

LUCAS VIEIRA

OSVALDO LACERDA: OBRA PARA VIOLÃO

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Música

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Linha de pesquisa: Performance

Orientador: Prof. Dr. Edelton Gloeden

São Paulo

2020

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.

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

Vieira, Lucas de Oliveira
Oswaldo Lacerda: Obra para violão / Lucas de Oliveira
Vieira ; orientador, Edelson Gloeden. -- São Paulo, 2020.
168 p.

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

1. Oswaldo Lacerda 2. Violão 3. Revisões 4. Versões 5.
Edições I. Gloeden, Edelson II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

NOME: VIEIRA, Lucas de Oliveira

Título: **Oswaldo Lacerda: Obra para violão**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em
Música

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Aos meus pais e irmão, pelo incessante apoio.

A todos os amigos e colegas que tornaram esta caminhada possível.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

O trabalho irá reunir e trazer à tona a pouco conhecida obra para violão solo e a música de câmara para este instrumento escrita pelo compositor paulista Osvaldo Lacerda (1927 – 2011). Esta é constituída por três peças para violão solo, três canções para voz e violão e três manuscritos de versões inacabadas do autor para flauta e violão, originalmente escritas para flauta e piano. Partindo das fontes primárias na forma de partituras manuscritas, serão apresentadas edições completas, com revisões, digitações e sugestões técnico-interpretativas, além do resgate das obras incompletas em versões possíveis para flauta e dois violões. No decorrer da dissertação, será traçado um panorama histórico ao redor de Lacerda, suas possíveis influências, paralelos com obras do próprio compositor e de outros autores contemporâneos à época.

Palavras chave: Osvaldo Lacerda, violão, revisões, versões, edições.

ABSTRACT

The work will bring together and bring to light the little-known work for solo guitar and chamber music for this instrument written by the composer Osvaldo Lacerda (1927 - 2011). They consists of three pieces for solo guitar, three songs for voice and guitar and three manuscripts of unfinished versions of the author for flute and guitar, originally written for flute and piano. Starting from the primary sources in the form of handwritten scores, a complete edition will be presented, with revisions, typing and technical-interpretive suggestions, in addition to the rescue of incomplete works in possible versions for flute and two guitars. During the dissertation, a historical panorama around Lacerda, its possible influences, will be traced, parallel to works by the composer himself and other contemporary authors at the time.

Keywords: Osvaldo Lacerda, classical guitar, revisions, versions, editions.

SUMÁRIO

Introdução.....	p. 8
Capítulo 1: A escola nacionalista de Camargo Guarnieri.....	p. 9
Capítulo 2: Osvaldo Lacerda: Compositor.....	p. 13
2.1: O violão na obra de Osvaldo Lacerda.....	p. 17
2.2: Breve entrevista com Maria Livia São Marcos.....	p. 20
Capítulo 3: Apontamentos técnico-interpretativos.....	p. 21
3.1: As pequenas formas.....	p. 21
3.2: O processo de digitação.....	p. 23
3.3: Notas interpretativas e dedilhados alternativos.....	p. 25
3.4.: Violão solo.....	p. 25
3.5: Canções para voz e violão.....	p. 37
3.6: Versões para flauta e dois violões (original para flauta e piano).....	p. 41
Capítulo 4: Partituras revisadas, editadas e digitadas.....	p. 50
4.1: Violão solo	
4.1.1: Ponteio	
4.1.2: Valsa	
4.1.3: Moda Paulista	
4.2: Voz e violão	
4.2.1: As dádivas	
4.2.2: Vácuo	
4.2.3: Saudade	
4.3: Flauta e dois violões	
4.3.1: Cantilena	
4.3.2: Poemeto	
4.3.3: Toccatina	
Considerações finais.....	p. 54
Referências bibliográficas.....	p. 55
Apêndices.....	p. 58
Entrevista de Osvaldo Lacerda a Fernando Cupertino (UFG, 2008).....	p. 58
Anexos.....	p. 60
Vídeo: Prêmio Pós-Graduação USP 2019.....	p. 60
Partituras manuscritas	
Versões inacabadas e partituras originais para flauta e piano	

INTRODUÇÃO

A sucinta obra para violão de Osvaldo Lacerda, assinala um importante período para o repertório nacional de concerto do instrumento, com a produção de compositores como Dinorah de Carvalho (1895 – 1980), Francisco Mignone (1897 – 1986), Radamés Gnattali (1906 – 1988), Camargo Guarnieri (1907 – 1993), Theodoro Nogueira (1913 – 2002), César Guerra-Peixe (1914 – 1993), Lina Pires de Campos (1918 – 2003) Sérgio Vasconcellos Corrêa (1934) e Aylton Escobar (1943). As obras de Lacerda que abordam o violão, apesar de serem de qualidade superlativa, são ainda não muito conhecidas. Necessitam de um olhar técnico, revisional e editorial mais cuidadoso, pois permanecem pouco familiares não apenas devido ao alto grau de complexidade técnica, mas também à dificuldade de acesso à este material.

No decorrer deste texto, serão utilizadas ferramentas técnico-interpretativas para a construção de uma performance ao instrumento, frente aos problemas de execução por ser um compositor não violonista.

O trabalho revisional com as intervenções técnicas, auxiliará numa busca por suas relações com outras obras de Lacerda, permitindo visualizar os materiais utilizados além de propor reflexões e soluções de um ponto de vista prático. Para que desta forma os recursos instrumentais sejam utilizados de maneira eficaz, resultando em práticas que viabilizem uma execução coerente, procurando um alinhamento possível ao pensamento composicional do autor.

Mesmo com um olhar atual mais focado e interessado nas obras de Lacerda, com suas peças para coro, música de câmara e piano sendo difundidas com festivais e concursos, sua produção para violão permanece um pouco distante e carente dessa disseminação. Justamente devido ao pouco conhecimento destas obras, as mesmas nem mesmo chegam às mãos dos intérpretes e estudantes. Permanecendo assim, pouco tocadas e estudadas, tendo suas dificuldades de execução e trechos desconfortáveis pouco ou quase não resolvidos.

Este trabalho se propõe a construir uma edição com revisão detalhada, baseada em seu contexto histórico para a performance desta obra instigante.

CAPÍTULO 1

A ESCOLA NACIONALISTA DE CAMARGO GUARNIERI

A música brasileira tem uma história longa, rica e intrincada. Desde o período colonial, se nutre das três principais origens: os povos indígenas, os escravos negros e os colonizadores europeus.

As fortes correntes de cunho nacionalista que se sucederam por todo o mundo no decorrer do século XX, principalmente, encontraram no Brasil, o movimento Modernista e a figura de Mario de Andrade como seu maior apoiador. No âmbito musical, precedido por Heitor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri foi um dos compositores que mais iria se apropriar, desenvolver e defender essas ideias.

Compositor de inquestionável valor e excelência, nenhuma das obras de seu extenso catálogo: sete sinfonias, centenas de obras pra piano, dezenas de concertos, mais de duzentas canções, óperas, cantatas e etc., parecem estar fora da linha de seu profissionalismo absoluto e patamares primorosos dignos dos maiores mestres.

Além do domínio no seu métier de composição, também era um exigente e atencioso professor, duro em seus julgamentos e seleções. A própria classe de alunos, diz por si só, a influência que tinha e o mentor inspirador que era. Entre alguns de seus pupilos (figura 1), além dos supracitados, figuram nomes como: Almeida Prado (1943) e Marlos Nobre (1939).



Figura 1: Cartaz do Teatro Municipal de São Paulo, classe de composição de Guarnieri.

Apesar de assumidamente abraçar a causa nacionalista, Guarnieri possuía habilidade e técnica para compor em qualquer estilo. Sempre por opção ou necessidade estilística ou estética. Sua pequena obra para violão, por exemplo, composta por seis peças, podem trazer em si um caráter nostálgico e intimista como no caso da *Valsa-Choro n. 1* (1954), mas por outro lado, rígidos saltos, contraponto severo e melodias angulosas como no caso do *Ponteio* (1944).

Ao desenvolver algumas de suas obras de maneira austera, Mário de Andrade comenta certa vez:

"Camargo, você vai sofrer muito em sua vida, porque sua música não se faz amar à primeira vista" (VERHAALLEN, 2001, p. 483).

Seus *3 Estudos*, foram escritos num intervalo de mais de 20 anos, o que talvez possa revelar certa relutância em escrever para o instrumento. Sua interessante maneira de compor

para o violão, utilizando a mão esquerda como principal referência é descrita num trecho do trabalho de doutorado de Edelson Gloeden:

“Guarnieri, como muitos compositores brasileiros que estamos mencionando, não escrevia para violão com naturalidade. Isto pode ser constatado pelo número reduzido de composições - apenas seis peças - escritas esparsamente, quase todas encomendadas, e de grande dificuldade técnica. O violonista Everton Gloeden (1957) nos informou que Guarnieri tinha como referência principal para abordar a escrita violonística a mão esquerda do piano. Nos anos 50, escreveu a *Valsa-Choro no. 1* (1954), bem característica do seu estilo polifônico e o *Estudo no. 1* (1958) de transcendental dificuldade para a mão esquerda, dedicado a Isaías Sávio, que fez um belo trabalho de revisão. Ao retomar suas obras para violão nos anos 80, seu estilo já é mais abstrato. Os *Estudos no. 2 e 3* (1983), em parte, retomam as idéias do primeiro, encerrando sua produção violonística com uma sombria *Valsa-Choro no. 2* (1986). É interessante notar que há um aumento progressivo da dificuldade técnica no decorrer das três primeiras obras, que é refletido no mesmo modo na retomada dos três trabalhos da década de 80. Infelizmente, estas obras para violão não atingiram a genialidade de suas mais singelas criações pianísticas, um paradoxo entre os compositores nacionalistas brasileiros mais representativos, que tinham como ideal estético o som da viola sertaneja e do violão. Entretanto, este fato não poderia servir de motivo para que esta importante obra esteja relegada a um segundo plano.” (GLOEDEN, 2002).

É interessante notar uma tendência dos compositores nacionalistas deste período ao aproximarem as formas clássicas com as formas instrumentais brasileiras. Relacionando prelúdios e ponteios, canções e modinhas, árias e cantilenas, por exemplo. No caso da classe de Guarnieri, além dele próprio, escreveram ponteios: Lina Pires de Campos, Sérgio Vasconcellos Correa, Theodoro Nogueira e Osvaldo Lacerda, para mencionar alguns.

Ainda sobre as formas instrumentais brasileiras, Lacerda descreve as formas Modinha, Toada e Saramba, em notas da contracapa do disco: *Camargo Guanieri: Universo Tropical*, Sul América/Unibanco, de 1985.

Sobre a *Toada Sentimental - para Annunziata* (sobrinha de Belkiss Carneiro de Mendonça), de Guarnieri:

"Os dois tipos mais importantes de canção brasileira são a modinha, que é urbana, e a toada, que é rural. Esta última existe em todo o Brasil e reflete peculiaridades musicais de cada região. A toada da chamada "zona caipira" dos Estados de São Paulo e Minas Gerais é uma das mais cativantes, devido a sua peculiar nostalgia, terna e amorosa. Camargo Guarnieri, que nasceu em Tietê, numa região onde sempre se cultivou a boa música sertaneja, parece trazer no sangue o espírito da toada, conforme se pode verificar ouvindo as inúmeras obras que escreveu com esse caráter (com ou sem o nome Toada...). A *Toada Sentimental*, data de 1982, é um excelente exemplo desse gênero, elevado aqui pelo compositor a um alto plano artístico." (LACERDA apud VERHAALLEN, 2001, p. 107).

Sobre a peça "*Saramba*":

"A grande Enciclopédia Delta-Larousse assim define isarambai: Espécie de fandango batido, dançado em geral por pretos (refere-se, evidentemente, ao fandango do sul e sudeste brasileiros, não ao fandango espanhol). O *Saramba* de Camargo Guarnieri, escrito em 1982, é, que eu saiba, o único exemplo da estilização dessa dança e do emprego desse termo em nossa música erudita. Seu caráter coreográfico é enfatizado pelos ritmos vigorosos e obsessivos, tanto da mão direita como da esquerda." (LACERDA apud VERHAALLEN, 2001, p. 126).

Oswaldo Lacerda, um de seus mais constantes alunos, aborda o nacionalismo de uma forma completa e convicta, frente a um ambiente de oposição à essa prática vinda em parte de simpatizantes de Hans-Joachim Koellreutter (1915 – 2005). Em sua obra violonística, incorporou características do violão de seresta urbana e do campo e da viola caipira na sua linguagem, com forte influência guarnieriana, como é possível notar no caso da *Moda Paulista* (1961), dedicada a Manoel São Marcos. Mas também escreve peças com cores escuras e intimistas, certamente influenciadas por seu mestre, optando inclusive pelas mesmas formas que foram basilares entre os nacionalistas como ponteio e valsa.

CAPÍTULO 2

OSVALDO LACERDA: COMPOSITOR

Nascido em março de 1927, o paulista Osvaldo Lacerda iniciou seus estudos musicais com a mãe, a mezzo-soprano Júlia Costa. Aos onze anos, escreveu sua primeira composição, um *Scherzo em Ré Maior* para piano. Mas o despertar para a criação não se daria ainda. Passou a se interessar mais pela arte da composição quando começou a estudar harmonia e contraponto com Ernesto Kierski, regente alemão radicado em São Paulo. Em 1949, fundou a Sociedade Paulista de Arte, sendo seu diretor artístico e paralelamente dirigiu o Coral da Sociedade de 1950 a 1953.

Mas o ponto de virada decisivo deu-se em 1952, quando ingressou no curso de composição ministrado por Camargo Guarnieri. Lacerda viria a se tornar um dos principais representantes desta escola composicional brasileira, postura muito incentivada por seu mestre, com quem estudou por uma década (figura 2).



Figura 2: Classe de composição de Camargo Guarnieri (esquerda para direita): Pérsio Rocha, Almeida Prado, Lina Pires de Campos, Guarnieri, Marisa Tupinambá, Osvaldo Lacerda, Nilson Lombardi e Sérgio Vasconcellos Correa.

Posteriormente, estudou com Aaron Copland (1900 – 1990) e Vittorio Giannini (1903 – 1966) nos Estados Unidos. (NEVES, José Maria, 1981, p.143). Era um ativo divulgador da música brasileira de concerto, sendo o fundador da Sociedade Paulista de Arte, da Sociedade Pró Música Brasileira e do Centro de Música Brasileira, todos voltados aos estudos e divulgação da nossa música.

Sua produção mais destacada por vários prêmios, possui obras vocais, música de câmara, piano e orquestra. Muitas de suas primeiras peças possuem uma direção neoclássica, como as *15 variações sobre Mulher Rendeira* para piano, a *Tocatina* e *Fuga* ou ainda as *Variações e Fuga* ambas para quinteto de sopros. Mas foi com sua tendência nacionalista que o compositor mais se sobressaiu, quando ganhou o primeiro prêmio na Competição Nacional Brasileira com sua suíte orquestral *Piratininga* (1962). Lacerda também foi premiado com o Melhor Trabalho Sinfônico de 1994, com a peça *Cromos* para piano e orquestra, e ainda, o troféu Guarani como Secretaria Cultural do Estado de São Paulo, em 1997. Seu catálogo de obras foi publicado em 2006 pela Academia Brasileira de Música sob organização e coordenação de Elizete Higino. E recentemente ampliado, quando sua viúva, a pianista Eudóxia de Barros doou partituras à Mediateca da Fundação Osesp (Sala São Paulo).

Seu nacionalismo era principalmente inspirado por Camargo Guarnieri (figura 3). Seu mestre afirmava que:

“[...] O elemento folclórico deve estar tão integrado na obra quanto na sensibilidade do compositor.” (VERHAALLEN, Marion. 2001, p.80).

Guarnieri, assim como muitos outros compositores de sua geração, foi influenciado pelas ideias de Mário de Andrade, que certa vez colocou:

“[...] O critério histórico atual da Música Brasileira é o da manifestação musical que, sendo feita por brasileiro ou indivíduo *nacionalizado*, reflete as características musicais da raça. Onde elas estão? Na música popular.” (ANDRADE, Mário de. 1972, p.20).



Figura 3: Osvaldo Lacerda, Eudóxia de Barros e Camargo Guarnieri.

Guarnieri muito creditou e encorajou Lacerda. Seu entusiasmo pela música e cultura brasileira era muito notado por seu aluno. Lacerda teceu alguns interessantes comentários sobre seu professor:

[...] Nada mais longe da verdade; o que existe aí é uma grande confusão entre causa e efeito. A realidade é esta: não é pelo fato de os alunos estudarem com Guarnieri é que compõem música brasileira, mas é por comporem música brasileira que estudam com Guarnieri. [...] O que Guarnieri faz, na realidade, com seus alunos, é conscientizá-los da problemática da nossa música, e induzi-los a aprofundar o conhecimento e manejo da mesma. Consegue esse objetivo por meio de sábios conselhos, pelo ensino da composição e pelo exemplo de sua própria obra. [...] o que o compositor pretende, acima de tudo, é fazer-se inteligível ao próximo e, para isso, precisa revestir sua inspiração de uma forma adequada ao tempo e ao lugar em que escreve.

Esse princípio deve ser reconhecido pelo compositor, porque se ele procura exprimir-se de maneira estranha ao seu ambiente e, portanto, estranha sua própria natureza, estará sendo, consciente ou inconscientemente, insincero. [...] Tanto o gênio musical como o talento anônimo que, no mais recôndito rincão do país, criam uma bela canção folclórica, pertencem inexoravelmente à mesma nação. Tanto esses dois extremos como os que entre eles se situam são elos da mesma cadeia, são manifestações, apenas em

graus diferentes, do mesmo desejo e da mesma natureza de expressão artística. [...] A perfeição formal, pois, pode ser encontrada na mais complexa das sinfonias como na mais simples das melodias folclóricas, vocal, [Guarnieri] corrige os erros de prosódia, chama a atenção para a limitação das vozes, e ensina a boa colocação das vogais. Na composição para canto e piano, cuida que o piano não seja um mero harmonizador, mas um verdadeiro parceiro do canto (o que é conseguido, muitas vezes, pelo emprego da técnica contrapontística). Chega-se, assim, a uma ideal integração dos três elementos da canção: texto, voz e instrumento. (LACERDA apud SILVA, 2001, p. 57-67).

Lacerda foi professor da Escola Municipal de Música de São Paulo, (cargo do qual se aposentou em 1992) e ocupava a cadeira de número 9 da Academia Brasileira de Música. Seus livros *Compêndio de Teoria Elementar da Música*, *Exercícios de Teoria Elementar da Música*, *Curso Preparatório de Solfejo e Ditado Musical* e *Regras de Grafia Musical*, estão até hoje catalogados, sendo adotados no Brasil e em Portugal.

Pessoalmente, tive contato com sua obra coral em especial, no período em que fui coralista do Coro de Câmara Communicantus e do Coral da ECA/USP¹, então na época coordenado pelos professores Marco Antonio Silva Ramos, Susana Igayara e Ricardo Ballestero. Estudamos várias de suas obras (dentre elas: *A Primeira Missa e o Papagaio*, *Uníssono*, *Missa Ferial*) e ainda em 2014, sua peça *Romaria* para coro foi gravada pelo Choir of Gonville and Caius Choir (Cambridge – UK), com regência de Geoffrey Webber, pontuando como sua obra vem sendo disseminada atualmente.

¹ O Coro de Câmara Communicantus, projeto conjunto com a Pró-reitora de Graduação da USP, é formado por 28 coralistas bolsistas e um pianista, alunos de graduação de diversos cursos da USP, com a maioria de estudantes de música. Desde agosto de 2013, tem desenvolvido um repertório próprio para a sua formação, como parte da experiência dos alunos que pretendem se profissionalizar no Canto Coral.

2.1: O VIOLÃO NA OBRA DE OSVALDO LACERDA

O violão também teve atenção de Lacerda, embora sua obra para o instrumento seja pequena. São três peças para violão solo: *Ponteio* (1959), *Valsa* (1961), *Moda Paulista* (1961), dedicadas à Isaías Sávio, Maria Lúvia São Marcos e Manoel São Marcos, respectivamente, grandes expoentes do violão brasileiro. No âmbito da música de câmara: as *3 canções para canto e violão* e as versões inacabadas das obras *Cantilena*, *Poemeto* e *Toccatina*, originais para flauta e piano, onde Lacerda inicia a versão para flauta e violão. Essas peças ainda não conquistaram um espaço nos programas regulares de concertos, sendo pouquíssimo conhecidas. Sobretudo pela dificuldade de acesso às partituras manuscritas, como já vimos. Apesar de existirem gravações dessas obras, duas delas realizadas para o programa *Violão com Fabio Zanon*, da Rádio Cultura, e uma delas registrada em LP, por Maria Lúvia São Marcos na década de 60. As canções seguem sem gravação comercial.

É importante mencionar que a prática do violão de concerto e seu repertório no Brasil, estava em seu estágio inicial, como podemos observar abaixo da tabela elaborada e revisada para este trabalho por Edelson Gloeden de 1944 a 1970, mostrando a produção brasileira na época quando foram criadas as obras para violão de Osvaldo Lacerda. (GLOEDEN, 2002).

Ano	Autor	Título
1944	Camargo Guarnieri	<i>Ponteio</i>
	Radamés Gnattali	<i>Serestas</i> p/ flauta., violão. e quarteto de cordas
1945	Savio, I	<i>3 Estudos</i>
1946	Guerra Peixe, C.	<i>Suite</i>
	Katunda, E.	<i>Negrinho do Pastoreio</i> : Cantata p/ vozes femininas a capella ou com acompanhamento de flauta, violão e percussão
1947	Savio, I.	<i>Hesitação</i>
1949	Th. Nogueira, A.	<i>Ponteio</i>
1951	Gnattali, R.	<i>Tocata em ritmo de samba n° 1</i>
	Gnattali, R.	<i>Concertino n°. 1 (Concerto de Ipanema)</i> p/ violão e orquestra.
	Gnattali, R.	<i>Concertino n°. 2</i> p/ violão e orquestra
	Katunda, E.	<i>Pacto da Paz</i> p/ soprano, mezzo soprano, contralto, barítono, baixo, coromisto, piccolo, flauta, violão, 2 violas, percussão

	Villa-Lobos, H.	<i>Concerto</i> p/ violão e pequena orquestra
1953	Mignone, F.	<i>Modinha, Repinicando, Minueto Fantasia e Chôro</i>
1954	Camargo Guarnieri, M.	<i>Valsa-Chôro n.º 1</i>
	Gnattali, R.	<i>Suite Popular Brasileira</i> p/ violão, piano e percussão
1955	Th. Nogueira, A.	<i>Valsa-Chôro n.º 2</i>
	Krieger, E.	<i>Estudo</i>
1957	Th. Nogueira, A.	<i>Canto caipira n.º 5, Brazilianas n.ºs. 1, 2 e 3</i>
	Gnattali, R.	<i>2.ª Sonatina</i> p/ violão e piano (ou cravo)
1958	Camargo Guarnieri, M.	<i>Estudo n.º 1</i>
	Th. Nogueira, A.	<i>Brazilianas n.ºs. 4 e 5, Valsas-Chôro n.ºs. 4 e 5</i>
1959	Lacerda, O.	<i>Ponteio</i>
	Th. Nogueira, A.	<i>12 Improvisos, 4 Serestas, Valsa-Chôro n.º 1</i>
	Vasconcellos Corrêa, S.	<i>Valsa-Chôro n.º 1</i>
	Gnattali, R.	<i>Sonata</i> p/ flauta e violão
1960	Th. Nogueira	<i>Valsa-Chôro n.º 3</i>
1961	Lacerda, O.	<i>Moda Paulista Valsa</i>
1963	Katunda, E.	<i>Suite Nazareth</i>
	Escobar, A.	<i>Prelúdio</i>
1966	Guerra-Peixe	<i>Prelúdio n.º 5 (Ponteados Nordestinos)</i>
	Gnattali, R.	<i>Sonatina</i> p/ violoncelo e 2 violões
	Nobre, M.	<i>Modinha</i> p/ voz, flauta e violão
1967	Gnattali, R.	<i>10 Estudos</i>
	Gnattali, R.	<i>Concertino n.º 3 (Concerto de Copacabana)</i> p/ violão, cordas, flauta, tímpanos
	Gnattali, R.	<i>Concertino n.º 4 (Concerto à Brasileira)</i> p/ violão e cordas
	Mahle, E.	<i>2 Peças</i> p/ canto e violão
1968	Lacerda, O.	<i>Três Canções p/ voz e violão</i> 1. As Dádivas (Guilherme de Almeida) 2. Vácuo (Guilherme de Almeida) 3. Saudade (Diversos Autores)
	Nobre, M.	<i>O Dia da Graça</i> p/ voz e violão
	Gnattali, R.	<i>Concerto</i> p/ 2 violões, oboé e cordas

1969	Guerra Peixe, C.	<i>Prelúdio n.º. 1, Sonata, 2 Canções e Mãe d'Água</i> p/ voz e violão
	Th. Nogueira, A.	<i>Concertino</i> p / violão e orquestra
	Gnattali, R.	<i>Sonata</i> p / violoncelo e violão
1970	Guerra Peixe, C.	<i>Prelúdios n.ºs. 2, 3 e 4; Dueto Característico</i> p/ violino e violão; <i>Galope</i> p / violino, viola, violão, 2 flautas e bateria; <i>De Rabeca e Viola</i> p / violino e violão
	Mignone, F.	<i>12 Estudos</i>
	Mignone, F	<i>12 Valsas Brasileiras em forma de Estudos</i>
	Souza Lima, J. de	<i>Cortejo</i>
	Pereira da Silva, A.	<i>Ponteio</i>

Num rápido exame desta tabela, podemos constatar que o repertório violonístico brasileiro na época quando as obras de Osvaldo Lacerda foram escritas, estava totalmente imerso no movimento nacionalista com predomínio de compositores ligados à escola guarnieriana. Somente a partir de 1974, quando surgem as obras de Marlos Nobre (*Momentos I*), Almeida Prado (*Livro das Seis Cordas*) e de Edino Krieger (*Ritmata*), começa a diversidade estética vinda de uma geração com olhares para os movimentos vanguardistas da época.

As raras gravações e performances, são uma outra razão para que em parte estas obras não pareçam muito idiomáticos a priori, apresentando trechos críticos de difícil execução. Característica essa não apenas da música de Lacerda, mas também de compositores não violonistas como Guarneri por exemplo, onde há um evidente paralelo e forte influência. O que pode soar paradoxal, visto que o violão é um instrumento tão presente na cultura popular brasileira. Por outro lado, a obra para violão de Villa-Lobos a essa altura, estava ganhando a notoriedade da posição que ocupa até hoje. Seus *12 Estudos* (1928) e os *5 Prelúdios* (1940) esperaram muitos anos para tornarem-se as obras brasileiras mais tocadas nacional e internacionalmente.

Todavia, esse panorama vem se atualizando, com muitas obras conquistando cada vez mais lugar sólido no repertório de concerto e nas salas de aula. Como é o caso dos *12 Estudos para violão* e as *12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos* de Francisco Mignone (ciclos com o mesmo número dos consagrados *12 Estudos* de Villa-Lobos), compostos em 1970, e muitas outras pequenas peças de Guerra-Peixe, Almeida Prado, Marlos Nobre e de toda a escola de Guarneri.

2.2: BREVE ENTREVISTA COM MARIA LIVIA SÃO MARCOS

Seguimos com algumas impressões de uma breve entrevista que nos foi concedida por Maria Livia São Marcos (1942)², a primeira intérprete da obra de Osvaldo Lacerda.

1. Duas peças de Osvaldo Lacerda são dedicadas a você e a seu pai. Como se deu o seu contato com a obra para violão solo do compositor?

“Eu era aluna de Osvaldo Lacerda e ele quis escrever algo para o violão. Começou com a *Valsa* (1961), obra maravilhosa que há 5 anos atrás gravei em um projeto que não deu certo, fiz algumas modificações, orientada pelo Paulo Bellinati.”

2. Como foi o processo de gravação da *Moda Paulista*?

“A *Moda Paulista* foi após a *Valsa*, ele pensava fazer efeito de viola caipira com os acordes iniciais, o que seria ótima ideia se o violão tivesse cordas de aço, mas com o nylon não gerou o efeito que ele quis. Na gravação de 5 anos atrás tentei imitar a viola com melhor resultado.”

3. Porque, na sua opinião, a obra para violão de Osvaldo Lacerda não é tão tocada e difundida como suas peças para piano e coro?

“Acho que a razão das obras de Osvaldo Lacerda não serem tocadas é em primeiro lugar a dificuldade técnica de execução. Em segundo, infelizmente no Brasil os violonistas não tocam o repertório do instrumento, nunca ouço em concerto uma sonata de Sor ou um simples prelúdio de Villa-Lobos, uma pena! Cada um quer tocar suas próprias composições. Estranho que isso aconteça só no violão, não vejo um pianista que não toque o repertório preferindo suas próprias composições. Enfim, hoje se toca muito bem, mas a parte da cultura da música e do instrumento está relegada a quase nada. Espero que pude responder às tuas questões, bom trabalho e muita sorte.”

² Maria Livia São Marcos é uma violonista brasileira que se formou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e lecionou no Conservatório Carlos Gomes e no Conservatório de Música de Genebra (Suíça) por mais de trinta anos. Teve contato direto com Osvaldo Lacerda. Segue seu breve relato sobre o contato com as obras, algumas delas dedicadas a ela e seu pai, Manoel São Marcos.

CAPÍTULO 3

APONTAMENTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS

Para qualquer fim de nota ou referência, as partituras manuscritas estarão anexadas ao fim deste trabalho. Este capítulo irá apresentar breves notas interpretativas das peças e algumas opções/sugestões de execução, por um viés mais prático, que pode tornar o estudo mais proveitoso e fazer com que alguns trechos rendam melhor musicalmente.

Estas pequenas observações tornam-se intrigantes, visto o rigor da escrita de Lacerda. Neste trecho de uma carta escrita ao trompetista Fernando Dissenha, fica bastante claro sua cuidadosa visão sobre leitura e performance. O intérprete deve, segundo Lacerda, seguir rigorosamente as indicações nas partituras, assim trazendo à tona o real sentido da obra.

Tarefa que se mostra ainda mais desafiadora, devido ao abundante número de indicações e grande detalhamento em sua música.

“Quanto as 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! [...].

Oswaldo Lacerda.”

(LACERDA, Oswaldo apud RODRIGO, André Guimarães, 2016).


3.1: AS PEQUENAS FORMAS

Oswaldo Lacerda trabalhou pequenas formas brasileiras definidas em sua obra para violão: o ponteio, a valsa e a moda. Seguem suas definições para entendê-las melhor numa análise de Mario de Andrade assim as apresenta em seu *Dicionário Musical Brasileiro*:

Ponteio (Pontear): “[...] Colocar os dedos sobre (as cordas), no lugar onde estão os pontos ou tastos, a fim de produzir as diversas entoações, tanger a viola na parte cantante. – o que parece indicar que pontear é apenas executar, dedilhar um trecho musical, no violão ou na viola [...]. Como substantivo: ‘com um violeiro que no botar versos e no *ponteá* não havia outro. [...] tempera a prima na afinação sorta um repinicado

e começa a pontear'. Prelúdio, Interlúdio". (ANDRADE, Mário de. 1989, p.406-7 apud GOMES, L. Contos Populares. (V.1, 1931) p. 96 e 99).

Valsa: “Dança em compasso ternário e andamento variado (rápido morado ou lento)

de ritmo característico: $\frac{3}{4}$ . Renato Almeida admitiu a origem francesa da dança, no século XVI. “[...] Amaneirou-se no Brasil, onde entrou por volta de 1837, ficou sestrosa, sofreu a influência das modinhas e adaptou-se ao choro nacional. Se guardou as suas características fundamentais [...] abrigou a sua melodia e se tornou uma forma de canção sentimental, que é hoje a mais comum dos compositores do gênero.” (ANDRADE, Mário de. 1989, p.548-9; apud ALMEIDA, Renato. História da Música Brasileira. (DM-MA, 1942) p. 184). Valsado, walsa, walsar. [...] Acho que por aqui as músicas não sendo ‘contra-danças’ (cateretê, recortado, cana-verde) ou não sendo quadrilha ou mazurca são sempre ‘valsas’. ‘Valsear’, ‘valseado’, nas explicações que me dão da coreografia dos recortados, quer dizer que os pares se abraçam, rodam ou fazem qualquer jeito de ‘balanceado’ com o corpo. E assim se dança tudo, desde que não seja contradança, quadrilha e mazurca...[...].”

Moda: “Poesia cantada com acompanhamento especialmente de viola e às vezes de violão. É o conceito popular caipira que nas minhas viagens pude identificar. O caipira distingue com certa firmeza o que seja uma moda. Esta se distingue por ser o relato dum caso qualquer mais ou menos sensacional, ou dum fenômeno importante da vida quotidiana, historiado. Assim é bem raro que um cantador caipira legítimo, cante como sendo uma moda uma série de quadras soltas. A isto chamará de cantiga, toada, samba, etc. A moda entre os caipiras é perfeitamente o que os nordestinos chamam de romance. A diferença mais comum entre romance e moda, é que esta no geral é composta de quadras, ao passo que o romance raramente emprega a quadra, apresentando de preferência a sextilha ou a décima. [...]. (Figura 4)”

Exemplo do Jorginho do Sertão:

Figura 4: Estribilho instrumental em toque rasgado. Moda-de-viola colhida por Mário de Andrade do caipira João Gabriel, em São Carlos (SP).

Texto: “ A Maria Margarida/ Casô nu dia doi de outubro;/ P’a pagá sua suberba/ Casô c’o Chico Papudo./ Ai lai-lai, lai!...// Incontrô suas companhêra./ -Adeus, cumo vam’ di sorte?/ -Desd’u dia que eu casei,/ Sempre semp’ desejo a morte!/ Ai lai-lai, lai!...// Fosse coisa qui eu pudesse,/ Eu fazia negoço certo:/ Dav’u Chico p’a Jorgina/ I eu ficav’c’o Juão Roberyto!/ Ai lai-lai, lai!...// Agora num tem remédio/ Seim eu num dança c’o Chico,/ Eu já falei pra ele:/ Qu’eu danço e vancê arripica./ Ai lai-lai, lai!...// Maginei a minha vida:/ Fico satisfeit’ cum tudo!/ Eu agora já sô dono/ Du Chico c’o papo i tudo!/ Ai lai-lai, lai!”

(A Jorgina era papuda também, esclarece o cantador.) (Arrepicar é um processo de sapateado dos cateretês)”. (ANDRADE, Mário de. 1989, p.406-7; p.548-9; p.342-3).

3.2: O PROCESSO DE DIGITAÇÃO

Em obras como estas, de compositores não-violonistas, é interessante notar os diferentes processos de digitação que surgem no decorrer do estudo e preparo das peças. Por ser uma ciência ainda sem uma literatura especializada, com casos de inúmeras possibilidades que vão e ainda, por vezes muito pessoal. Um mesmo trecho pode apresentar diversas opções de dedilhado, cabendo ao intérprete fazer a decisão que seja mais adequada às suas possibilidades técnicas, à estética em questão e que também favoreça as indicações musicais.

No caso das peças solo - *Ponteio* (1959), *Valsa* (1961) e *Moda Paulista* (1961) - isso se expressa prática e vividamente. As primeiras digitações realizadas pelos violonistas aos quais estas obras foram dedicadas, Isaías Sávio e Manoel São Marcos, são completamente distintas

das que são apresentadas neste trabalho, mesmo os rascunhos feitos na *Valsa* (1961) por Edelson Gloeden, seja por opções de favorecimento a determinado trecho melódico ou por soluções práticas embasadas em resultados sonoros. É preciso registrar que a preferência por abordagem polifônica, característica do estilo guarnieriano refletidas nas obras de Lacerda, exercem uma maior sobrecarga de trabalho da mão esquerda a qual os procedimentos de digitações deste trabalho estão totalmente concentrados. A ação da mão direita voltada à realização de planos sonoros resultantes da escrita polifônica, se aproxima de um tratamento utilizado nas obras de Bach em versões para violão.

Não há aqui um desejo de solucionar os trechos mais críticos de forma definitiva ou sugerir que há digitações melhores que outras. A experimentação e busca por novas soluções faz parte da metodologia de trabalho de todo músico que se depara com trechos críticos ou desconfortáveis no momento do estudo. Mesmo digitações consagradas, por vezes são singelamente ajustadas para condições físicas ou motoras diferentes. A ideia é sempre priorizar o pensamento composicional e estilístico determinado pelo compositor.

O próprio processo de digitação das peças constitui um minucioso trabalho de análise, relacionando a preparação e execução. Uma *análise prática* (RINK, 2006), pois a escolha dos timbres e registros das cordas, da formação das escalas e acordes, e das regiões do instrumento onde propiciam as dinâmicas mais adequadas, são todos pontos observados durante o processo de estudo e dedilhado das obras. Contudo, cabe apontar alguns pontos em que a experiência com o instrumento proporciona resultados melhores que o texto musical propriamente escrito, sem alterar nenhuma função de acorde ou grupo escalar. Essa é uma prática muito comum, quando os compositores têm a possibilidade de ouvir e trabalhar suas próprias obras com os intérpretes. Inclusive são trechos que podem proporcionar uma interessante discussão e interação entre professor e aluno, na melhor escolha do dedilhado a ser utilizado, por via de argumentos e práticas do que melhor se encaixa nas condições fisiológicas e técnicas do executante.

Todos esses trechos com digitações alternativas aparecem discretamente grafadas com um asterisco nas partituras editadas.

Nas partituras revisadas e digitadas deste trabalho, foi utilizada a seguinte convenção: quando o símbolo de indicação de pestana (C) ou meia pestana (C) está sobre uma nota ou acorde e não apresenta uma linha que a estenda, significa que ela dura somente o tempo ou acorde em questão.

Não serão utilizados dedos-guia nos bordões (cordas (6), (5) e (4)) para evitar chiados da mão esquerda.

Dito isto, discutiremos algumas passagens neste capítulo com mais de uma opção de execução ao instrumento.

3.3: NOTAS INTERPRETATIVAS E DEDILHADOS ALTERNATIVOS

Serão apresentadas algumas possibilidades de execução em determinados trechos das obras de Lacerda. A maneira de intervir no texto musical original buscando possibilidades que resultem melhor foi baseada no trabalho de doutorado de Edelson Gloeden. (GLOEDEN, Edelson. *12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. ECA-USP, São Paulo, 2002).

3.4: VIOLÃO SOLO

Aluno por mais de uma década da classe de composição de Guarnieri, Lacerda deixa claro em sua obra o processo de criação e apontamentos de seu mestre. Primeiramente num aspecto formal, quando Lacerda escreve um *Ponteio* e uma *Valsa*. Formas que Guarnieri também abordou em sua breve obra para violão solo, respectivamente em 1944 e 1954.

PONTEIO (1959) – NOTAS INTERPRETATIVAS

à Isaías Sávio.

Sem pressa, cantando, mf – Forma de prelúdio, 56 compassos.

O *Ponteio* de Osvaldo Lacerda talvez seja a obra do repertório violonístico com mais traços composicionais de seu período sob a orientação de Guarnieri. Figura num ponto médio de dificuldade e tempo de assimilação, acima da *Moda Paulista* e abaixo da *Valsa*. A peça possui um senso de direção certo, um longo discurso com linhas melódicas severas e muito presentes nos baixos, cromatismo intenso e contraponto constante. Num fluxo de colcheias que se mantém praticamente até o final da obra (figura 5). Características também presentes no *Ponteio* de Guarnieri, escrito em 1944 (figura 6).

Handwritten musical score for guitar, showing the beginning of the 'Ponteio' by Lacerda. The score is written on two staves. The top staff is labeled 'cantando' and 'mf'. The bottom staff is labeled 'mf'. The music features complex rhythmic patterns and fingerings, with various circled numbers and arrows indicating specific techniques and dynamics.

Figura 5: Compassos iniciais do *Ponteio* de Lacerda.

Printed musical score for guitar, showing the beginning of the 'Ponteio' by Guarnieri. The score is written on two staves. The top staff is labeled 'cantando' and 'p'. The bottom staff is labeled 'p'. The music features a melodic line in the lower register with chromaticism and a strong flow of chords, with circled numbers and arrows indicating specific techniques and dynamics.

Figura 6: *Ponteio* de Guarnieri, fluxo de colcheias com melodia na região grave e forte cromatismo.

PONTEIO (1959) – DEDILHADOS ALTERNATIVOS

Logo ao início da peça, é interessante perceber a função de apagamento exercido pela meia pestana do compasso 5 (figura 7).

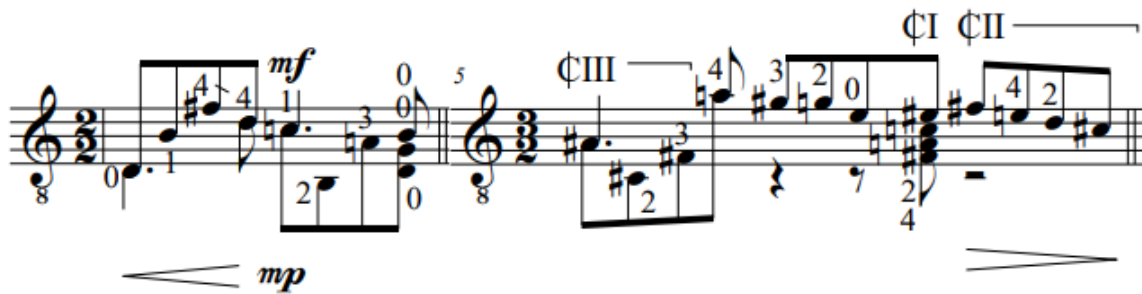


Figura 7: Meia pestana na terceira posição, exercendo a função de apagar as cordas soltas do compasso anterior.

Aqui é apresentada uma digitação alternativa para o compasso 6, sem o uso de pestana (figura 8).



Figura 8: Ponteio, compasso 6.

Nesta complexa passagem, o movimento dos baixos está em evidência. No primeiro tempo do compasso 13, lê-se um acorde de Dó Maior (Sol, Do, Mi, Sol). Neste momento, cabe suprimir a nota Mi da região aguda, assim não é necessário mudar de posição ouvindo-se o acorde numa região plena e confortável do instrumento. Essa alteração não configura uma grande perda em questões musicais, pois trata-se de uma passagem que dura apenas o tempo de uma colcheia e a terça do acorde (a nota Mi) está presente nos baixos (figura 9).

Figura 9: Ponteio, compasso 13.

Um acorde de Si menor é atingido no compasso 25. Nesta tônica de chegada, cabe dobrar a nota Fá# em sua configuração, tornando-o um acorde de 6 notas mais sonoro e eficaz para a execução da passagem (figura 10).

Figura 10: Ponteio, compasso 25.

Mais uma vez, é válido acrescentar uma nota para tornar a estrutura harmônica ainda mais presente, além de contribuir para um dedilhado mais eficiente. Neste compasso em específico, fica opcionalmente dobrada a nota do \sharp^{\flat} , no acorde de Ré Maior com sétima do segundo tempo do compasso 27 (figura 11).

Figura 11: Ponteio, compasso 27.

A ideia da opção de digitação desta passagem, é gradualmente retornar a região das primeiras casas do instrumento, propiciando uma sonoridade mais brilhante para o prosseguimento da peça (figura 12).

Figura 12: Passagem do compasso 30.

Neste trecho, o dedilhado alternativo auxilia utilizando o dedo 3 como guia, em vez do dedo 4 como consta na partitura. Seria mais indicado para uma mão que necessita de mais espaço no braço do instrumento, por exemplo (figura 13).

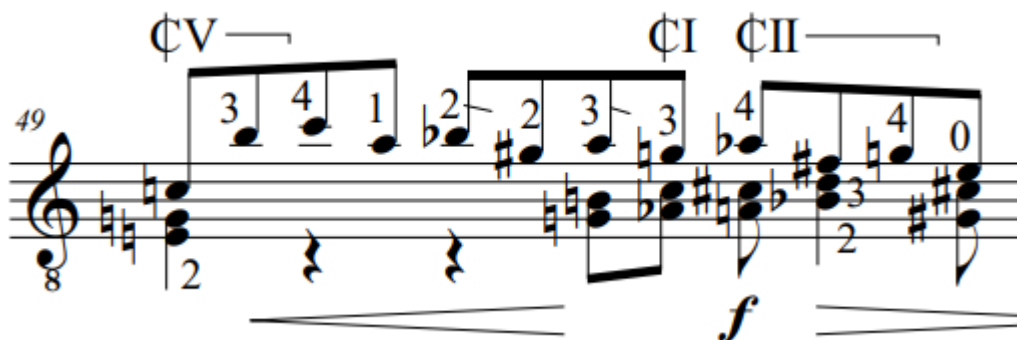


Figura 13: Dedilhado alternativo, *Ponteio* compasso 49.

VALSA (1961) – NOTAS INTERPRETATIVAS

à *Maria Livia São Marcos*.

Expressivo, um pouco rubato, mf – Forma: ABA e coda, 96 compassos.

A *Valsa*, apresenta longos e inesperados contornos melódicos com harmonias bastante sofisticadas (figura 14).

Peça de dificuldade acentuada para o intérprete, traz momentos de súbitos saltos e contraponto desafiador. Além é claro, da típica rigidez e detalhamento de nuances musicais (agógica e dinâmica) na escrita de Lacerda.

Já nos primeiros compassos, nota-se um movimento ascendente nos baixos que posteriormente se repetirá, com um novo desenho da melodia no registro agudo, quase como uma variação.

Na parte central, o compositor escreve um andamento ainda mais depressa que os $\downarrow = 112$ iniciais, acrescentando mais um nível de dificuldade ao meticuloso material musical.

O fluxo rítmico só é quebrado ao final da peça, com acordes volumosos e mais espaçados, encaminhando a obra para seu austero desfecho.

Uma obra de primeiro valor, que certamente merece ser mais conhecida e tocada.

"VALSA"
(para violão)

OSVALDO LACERDA
(1961)

EXPRESSIVO (♩ = 112), UM POUCO "RUBATO"

Figura 14: Compassos iniciais da *Valsa* para violão de Osvaldo Lacerda.

VALSA (1961) – DEDILHADOS ALTERNATIVOS

A *Valsa* trata-se de um desafio à parte. A obra mais difícil das peças solo de Lacerda. Com tortuosas linhas cromáticas e uma harmonia bastante expandida, traz trechos críticos para o intérprete. De qualquer maneira, é possível executar todo esse material musical rico e detalhado. Cabe atentar-nos a alguns trechos.

No primeiro tempo do compasso 31, no acorde composto pelas notas Fa, La, Si, Ré#, é possível suprimir a nota Si, segunda corda solta do violão. Fazendo com que o trecho renda mais e valorize o movimento da nota Mi (compasso anterior) chegando no Ré#, favorecendo o contorno melódico da passagem (figura 15).

Figura 15: Compassos 29-32.

No compasso 85 (coda), comparando-se com o compasso 39, parecem estar faltando os baixos escritos anteriormente (figura 16).

Figura 16: Compassos 37-40 e 85-86.

Neste momento do compasso 88, é possível utilizar uma digitação que já adianta a sétima posição, chegando no acorde de Si Maior com mais facilidade (figura 17).

Figura 17: Valsa, compasso 88.

Para manter um padrão coerente de ataque arpejado da harmonia, é possível acrescentar a nota Do ao acorde do compasso 94 (figura 18).



Figura 18: *Valsa*, compasso 94.

No penúltimo compasso duas possíveis digitações alternativas podem ser discutidas e escolhidas.

Na primeira, a valorização da melodia, tocando-se as duas notas finais do compasso (Si Bemol e Sol) na quarta e segunda corda. Importante perceber que haverá uma variação de timbre em relação ao acorde final (figura 19).

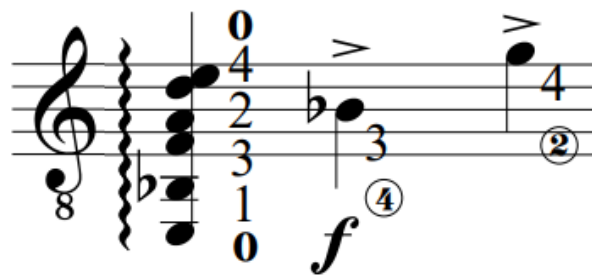


Figura 19: *Valsa*, compasso 95, primeira opção.

Uma segunda opção, é realizar o dobramento das duas notas referidas anteriormente, tocando-as junto com seu respectivo par oitava abaixo (figura 20).



Figura 20: *Valsa*, compasso 95, segunda opção.

MODA PAULISTA (1961) – NOTAS INTERPRETATIVAS

à Manoel São Marcos.

Com animação, sempre f – Canção popular. Forma de Rondó, 81 compassos.

A *Moda Paulista* é composta basicamente de um ponteado que utiliza a técnica do *rasgueado*³, entremeado por uma melodia acompanhada em terças paralelas⁴. Evidenciando a influência da sonoridade das violas caipiras brasileiras e inspiração no folclore popular ao modo de um desafio entre repentistas, incentivado, em grande medida, por Guarnieri.

Tanto na técnica instrumental, ponteado em terças e predominante em décimas, estas acusticamente mais favoráveis ao violão - como na forma (a primeira parte sempre retornando após os “romances” contados pelas terças, quase como um estribilho) a peça se enquadra na definição de *Moda* escrita por Mario de Andrade, onde ele aproxima a forma com a palavra cantada do *Romance* nordestino e da *Modinha* urbana.

Num paralelo com o alegre *Ponteio n. 45* para piano de Guarnieri, e a *Moda Paulista* de Lacerda, é possível notar breves semelhanças na inspiração folclórica, manipulação dos temas e harmonia. Estreitando ainda mais a relação professor-aluno (figuras 21 e 22).

³ *Rasgueado* também chamado de *rasgueo* é uma técnica violonística comumente associada ao violão flamenco espanhol. Também sendo usado no repertório do violão clássico. É executado usando os dedos da mão direita em padrões ritmicamente precisos e, frequentemente, rápidos. No caso da *Moda Paulista*, mais próximo aos gestos do violão popular e da viola caipira.

PONTEIO. Nº 45

de Yara Bernete

Com alegria (♩ = 100) *allegro*

Br. 3065

Figura 21: Compassos iniciais do *Ponteio n. 45* de Camargo Guarnieri.

MODERADO (♩ = 88)

mp cantando *(simile)*

Figura 22: Final da parte rasgueada e início da melodia em décimas, da *Moda Paulista* de Lacerda.

MODA PAULISTA (1961) – DEDILHADOS ALTERNATIVOS

A Moda Paulista é uma peça bastante idiomática e, de uma maneira geral, não necessita de nenhuma solução técnica mais rebuscada.

O trecho inicial da peça pode ser tocado inteiramente com pestanas e meias pestanas (figura 23).

Revisão, edição e digitação:
Lucas Vieira e Edelson Gloeden

Oswaldo Lacerda
(1961)

Com animação (♩ = 96)

Figura 23: Compassos iniciais da *Moda Paulista*.

No compasso 48 é possível acrescentar a nota Lá ao acorde de Lá menor para um resultado mais robusto e um arpejo mais eficiente (figura 24).

Figura 24: compassos 48-51.

No último tempo do último compasso, há um harmônico artificial com a nota Mi, que pode ser encontrado na vigésima quarta posição. Houve um pequeno equívoco ao ser grafado na casa 25 (sic) (figura 25).

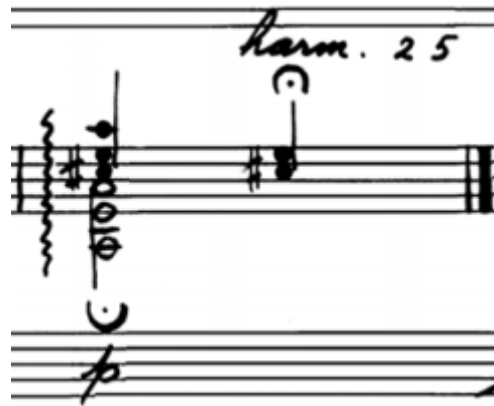


Figura 25: compasso final da *Moda Paulista*.

3.5: CANÇÕES PARA VOZ E VIOLÃO

A presença do canto na obra de Osvaldo Lacerda é notável. Sua música para canto coral e ciclos de canções para piano e voz são bastante conhecidas e executadas. O mesmo não pode ser dito sobre as peças para voz e violão. Apesar dessa formação contar com obras modelares no repertório brasileiro, com peças de compositores como Guarnieri, Guerra-Peixe e Marlos Nobre (apenas para citar alguns) as canções de Lacerda ainda permanecem sem nenhuma gravação e com difícil acesso as partituras, um objetivo que este trabalho procura beneficiar.

AS DÁDIVAS (1968) – NOTAS INTERPRETATIVAS

Moderado, f – Canção, 35 compassos.

Poema de Guilherme de Almeida (1890 – 1969).

A primeira canção do breve ciclo de peças para voz e violão, *As Dádivas*, é a mais singela e intimista. Apesar dela se manter num espectro dinâmico estreito, traz interessantes harmonias com inesperadas relações de mediante. O acompanhamento é difusivo e muito presente em todas as linhas cantadas pela voz. Linhas essas divididas em diferentes prolações e métricas, alternando entre compassos de dois e três tempos. Essas pequenas surpresas acabam por evitar uma certa obviedade no desenrolar da canção e mantêm a atenção do ouvinte até o final.

AS DÁDIVAS (1968) – APONTAMENTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS

Em termos técnicos, é uma peça acessível. Não há soluções técnicas extremas. Perfeitamente possível a um estudante que já tocou, por exemplo, um dos prelúdios de Villa-Lobos. No entanto, no penúltimo compasso há um acorde que, na maneira em que está escrito originalmente é impossível de ser sustentado. Uma possível solução, seria oitavar uma das notas do acorde, como no exemplo já digitado abaixo (figura 26).



The image shows two staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The bottom staff is a treble clef with a sharp sign, a flat sign, and a sharp sign. The notes are G4 (finger 2), F#4 (finger 4), and E4 (finger 3). The E4 note is marked with a wavy line and the number 8, indicating an octave shift. The notes are marked with fingerings 2, 4, 3, and 1. The measure is marked 'rall.' below it.

Figura 26: *As Dádivas*, compasso 34, possível solução.

VÁCUO (1968)

Moderado, mf, sempre marcato – Canção, 23 compassos.

Poema de Guilherme de Almeida (1890 – 1969).

A segunda canção do ciclo cria um ambiente consideravelmente mais árduo e seco. Característica prenunciada até mesmo no título. A linha vocal parece estar em segundo plano, com movimentos mais comedidos e reservados, em contraste às linhas contrapontísticas sóbrias e severas executadas pelo violão. Perfil também exposto no *Ponteio*, analisado anteriormente. Uma vez mais Lacerda faz uso das métricas irregulares, com um trecho bastante móvel na seção central da peça.

VÁCUO (1968) – DEDILHADOS ALTERNATIVOS

Em relação à primeira canção, o salto de dificuldade e complexidade de execução em *Vácuo* é notável. É uma tarefa significativa manter firme o incessante fluxo rítmico, com as detalhadas nuances escritas pelo compositor.

No compasso inicial, existe uma possibilidade de digitação (figura 27).

Moderado (♩ = 84)

mf, sempre marcato

Figura 27: *Vácuo*, primeiro compasso.

Outro trecho passível de uma pequena solução técnica. No compasso 14, se for retirada a nota Si do acorde de Sol Maior, o resultado é mais natural, evitando uma desconfortável mudança de posição para um movimento que não está em evidência. Seria mais interessante destacar a linha do baixo que está se movendo (figura 28).

da - de:

CIII — E

Figura 28: *Vácuo*, compasso 14.

SAUDADE (1968) – NOTAS INTERPRETATIVAS

Animado, f – “no jeito de um cateretê”, Canção estrófica, 82 compassos.

Texto de diversos autores.

Esta é certamente a canção que mais se aproxima da *Moda Paulista*, em termos de forma e estilo. Rasgueados que lembram figuras do acompanhamento do violão popular e uma melodia pueril que é equilibrada pela rica harmonia. Logo após a introdução, vem à tona um inesperado e animado ritmo de *Catira*⁵ (figura 29). Do ponto de vista da performance, é uma peça bastante acessível, fazendo muito uso das cordas soltas e acordes abertos do instrumento.

The image displays a musical score for the rhythm of *Catira*. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 4 and includes the instruction "batendo palmas" above the treble staff. The bass staff features a complex rhythmic pattern with notes and rests, and a dynamic marking of "poco f". The second system starts at measure 9 and includes the instruction "batendo sobre o cavalete, e abafando as cordas com a mão esquerda" to the right. It features dynamic markings of "p subito" and "senza rall.".

Figura 29: Ritmo de Catira.

⁵ A *Catira*, é uma dança do folclore brasileiro, em que o ritmo musical é marcado pela batida dos pés e mãos dos dançarinos. De origem híbrida, com influências indígenas, africanas e europeias, a catira tem coreografia executada no Brasil, (boiadeiros e lavradores) e pode ser formada por seis a dez componentes e mais uma dupla de violeiros, que tocam e cantam a moda.

3.6: VERSÕES PARA FLAUTA E DOIS VIOLÕES (ORIGINAL PARA FLAUTA E PIANO)

As versões inacabadas das peças para flauta e piano de Lacerda se mostraram, num primeiro momento, completamente impossíveis de serem executadas no andamento descrito nas partituras. Particularmente a *Toccatina*. Para acomodar toda a textura da escrita pianística no violão, veio a ideia do uso de dois violões para viabilizar a realização das versões aqui apresentadas. No processo de transcrição, foram necessários ajustes de tessitura, dobramentos, divisão de frases entre os violões e digitações engenhosas para manter integralmente o texto musical original. Alguns trechos da *Toccatina* e *Cantilena*, por exemplo, demandaram soluções criativas para a viabilização da execução nos andamentos propostos. Dado o rigor da escrita de Lacerda, as digitações e adaptações se dão em função das precisas dinâmicas e articulações levando em conta as regiões das cordas que soam bem no instrumento.

Antes de percorrermos os aspectos e detalhes das transcrições, segue um breve exemplo do início da versão do compositor da *Toccatina*, reiterando a impossibilidade de execução de alguns trechos. As partituras inacabadas estarão anexadas ao fim deste trabalho. (figura 30).

The image displays a musical score for the first page of the piece 'Toccatina'. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as quarter note = 132. The score is divided into measures, with measure numbers 25, 30, 35, and 40 indicated in small boxes. The music consists of complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A circled number 1 is centered below the score.

Figura 30: Compassos finais da primeira página da *Toccatina*, com exemplos de passagens iniváveis no andamento de $\text{♩} = 132$.

CANTILENA (1974) - ao Antonio Carlos Carrasqueira

Andante non troppo lento, ma sostenuto, poco f, "sempre com desenvoltura"

Forma: ABA' e coda, 61 compassos.

Na *Cantilena*, somos apresentados de início à uma longa e sincopada melodia, num calmo andamento. O acompanhamento, em contraste, se mostra muito mais articulado e até mesmo staccato em alguns momentos. Original e transcrição (figura 31 e 32).

The image displays the initial musical score for 'Cantilena' by Antonio Carlos Carrasqueira. It features two staves: Flute (FLAUTA) and Piano (PIANO). The tempo is marked 'ANDANTE NON TROPPO LENTO, MA SOSTENUTO (♩ = 72)'. The Flute part begins with a long, sustained melodic line, marked 'pochiss. rall.' and 'mf', with the instruction 'sempre espressivo'. The Piano part provides a rhythmic accompaniment, marked 'poco f' and 'sempre com desenvoltura', with the instruction 'sem pedal'. The score is in 4/4 time and begins with a key signature of one sharp (F#).

Figura 31: *Cantilena* (original), compassos iniciais.

Andante non troppo lento, ma sostenuto ♩ = 72 a tempo

Flauta

Violão 1

Violão 2
6 = D

poco f *pochiss. rall.* *sempre espressivo*

CVII CIII

mf

sempre com desenvoltura

Figura 32: *Cantilena* (transcrição), compassos iniciais.

Na parte B, há uma inesperada modulação para Si Bemol Maior, bastante distante da tonalidade inicial de Si menor. Porém essa transição vem de maneira suave e preparada com os cromatismos da seção anterior. Original e transcrição (figura 33 e 34).

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'Cantilena'. The top system, labeled '20' in a box, shows the original notation in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is marked 'mf' and includes a trill (tr.) and a fermata. The bass line features a chromatic descent. The bottom system shows a transcription in treble clef with a key signature of two flats (Bb). The melody is marked 'mf' and includes the markings 'dolce' and 'a tempo'. The bass line also features a chromatic descent. The transcription is marked 'pochiss. rall.' and 'mf'.

Figura 33: *Cantilena* (original), seção em Si Bemol Maior, compasso 22.

Musical score for *Cantilena*, measures 21-23. The score is in Si Bemol Maior. It consists of three systems of staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the guitar line, and the bottom staff is the bass line.

Measure 21:

- Vocal: *tr* (trill), *dolce*, *mf* < *pochiss. rall.*
- Guitar: *CII*, *a tempo*, *mf*
- Bass: *CII*, *mf*, *mf*

Measure 22:

- Vocal: *mf*
- Guitar: *mf*
- Bass: *mf*

Measure 23:

- Vocal: *mf*
- Guitar: *mf*
- Bass: *mf*, *CI*, *CII*

Figura 34: *Cantilena* (transcrição), seção em Si Bemol Maior, compasso 22.

No retorno da primeira parte, compasso 41, os violões apresentam o tema inicialmente tocado pela flauta (figura 35) e a peça começa a se encaminhar para a coda e parte final.

The image shows a musical score for guitar, specifically measures 40 to 42. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 40 begins with a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) and a wavy line indicating a tremolo effect. The main melodic line starts in measure 41 with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The guitar accompaniment in the lower staves features a complex rhythmic pattern with many accidentals and fingerings. Performance markings include *poco rall.* (slowing down) and *a tempo cantando* (returning to tempo and singing). Measure 42 continues the melodic and accompanimental lines, ending with a final chord. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 35: *Cantilena*, início da exposição do tema nos violões no compasso 41.

POEMETO (1974)

Tranquilamente movido, mf – Forma de prelúdio, 66 compassos.

O Poemeto funciona perfeitamente como um breve prelúdio para iniciar um concerto. Uma melodia airosa e singela é tocada pela flauta, enquanto os violões completam a harmonia com arpejos e pequenos comentários contrapontísticos (figura 36). A interessante afinação em Db do segundo violão, proporciona uma nota grave pouco comum, completando a textura pianística em alguns trechos.

Tranquilamente movido (♩. = 66)

Flauta

Violão 1
6 = Db

Violão 2
6 = D

mf dolce

mp

Figura 36: *Poemeto*, tema inicial.

São apresentados dois temas antes de um momento tenso e cromático na metade da peça, para logo em seguida o tema principal voltar, agora no violão (figura 37), e ser arrematado pela flauta ao se encaminhar para os compassos finais.

38

poco rall.

a tempo

mf

p

mp

poco rall.

mf

a tempo

Figura 37: *Poemeto*, reexposição nos violões.

TOCCATINA (1974)

Vivo, poco f – Forma ABA' e coda, 139 compassos.

A forma Toccatina é referida no repertório quando temos peças desafiadoras, de alta dificuldade técnica e que demandam destreza do intérprete. Esse é o caso da *Toccatina* (1974) de Lacerda. Ela é a obra mais desafiadora do ciclo de peças para flauta e dois violões. Um andamento acelerado, articulações rigorosas, diálogos precisos e escalas ligeiras são elementos que os intérpretes irão se deparar no processo de leitura, estudo e ensaio (figura 38).

Vivo ($\text{♩} = 132 - 138$)

Flauta

Violão 1

Violão 2
6 = D

5

poco f

f

CIV CII

CIV CI

Figura 38: *Toccatina*, compassos iniciais.

Formalmente, o sufixo "ina" no termo "Toccatina", indica a ausência ou pequeno desenvolvimento na segunda parte. Que é o caso na obra. O desenvolvimento se inicia com uma nova harmonia (figura 39), com a mesma prolação inicial e ao seu fim o tema inicial é reexposto dessa vez no violão. Uma peça entusiasmante, com sabor e caráter nacionais que poderá ganhar espaço no repertório de concerto dos violonistas e flautistas.

49

mf

p subito

mf marcato

Figura 39: *Toccatina*, início do breve desenvolvimento.

CAPÍTULO 4

PARTITURAS REVISADAS, EDITADAS E DIGITADAS

A seguir, as edições revisadas das partituras manuscritas das obras para violão de Osvaldo Lacerda. As sugestões dos revisores aparecem discretamente na forma de um asterisco. (A numeração das páginas do trabalho seguirá normalmente após as partituras).

VIOLÃO SOLO

a Isaias Sávio

PONTEIO

para violão

Revisão, edição e digitação:
Lucas Vieira e Edelson Gloeden

Oswaldo Lacerda
(1959)

Sem pressa (♩ ± 50, ♪ ± 100)

CI - CII

cantando *mp* *mf* *mp*

5

♩ III CII CIII

8

quasi stringendo

II CII CIII CIV CV * CII

f

14 *poco a poco ritenendo* CI

a tempo
CII CIV CIII *mf* *mp*

CIII CIV *p*

22

* CVII CII *più f*

* CIII CII CIII

29 ϕ III ϕ V ϕ VI ϕ VII —

più f

31 poco animando *f* quasi ritenendo animando ϕ II —

34 accelerando *ff* p

36 più mosso *dim. poco a poco e ritenendo*

38 ϕ II — rall. *quasi mp* ϕ III — ϕ II — *quasi mf*

41 *mf* *mp*

44

47

49

51

53

55

* soluções alternativas (ver capítulo 3)

à Maria Livia São Marcos

VALSA

para violão

Revisão, edição e digitação:
Lucas Vieira e Edelson Gloeden

Oswaldo Lacerda
(1961)

Expressivo (♩ ± 112), um pouco "rubato"

mp ϕ V ————— CVII —————

mf

5 CVIII — CVII ————— ϕ VII ————— CVIII₃ ————— ϕ III

9

13 CV ————— CVII —————

cresc. e animando poco a poco

17 *f* *rall. poco a poco*

21 *ritenendo* ϕ I ————— *a tempo* CIII —————

salientar o baixo quasi mf

N.B. - Harpejar só os acordes marcados com a linha ondulada

25

CVII CX CVI CVII

29

CV CVI CIV

33

CIV CVI CVI

cresc. e pochiss. animando

37

CVIII CVII CV CVI

rall. poco a poco

41

ten. ten.

Mais depressa (♩ ± 152)

p *mf*

45

cantando in tempo

cantando in tempo

49 *CI* *ten.*

53 *CIV* *CVII* *CVICVII* *CI* *quasi f cresc.*

57 *CI* *f*

61 *rit.* *a tempo* *CII* *mf* *salientar o baixo*

65

69

73 *cantando in tempo*

cresc.

77

f *sempre f*

81

f *rall.* *ritenendo*
D.C. al S fine por al C

85

accel. poco a poco

89

rall.

93

um pouco mais devagar *f*

* soluções alternativas (ver capítulo 3)

f

São Paulo, Setembro de 1961

a Manoel São Marcos

MODA PAULISTA

Revisão, edição e digitação:
Lucas Vieira e Edelson Gloeden

Osvaldo Lacerda
(1961)

Com animação (♩ = 96)

CVI
CIII
CV
CIX
(rasgueado)
sempre f

CXII
CX
CII
(*simile*)

CIII
f
mf
rall.

Moderado (♩ = 88)
mp, cantando
(*simile*)

pochiss. rall.

a tempo
CVII
CVII

23 *poco rit.* *p dolce* *mf* *a tempo* CIX

27 *mp* *rit.* *a tempo* CVII

31 *poco rall.* *f sempre* *Com animação (♩ = 96) (rasgueado)*

35 *f* *poco rall.* *f*

39 *mf* *mp* *Moderato (♩ = 88)*

43 *mf* *p* CV

48 *quasif* *rit.* *p* *harm.* CIII CI

53 a tempo

(harm.)

57

61

dim. poco a poco

65

Com animação (♩ = 96)

69

(rasgueado)

Saudoso (♩ = 72)

73

77

ritenendo

harm. 24

* solução alternativa (ver capítulo 3)

48

São Paulo, Setembro de 1961

VOZ E VIOLÃO

Oswaldo Lacerda

“As dádivas”
(canto e violão)

-1968-

A primeira vez

Dei-te um anel de sonho.
Nem o viste porque não crês.

E partiste.

A segunda vez

Dei-te um véu de carícias.
Tu cobriste tua nudez.

E partiste.

A terceira vez

Dei-te um colar de lágrimas.
Sorrreste com altivez.

E partiste.

Mas a última vez

Nada te dei.
"É a última?"
Indagaste com timidez.

E ficaste.

Texto: Guilherme de Almeida
Duração aproximada: 1'00

Oswaldo Lacerda

“Vácuo”
(canto e violão)

-1968-

Quís os teus olhos
Cheios de mistérios
Como dois hemisférios;

E as tuas mãos
Gesticulando a bençã
Como espirais
Que incensam;

E nos teus lábios
Uma outra metade
De uma única verdade:
E tive ôcos na vida

Ainda mais ôca
O olhar, o gesto, e a boca,
O olhar, o gesto, e a boca.

Texto: Guilherme de Almeida
Duração aproximada: 1'05

Oswaldo Lacerda

“*Saudade*”

(canto e violão)

-1968-

I. Saudade quasi se explica

Nesta trova que te dou:

Saudade é a falta que fica

Daquilo que não ficou,

Daquilo que não ficou.

II. Saudade, palavra doce,

Que traduz tanto amargor!

Saudade é como se fosse

Espinho cheirando a flor,

Espinho cheirando a flor.

III. A saudade que se sente

De um amor que se perdeu,

É a homenagem do presente

Ao passado que morreu,

Ao passado que morreu.

IV. e é triste sentir saudade,

Muita saudade de alguém,

Maior infelicidade

É não tê-la de ninguém,

É não tê-la de ninguém.

Texto: Diversos autores
Duração aproximada: 2'00

As dádivas

Edição, revisão e digitação:
Lucas Vieira e Edelson Gloeden

Oswaldo Lacerda
(1968)

Moderado (♩ = 84)

1

f *p*

A pri - mei - ra vez

CII CII

mf *p, mas sonoro*

5

3

dei-te um a-nel de so - nho. Nem o vis - te por-que não crês. E par -

CI CI

9

p

tis - te. A se - gun - da vez dei-te um véu de ca -

poco rit. *a tempo*

CII

13

3

rí - cias. Tu co - bris - te tu - a nu - dez. E par -

CVI

16 *p* *mf* *p subito*

tis - te. A ter-cei-ra vez dei-te um co-lar de lá - gri - mas. Sor -

poco rit. 5 *a tempo* *CV* *mf*

21 *mp, molto marcato* *poco rit.*

ris - te com al - ti - vez. E par - tis - te.

24 *p* *pp subito*

Mas a úl - ti - ma vez na-da te dei. "É a

a tempo *p, ma marcato* *CIII* *molto rit.* *pp*

28 *p* *a tempo* *poco rit.*

úl - ti - ma?" In - da - gas - te com ti - mi dez. E fi -

32 *mf* *mf subito* *p*

cas - te.

a tempo *CII* *non harp.*

34 *mf*

* solução alternativa (ver capítulo 3)

rall.

S. Paulo, setembro de 1968 (revisto em 1981)

Vácuo

(canto e violão)

Moderado (♩ = 84)

mf, sempre marcato

mf

Quis - os teus

o - lhos che-ios de mis- te - rios - co-mo do-is hemis - fe - rios; E as

tu - as mãos ges - ti - cu - lan - do a ben - çam co - mo es - pi -

rais que in - cen - sam; - E nos teus la - bios u - ma e - outra me-

13

ta - de de u ma u - ni - ca ver - da - de: E ti - ve ô - cos na

CIII E CIV

16

vi - da a - in - da mais ô - ca o o - lhar, o ges - to, e a

CII CII

18

bo - ca, o o - lhar, o ges - to, e a

poco f *mf* *poco rall.* *poco rit.* *ff*

21

bo - ca.

a tempo *poco accel.* *rall.* *tranquilo* *mf* *f* *p, mas sonoro*

CII

* solução alternativa (ver capítulo 3)

14 CIII

Texto de diversos autores

Saudade

Edição, revisão e digitação:

(canto e violão)

Lucas Vieira e Edelson Gloeden

"No jeito de um cateretê"

Osvaldo Lacerda

(1968)

Animado (♩ = 104)

(♩ = ♩)

rasqueado (simile) CV f

batendo palmas poco f f

batendo sobre o cavalete, e abafando as cordas com a mão esquerda

p subito p subito p subito p subito p subito

MODERADO (♩ = 92)

f mf 1. Sau - da - de qua - si se ex - pli - ca nes - ta tro - va que te dou: Sau - mf, sonoro mf, sonoro

da - de é a fal - ta que fi - ca da - qui - lo que não fi - cou, da - da - da -

Saudade

24

mf

qui-lo que não fi - cou. 2.Sau - da-de, pa-la - vra do - ce, que tra -

poco rall. *a tempo*

28

duz tan-to_a-mar - gor! Sau - da-de_é co - mo se fos - se es -

marcato CH

32

p *poco f*

pi-nho chei ran - do_a flor, es - pi-nho chei - ran - do_a flor.

p *a tempo*

36 ANIMADO (♩ = 104)

batendo palmas *f*

batendo palmas *f*

(igual ao compasso n.8)

39

p subito *p subito*

p subito *p subito*

Saudade

45 MODERADO (♩ = 92)

3. A sauda - de que se sen - te de um a - mor que se per -

f *mf* CII CII

deu, é a ho - me - na - gem do pre - sen - te ao pas - sa - do que mor -

reu, ao pas - sa - do que mor - reu. 4. Se é tris - te sen - tir sau -

mf *poco rall.* *p subito* *p, mas sonoro* CIV

UM POUCO MAIS DEVAGAR (♩ = 84)

da - de, mui - ta sau - da - de de al - guém, ma -

ior in - fe - li - ci - da - de é não tê - la de nin - guém, é não

pp subito *pp subito*

65

tê - la de nin - guém.
a tempo

rall. *rasqueado*

p *poco f subito*

69 (♩ = ♩)

batendo palmas *p*

73

p

(igual ao compasso n.8)

78

senza rall. *f*

f, deciso

2'00

2'00

S. Paulo, outubro de 1968
(revisto em 1981)

FLAUTA E DOIS VIOLÕES

ao Antonio Carlos Carrasqueira

CANTILENA

Versão para dois violões, edição e digitação:
Lucas Vieira e Edelson Gloeden

Oswaldo Lacerda
(1974)

Andante non troppo lento, ma sostenuto $\text{♩} = 72$ *a tempo*

Flauta

Violão 1 *poco f* *pochiss. rall.* *sempre espressivo* *mf*

Violão 2 6 = D *sempre com desenvoltura*

3

5

7

8

9

8

CIV

11

8

mf

poco

13

mf 3 3

(8)

(8)

(8)

15

f *mf*

poco

CX

(8)

(8)

(8)

17

(8)

(8)

(8)

19

mf

CIV

21

mf

pochiss. rall.

a tempo

dolce

CII

23

CXI

CVIII

CI CII

25

Musical score for measures 25-26. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with slurs and triplets. The middle staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing chords and fingerings (e.g., 3, 1, 2, 3, 4). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing a complex bass line with slurs and fingerings (e.g., 4, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 3, 1, 4, 0, 1, 3, 0, 2, 1). A 'CIII' marking is present above the middle staff in measure 26.

27

Musical score for measures 27-28. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with slurs and triplets. The middle staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing chords and fingerings (e.g., 2, 3, 1, 3, 4). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing a complex bass line with slurs and fingerings (e.g., 3, 0, 1, 3, 0, 4, 1, 4, 1, 3, 4, 3, 1, 2, 3, 2, 3). A 'CIII' marking is present above the middle staff in measure 28.

29

Musical score for measures 29-30. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with slurs and triplets. The middle staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing chords and fingerings (e.g., 4, 2, 3, 1, 2, 3, 4). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat, showing a complex bass line with slurs and fingerings (e.g., 4, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 3, 1, 4, 0, 1, 3, 0, 3, 0, 1, 4, 0). A 'CIII' marking is present above the middle staff in measure 30.

31

Musical score for measures 31-32. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The middle staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature. Measure 31 features a melodic line in the top staff with a slur and a '7' below it, and a bass line in the bottom staff with a slur and a '4' below it. Measure 32 continues the melodic line in the top staff and the bass line in the bottom staff, with a '1' below the first note and a '4' below the last note.

33

Musical score for measures 33-34. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The middle staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature. Measure 33 features a melodic line in the top staff with a slur and a '6' below it, and a bass line in the bottom staff with a slur and a '4' below it. Measure 34 features a melodic line in the top staff with a slur and a '6' below it, and a bass line in the bottom staff with a slur and a '3' below it. The dynamic marking *mf* is present in measure 34. A section marker 'CVIII' is located above the middle staff in measure 34.

35

Musical score for measures 35-36. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The middle staff is in treble clef with a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature. Measure 35 features a melodic line in the top staff with a slur and a '4' below it, and a bass line in the bottom staff with a slur and a '3' below it. Measure 36 features a melodic line in the top staff with a slur and a '2' below it, and a bass line in the bottom staff with a slur and a '3' below it. The dynamic marking *p subito* is present in measure 36. A section marker '①' is located above the middle staff in measure 36. The dynamic marking *simile* is present in measure 36. A section marker '⑤' is located below the bottom staff in measure 36.

37

5

poco accel.

poco accel.

38

f
calmando

mf
a tempo

calmando

mf
a tempo

b
tr

40

a tempo cantando

poco rall.

Musical score for measures 42-43. The score is written for guitar on three staves. The top staff is a treble clef. The middle and bottom staves are bass clefs. The music features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with frequent double stops and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A circled '8' is in the middle staff at the beginning of measure 42.

Musical score for measures 44-45. The score is written for guitar on three staves. The top staff is a treble clef. The middle and bottom staves are bass clefs. The music features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with frequent double stops and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A circled '8' is in the middle staff at the beginning of measure 44. The dynamic marking *mf* is present in both the middle and bottom staves.

Musical score for measures 46-47. The score is written for guitar on three staves. The top staff is a treble clef. The middle and bottom staves are bass clefs. The music features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with frequent double stops and triplets. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A circled '8' is in the middle staff at the beginning of measure 46. A circled '2' is in the middle staff at the beginning of measure 47.

48

mf f mf

CX

4 2 3 4 0 2 3 0 4 1 2 3

1^b 2 2 3^b 0 1 2 4 1 4 3 4

50

f mf

2 4 1 4 3 1 2 3 4 6 4^b 3 1^b 0

4 1 4 0 2 1 4^b 3 2^b

51

CII CIII CIV

6 6 6 6

1 1 ^b 1 1 # # # # 4^b 3 2^b

52

ff *poco f* *poco f*

ff *poco f* *mf*

poco

54

mf *poco rall.*

mf marcato

57

molto espressivo *a tempo, ma un poco rit.* *mf*

ritenendo

mf

60

a tempo

Musical score for three staves. The top staff contains a whole note chord. The middle staff features a melodic line with the following fingering: 2, b, 1, 4, 2, 1, 3, 1, 4, b, 3, 1, 4. It includes a *rall.* marking and a dynamic of *mf*. The bottom staff has a bass line with fingering: 2, 0, 3, 1, b, 1. Dynamics include *mf* and *p*. The score is divided into two sections, CI and CII, with a *p* dynamic marking at the end of section CII.

POEMETO

Versão para dois violões, edição e digitação:
Lucas Vieira e Edelton Gloeden

Oswaldo Lacerda
(1974)

Tranquilamente movido (♩. = 66)

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is for Flauta (Flute), the middle for Violão 1 (6 = Db), and the bottom for Violão 2 (6 = D). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Tranquilamente movido' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The first system includes dynamics like *mf* and *mf dolce*. The second system starts at measure 5 and includes a circled 4. The third system starts at measure 9 and includes circled 3 and 4. Fingerings and breath marks are indicated throughout the score.

13

Musical score for measures 13-16. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a treble clef with chords and fingerings. The bottom staff is a bass clef with chords and fingerings. Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*. Performance markings include *CIII*, *CI*, *CII*, and *harm. art.*

17

Musical score for measures 17-20. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a treble clef with chords and fingerings. The bottom staff is a bass clef with chords and fingerings. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. Performance markings include *harm. art.* and circled numbers 3, 4, 5, 6.

21

Musical score for measures 21-24. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a treble clef with chords and fingerings. The bottom staff is a bass clef with chords and fingerings. Dynamics include *mp* and *p*. Performance markings include *CIV* and *CVI*.

24

Musical score for measures 24-25. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The middle staff is a treble clef with a bass line, starting with a fermata and a '7' above it. The bottom staff is a bass clef with a bass line, starting with a fermata and a '4b' above it. A bracket labeled 'CVI' spans across the middle and bottom staves. The key signature has one flat (B-flat).

26

Musical score for measures 26-27. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line, marked *mf* *allegre*. The middle staff is a treble clef with a bass line, marked *mf*. The bottom staff is a treble clef with a bass line, marked *mf*. A bracket labeled 'CIII' spans across the middle and bottom staves. A bracket labeled 'CVI' spans across the middle and bottom staves. The key signature has one flat (B-flat).

28

Musical score for measures 28-29. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line, marked *f*. The middle staff is a treble clef with a bass line, marked *f*. The bottom staff is a bass clef with a bass line, marked *f*. A bracket labeled 'CVII' spans across the middle and bottom staves. A bracket labeled 'CVI' spans across the middle and bottom staves. A bracket labeled 'CI' spans across the middle and bottom staves. The key signature has one flat (B-flat).

31

f *mf súbito* *mf súbito*

④ ④

33

CVIII *p* *p*

③ ④

37

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

CIII

40

Musical score for measures 40-42. The score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest in measure 40. In measure 41, it begins a melodic line with a slur over a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. In measure 42, it continues with a slur over a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The middle staff is a treble clef with a whole rest in measure 40. In measure 41, it has a slur over a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. In measure 42, it has a slur over a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The bottom staff is a bass clef with a whole rest in measure 40. In measure 41, it has a slur over a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. In measure 42, it has a slur over a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A circled '1' is above the first note in measure 42 of the middle staff.

43

Musical score for measures 43-44. The score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a whole rest in measure 43. In measure 44, it begins a melodic line with a slur over a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The middle staff is a treble clef with a whole rest in measure 43. In measure 44, it has a slur over a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bottom staff is a bass clef with a whole rest in measure 43. In measure 44, it has a slur over a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. The dynamic marking *mf* is present in measure 44. The text 'CI' is written above the middle staff in measure 44. Fingerings are indicated with numbers 1-4.

45

Musical score for measures 45-47. The score consists of three staves. The top staff is a treble clef with a slur over a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The middle staff is a treble clef with a slur over a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bottom staff is a bass clef with a slur over a quarter note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. Fingerings are indicated with numbers 1-4. The text '4 3 2' is written above the middle staff in measure 45. The text '1 4' is written above the middle staff in measure 46. The text '1 2 3 0' is written above the middle staff in measure 47.

48

51

55

TOCCATINA

Versão para dois violões, edição e digitação:
Lucas Vieira e Edelson Gloeden

Oswaldo Lacerda
(1974)

Vivo (♩ = 132 - 138)

The musical score is arranged in three systems, each with three staves. The top staff is for Flauta (Flute), the middle for Violão 1 (Guitar 1), and the bottom for Violão 2 (Guitar 2, 6=D). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Vivo' with a quarter note equal to 132-138 beats per minute.

System 1 (Measures 1-4):
- Flauta: Melodic line with slurs and accents.
- Violão 1: Chordal accompaniment, marked *poco f*.
- Violão 2: Chordal accompaniment, marked *poco f*.
- Measure 4 includes fingering '2' for Violão 1 and '4' for Violão 2.

System 2 (Measures 5-8):
- Flauta: Continues melodic line.
- Violão 1: Chordal accompaniment, marked *f*. Includes fingering '1', '4', '1', '4' and '1', '2', '4'.
- Violão 2: Chordal accompaniment, marked *f*. Includes fingering '1', '0', '4', '2', '4', '1', '3', '4', '1', '3', '4'.
- Measure 8 includes fingering '6' for Violão 2 and chord diagrams 'CIV' and 'CI' for Violão 1.

System 3 (Measures 9-12):
- Flauta: Continues melodic line.
- Violão 1: Chordal accompaniment, marked *poco f*. Includes fingering '1', '2', '4' and '1', '4', '1', '4'.
- Violão 2: Chordal accompaniment, marked *poco f*. Includes fingering '4', '2', '0', '1', '2', '3', '2', '3', '1', '1', '0', '2', '1', '4'.
- Measure 12 includes fingering '2' for Violão 1.

13

Musical score for measures 13-16. The top staff features a melodic line with eighth notes. The middle staff contains a bass line with chords and some sixteenth-note patterns. The bottom staff has a bass line with chords and some sixteenth-note patterns. Dynamics include *f* and *poco f*. Fingerings and articulation marks are present.

17

Musical score for measures 17-20. The top staff has a melodic line with eighth notes and some slurs. The middle staff has a bass line with chords and some sixteenth-note patterns. The bottom staff has a bass line with chords and some sixteenth-note patterns. Dynamics include *poco f* and *marcato*. Fingerings and articulation marks are present.

21

Musical score for measures 21-24. The top staff has a melodic line with eighth notes and some slurs. The middle staff has a bass line with chords and some sixteenth-note patterns. The bottom staff has a bass line with chords and some sixteenth-note patterns. Dynamics include *f* and *poco f*. Fingerings and articulation marks are present.

25

29

33

37

41

45

49

53

53

poco f

mf

f

CI

57

57

mf

f

61

61

ff

f

mf

65

Musical score for measures 65-68. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring a quintuplet of eighth notes in measure 65, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The middle staff is a treble clef with a bass line of chords, including a triplet of eighth notes in measure 67. The bottom staff is a bass clef with a bass line of chords and eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include *mp, espressivo, ma sempre in tempo*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A circled 4 is present in the middle staff.

69

Musical score for measures 69-72. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes. The middle staff is a treble clef with a bass line of chords, including a triplet of eighth notes in measure 69. The bottom staff is a bass clef with a bass line of chords and eighth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte). Performance instructions include *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A circled 3 is present in the middle staff.

73

Musical score for measures 73-76. The system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes. The middle staff is a treble clef with a bass line of chords, including a triplet of eighth notes in measure 73. The bottom staff is a bass clef with a bass line of chords and eighth notes. Dynamics include *dim.* (diminuendo). Performance instructions include *dim.*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A circled 5 is present in the bottom staff.

77

pochissimo rall.

A tempo

(*dim.*) *pochissimo rall.* *p* *A tempo*
marcato

81

f

85

pochiss. rall.

f *pochiss. rall.* *mf*

89 *A tempo*

mf
A tempo

CII

mf *f*

93

mf

97

mf *mf*

101

f *f*

105

105

poco f

marcato

109

109

f

113

113

f

117

121

125

129

cresc. poco a poco

mf

poco rall.

133

A tempo

f

poco rall.

f deciso <

A tempo

f

CII

137

senza rall.

CII

São Paulo, setembro de 1974.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ter um contato com a obra coral de Osvaldo Lacerda foi, num primeiro momento, uma experiência única. Na época em que fazia parte do Coro de Câmara Comunicantus, fomos apresentados à algumas de suas peças, as quais lemos, ensaiamos e apresentamos posteriormente em programas de concertos. Eram belas peças de temática religiosa, com um altíssimo grau de rigor nas indicações musicais e emprego de constantes e modos da música brasileira. Tamanho também foi o prazer de conhecer sua obra escrita para violão, sendo possível discutir questões de performance, sob um ponto de vista da prática violonística, podendo-se notar a influência de seus mestres em sua escrita. A priori, as partituras não pareciam completamente idiomáticas, com trechos um tanto desconfortáveis. Mas justamente essa dificuldade, viria a ser o quebra-cabeça que mantém o interesse e estudo sobre as peças.

Ao interagir com obras de autores não violonistas, em raras exceções, verifica-se a necessidade de uma revisão, tarefa que cabe ao intérprete a buscar soluções mais viáveis ao instrumento quando houver necessidade. Invariavelmente, a prática fará com que as peças venham a se tornar exequíveis, aos poucos. É um processo enriquecedor: Por um lado o compositor terá sua obra tocada, e o intérprete, por sua vez, terá que buscar um aperfeiçoamento técnico-musical para realizar uma performance coerente à escrita do compositor.

As obras que vêm a ser mais apresentadas e estudadas no repertório do violão, acabam sendo de certa maneira apontadas por intérpretes que estão em evidência. Porém muitas vezes várias obras, até mesmo de grandes compositores não chegam a ser revisadas e/ou editadas, o que faz com que elas nem mesmo cheguem às mãos dos músicos. A parte mais significativa deste presente trabalho são, efetivamente, as partituras. O processo de revisão, edição e digitação pode vir a ser um primeiro passo para que, aos poucos, a música para violão de Lacerda conquiste lugar cativo no repertório, como mostra a história do violão quando compositores não violonistas começaram a escrever para o nosso instrumento em princípios do século passado. Trata-se de um importante e significativo momento do repertório nacional de concerto. Espero genuinamente que estas edições venham a ser publicadas, disseminadas e tocadas no Brasil e no exterior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. IEB/Edusp, 1989.

_____. Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3a edição, São Paulo: Martins. 1972.

CHUEKE, Zelia (Org). *Leitura, Escuta e Interpretação*. Curitiba: Ed. UFPR, 2013.

COOK, Nicholas. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

CUPERTINO, Fernando P. de Barros. *As canções de Osvaldo Lacerda com textos de Manuel Bandeira*. Goiás, UFG, 2007. Disponível em: < <https://mestrado.emac.ufg.br/p/2789-2007> >. Acesso em: 22 de Julho de 2020.

DUNSBY, Jonathan. *Performing Music, Shared Concerns*. Oxford: Clarendon Press, 2002.

GLOEDEN, Edelson. *O Ressurgimento do Violão no Século XX: Miguel Llobet, Emílio Pujol e Andrés Segovia*. Dissertação de Mestrado, ECA-USP, São Paulo, 1996.

_____. Edelson. *As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. Tese de Doutorado, ECA-USP, São Paulo, 2002.

_____. Edelson. *12 valsas brasileiras em forma de estudos*. CD, ECLAT, São Paulo, 2018.

GRAÇA, Fernando Lopes; BORBA, Tomás. *Dicionário de Música (Ilustrado)*. 1ª Edição, São Paulo: Edições Cosmos-Lisboa, 1963.

LACERDA, Osvaldo. *Cantilena*. Partitura, 1974. Editora Novas Metas Ltda. São Paulo.

_____. *Moda Paulista*. Partitura, manuscrita 1961. Cedida pela Fundação OSESP.

_____. *Moda Paulista*. São Paulo: Editora Ricordi, partitura, 1961.

_____. *Obra integral para piano de Osvaldo Lacerda*. Box com 5 CDs: Paulinas COMEP, gravado entre 2015 e 2017.

_____. *Osvaldo Lacerda – piano e flauta, piano e canto*. LP. Maria José Carrasqueira (Piano), Lenice Prioli (Canto) e Antônio Carlos Carrasqueira (Flauta). Gravadora: Marcus Pereira. MPL 9410. 1980.

_____. *Poemeto*. Partitura, 1974. Editora Arthur Napoleão Ltda. Rio de Janeiro, 1980.

_____. *Ponteio*. Partitura manuscrita, 1959. Cedida pela Fundação OSESP.

_____. *Toccatina*. Partitura manuscrita, 1974. Cedida pela Fundação OSESP.

_____. *Três canções - para canto e violão*. Partitura manuscrita, 1968.

_____. *Valsa*. Partitura manuscrita, 1961. Cedida pela Fundação OSESP.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 1a Edição, São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. *A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro*. Tese de Doutorado, USP, 2011.

RINK, John. (Ed.) *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

_____. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. *Performance da obra coral de Osvaldo Lacerda: Rigor de escrita e o espaço do intérprete*. Tese de Doutorado, USP, 2018.

VCFZ, *Violão com Fabio Zanon*: Arquivo dos programas de violão clássico apresentados por Fabio Zanon, originalmente transmitidos pela Rádio Cultura FM de São Paulo. Acessos diversos: <<http://vcfz.blogspot.com>>.

VERHAALEN, Marion. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma Vida*. Tradução Vera Sílvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2001.

VOGT, Carlos. *Melhores poemas de Guilherme de Almeida*. São Paulo: Edição digital, 2013.

APÊNDICES

Entrevista concedida pelo compositor Osvaldo Lacerda ao mestrando Fernando P. Cupertino de Barros (UFG) em 2008.

Nesta interessantíssima entrevista, Lacerda detalha de onde vieram parte de suas inspirações em suas canções de câmara, além de idolatrar alguns de seus ídolos como Mozart e Manuel Bandeira. É possível ter uma pequena noção da personalidade serena e gentil de Lacerda ao lê-lo.

“[...] Em grande parte, o que me levou a escrever esta canção [*O Menino Doente*] foi porque eu tinha escrito a primeira, Minha Maria... esta foi - não digo inspirada, mas ajudada por um namoro que eu tive com uma "Maria" e, por acaso, eu achei essa poesia ao ler Castro Alves e a inspiração foi instantânea, e eu escrevi. Depois eu me disse: vou fazer uma primeira canção para uma namorada? Era muito mais justo fazer para meus pais... Então, logo me caiu nas mãos e eu acredito muito no destino, [...] eu estava destinado a encontrar essa poesia *O Menino Doente* num livro do Manuel Bandeira. Então foi isso que me levou a escrever essa canção, para dedicá-la a meus pais e, também, por um fato maravilhoso: é que *O Menino Doente* possibilita dois acalantos, um caso único, creio eu, pelo menos na música brasileira, de uma poesia que envolve dois acalantos. Um é o acalanto da mãe, que está cansada e adormece... então, uma aparição ao lado da mãe continua... e temos aí um segundo acalanto, que tem que ser diferente do primeiro. Procurei fazer esse segundo acalanto um pouco mais etéreo do que o primeiro. Quanto a essa aparição, o materialista vai dizer que é uma alucinação do poeta; o católico vai dizer que é o anjo da guarda... Eu prefiro a interpretação espírita: enquanto a mãe dormia, o espírito dela continuou velando pela criança. Então, é a alma da mãe. [...] Tudo isso em poucas linhas porque a poesia é sintética. Tem todo um quadro maravilhoso numa pequena poesia. [...] É uma canção descritiva, que tem uma atmosfera penumbrosa: o quarto de uma criança doente e a mãe. [...] É uma poesia bonita [*Cantiga*], não tem, assim... Uma motivação especial. No acompanhamento, procurei sugerir um movimento de onda, ondulante, e creio que consegui... É um acompanhamento simples, que depende muito do bom uso do pedal. [...] Agora, passaram-se os tempos e tinha uma aluna minha que era cantora, que queria cantar a *Cantiga*, mas ela não gostava muito da canção. Como eu queria favorecê-la, eu escrevi com a mesma letra uma segunda cantiga, que é "prima" da primeira. Eu tinha uma especial consideração por essa cantora; quando ela me procurou, ela cantava de soprano, ou melhor, desafinava de soprano... [...] eu percebi que ela estava a caminho de fabricar um calo nas cordas vocais por má impostação da voz que lhe foi ensinada. Foi então que eu a aconselhei a que procurasse um bom professor de canto e foi o que ela fez. Com esse novo professor, ela eliminou o risco de formação do calo e, curiosamente, de soprano passou para contralto. Eu sabia que estaria usando a mesma poesia; não queria me desfazer da primeira canção e queria acertar com a segunda e, por isso mesmo, coloquei *Cantiga I* e *Cantiga II*. [...] Eu defino canção de câmara como poesia cantada. Então, a transmissão para o povo pelo cantor é um fenômeno que demanda atenção tanto para a poesia, como para o canto e o acompanhamento. Eu acho que o canto e o acompanhamento pelo piano, ou por outros instrumentos, são servidores da poesia. Então, é fundamental que eles reflitam a poesia... e o que é o canto senão o aumento da emoção?... Daí eu dar muita importância a fazer uma melodia e o ambiente em função da poesia. Antes de musicar, eu declamo

sozinho a poesia para sentir o ritmo dela, para entrar no seu âmago e só então é que eu componho, ao contrário de muitos compositores brasileiros que gostam da poesia, entram de mergulho na música e o que acontece? A poesia vai para um lado e a música vai para o lado oposto.

[...] Eu acho que acertei em cheio ao musicar a poesia. E como eu lhe contei agora há pouco, me chamou muita atenção um trecho dessa poesia [*Poemeto Erótico*], onde ele [Manuel Bandeira] diz com referência à amada: “quero possuí-la no leito estreito da redondilha”. Isto, para mim, é um dos maiores achados da poesia brasileira, mesmo sem ter a pretensão de conhecer toda a poesia brasileira, mas é uma coisa tão espiritualizada, tão única!... E sabe por quê? Porque ele diz: “quero possuí-la”. Como? Na cama? Não! Ali ele quer possuí-la na poesia que está fazendo. Então ele diz: “quero possuí-la no leito estreito da redondilha”. O que é a redondilha? É um tipo de verso de 5 – que é a redondilha menor – ou de 7 sílabas, que é a redondilha maior. Foi essa a imagem que provocou, em grande parte, a composição. [...] Dentro dessa mina de produção poética de Manuel Bandeira, encontrei essa poesia, que caía no meu jeito e foi a primeira que eu fiz mais ou menos no estilo de seresta. Ela pegou o segundo lugar no concurso. Foi o meu primeiro prêmio em concursos de composição.

[...] Eu tenho uma certa inclinação para a música dramática. Eu teria gostado de ter tido a oportunidade de compor uma ópera... seria uma ópera bem brasileira e não muito longa, mas por vários fatores eu não escrevi a ópera. Então eu me volvei para algumas poesias de caráter dramático. Aqui [sobre *Poema Tirado de uma Notícia de Jornal*], Manuel Bandeira descreve o drama da vida de uma pessoa do povão. Entretanto, a música não é dramática, mas sim, narrativa, na medida em que flui na sequência de uma narrativa, como de quem lê mesmo uma notícia de jornal.

[...] Durante muito tempo eu não ousei invadir dois ídolos, o Mozart e o Manuel Bandeira, mas esse *Mozart no céu*, assim que eu li resolvi musicar. Teria que ser uma coisa muito inspirada. E essa inspiração levou muito tempo para aparecer, mais de quarenta anos. Até que me veio essa ideia, que me pareceu uma boa inspiração: por que não fazer uma canção com trechos de Mozart? E foi o que eu fiz. Então é uma canção que tem trechos de Mozart, com, naturalmente, uma harmonização minha. Agora, tem um problema: essa canção só pode ser plenamente apreciada por quem conhece a obra de Mozart. Então, quando ela é cantada numa oportunidade em que eu esteja presente, eu peço ao cantor – ou eu mesmo o faço, que diga quais são os trechos que eu utilizei e, enquanto isso, o pianista toca aqueles trechos para que haja uma apreensão plena do ouvinte. [...] Toda obra de arte depende de duas qualidades opostas, mas necessárias: coerência e variedade. É fundamental haver coerência no seguimento da música, não ficar repetindo. Sempre a mesma coisa, o que é insuportável, ou se repetir, repetir variado, o que é a variedade. Foi o que procurei na escolha dos temas, porque, modéstia à parte, eu estou bem por dentro da produção de Mozart. E fui fazendo... quando escolhia e trabalhava um tema, ficava pensando qual seria o próximo... E aí me vinha a ideia e fui fazendo aos poucos, sempre com uma inspiração puxando a outra.”

(Lacerda, Osvaldo apud CUPERTINO, Fernando. 2008)

ANEXOS

A)

Prêmio Vídeo Pós-Graduação USP 2019

“Osvaldo Lacerda - Obra para violão”

Disponível em: <https://youtu.be/nw-EHZoO8xQ>

B)

Partituras manuscritas

Violão solo:

Ponteio

Valsa

Moda Paulista

Voz e violão:

I. *As dádivas*

II. *Vácuo*

III. *Saudade*

C)

Versões inacabadas e partituras originais para flauta e piano

Poemeto

Cantilena

Toccatina

OSVALDO LACERDA

PONTEIO

PRA VIOLÃO

(1959)

①

A Loaias Savio

"PONTEIO"

(PRA VIOLÃO)

OSVALDO LACERDA

(1959)

SEM PRESSA ($\text{♩} \approx 50$; $\text{♩} \approx 100$)

cantando

quasi stringendo

f

poco a poco ritenuendo

Handwritten musical notation for the first system. It features a treble clef and a 3/2 time signature. The notation includes several chords and melodic lines with fingerings (1-4) and accents. A circled '4' is present in the first measure. The system concludes with a double bar line.

a tempo

Handwritten musical notation for the second system. It begins with the instruction *a tempo* and a dynamic marking of *mf*. The notation includes melodic lines with fingerings and chords. A circled '3' is visible in the second measure. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the third system. It contains complex chordal structures and melodic passages with various fingerings. A circled '3' is present in the second measure, and a circled '4' is in the third measure. A circled '2' is in the fourth measure. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the fourth system. It shows melodic lines with triplets and various fingerings. A circled '3' is present in the second measure. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the fifth system. It includes a dynamic marking of *piu f*. The notation features complex chordal structures and melodic lines with fingerings. A circled '5' is present in the second measure. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the sixth system. It features melodic lines with various fingerings and accents. A circled '5' is present in the second measure. The system ends with a double bar line.

3

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff with various fingering numbers (1-5) and circled accents. Below the staff are two empty bass staves. Performance markings include *pianissimo* and a hairpin crescendo.

Handwritten musical notation for the second system, continuing the melody with more complex fingering and circled accents. Performance markings include *poco animando*, *quasi ritardando*, and *animando*.

Handwritten musical notation for the third system, showing a change in dynamics to *ff* and the marking *accelerando*. The melody continues with various fingering and circled accents.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a *pianissimo* marking and a *dim. poco a poco e ritardando* instruction.

Handwritten musical notation for the fifth system, including *rall.* and *quasi mp* markings.

Handwritten musical notation for the sixth system, concluding the piece with a *C2* marking and various fingering.

1 4 2 2 3 3 3 3 3 3 3 1

piu f

f
animando sempre

ff
ritenuto poco a poco

C 2
a tempo
rall.
mf

C 7
mf

S. Paulo, junho de 1959

OSVALDO LACERDA

"VALSA"

(para violão)

1967

A Maria Livia São Marcos

"VALSA"
(para violão)

OSVALDO LACERDA
(1961)

EXPRESSIVO (♩ = 112), UM POUCO "RUBATO"

cresc. e animando poco a poco - - - - -

N.B. Harpejos só os acordes marcados com a linha ondulada

2

Musical staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a series of eighth notes. The bass line consists of chords. Dynamics include a forte (f) marking and a *rall. poco a poco* instruction.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with a *ritenendo* marking, followed by a section marked *a tempo*. The bass line features chords and a *salientar o baixo quasi m.f* instruction.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Dynamics include a *cresc. e pochiss. animando* instruction.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of one sharp. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Dynamics include a forte (f) marking and a *rall. poco a poco* instruction.

ten. ten. MAIS DEPRESSA (♩ ± 152)

mf

cantando in tempo

ten.

quasi f, cresc.

f

rit. a tempo

mf

4

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The bass line is indicated by a double line below the staff.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the melody from the first staff. It includes various rhythmic values and dynamic markings.

cantando in tempo

Handwritten musical notation on a single staff, starting with the tempo marking *cantando in tempo*. The melody is more melodic and includes a *cruc.* (crescendo) marking.

Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp. It includes a dynamic marking of *f* and a *sempre f* instruction.

Handwritten musical notation on a single staff, including tempo markings *rall.* and *ritenendo*. It ends with a double bar line and a downward-pointing arrow.

D.C.
al. S
poi la
CO

CODA

Handwritten musical notation on a single staff, labeled *CODA*. It includes a dynamic marking of *f* and a *accl. poco a poco* instruction.

accl. poco a poco

Handwritten musical notation on a single staff. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. There are some handwritten annotations below the staff, including a '4' and some squiggly lines. The word 'rall.' is written above the final measure of the staff.

UM POUCO MAIS DEVAGAR

Handwritten musical notation on a single staff. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. There are some handwritten annotations below the staff, including 'p', 'f', and 'ff'. The word 'pizz.' is written above the final measure of the staff.

S. Paulo, setembro de 1961

OSVALDO LACERDA

"MODA PAULISTA"

(para violão)

1967

DEDICADA A
MANOEL SÃO MARCOS

-/-

"MODA PAULISTA"

DIGITAÇÃO DE
MANOEL SÃO MARCOS

MÚSICA DE
OSVALDO LACERDA
(1961)

COM ANIMAÇÃO (♩ = 96)

(simile, raiquado)

MODERADO (♩ = 88)

a tempo

- 2 -

poco rit.

p, dolce

a tempo

mf

mp

rit.

a tempo

poco rall.

COM ANIMAÇÃO

(♩ = 96)

f sempre (rasgueado)

f

poco rall.

MODERADO (♩ = 88)

mf

mf

p

harm. ...

quasi f

rit.

p

a tempo

dim. poco a poco

COM ANIMAÇÃO
(♩ = 96)

f sempre (rasgueado)

SAUDOSO (♩ = 96)
dolce p

ritenendo

harm. 25

S. Paulo, setembro de 1961

"A Nativas" B

The musical score is written on five systems of staves. Each system contains a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, pp, mp), articulation (accents, slurs), and performance instructions (ritardando, a tempo, molto marcato, molto ritardando, p subito, pp subito, rallentando). The piano part features complex chordal textures with many triplets and some chromatic passages. The lyrics are: -TIS- TE. A TER-CEI-RA VEZ DEI-TE UM CO-LAR DE LA-GRI-MAS. SOR-RIS-TE COM AL-TI-VEZ E PAR-TIS-TE. MAS A UL-TI-MA VEZ NA-DA TE DEI. "E A UL-TI-MA?" IN-DA-GAS-TE COM TI-MI-DEZ. E FI-CAS TE. The score concludes with a date and location: S. Paulo, setembro de 1968, and a note: (revisado em 1981).

S. Paulo,
setembro
de 1968
(revisado
em 1981)

"As Nativas"

(canto e violão)

Oswaldo Lacerda

Texto de
Guilherme de Almeida

(1968)

DIGLAÇÃO: - HENRIQUE PINTO

MODERADO (♩ = 84)

f *mf* *p*

A PRI-MEI-RA VEZ

p, mas sonoro

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The vocal line begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The guitar accompaniment features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) in the first measure, followed by a half note G4 in the second measure, and a half note G4 in the third measure. The fourth measure contains a half note G4. Dynamics include *f* for the first measure, *mf* for the second, and *p* for the third and fourth. Fingering numbers (1, 2, 3, 4) are indicated for both hands.

DEI-TE UMA-NEL DE SO-NHO. NEM O VIS-TE POR-QUE NÃO CRÊS. E PAR-

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. The vocal line continues with quarter notes: D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6. The guitar accompaniment consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Dynamics include *p* for the first measure and *mf* for the second. Fingering numbers are present throughout.

-TIS - TE. A SE-GUN-DA VEZ DEI-TE UM VÉU DE CA-

poco rit. *a tempo*

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The vocal line has quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The guitar accompaniment has quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Dynamics include *p* for the first measure and *mf* for the second. Performance markings include *poco rit.* and *a tempo*. Fingering numbers are present.

-RI-CIAS. TU CO-BRIS-TE TU-A NU-DEZ. E PAR-

Detailed description: This system contains measures 13 through 16. The vocal line has quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The guitar accompaniment has quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Dynamics include *p* for the first measure and *mf* for the second. Fingering numbers are present.

"Tácu" (2)

-TA-DE DE UMA U-NI-CA VER-DA-DE: E TI-VE Ô-COS NA

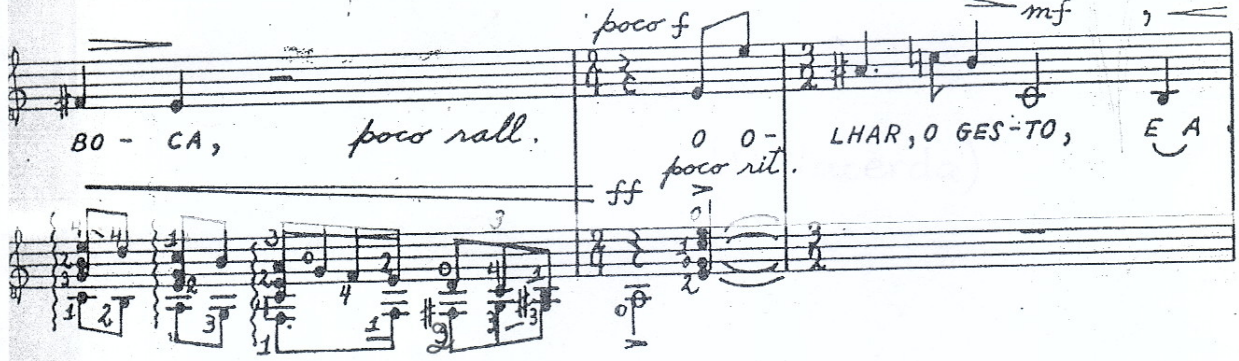


VI-DA A-IN-DA MAIS Ô-GA O O-LHAR, O GES-TO, E A



BO-CA, *poco rall.* O O-LHAR, O GES-TO, E A

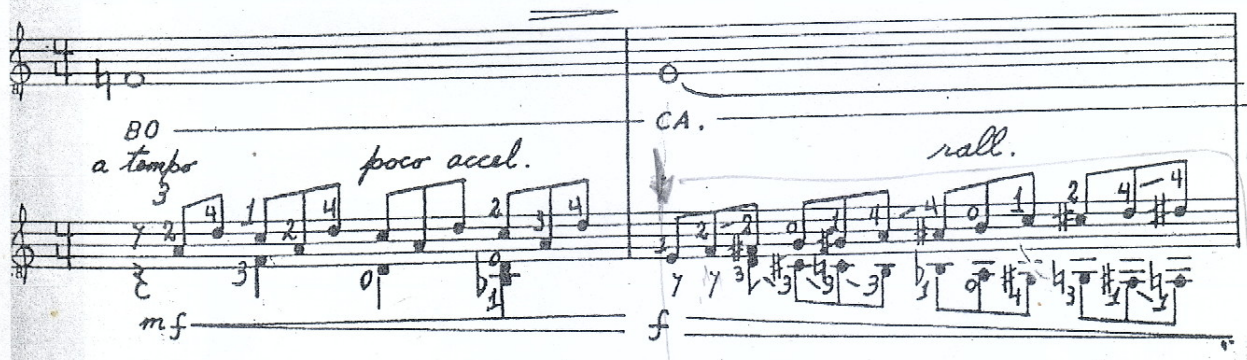
poco f *mf*



BO CA.

a tempo *poco accel.* *rall.*

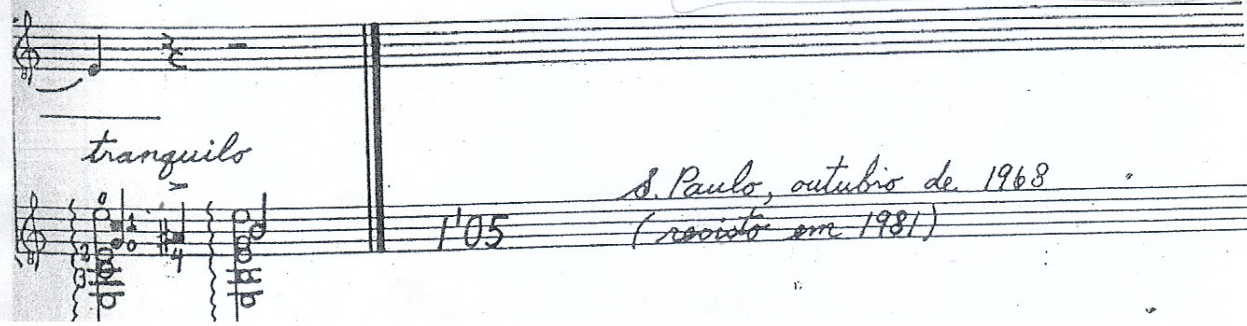
mf *f*



tranquilo

S. Paulo, outubro de 1968
(revisado em 1981)

1'05



"Vácuo"
(canto e violão)

1

Texto de
Guilherme de Almeida

Oswaldo Lacerda

ADAPTAÇÃO: HENRIQUE PINTO (1968)

MODERADO (♩ = 84)

mf, sempre marcato *mf*

QUIS — OS TEUS

The first system of the score shows the vocal line and guitar accompaniment. The vocal line begins with the lyrics "QUIS — OS TEUS". The guitar accompaniment features a steady eighth-note pattern with various chords and fingerings indicated by numbers 1-4.

O - LHO S CHE - IOS DE MIS - TE - RIOS — COMO DOIS HEMIS - FE - RIOS; E AS

The second system continues the vocal line with the lyrics "O - LHO S CHE - IOS DE MIS - TE - RIOS — COMO DOIS HEMIS - FE - RIOS; E AS". The guitar accompaniment includes a triplet of eighth notes and various chordal textures.

TU - AS MÃOS GES - TI - CU - LAN - DO A BEN - ÇAM CO - MO ES - PI -

The third system continues the vocal line with the lyrics "TU - AS MÃOS GES - TI - CU - LAN - DO A BEN - ÇAM CO - MO ES - PI -". The guitar accompaniment features a mix of chords and melodic lines.

- RAIS QUE IN - CEN - SAM; — E NOS TEUS LA - BIOS U - MA E OUTRA ME -

The fourth system concludes the vocal line with the lyrics "- RAIS QUE IN - CEN - SAM; — E NOS TEUS LA - BIOS U - MA E OUTRA ME -". The guitar accompaniment includes a triplet of eighth notes and various chordal textures.

ANIMADO (♩ = 104)

TÊ - LA DE NIN - GUEM.

rall. a tempo

rasqueado

poco f subito

♩ 2 5

(♩ = ♩)

batendo palmas

p

p

(igual ao compasso n. 8)

senza rall.

f

f, deciso

2'00

S. Paulo, outubro de 1968
(revisão em 1981)

"Saudade"
(canto e violão)

No jeito de um cateretê

Texto de diversos autores

Musica de

Oswaldo Lacerda
(1968)

DIGITAÇÃO: HENRIQUE PINTO

ANIMADO (♩ = 104)

(♩ = ♩)

rasgueado $\text{♩}2$
f
(simile) $\text{♩}5$

poco f
batendo palmas
f
batendo sobre o cavalete, e abafando as cordas com a mão esq.

p
subito
senza rall.
p
subito

MODERADO (♩ = 92)

f I. SAU-DA-DE QUASI SEEX-PLI-CA NES-TA TRO-VA QUE TE DOU: SAU-
mf

"Saudade"

7
anda

-DA-DA É A FAL-TA QUE FI- CA DA- QUI-LO QUE NÃO FI- COU, DA- QUI-LO QUE NÃO FI-
poco rall. -----

2
2

-COU. 2. SAU- DA-DE, PA-LA-VRA DO-CE, QUE TRA- DUZ TAN-TO A-MAR-
tempo mf marcato

7

-GOR! SAU- DA-DE É CO-MO SE FOS-SE ES- PI-NHO CHEI-RAN-DO A FLOR, ES-

sobre o
e aba-
is cordas
não esq.

rall.

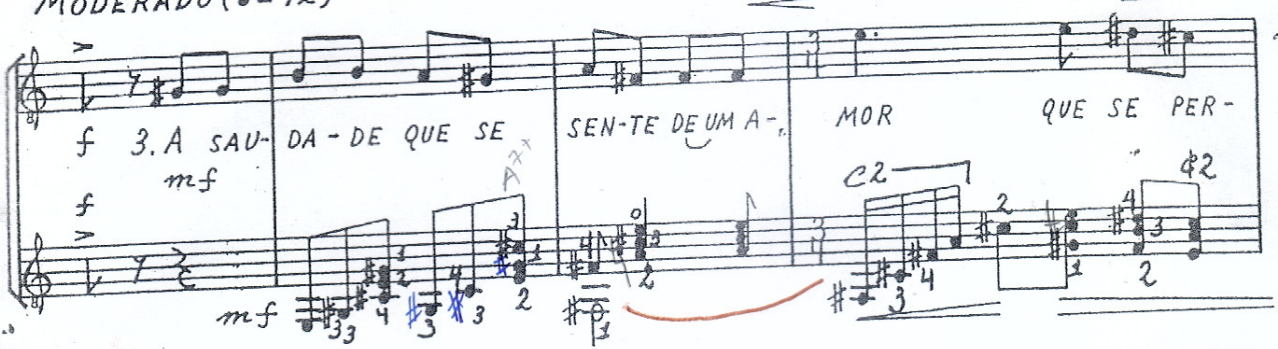
ANIMADO (♩=104)
-PI-NHO CHEI-RAN-DO A FLOR.
poco rall. a tempo batendo palmas f
(igual ao compasso n. 8)

SAU-

p subito

MODERADO (♩=92)

f 3. A SAU-DA-DE QUE SE SEN-TE DE UM A- MOR QUE SE PER-
mf



-DEU, É A HO-ME-NA-GEM DO PRE-SEN-TE AO PAS-SA-DO QUE MOR-
mf

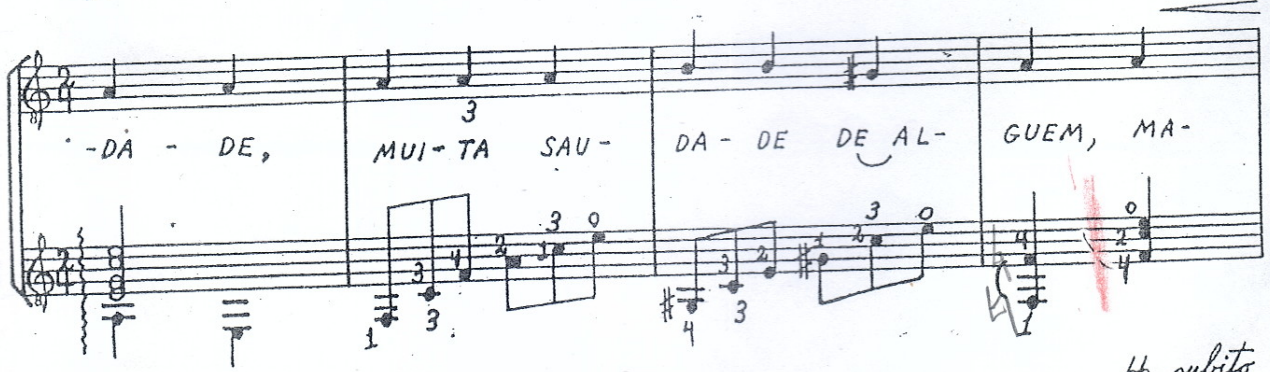


UM POUCO MAIS DEVAGAR (♩=84)

mf -REU, AO PAS-SA-DO QUE MOR-REU. 4. SE É TRIS-TE SEN-TIR SAU-
poco rall. *subito* *p. mais sonoro*



-DA - DE, MUI-TA SAU-DA-DE DE AL-GUEM, MA-
mf



pp subito

-IOR IN-FE-LI-CI-DA-DE É NÃO TÊ-LA DE NIN-GUEM, É NÃO
pp subito



Cantilena

Andante non Troppo lento, ma sostenuto ♩ = 72

Oswaldo Lacerda

The musical score for "Cantilena" by Oswaldo Lacerda is presented in a piano arrangement. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Andante non Troppo lento, ma sostenuto" with a quarter note equal to 72 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 5 and 10 indicated in small boxes. The music features a melodic line in the treble staff and a harmonic accompaniment in the bass staff, characterized by chords and moving lines. The piece concludes with a final double bar line and a 4/4 time signature.

15

Musical notation for measures 15-19. The first system (measures 15-16) is in 2/4 time, and the second system (measures 17-19) is in 3/4 time. The music features a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

20

Musical notation for measures 20-24. The music is in 4/4 time with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

25

Musical notation for measures 25-29. The music is in 4/4 time with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

"Cantilena"

2

Musical score for "Cantilena" (3). The score is written in treble clef and consists of three systems of two staves each. The first system (measures 30-34) is in 3/4 time. The second system (measures 35-39) is in 5/4 time. The third system (measures 40-44) is in 4/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and chords, with some measures containing triplets. Measure numbers 30, 35, and 40 are indicated in boxes above the staves.

"Cantilena"

3

Musical staff 1: Treble clef, 4/4 time signature. Features a melodic line with a slur over the first two measures, followed by eighth-note patterns and a final quarter note.

45

Musical staff 2: Treble clef, 4/4 time signature. Starts with a measure rest, followed by eighth-note patterns and a final quarter note.

Musical staff 3: Treble clef, 4/4 time signature. Continues the eighth-note melodic pattern from the previous staff.

50

Musical staff 4: Treble clef, 4/4 time signature. Includes a measure rest, a half note chord, and eighth-note patterns. A '7' is written below the staff at the end.

Musical staff 5: Treble clef, 4/4 time signature. Features four measures of eighth-note patterns, each with a '7' written below the staff.

55

Musical staff 6: Treble clef, 4/4 time signature. Includes a measure rest, a half note chord, and eighth-note patterns. A '7' is written below the staff at the end.

Musical staff 7: Treble clef, 4/4 time signature. Features eighth-note patterns and a final quarter note.

60

Musical staff 8: Treble clef, 4/4 time signature. Features eighth-note patterns and a final quarter note.

"Cantilena" (4)

Toccatina

Vivo $\text{♩} = 132$

Oswaldo Lacerda

Violão

The musical score is written for guitar (Violão) in 2/4 time. It begins with a series of chords in the first four measures. From measure 5, a melodic line with grace notes (marked '7') is introduced. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 marked in boxes. The piece concludes with a final chord in measure 40.

45

50

55

60

65

70

75

80

85

"Loccatina" (2)

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). Measure 90 is marked with a box. The staff contains a melodic line with a long note in measure 90 and a bass line with chords.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two flats. Measure 95 is marked with a box. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two flats. Measure 100 is marked with a box. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two flats. Measure 105 is marked with a box. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two flats. Measure 110 is marked with a box. Measure 115 is also marked with a box. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two flats. Measure 120 is marked with a box. The staff contains a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

"Loccatina"

Musical staff with treble clef, measures 121-125. The music consists of eighth notes with accents (gamma) and some beamed eighth notes. Measure 125 is marked with a box containing the number 125.

Musical staff with treble clef, measures 126-130. Measure 126 features a long sustained chord with a fermata. Measures 127-130 feature sixteenth notes. Measure 130 is marked with a box containing the number 130.

Musical staff with treble clef, measures 131-135. Measures 131-132 feature sixteenth notes. Measures 133-134 feature eighth notes with accents. Measure 135 features a long sustained chord with a fermata. Measure 135 is marked with a box containing the number 135.

"Locatina"

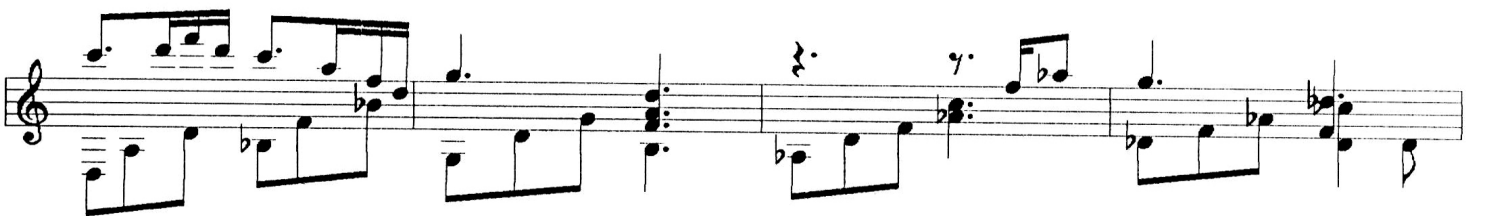
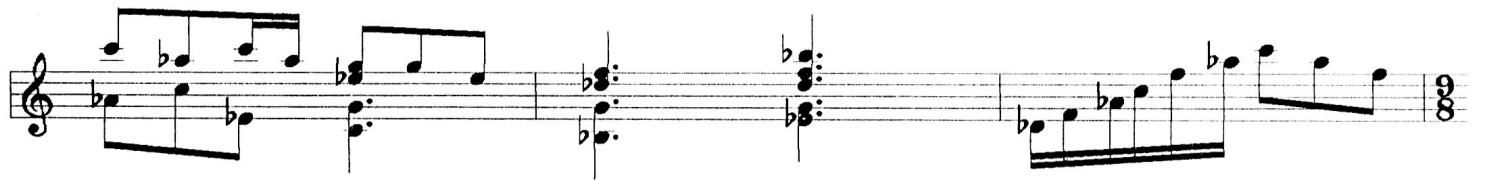
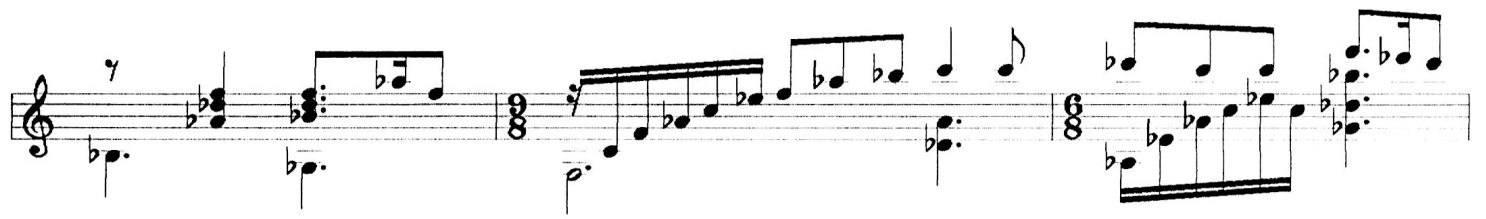
4

"Poemeto"

Tranquilamente Movido $\text{♩} = 66$

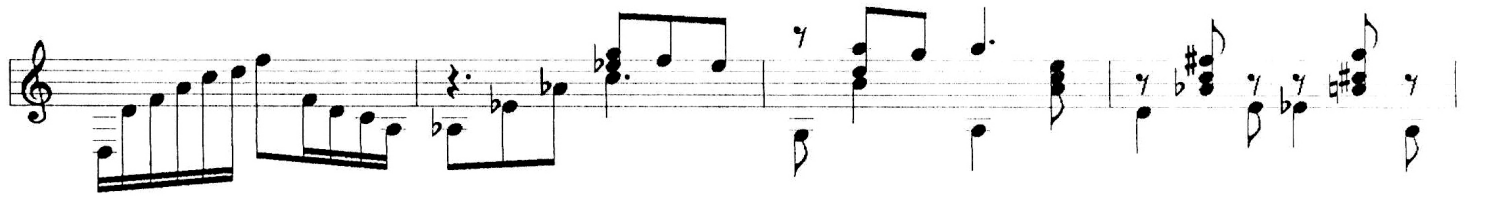
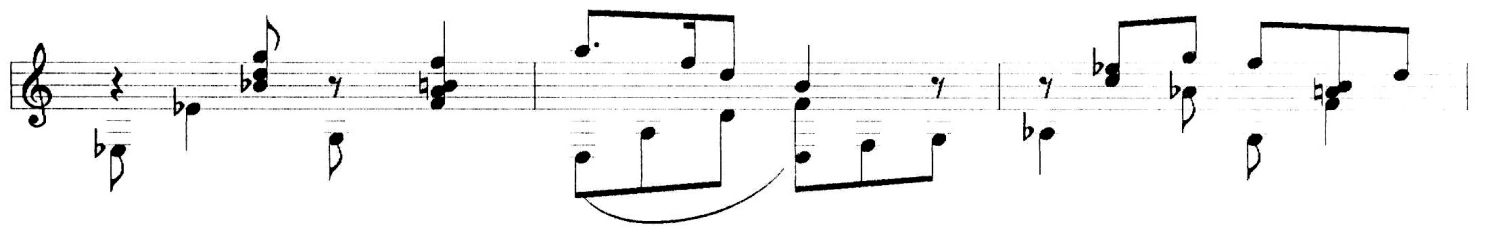
Oswaldo Lacerda

Violão



"Poemeto"

2



"Poemeto" (3)



CANTILENA

(flauta e piano)

Oswaldo Lacerda
1974

ANDANTE NON TROPPO LENTO,
MA SOSTENUTO (♩ = 72)

a tempo

FLAUTA

PIANO

poco f *pochiss. rall.* *mf* *sempre espressivo*

sempre com desenvoltura *mf*

sem pedal

5 *poco f*

© Copyright 1987 by
 EDITORA NOVAS METAS LTDA.
 São Paulo/SP = BRASIL
 All rights reserved.

First system of musical notation. It consists of three staves: a top staff with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#), and two bottom staves with treble and bass clefs respectively. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the first measure of the second staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar complex rhythmic patterns. A circled number '10' is placed above the first measure of the top staff. Triplet markings with the number '3' are present in the second and third measures of the top staff.

Third system of musical notation. The top staff begins with four triplet markings, each with the number '3' underneath. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *poco f* (poco forte). The system concludes with a double bar line and a 4/4 time signature.

Fourth system of musical notation. It continues the complex rhythmic patterns. A *mf* dynamic marking is present. The system concludes with a double bar line and a 2/4 time signature.

15

Musical score for measures 15-19. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 15 starts with a *poco f* dynamic. Measure 16 has a *mf* dynamic. The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and slurs.

Musical score for measures 20-24. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with complex rhythmic patterns and slurs.

20

Musical score for measures 25-29. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 25 has a *mf* dynamic. Measure 26 has a *tr.* (trill) marking. Measure 27 has a *mf* dynamic. Measure 28 has a *pochiss. rall.* marking. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

Musical score for measures 30-34. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 3/4. Measure 30 has a *dolce* marking. Measure 31 has an *a tempo* marking. Measure 32 has a *mf* dynamic. The music features complex rhythmic patterns and slurs.

20040

25

Musical notation for measures 25-28. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and slurs. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with chords and moving lines. Measure 25 is marked with a circled '25'.

Musical notation for measures 29-32. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 29 and various slurs. The lower staff contains a bass line with chords and moving lines.

Musical notation for measures 33-36. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with four groups of triplets of eighth notes. The lower staff contains a bass line with chords and moving lines.

30

Musical notation for measures 37-40. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a 7-measure rest in measure 38. The lower staff contains a bass line with chords and moving lines. Measure 37 is marked with a circled '30'.

20040

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a melodic line in the treble clef with a dynamic marking of *mf* and a *ped* (pedal) marking below the bass staff.

Second system of musical notation, starting with a measure number of 35. It includes two staves. The treble staff has a dynamic marking of *P subito* (piano subito). The bass staff also has a *P subito* marking and a *sem pedat* (without pedal) instruction.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The treble staff includes markings for *poco accel.* (poco accelerando) and *f* (forte), followed by *calmando* (ritardando). The bass staff also includes *poco accel.* and *calmando* markings.

Fourth system of musical notation, starting with a measure number of 40. It includes two staves. The treble staff has a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *a tempo*. The bass staff also has a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *a tempo*. The system concludes with a *poco rall.* (poco ritardando) marking.

a tempo

cantando

45

mf

mf

Musical score for measures 50-54. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *f*. There are also some slurs and accents.

Musical score for measures 55-59. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. Dynamic markings include *ff* and *poco f*. There are also some slurs and accents.

Musical score for measures 60-64. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. Dynamic markings include *ff*, *poco f*, and *mf*. There are also some slurs and accents.

Musical score for measures 65-69. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. Dynamic markings include *mf* and *poco rall.*. There are also some slurs and accents.

molto espressivo (60) *a tempo, ma un poco rit.*

ritenendo -----

mf *f*

a tempo

mf *rall.* *p* *p*

São Paulo, agosto de 1974.

POEMETO

PARA FLAUTA E PIANO

1

OSVALDO LACERDA
(1974)

TRANQUILAMENTE MOVIDO (♩. = 88)

FLAUTA

PIANO

mf

mf dolce

com Ped.

5

10

15

mp *mf* *p*

20

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

mp *p* *p*

25

mf *mf* *mf* *allegre* *p*

30

Musical score for measures 28 and 29. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 28 features a melodic line in the treble staff with a forte (*f*) dynamic and a slur. Measure 29 continues the melodic line, also with a forte (*f*) dynamic and a slur.

Musical score for measures 30 through 34. The system consists of three staves. Measure 30 has a forte (*f*) dynamic. Measure 31 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 32 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *sùbito* marking. Measure 33 has a *dolce* marking and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 34 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *sùbito* marking. The key signature changes to one flat (B-flat) at the start of measure 32.

35

Musical score for measures 35 through 39. The system consists of three staves. Measure 35 has a piano (*p*) dynamic. Measure 36 has a piano (*p*) dynamic. Measure 37 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. Measure 38 has a piano (*p*) dynamic. Measure 39 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The key signature has one flat (B-flat).

40

Musical score for measures 40 through 43. The system consists of three staves. Measure 40 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *poco rall.* marking. Measure 41 has a piano (*p*) dynamic and an *a tempo* marking. Measure 42 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *poco rall.* marking. Measure 43 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and an *a tempo* marking. The key signature has one flat (B-flat).

Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a melodic line with dynamics *mf* and *mf*. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines.

Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 5 is marked with a box containing the number 45. The treble staff continues the melodic line. The grand staff continues the piano accompaniment.

Musical score system 3, measures 9-12. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 10 is marked with a box containing the number 50. The treble staff continues the melodic line. The grand staff continues the piano accompaniment. Dynamics *mp* are indicated.

Musical score system 4, measures 13-16. The system consists of a single treble clef staff and a grand staff. Measure 15 is marked with a box containing the number 55. The treble staff continues the melodic line with dynamics *mf*, *p*, *mf*, *p*, and *mf*. The grand staff continues the piano accompaniment with dynamics *mf*, *p*, *mf*, *p*, and *mf*.

Musical score for measures 60-62. The top staff is a single melodic line with dynamics *mf* and *f*. The bottom two staves are piano accompaniment, with dynamics *mf* and *f*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Musical score for measures 63-65. The top staff has dynamics *mf* and *mf*. The bottom two staves have dynamics *mf*. The instruction *sempre in tempo* is written above the piano part. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 9/8.

Musical score for measures 66-68. The top staff has dynamics *rall.* and *p*. The bottom two staves have dynamics *mf*, *rall.*, and *p*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 9/8.

C. Grande

9624



OSVALDO LACERDA

"TOCCATINA"

PARA FLAUTA E PIANO

-1974-

DURAÇÃO: 2'00"

"TOCCATINA"

PARA FLAUTA E PIANO

OSVALDO LACERDA (1974)
VIVO (♩ = 132-138)

FLAUTA

poco f

PIANO

poco f

sem pedal

5

f

f

10

poco f

poco f

15

Musical score for measures 15-19. The top staff features a series of chords with upward-pointing stems, marked with a forte *f* dynamic. The piano accompaniment consists of two staves with chords and moving lines. The piano part is also marked with a forte *f* dynamic.

20

Musical score for measures 20-24. The top staff begins with a *poco f* dynamic and includes a *marcato* marking. The piano accompaniment also starts with *poco f*. The piano part features a *marcato* marking and includes a *poco f* dynamic.

Musical score for measures 25-29. The top staff features a series of chords with upward-pointing stems, marked with a forte *f* dynamic. The piano accompaniment consists of two staves with chords and moving lines. The piano part is also marked with a forte *f* dynamic.

25

Musical score for measures 30-34. The top staff features a series of chords with upward-pointing stems, marked with a forte *f* dynamic. The piano accompaniment consists of two staves with chords and moving lines. The piano part is also marked with a forte *f* dynamic.

3

Handwritten musical score for measures 30-34. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 3/4 time. Measure 30 starts with a dynamic marking of *f*. The melody in the top staff features a series of eighth notes with accents. The piano accompaniment in the grand staff consists of chords and eighth notes.

35

Handwritten musical score for measures 35-39. The system consists of three staves. Measure 35 is marked with a box containing the number 35. The music continues with similar rhythmic patterns and dynamics. The piano part includes some sustained chords and moving lines.

40

Handwritten musical score for measures 40-43. The system consists of three staves. Measure 40 is marked with a box containing the number 40. The dynamic marking *poco f* is present. The piano part shows a change in texture with more complex chordal structures.

Handwritten musical score for measures 44-47. The system consists of three staves. The music concludes with a final *f* dynamic marking. The piano part features a series of chords and a final melodic flourish in the right hand.

45

Musical notation for measures 45-49. The right hand has a single note with a fermata. The left hand has a melodic line starting with a forte (f) dynamic.

50

Musical notation for measures 50-54. The right hand has a melodic line with a mezzo-forte (mf) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment with a piano (p) dynamic and a 'subito' marking.

55

Musical notation for measures 55-59. The right hand has a melodic line with dynamics ranging from poco f to f. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics ranging from mf to f, and includes 'Pedal' and 'sem. ped.' markings.

60

Musical notation for measures 60-64. The right hand has a melodic line with dynamics ranging from mf to f. The left hand has a rhythmic accompaniment with dynamics ranging from mf to f.

5

65

70

75

6

pochissimo rall. *a tempo*
p, a tempo *marcato*
Sem. pedal

f

Ped.

85

pochiss. rall.
pochiss. rall.
mf

90

mf *a tempo*
mf *a tempo*
f

Handwritten musical score for measures 95-100. The score is written on a grand staff with two systems. The first system (measures 95-98) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Dynamics include *mf*. The second system (measures 99-100) continues the melodic and bass lines, with dynamics *mf* and *f*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Handwritten musical score for measures 105-110. The score is written on a grand staff with two systems. The first system (measures 105-108) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Dynamics include *poco f* and *f*. The second system (measures 109-110) continues the melodic and bass lines, with dynamics *poco f* and *marcato*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Handwritten musical score for the first system, measures 112-114. It features a treble clef staff with a melodic line of eighth notes and a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in both staves.

Handwritten musical score for the second system, measures 115-118. Measure 115 is boxed with the number "115". The notation continues with eighth notes in the treble and bass clefs. A dynamic marking of *f* is present.

Handwritten musical score for the third system, measures 119-122. Measure 120 is boxed with the number "120". The notation includes slurs and dynamic markings. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 123-126. The notation includes slurs and dynamic markings. A dynamic marking of *poco f* (poco forte) is present in the bass clef staff, and a marking of *p subito* (piano subito) is present in the treble clef staff.

Handwritten musical score for measures 125-130. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a series of notes, followed by a rest and then a melodic phrase. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include 'ff', 'mf subito', and 'mf'.

Handwritten musical score for measures 130-135. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment has sustained chords. A 'cresc. poco a poco' marking is present. Dynamic markings include 'mf'.

Handwritten musical score for measures 135-140. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment has moving lines. Dynamic markings include 'f', 'poco rall.', and 'a tempo'.

Handwritten musical score for measures 140-145. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment has moving lines. Dynamic markings include 'f' and 'senza rall.'.

S. Paulo, setembro de 1974