

Quatro Peças para Clarineta e Piano de Osvaldo Lacerda: um estudo analítico para sua interpretação

Marcelo Trevisan Gonçalves
Universidade Federal da Bahia – UFBA
e-mail: marcelo_mtg@yahoo.com.br

Joel Luis Barbosa
Universidade Federal da Bahia – UFBA
e-mail: jlsbarbosa@hotmail.com

Sumário:

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

Palavras-Chave: Clarineta, Práticas Interpretativas, Osvaldo Lacerda, *Quatro Peças*, Análise.

1- Introdução

As *Quatro Peças para Clarineta e Piano* foram compostas em 1978, sob encomenda do Instituto Nacional de Música da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) do Ministério da Educação. Posteriormente, em 1987, foram editadas pelo mesmo órgão. A edição é dedicada a José Botelho, porém no autógrafo não consta nenhuma dedicação. Segundo Maurício Carneiro, a estréia da obra aconteceu na cidade de São Paulo, sendo executada pelo clarinetista Leonardo Righi e pela pianista Beatriz Balzi. (1998, p. 65).

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

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

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

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

tempo equivalente à aproximação da soma das durações de cada peça individualmente, indicadas na partitura (11'55").

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

2- Análise

A fim de escolher uma teoria analítica para entender a construção musical da obra, fez-se uma revisão de análises musicais de obras de Osvaldo Lacerda e uma pré-análise desta. Identificou-se que sua estrutura composicional é composta por “pilares”, melódicos-harmônicos, de características próprias que unifica a obra. Notou-se também que nenhuma teoria analítica poderia demonstrar esta particularidade se aplicada integralmente a esta obra de características modais. Seguindo as indicações de Dubiel (2000) de que “analisar música significa mostrar que ela progride de uma maneira particular” e “se você está articulando uma concepção distinta e interessante de como uma peça procede, você está fazendo tudo que é necessário fazer”, este trabalho busca demonstrar a particularidade desta obra.

Esta estrutura composicional (Figura 1) ocorre em pequena, média e grande escalas¹. Ela é composta por quatro "pilares" melódico-harmônicos e unifica cada peça e a obra como um todo. Estes “pilares” se constituem de um grau melódico (notado por algarismos arábicos e o sinal ^) e um baixo (notado por algarismos romanos). O primeiro e quarto pilar tem função de centro modal, tendo o primeiro grau da escala tanto na linha melódica quanto no baixo. O segundo pilar constitui-se pelo terceiro grau menor em ambas as linhas da estrutura. Já o terceiro tem na linha melódica o segundo grau menor e no baixo o quarto aumentado. Esta mesma estrutura, também se apresenta com alterações no decorrer da peça.

$$\begin{array}{cccc} \hat{1} & \hat{3} & \hat{b2} & \hat{1} \\ I & III & \#IV & I \end{array}$$

Figura 1: estrutura composicional.

Na **grande escala**, o primeiro pilar é estabelecido logo no primeiro compasso da primeira peça, *Chalumeau*. O segundo pilar se encontra no compasso 133 do *Clarino*. Já o terceiro pilar não tem seus graus da linha melódica e do baixo ocorrendo simultaneamente. O da linha melódica se apresenta no compasso 27 do *Improviso* e o do baixo se firma a partir do primeiro compasso da *Toccatina*. Por fim, o quarto pilar é mantido em suspense durante toda a *Toccatina*, aparecendo, apenas, no último compasso da peça para encerrar a obra.

2.1- Chalumeau

No *Chalumeau* a estrutura composicional da obra (Figura 1) ocorre, em média escala, nos pontos principais da forma (compassos 01, 17, 56 e 58 – Figura 2) e, em pequena escala, nos nove primeiros compassos (Figura 3), com o som enarmônico do quarto grau aumentado (#IV), ou seja, o quinto grau diminuto (bV) no baixo do terceiro pilar².

¹ A grande escala refere-se à obra como um todo, a média escala a cada peça individualmente e a pequena escala às seções, frases ou motivos dentro das peças.

² O texto e as figuras fazem uso das notas musicais do instrumento solo, ou seja, as notas não são sons reais, mas sim notas do instrumento transpositor, clarineta em si bemol. Quando ocorre o contrário, é mencionado.

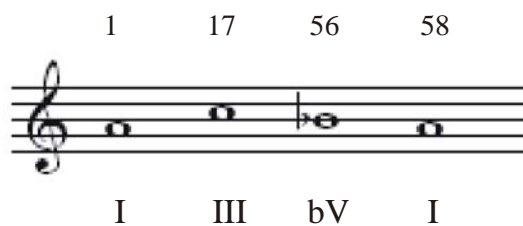


Figura 2: média escala.

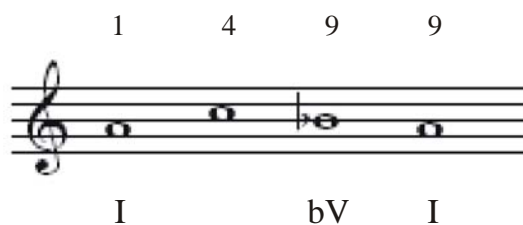


Figura 3: pequena escala.

O centro em *lá* é estabelecido logo no primeiro compasso, na melodia e no baixo, fundamentando o primeiro pilar das estruturas desta peça (pequena e média escalas) e geral da obra (grande escala). Na pequena escala, o segundo pilar encontra-se no compasso quatro com o *dó*, enfatizado pela dinâmica notada, sendo o centro de sinais de crescendo e decrescendo, e pelo ponto de diminuição no *mi* que o precede, que é a última nota da ligadura. Neste pilar não há ocorrência do baixo. A frase caminha para o *si bemol* do compasso nove (terceiro pilar) que é seu ponto de maior tensão, enfatizado pelo ponto de diminuição da nota anterior, pelo sinal de dinâmica indicado, pelo único acento (>) da seção e por ser a primeira vez em que aparece na linha melódica. A exposição do tema encerra-se no segundo tempo deste compasso estabelecendo o último pilar (Figura 3). Uma outra ocorrência semelhante a esta da estrutura, em pequena escala, aparece na recapitulação, com o primeiro pilar no compasso 37, o segundo nos compassos 48 a 54, o terceiro no 56 e o último no 58.

O segundo pilar da média escala (Figura 2) é estabelecido no início da seção *B*, compasso 17, com a fundamental fixada no baixo e na melodia, reforçado pela mesma ocorrência no final da primeira frase e no último compasso desta seção. A nota de maior ênfase do *Chalumeau* é o *si bemol* do compasso 56, terceiro pilar. Ela é a mais longa do movimento, com exceção ao *lá* final, está acentuada (>), acompanhada por um forte súbito e possui os sinais de crescendo e decrescendo, constituindo o terceiro pilar da estrutura com o mesmo baixo de seu correspondente no compasso nove. O quarto e último pilar desta peça ocorre nos dois últimos compassos com o retorno à fundamental no baixo e na melodia, trazendo sensação de estabilidade após o acorde de sétima de dominante³ que está construído sobre o quinto grau diminuto da escala (*bV7*) no compasso 56 (terceiro pilar), evitando uma cadência nos moldes tonais.

2.2 Clarino

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

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

³ Acorde “do tipo de sétima de dominante, isto é, que consiste num acorde maior com a sétima menor acrescentada”. (Hindermith, 1998, p. 84).

O primeiro grau da linha melódica da estrutura composicional ($\hat{1}$) é estabelecido logo no terceiro compasso, com a formação do centro modal. Este se dá através da repetição da primeira nota da melodia (*dó*), entremeada pela sua sensível na função de nota de passagem, e com o baixo sobre a nota *sib* (som real, ou *dó* transposto). Este pilar que inicia a peça volta a se repetir após uma progressão por acordes quartais que conduz à repetição desta melodia. Este procedimento também se repete no início da semifrase seguinte.

O segundo grau melódico da estrutura ($\hat{b2}$), *dó suspenso*, é fixado na seção B, compassos 58 e 80, reforçado pelo mesmo grau no baixo. Ele está presente nos finais das frases dos compassos 58, 62, 74 e 80 e estabelece o centro modal desta seção. Seu terceiro grau ($\hat{3}$) ocorre nos compassos 128 e 129, *mi bemol*, na seção A' (compassos 84 a 129). Este é o ponto culminante da seção, enfatizado pelo terceiro grau menor da escala, apesar desta seção estar construída sobre o modo lídio, onde o terceiro grau é maior. Entretanto, o terceiro grau menor é concomitante com a estrutura composicional da obra (Figura 1) e da primeira peça (Figura 2). Esta nota se caracteriza como ponto culminante por ser enfatizada pela dinâmica *forte*, por estar precedida por uma *volata* ascendente de fusas com crescendo e pela sua longa duração com fermata.

O caminho harmônico utilizado no final desta peça é semelhante ao do final da primeira peça, pois o acorde de sétima de dominante de *sol bemol* (som real) tem função de quinto grau diminuto (*bV7*) para o acorde do compasso 130 (II), que inicia a cadência final V/V–*bII*–I (Figura 4), reafirmando o quarto grau melódico ($\hat{1}$) da estrutura da peça (compasso 134 e 135).

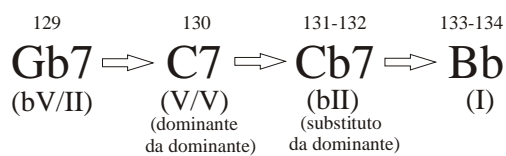


Figura 4 (som real): cadência final.

Com o retorno ao tema inicial na seção A' (compassos 84 a 129), utilizando procedimentos composicionais semelhantes aos que estabeleceram o primeiro grau da estrutura da peça, reafirma-se o mesmo centro modal da exposição, *dó*. Este retorno ao *dó* como centro modal, após a passagem sobre o *dó suspenso* na seção B, pode ser interpretado como uma bordadura cromática na estrutura da peça (*dó-dó#-dó*). Desta maneira, podemos ter a estrutura melódica da obra, $\hat{1}-\hat{3}-\hat{b2}-\hat{1}$, na média escala da peça. Isto acontece da seguinte forma: o primeiro grau (*dó*) é estabelecido nos compassos 03 a 119, o segundo (*mi bemol*) nos compassos 128 a 129, o terceiro (*ré bemol*) nos compassos 131 e 132, na forma de um acorde de *dó bemol* arpejado na parte do piano, e o quarto nos compassos 133 e 134.

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

2.3 Improviso

No contexto geral, o *Improviso* representa o desenvolvimento da obra, motivo da escolha do título. Ele faz a transição para a *Toccatina*, não tendo um centro modal determinado para a peça

toda. É nele que se estabelece o grau melódico do terceiro pilar (\hat{b}^2) da estrutura composicional (Figura 1), fato ocorrido no compasso 27.

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

Em pequena escala, encontra-se a progressão melódica $\hat{1}-\hat{3}-\hat{b}^2-\hat{1}$ na seção A. Após estabelecer o si bemol ($\hat{1}$), o compositor usa os graus $\hat{3}-\hat{b}^2$ (dó#-si) na linha melódica nos compassos 13 e 14. O I final, lá sustenido, é alcançado no compasso 18 pelo arpejo ornamentado descendente da clarineta, compassos 15 a 17. Este é enfatizado com 11 repetições da seqüência si-do-si-la#, compassos 18 a 27, escrita com tercina de semicolcheias e uma colcheia. Esta seqüência de notas é uma diminuição rítmica e melódica da estrutura da obra, é o menor achatamento possível, dentro da modalidade, de seu contorno melódico. As repetições demonstram o uso da estrutura da obra como motivo no desenvolvimento da peça. Com o alargamento rítmico desta figura, as repetições eclodem no ponto culminante da peça, compassos 25, 26 e 27, que consiste da nota mais longa de toda a obra, com fermata e um crescendo para o fortíssimo. O lá sustenido do ponto culminante é o grau melódico do terceiro pilar (\hat{b}^2) da estrutura composicional da grande escala. (Figura 5).

Figura 5: Improviso: compassos 24 a 27.

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

Dois motivos do *Improviso* originam-se melodicamente da estrutura composicional da obra por isso são semelhantes. Um é a seqüência ornamental (bordadura) de tercina de semicolcheia seguidas por colcheia (Figura 6), abundante nas seções A e A', a qual se constituiu no ponto culminante da peça e no terceiro pilar da estrutura. Ele sofre variações rítmicas. O outro, também uma bordadura, porém ritmicamente diferente, se encontra nos compassos 23, 25 (Figura 5), 40-41, 44-45, 71, 81, 83, 85, 88, 90, 93 e 95. A semelhança de ambos com a estrutura composicional está no fato de serem compostos por três graus conjuntos que variam na disposição intervalar e seqüencial de suas notas. Estes motivos são formas condensadas da estrutura composicional e servem como material para o desenvolvimento lúdico da peça.



Figura 6: Improviso, compassos 05 a 07.

2.4 Toccatina

A *Toccatina* representa o último pilar da estrutura composicional, concluindo a obra com o retorno ao centro modal (*lá*) estabelecido na primeira peça. Entretanto, este pilar somente aparece completo, com o primeiro grau simultaneamente na linha melódica e no baixo, no último compasso, mantendo-o em suspense e evitando uma finalização antecipada. Esta peça inicia-se com o baixo do terceiro pilar (*dó sustenido* ou *ré bemol* - som real) e este é mantido, quase integralmente, nas três primeiras seções, A, B e A', chegando a se repetir nos primeiros tempos dos compassos 1 a 6, 9 a 15, 24 a 26, 78 a 91 e 100 a 103. A linha melódica estabelece o centro modal da peça (*lá*) no compasso nove que é também o grau melódico do quarto pilar (Figura 1). Isto gera um trítono que perdura em toda a seção A, volta na seção A' e se resolve apenas no último compasso, onde o baixo e a linha melódica se encontram no centro modal (*lá*), o quarto pilar da estrutura composicional da grande escala. É interessante notar que nos compassos 14, 15, 89 e 90 que a relação de trítono entre o baixo e a clarineta se inverte, o *lá* da clarineta passa para o baixo e o *ré sustenido* pedal do baixo passa para a clarineta. Do início da seção B até o compasso 59, há um procedimento sofisticado no sentido do baixo manter o pedal com o *ré sustenido* (som real - *ré bemol*), enquanto é realizado um acompanhamento centrado na nota *sol* e a melodia está baseada na escala dórica de *dó sustenido* (som real - *si*). Assim mantém a relação de trítono entre acompanhamento e linha melódica sem perder o pedal de *ré sustenido* (som real - *ré bemol*). (Figura abaixo) Já na repetição da frase inicial da seção B, compassos 67 em diante, o pedal de *ré sustenido* é retirado para marcar mais enfaticamente a entrada da seção A' com o seu retorno.



Em pequena e média escalas, apenas a linha melódica da estrutura composicional da obra ocorre na peça. Ela aparece com o contorno melódico maior, *lá-dó#-si-lá* ($\hat{1}-\hat{3}-\hat{2}-\hat{1}$) pois predomina o modo lídio nesta peça.

3. Conclusão

Concluindo, é possível afirmar que a presença constante da estrutura composicional, em pequena, média e grande escalas, e seu uso como fonte para a construção de motivos melódicos dão unidade às peças e unifica a obra como um todo. Ou seja, as peças se integram e se completam

formando uma única obra. Elas têm função específica, compondo uma única grande forma⁴. Segundo Schoenberg, (1996, p.215) “A harmonia é o fator primordial para a criação de uma seção contrastante: a seção *a* estabelece a tônica; a seção *b* contrapõe outra região (algumas daquelas vizinhas), e isto introduz tanto o contraste quanto a coerência”. Considerando as palavras de Schoenberg, o *Chalumeau* representa a seção “*a*”, apresentando o centro modal e a estrutura composicional da obra. O *Clarino* representa a seção “*b*”, contrastante, em uma região vizinha e com caráter diferente. O *Improviso* é a seção de desenvolvimento por explorar motivos musicais provenientes da estrutura composicional e ser uma transição harmônica, não tendo um aspecto conclusivo. A *Toccatina* é o retorno ao centro modal estabelecido no *Chalumeau*, caracterizando uma recapitulação.

Segundo Gerling, “a contribuição da análise no processo de interpretação de uma obra, além de propiciar a percepção dos seus elementos e dimensões, fornece ao intérprete a possibilidade de administrar responsabilmente suas decisões interpretativas” (1985, p.2 apud Grosso, 1997, p.2). Dentro deste pensamento, a estrutura composicional da obra, identificada neste trabalho, pode ser um dos aspectos a orientar sua interpretação. Uma interpretação que não ofusque os pilares desta estrutura nas pequenas, médias e grande escalas, mas os traduz ao ouvinte, estará, pelo menos, demonstrando a unidade que há em cada uma de suas peças e no seu todo. Pode mostrar como cada peça complementa a outra e juntas constituem uma única obra. Sendo esta unidade um aspecto arquetônico singular desta composição.

Referências Bibliográficas

- Alves, Marcelo Eterno. 2001. *A Trombeta na Música de Osvaldo Lacerda*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. Monografia apresentada ao curso de Especialização em Música do Século XX.
- Carneiro, Maurício Soares. 1998. *A música de câmara brasileira: clarineta e piano – clarineta solo*. Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Monografia.
- Dubiel, Joseph. 2000. Analysis, Description, and What Really Happens. In *The Online Journal of the Society for Music Theory*. New York: Society for Music Theory. Disponível em <<http://www.societymusictheory.org>>. Acessado em 15 de setembro de 2005.
- Gerling, Cristina Capparelli. 1985. Performance Analysis for Pianist: a Critical Discussion of Selected Procedures. DMA Dissertation. Ann Arbor: UMI.
- Grosso, Hideraldo Luis. 1997. Os prelúdios para piano de Almeida Prado, fundamentos para uma interpretação. Porto Alegre. Tese de Doutorado.
- Hindermith, Paul. 1998. Curso condensado de harmonia tradicional: com predomínio de exercícios e o mínimo de regras. São Paulo: Irmãos Vitale. Tradução de Sousa Lima 13ª.ed.
- Lacerda, Osvaldo. 1987. *Quatro Peças para Clarineta e Piano*. Rio de Janeiro: FUNARTE. Instituto Nacional de Música, Projeto Memória Musical Brasileira.
- Schoenberg, Arnold. 1996. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: USP. Tradução de Eduardo Seineman.
- Zorzetti, Denise. 1998. *Questões Interpretativas em Cromos de Osvaldo Lacerda*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás. Dissertação de Mestrado.

⁴ “As grandes formas podem consistir de partes amplas, de uma maior quantidade de partes menores, ou de ambas”. (Schoenberg, 1996 p.215).