-NI-NO JE-). The tempo is marked "poco" and the dynamics are "f", "mf", and "ff sub.". The time signature is 3/2. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes lyrics in Latin: "SU-CUM-BIR, TU, ME-NI-NO JE-". The number "50" is written in a box in the top right corner.

Handwritten musical score for a vocal solo. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/2. The lyrics are: -SÚS, JE-SÚS, TU NAS-CES, ME-NI-NO JE-.

Handwritten dynamics and markings above the staff include: *pp*, *f*, *mf*, *ff sub.*, and a boxed number **55**.

The score is divided into measures by bar lines. The lyrics are written below the notes. The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major, 3/4 time. The score is for voice and piano. The piano part includes a prelude and accompaniment. The voice part has lyrics in Spanish. The score is marked with "60" in a box at the top right.

Piano Part:

- Prelude:** Starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The prelude ends with a double bar line.
- Accompaniment:** Starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The accompaniment is marked with "mf" (mezzo-forte) and "poco rall." (poco rallentando).

Voice Part:

- Lyrics:** The lyrics are in Spanish: "sús, Tu NAS- CES, Tu NAS- CES, poco rall." (sús, Tu NAS- CES, Tu NAS- CES, poco rall.).
- Notes:** The voice part is written in a single staff with a treble clef. The notes are: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), G5 (half), A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (half), D6 (quarter), E6 (quarter), F#6 (quarter), G6 (half), A6 (quarter), B6 (quarter), C7 (half), D7 (quarter), E7 (quarter), F#7 (quarter), G7 (half), A7 (quarter), B7 (quarter), C8 (half), D8 (quarter), E8 (quarter), F#8 (quarter), G8 (half), A8 (quarter), B8 (quarter), C9 (half), D9 (quarter), E9 (quarter), F#9 (quarter), G9 (half), A9 (quarter), B9 (quarter), C10 (half), D10 (quarter), E10 (quarter), F#10 (quarter), G10 (half), A10 (quarter), B10 (quarter), C11 (half), D11 (quarter), E11 (quarter), F#11 (quarter), G11 (half), A11 (quarter), B11 (quarter), C12 (half), D12 (quarter), E12 (quarter), F#12 (quarter), G12 (half), A12 (quarter), B12 (quarter), C13 (half), D13 (quarter), E13 (quarter), F#13 (quarter), G13 (half), A13 (quarter), B13 (quarter), C14 (half), D14 (quarter), E14 (quarter), F#14 (quarter), G14 (half), A14 (quarter), B14 (quarter), C15 (half), D15 (quarter), E15 (quarter), F#15 (quarter), G15 (half), A15 (quarter), B15 (quarter), C16 (half), D16 (quarter), E16 (quarter), F#16 (quarter), G16 (half), A16 (quarter), B16 (quarter), C17 (half), D17 (quarter), E17 (quarter), F#17 (quarter), G17 (half), A17 (quarter), B17 (quarter), C18 (half), D18 (quarter), E18 (quarter), F#18 (quarter), G18 (half), A18 (quarter), B18 (quarter), C19 (half), D19 (quarter), E19 (quarter), F#19 (quarter), G19 (half), A19 (quarter), B19 (quarter), C20 (half), D20 (quarter), E20 (quarter), F#20 (quarter), G20 (half), A20 (quarter), B20 (quarter), C21 (half), D21 (quarter), E21 (quarter), F#21 (quarter), G21 (half), A21 (quarter), B21 (quarter), C22 (half), D22 (quarter), E22 (quarter), F#22 (quarter), G22 (half), A22 (quarter), B22 (quarter), C23 (half), D23 (quarter), E23 (quarter), F#23 (quarter), G23 (half), A23 (quarter), B23 (quarter), C24 (half), D24 (quarter), E24 (quarter), F#24 (quarter), G24 (half), A24 (quarter), B24 (quarter), C25 (half), D25 (quarter), E25 (quarter), F#25 (quarter), G25 (half), A25 (quarter), B25 (quarter), C26 (half), D26 (quarter), E26 (quarter), F#26 (quarter), G26 (half), A26 (quarter), B26 (quarter), C27 (half), D27 (quarter), E27 (quarter), F#27 (quarter), G27 (half), A27 (quarter), B27 (quarter), C28 (half), D28 (quarter), E28 (quarter), F#28 (quarter), G28 (half), A28 (quarter), B28 (quarter), C29 (half), D29 (quarter), E29 (quarter), F#29 (quarter), G29 (half), A29 (quarter), B29 (quarter), C30 (half), D30 (quarter), E30 (quarter), F#30 (quarter), G30 (half), A30 (quarter), B30 (quarter), C31 (half), D31 (quarter), E31 (quarter), F#31 (quarter), G31 (half), A31 (quarter), B31 (quarter), C32 (half), D32 (quarter), E32 (quarter), F#32 (quarter), G32 (half), A32 (quarter), B32 (quarter), C33 (half), D33 (quarter), E33 (quarter), F#33 (quarter), G33 (half), A33 (quarter), B33 (quarter), C34 (half), D34 (quarter), E34 (quarter), F#34 (quarter), G34 (half), A34 (quarter), B34 (quarter), C35 (half), D35 (quarter), E35 (quarter), F#35 (quarter), G35 (half), A35 (quarter), B35 (quarter), C36 (half), D36 (quarter), E36 (quarter), F#36 (quarter), G36 (half), A36 (quarter), B36 (quarter), C37 (half), D37 (quarter), E37 (quarter), F#37 (quarter), G37 (half), A37 (quarter), B37 (quarter), C38 (half), D38 (quarter), E38 (quarter), F#38 (quarter), G38 (half), A38 (quarter), B38 (quarter), C39 (half), D39 (quarter), E39 (quarter), F#39 (quarter), G39 (half), A39 (quarter), B39 (quarter), C40 (half), D40 (quarter), E40 (quarter), F#40 (quarter), G40 (half), A40 (quarter), B40 (quarter), C41 (half), D41 (quarter), E41 (quarter), F#41 (quarter), G41 (half), A41 (quarter), B41 (quarter), C42 (half), D42 (quarter), E42 (quarter), F#42 (quarter), G42 (half), A42 (quarter), B42 (quarter), C43 (half), D43 (quarter), E43 (quarter), F#43 (quarter), G43 (half), A43 (quarter), B43 (quarter), C44 (half), D44 (quarter), E44 (quarter), F#44 (quarter), G44 (half), A44 (quarter), B44 (quarter), C45 (half), D45 (quarter), E45 (quarter), F#45 (quarter), G45 (half), A45 (quarter), B45 (quarter), C46 (half), D46 (quarter), E46 (quarter), F#46 (quarter), G46 (half), A46 (quarter), B46 (quarter), C47 (half), D47 (quarter), E47 (quarter), F#47 (quarter), G47 (half), A47 (quarter), B47 (quarter), C48 (half), D48 (quarter), E48 (quarter), F#48 (quarter), G48 (half), A48 (quarter), B48 (quarter), C49 (half), D49 (quarter), E49 (quarter), F#49 (quarter), G49 (half), A49 (quarter), B49 (quarter), C50 (half), D50 (quarter), E50 (quarter), F#50 (quarter), G50 (half), A50 (quarter), B50 (quarter), C51 (half), D51 (quarter), E51 (quarter), F#51 (quarter), G51 (half), A51 (quarter), B51 (quarter), C52 (half), D52 (quarter), E52 (quarter), F#52 (quarter), G52 (half), A52 (quarter), B52 (quarter), C53 (half), D53 (quarter), E53 (quarter), F#53 (quarter), G53 (half), A53 (quarter), B53 (quarter), C54 (half), D54 (quarter), E54 (quarter), F#54 (quarter), G54 (half), A54 (quarter), B54 (quarter), C55 (half), D55 (quarter), E55 (quarter), F#55 (quarter), G55 (half), A55 (quarter), B55 (quarter), C56 (half), D56 (quarter), E56 (quarter), F#56 (quarter), G56 (half), A56 (quarter), B56 (quarter), C57 (half), D57 (quarter), E57 (quarter), F#57 (quarter), G57 (half), A57 (quarter), B57 (quarter), C58 (half), D58 (quarter), E58 (quarter), F#58 (quarter), G58 (half), A58 (quarter), B58 (quarter), C59 (half), D59 (quarter), E59 (quarter), F#59 (quarter), G59 (half), A59 (quarter), B59 (quarter), C60 (half), D60 (quarter), E60 (quarter), F#60 (quarter), G60 (half), A60 (quarter), B60 (quarter), C61 (half), D61 (quarter), E61 (quarter), F#61 (quarter), G61 (half), A61 (quarter), B61 (quarter), C62 (half), D62 (quarter), E62 (quarter), F#62 (quarter), G62 (half), A62 (quarter), B62 (quarter), C63 (half), D63 (quarter), E63 (quarter), F#63 (quarter), G63 (half), A63 (quarter), B63 (quarter), C64 (half), D64 (quarter), E64 (quarter), F#64 (quarter), G64 (half), A64 (quarter), B64 (quarter), C65 (half), D65 (quarter), E65 (quarter), F#65 (quarter), G65 (half), A65 (quarter), B65 (quarter), C66 (half), D66 (quarter), E66 (quarter), F#66 (quarter), G66 (half), A66 (quarter), B66 (quarter), C67 (half), D67 (quarter), E67 (quarter), F#67 (quarter), G67 (half), A67 (quarter), B67 (quarter), C68 (half), D68 (quarter), E68 (quarter), F#68 (quarter), G68 (half), A68 (quarter), B68 (quarter), C69 (half), D69 (quarter), E69 (quarter), F#69 (quarter), G69 (half), A69 (quarter), B69 (quarter), C70 (half), D70 (quarter), E70 (quarter), F#70 (quarter), G70 (half), A70 (quarter), B70 (quarter), C71 (half), D71 (quarter), E71 (quarter), F#71 (quarter), G71 (half), A71 (quarter), B71 (quarter), C72 (half), D72 (quarter), E72 (quarter), F#72 (quarter), G72 (half), A72 (quarter), B72 (quarter), C73 (half), D73 (quarter), E73 (quarter), F#73 (quarter), G73 (half), A73 (quarter), B73 (quarter), C74 (half), D74 (quarter), E74 (quarter), F#74 (quarter), G74 (half), A74 (quarter), B74 (quarter), C75 (half), D75 (quarter), E75 (quarter), F#75 (quarter), G75 (half), A75 (quarter), B75 (quarter), C76 (half), D76 (quarter), E76 (quarter), F#76 (quarter), G76 (half), A76 (quarter), B76 (quarter), C77 (half), D77 (quarter), E77 (quarter), F#77 (quarter), G77 (half), A77 (quarter), B77 (quarter), C78 (half), D78 (quarter), E78 (quarter), F#78 (quarter), G78 (half), A78 (quarter), B78 (quarter), C79 (half), D79 (quarter), E79 (quarter), F#79 (quarter), G79 (half), A79 (quarter), B79 (quarter), C80 (half), D80 (quarter), E80 (quarter), F#80 (quarter), G80 (half), A80 (quarter), B80 (quarter), C81 (half), D81 (quarter), E81 (quarter), F#81 (quarter), G81 (half), A81 (quarter), B81 (quarter), C82 (half), D82 (quarter), E82 (quarter), F#82 (quarter), G82 (half), A82 (quarter), B82 (quarter), C83 (half), D83 (quarter), E83 (quarter), F#83 (quarter), G83 (half), A83 (quarter), B83 (quarter), C84 (half), D84 (quarter), E84 (quarter), F#84 (quarter), G84 (half), A84 (quarter), B84 (quarter), C85 (half), D85 (quarter), E85 (quarter), F#85 (quarter), G85 (half), A85 (quarter), B85 (quarter), C86 (half), D86 (quarter), E86 (quarter), F#86 (quarter), G86 (half), A86 (quarter), B86 (quarter), C87 (half), D87 (quarter), E87 (quarter), F#87 (quarter), G87 (half), A87 (quarter), B87 (quarter), C88 (half), D88 (quarter), E88 (quarter), F#88 (quarter), G88 (half), A88 (quarter), B88 (quarter), C89 (half), D89 (quarter), E89 (quarter), F#89 (quarter), G89 (half), A89 (quarter), B89 (quarter), C90 (half), D90 (quarter), E90 (quarter), F#90 (quarter), G90 (half), A90 (quarter), B90 (quarter), C91 (half), D91

Handwritten musical score for the song "SOS" by Chico Buarque. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes lyrics in Portuguese: "SOS, TU NASCES. SÃO PAULO, OUTUBRO DE 1982". The music features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. There are dynamic markings like "mp" and "molto rall.", and performance instructions like "SÃO PAULO, OUTUBRO DE 1982" and "2'00". The score is handwritten and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

ANEXO D – Partitura da obra *Dai-nos Forças, Senhor*.

OSVALDO LACERDA (2000)

"DAI-NOS FORÇAS , SENHOR"

(coro misto S C T B)

Texto: oração atribuída ao Almirante Hart

Dai-nos forças, Senhor,
para aceitar com
serenidade tudo o que
não possa ser mudado.

Dai-nos coragem
para mudar o que pode
e deve ser mudado.

E dai-nos sabedoria
para distinguir
uma coisa da outra.

Duração aproximada: 0'55

"DAI-NOS FORÇAS, SENHOR"
 (Oração atribuída ao Almirante Hart)
 (Coro Misto SCTB)
 Música de
 OSVALDO LACERDA (2000)

SOPRANOS

CONTRALTOS

TENORES

BAIXOS

DAI-NOS FORÇAS, SE-NHOR, NOS, DAI-NOS FORÇAS

PA-RA A-CEI-TAR COM SE-RE-NI-TAR COM SE-RE-NI-TAR

-DA-DE TU-DO O QUE NÃO POS-SA SER MU-SE-RE-NI-DA-DE O SER MU-

(10) -2- OL-DFS

-DA- DO. DAI-NOS CO-RA-GEM PA-RA MU-
-DA- DO. CO-RA-GEM PA-RA MU-
-DA- DO. CO-RA-GEM PA-RA MU-

(15) CO-RA-GEM PA-RA MU-

-DAR O QUE PO-DEE DE-VE SER MU- DA- DO. DAI-NOS SA-BE-DO-
-DAR O QUE PO-DEE DE-VE SER MU- DA- DO. DAI-NOS
-DAR O QUE PO-DEE DE-VE SER MU- DA- DO. DAI-NOS SA-

(20)

-RI- A. PA-RA DIS-TIN- GUIR U- MA COI- SA DA
-BE- DO-RI- A PA-RA DIS-TIN- GUIR U- MA COI- SA DA

quasi rall. poco riten. Poco più lento

OU- TRA. DAI-NOS FOR-ÇAS, SE- NHOR.
OU- TRA. DAI-NOS FOR-ÇAS, SE- NHOR.
OU- TRA. DAI-NOS FOR-ÇAS, SE- NHOR.

S. Paulo, 20/set/00.
CORAL CHOIR

ANEXO E – Programa do *Festival de Composições de Osvaldo Lacerda*, realizado no dia 25/11/2006 no Centro de Música Brasileira.

CENTRO DE MÚSICA BRASILEIRA
22º Ano de existência

2006

Apresentação nº 239

25 de novembro, sábado, às 18.30 horas.

Espaço Cultura Inglesa

Rua Madre Cabrini, 413- Vila Mariana

FESTIVAL DE COMPOSIÇÕES DE OSVALDO LACERDA

Brasileira nº 9 (1984)

Ponteio

Polca

Bendito

Forró

Estudo nº 12 (1976)

(Dedicado a Eudóxia de Barros)

Piano - Eudóxia de Barros

Queixa e Reclamações (Fagote solo – 1985)

Sonata para Fagote e Piano (1986)

Moderato

Andantino con moto

Allegro

Fagote - Fábio Curv

Piano - Eudóxia de Barros

O Estrangeiro

A Canção do Tédio

Fuga Saudosa

Pensamentos

Ponto de Mãe Sereia

(Texto de Guilherme de Almeida – 1993) 1ª audição

(Texto de Guilherme de Almeida – 1993) 1ª audição

(Texto de Bastos Tigre – 1993)

(Texto de diversos autores – 1998) 1ª audição

(Texto Popular de Umbanda – 1967)

Soprano - Heloisa Peterlevitz

Meio-soprano - Lúcia Peterlevitz

Piano - Fábio Maciel

Ave Maria

Pai Nosso

Dai-me Forças Senhor

Kyrie da Missa Ferial

Oração para Aviadores

(Dedicada a Marcos Júlio Sergi)

Poema de Natal

Anunciação a Maria

(Texto Sacro – 1979)

(Texto Sacro – 1978)

(Texto de Almirante Hart – 2000) 1ª audição

(Texto Sacro – 1966)

(Texto de Manuel Bandeira – 1997)

(Texto de Jorge de Lima – 1982) 1ª Audição

(Texto Sacro – 1974)

Coral Cultura Inglesa

Regente - Marcos Julio Sergi

Regente Assistente - Miriam Farina

CMB

Sede: Rua Santarém, 269 – São Paulo – CEP: 01251-040

Telefax: (11) 3865-0624 - email: eudoxia@eudoxiadobarros.com.br

ANEXO G – Programa do concerto realizado no Mosteiro de São Bento de São Paulo em 04/12/2014.

Festival Comunicantus no Mosteiro de São Bento

Coral Escola Comunicantus
Coral da Terceira Idade da USP
Coral da ECA-USP
Coral Universitário Comunicantus
Coro de Câmara Comunicantus

Organistas:
Lee Ward
Felipe Bernardo

Realização:
Comunicantus: Laboratório Coral

Coordenação:
Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos
Prof. Dra. Susana Cecilia Igayara

04/12/2014
20h00
Entrada franca

Mosteiro de São Bento - Largo de São Bento, s/nº, em frente à estação São Bento do Metrô.
Estacionamento tarifado no local.

Programa

CORAL DA ECA-USP

Oswaldo Lacerda (1927-2011)

Dai-nos forças, Senhor

Texto: oração atribuída ao Almirante Hart

Ave Maria

Pai nosso

Poema de natal

Texto: Jorge de Lima

Regência: André Guimarães Rodrigo

ANEXO H – Programa do concerto realizado no Auditório do Departamento de Música ECA-USP em 24/06/2015.

<h3>Recital de Qualificação</h3>		<h3>ANDRÉ GUIMARÃES RODRIGO</h3>	<h3>Programa</h3>
	<h3>Coral da ECA-USP</h3>		
<p>Realização: Comunicantus: Laboratório Coral</p>	<p>Coordenação: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos Profa. Dra. Susana Cecília Igayara</p>	<h3>Caetano Veloso</h3>	<h3>Gabriel Fauré</h3>
<p>Alguém Cantando Arranjo: Marcos Leite</p>	<h3>Tantum Ergo</h3>	<p>Piano: Lucas Thomazinho Solo: Bruno de Sá Nunes</p>
<p>Realização: Comunicantus: Laboratório Coral</p>	<h3>Coral da ECA-USP</h3>	<p>Cantique de Jean Racine Piano: Henrique Diaz Scrocco</p>
<p>Coordenação: Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos Profa. Dra. Susana Cecília Igayara</p>	<p>Auditório do Departamento de Música da ECA-USP</p>	<h3>Spiritual Afroamericano</h3>
<p>24/06/2015</p>	<p>13h</p>	<p>Daniel, Daniel, Servant of the Lord Arranjo: Undine S. Moore</p>	

ANEXO I – Carta de Osvaldo Lacerda a Fernando Dissenha.

SP, 28/dez/03.

Prezado Fernando:

Foi uma agradabilíssima surpresa, quando retornei de uma viagem, encontrar os CDs que me enviou!

Esse disco me é valioso: por conter, muito bem tocadas, duas obras minhas; por ter outras quatro interessantes composições, cujos autores me eram desconhecidos; e pelo fato desse

CD poder tornar-se um marco na história da trombeta no Brasil.

Quanto às minhas peças, dou-lhe sinceros parabéns pela belíssima execução de mestre, com um som puro e preciso; pelos pianos (p) bonitos, "redondos" e expressivos; pelos fortes não-agressivos; e pela interpretação correta, obediente à partitura (coisa rara!), captadora do que, na falta de melhor palavra, se chama de "o sentido" da obra. Parabéns por tudo, e muito obrigado!

Ainda é tempo de lhe desejar Boas Festas e um feliz 2004! Abraço, Osvaldo Lacerda.