

VICTOR RODRIGUES RIBEIRO

**O QUARTETO N°1 DE OSVALDO
LACERDA COMO
LABORATÓRIO PARA A PRÁTICA
CAMERÍSTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2019

VICTOR RODRIGUES RIBEIRO

**O QUARTETO N°1 DE OSVALDO
LACERDA COMO
LABORATÓRIO PARA A PRÁTICA
CAMERÍSTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Bacharel em Música – Habilitação em Instrumento.

Orientador: Prof. Marcelo Jaffé

São Paulo

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Ribeiro, Victor Rodrigues

O Quarteto N°1 de Osvaldo Lacerda como laboratório para a prática camerística / Victor Rodrigues Ribeiro ; orientador, Marcelo Jaffé. -- São Paulo, 2019.

43 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Quarteto de Cordas 2. Osvaldo Lacerda 3. Música de Câmara I. Jaffé, Marcelo II. Título.

CDD 21.ed. - 780

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento especial ao meu professor, orientador e mestre Marcelo Jaffé, que me colocou em seus ombros para que eu pudesse olhar ao longe, me ensinando muito mais do que música e muito além do que eu jamais teria imaginado aprender.

Aos integrantes da banca, Betina Stegmann e Nelson Rios, escolhidos carinhosamente por serem fontes de inspiração.

A minha família por todo o apoio contínuo, desde sempre fazendo o possível para ajudar na minha caminhada.

A Larissa, meu amor, por estar sempre ao meu lado.

Ao David Monteiro, Dário Santos e Matheus Cavalari, meus colegas e amigos do Quarteto Cromos, por toda a incrível experiência que me propiciam e que foram fundamentais para a realização deste trabalho.

Quem tem amigos tem tudo. Então um agradecimento aos grandes amigos que saio levando desta graduação e que me trouxeram maior leveza para esta caminhada. Em especial ao meu grande amigo Kauê Belisário, companheiro de instrumento e que muito me ajudou durante toda a graduação e também na realização deste trabalho; e também ao querido pianista Lucas Gonçalves; e a todos os amigos que comigo tocaram e compartilharam de suas experiências.

A todo o Corpo Docente e equipe do Departamento de Música (CMU) da ECA/USP, que me propiciaram uma rica graduação, com todos seus esforços e dedicação.

Por último, a todos que contribuiriam de alguma forma para este trabalho, para minha formação ou que fizeram parte da minha trajetória. A todos que me incentivam, acreditam no meu caminho e torcem por mim.

RESUMO

RIBEIRO, Victor Rodrigues. *O Quarteto N°1 de Osvaldo Lacerda como laboratório para a prática camerística*: 2019, 43p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Resumo: Este trabalho tem como objetivo traçar uma relação entre as habilidades necessárias para a prática de quarteto de cordas e o Quarteto N°1 de Osvaldo Lacerda. A obra foi composta pelo compositor nacionalista em 1952 e é dividida em três movimentos: Prelúdio e Fuga, Ária e Dança. A prática de quarteto exige de seus integrantes a familiaridade com diferentes conceitos e diversas habilidades, relacionadas, por exemplo, a escuta, sonoridade, ritmo, textura, articulações e diversos outros pontos que permeiam este fazer musical. Ao colocar o camerista diante de diferentes situações, esta obra de Lacerda auxilia no desenvolvimento do quarteto, especialmente de grupos brasileiros, por se tratar de uma obra de linguagem nacionalista. O trabalho traz levantamentos e reflexões retirados principalmente dos livros de RAABEN, NORTON e WATERMAN, sobre o fazer musical desta tradicional formação. Utilizando-se de trechos, é demonstrado a aplicação no Quarteto N°1. Também são propostos exercícios que contribuam para o estudo da obra e o desenvolvimento do grupo.

Palavras-chave: Quarteto de Cordas. Osvaldo Lacerda. Música de Câmara.

ABSTRACT

Abstract: This work aims to draw a relationship between the skills required for string quartet practice and Osvaldo Lacerda's Quartet N°1. The work was composed by the nationalist composer in 1952 and is divided into three movements: Preludio e Fuga, Ária e Dança. The practice of string quartet requires from its members familiarity with different concepts and various skills, related for example to listening, sound, rhythm, texture, articulation and various other points that permeate this practice. By placing the chamber musician in the face of different situations, this work by Lacerda helps in the development of the quartet, especially of Brazilian groups, as it is work of nationalist language. The work brings thoughts and reflections taken mainly from the books of RAABEN, NORTON and WATERMAN, about the musical making of this traditional formation. Is demonstrated the application in Quartet N°1 using passages. Exercises that contribute to the study of the work and the development of the group are also proposed.

Key-words: String Quartet. Osvaldo Lacerda. Chamber Music.

SUMÁRIO

| | |
|--|-------|
| Lista de figuras | p. 10 |
| Introdução | p. 11 |
| Capítulo 1: Osvaldo Lacerda e o Quarteto Nº1 | p. 13 |
| 1.1 Osvaldo Lacerda | p. 13 |
| 1.2 Quarteto Nº1 | p. 14 |
| Capítulo 2: Aspectos Gerais | p. 16 |
| Capítulo 3: O Laboratório | p. 20 |
| Conclusão | p. 42 |
| Referências bibliográficas | p. 43 |

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|---------|--|-------|
| Fig. 1 | - Prelúdio. Compasso 13-15. | p. 22 |
| Fig. 2 | - Prelúdio. Compassos 70-72. Enfatizando notas importantes do primeiro violino e viola | p. 23 |
| Fig. 3 | - a) Prelúdio. Compassos 27-28 / b) Dança. Compassos 36-38..... | p. 24 |
| Fig. 4 | - Dança. Compassos 66-75 | p. 27 |
| Fig. 5 | - Dança. Compassos 1-5 | p. 28 |
| Fig. 6 | - Ária. Compassos 15-18 | p. 30 |
| Fig. 7 | - Prelúdio. Compassos 25-32..... | p. 31 |
| Fig. 8 | - Ária. Compassos 1-4 | p. 32 |
| Fig. 9 | - Ária. Compassos 23-30 | p. 33 |
| Fig. 10 | - Prelúdio. Compassos 53-59..... | p. 34 |
| Fig. 11 | - Dança. Compassos 1 – 3. Violino 2 e Viola. Mostrando exercício de Ghost Notes | p. 36 |
| Fig. 12 | - Ária. Compassos 35-41 | p. 37 |
| Fig. 13 | - Prelúdio. Compassos 41-48..... | p. 41 |

INTRODUÇÃO

A formação de quarteto de cordas é uma das formações mais importantes ao longo do decorrer da história da música e tocar quarteto é uma arte que vai além de apenas o aspecto do manuseio de um instrumento, envolvendo uma complexidade de diversos assuntos. Para um estudante de música, a participação e trabalho em um grupo pode fazer uma boa diferença em sua formação, pois intensifica e exige a necessidade de diversas habilidades, tanto musicais quanto técnicas, além de também ajudar a desenvolver aspectos humanos necessários para uma boa convivência da prática em conjunto. A formação de quarteto se destaca pelo seu repertório. Diversos e importantes compositores ao longo da história compuseram um vasto e rico repertório nos mais variados estilos para esta formação, desde antes do classicismo até os dias atuais, passando pelo romantismo, nacionalismo, modernismo e diversos outros estilos. No Brasil não foi diferente, grandes nomes da música clássica brasileira, como Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Alberto Nepomuceno, Cláudio Santoro e outros, também colocaram suas habilidades em prática compondo obras para quarteto de cordas, construindo um interessante e amplo repertório brasileiro para esta formação.

Isaac Stern, no prefácio para o livro de 1962 *“The art of String-Quartet Playing”* (NORTON, 1962, p. 7), diz que embora houvesse um maior interesse na temática de quarteto, a literatura ainda se reduzia a análises ou histórias das obras, não havendo material voltado para a arte de se praticar e tocar quarteto de cordas. Desde a data do livro até os dias deste presente trabalho, surgiram diversos outros materiais sobre este assunto. No âmbito brasileiro, se tivemos muitos compositores escrevendo ricas obras, no mundo acadêmico estas mesmas obras ainda continuam sendo pouco exploradas, embora aos poucos venham ganhando cada vez mais o seu espaço.

Diante disso, o objetivo deste trabalho é se utilizar de um quarteto brasileiro, o Quarteto N°1 de Osvaldo Lacerda, para apresentar conceitos, ferramentas e modos de se praticar a arte de fazer, pensar e tocar quarteto de cordas. A escolha desta obra parte da premissa que para um grupo formado por integrantes brasileiros, por se tratar de um quarteto nacionalista, há uma maior familiaridade com a linguagem de sua composição. O intuito é de que o leitor possa

extrair o essencial e aplicar as ideias em outras obras, utilizando este trabalho como inspiração e guia para também criar e desenvolver sua própria forma de fazer e praticar quarteto.

O trabalho foi elaborado se levantando diferentes reflexões e os relacionando com diferentes trechos do Quarteto Nº1 de Osvaldo Lacerda. São propostos também exercícios relacionando esta obra e as reflexões levantadas, que não devem se limitar em serem usados apenas para o trecho que foi utilizado no trabalho, pois os mesmos podem, e muitas vezes devem, ser aplicados nos demais trechos, de outros movimentos e até mesmo de outras obras.

Os principais trabalhos que foram utilizados para o embasamento teórico deste trabalho são os livros “O Quarteto de Cordas - Teoria e Prática” de L. N. Raaben (2003), “*The art of String-Quartet Playing*” de M. D. Herter Norton (1972) e o texto “*Playing quartets: a view from the inside*” escrito por David Waterman para o “*The Cambridge Companion to the String Quartet*” (STOWELL, 2003). Muito dos exercícios propostos foram frutos dos ensaios e aulas do Quarteto Cromos, o qual o autor do trabalho integra, realizadas com Marcelo Jaffé, violista do Quarteto da Cidade de São Paulo.

Diferentemente dos trabalhos que tem como objetivo ensinar como se deve exatamente tocar determinado quarteto, aqui neste trabalho foca-se mais em instigar o leitor e intérprete a buscarem suas próprias respostas e conclusões, de modo que entender o processo de construção se torne mais importante do que o resultado final. Embora o trabalho não tenha como pretensão propor um modo fixo e correto de se interpretar a obra, alguns exemplos ou situações podem estar relacionadas com uma interpretação por parte do autor do trabalho. Também não é o objetivo se realizar uma análise formal ou técnico-interpretativa da obra em questão.

CAPÍTULO 1:

OSVALDO LACERDA E O QUARTETO Nº1

1.1 Biografia

Osvaldo Lacerda foi um importante compositor nacionalista nascido na cidade de São Paulo, em 23 de março de 1927. Teve seu primeiro contato com a música logo na infância, em meio a uma família onde suas três irmãs, sua avó e sua mãe tocavam piano. Sua mãe era uma excelente cantora, de acordo com ele. Lacerda começou aos 9 anos as suas primeiras aulas de piano com a Ana Veloso Resende. Depois também foi aluno de Maria dos Anjos Oliveira Rocha e José Kliass. De 1945 a 1947 foi aluno de Ernesto Kierski, estudando harmonia e contraponto. Nessa mesma época, foi aluno de canto da professora russa Olga Urbany Ivanov. Sua relação com a composição começou desde criança, compondo de forma autodidata. Em 1952 ele buscou a figura de Camargo Guarnieri, a qual teve aulas durante 10 anos. Guarnieri além de ensiná-lo, ajudou a promovê-lo no meio artístico, apresentando obras dele e de seus outros alunos em recitais realizados em 1953 e 1962. Em 1963, Lacerda recebeu uma bolsa para estudar nos EUA, onde realizou aulas com Vittorio Giannini em Nova York e com Aaron Copland em Tanglewood.

De volta ao Brasil, Lacerda também se dedicou intensamente ao ensino musical, ministrando aulas de teoria, harmonia, contraponto, análise, composição e orquestração, contribuindo para a formação de várias gerações de músicos brasileiros. Além de lecionar durante 23 anos na Escola Municipal de Música de São Paulo, ele também participou ativamente de festivais, cursos e conferências sobre música por todo o país. Fazendo parte da sua trajetória didática, escreveu diferentes livros de ensino musical, como *Compêndio de Teoria Elementar da Música*, *Exercícios de Teoria Elementar da Música*, *Curso preparatório de Solfejo e Ditado Musical*, e *Regras de Grafia Musical*.

Foi premiado em diversos concursos de composição, como por exemplo o da Cidade de São Paulo, em 1962; da Rádio Ministério da Educação e Cultura, no Rio de Janeiro, também em 1962; da Universidade Federal da Paraíba, em 1967; Concurso Nacional de Composição

para Instrumentos de Sopros (trompa e fagote) do Sindicato dos Músicos Profissionais do Município do Rio de Janeiro, em 1984. Obteve também prêmios de melhor compositor do ano da Associação de Críticos do Rio de Janeiro no ano de 1962 e da Associação Paulista de Críticos de Arte/APCA nos anos de 1970, 1975, 1978, 1981, 1986 e 1994.

Recebeu o troféu “Guarani” em 1997, outorgado pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, como personalidade musical do ano e, no mesmo ano, o Grande Prêmio da Crítica, da APCA. Em 24 de Julho de 2006, recebeu a Medalha Anhanguera, a mais importante condecoração concedida pelo estado de Goiás, pelos seus serviços prestados à música brasileira e à música em geral. Ocupou a cadeira N.º9 na Academia Brasileira de Música.

1.2 Quarteto N.º.1

O Quarteto N.º.1 de Osvaldo Lacerda foi composto em 1952 para o Quarteto da Cidade de São Paulo, na época conhecido como Quarteto Haydn. Até o momento da composição desta obra, Lacerda era autodidata e desacreditava na necessidade de um professor de composição. Os três anos que antecederam a composição do quarteto foram os primeiros na qual ele se debruçou na arte de compor, ainda de forma autodidata, conseguindo apenas proezas amadorísticas. Ele mesmo relata que "Não me passava pela cabeça, então, a ideia de que o compositor, que se preza, necessita adquirir uma sólida técnica composicional nas mãos de um professor experiente." (LACERDA, 2001, p. 57). O compositor Willy de Souza Castro foi quem convidou Lacerda para compor o quarteto que seria um importante marco na sua carreira. No momento do convite, Lacerda tinha o prazo de apenas um mês para compor a obra que seria executada pelo Quarteto Haydn no Auditório da Escola Caetano de Santos. Sem nunca ter escrito para instrumentos de cordas, o compositor aceitou o pedido encarando-o como um desafio. "Comecei a fazer o que hoje chamo de Quarteto nº1, em uma base de oito a dez horas por dia, e eu tinha uma sensação de que meu cérebro estava fritando." (LACERDA, 2002). A obra é por ele mesmo considerada como sua primeira grande obra. Sobre o resultado obtido ele conta que "[...] foi satisfatório, mas a penosa composição do quarteto me fez adquirir plena consciência das minhas limitações." (LACERDA, 2001, p. 57). Com isso, ele percebeu que também necessitava de um professor para guiar o seu desenvolvimento. Foi quando buscou a importante figura do compositor e professor Camargo Guarnieri, a qual se tornou fundamental na sua carreira musical. A afinidade com os ideais nacionalistas de Guarnieri, assim como a

admiração por suas obras, foram o que levaram Lacerda a buscá-lo dentre outros como seu professor. Na composição do quarteto, já podemos perceber muitas das características que viriam a marcar a personalidade composicional de Osvaldo Lacerda. O nacionalismo esteve presente durante toda a sua trajetória, desde suas primeiras obras sendo por ele mesmo dito espontaneamente brasileiro. (LACERDA, 2001, p. 60) Ele também ia de acordo com os ideais defendidos pela figura de Mário de Andrade, autor de "Ensaio sobre a música brasileira", uma bíblia para Lacerda. O Quarteto N° 1 traz diversos elementos nacionalistas espalhados por todos os três movimentos que compõem a obra. Lacerda foge da tradicional forma sonata comumente empregada nas composições para esta formação. O primeiro movimento é dividido em duas partes, sendo um Prelúdio e Fuga. O segundo movimento, com clima seresteiro, recebe o nome de Ária. Por último a Dança, caracterizado principalmente pelo ritmo de baião.

CAPÍTULO 2:

ASPECTOS GERAIS

A execução em quarteto de cordas requer dos seus integrantes diversas habilidades, pois essa arte “envolve, por um lado, uma literatura dos mais claros e perfeitos tipos do pensamento musical e, por outro, a mistura de quatro personalidades individuais e igualmente importantes em uma unidade de performance.” (NORTON, 1962, p. 13)¹ Para músicos não familiarizados com a música de câmara é preciso conhecer e desenvolver alguns conceitos sobre esta prática, que difere da atuação em uma orquestra ou como solista. Ela “enfrenta um conjunto de problemas distintos dos problemas individuais ou orquestrais. Tocar em quarteto significa quatro indivíduos que precisam formar um todo unificado, mas que permanecem indivíduos.” (NORTON, 1962, p. 21)². Um bom músico em determinada área muitas vezes pode não ser bom na outra, já que algumas habilidades necessárias são diferentes. Entretanto, integrar e desenvolver um trabalho junto a um grupo de câmara traz diversos benefícios tanto para músicos de orquestra quanto para solistas.

“A dedicação a arte quartetística enriquece os horizontes do músico, e tem um profundo significado artístico-estético, cultural e educativo. [...] com a sua riquíssima literatura, abre as mais amplas possibilidades para o desenvolvimento artístico do intérprete, educando o seu modo expressivo de pensar.” (RAABEN, 2003, p. 18)

Nas orquestras, a existência do maestro e o fato da parte ser executada por outros integrantes do naipe dilui significativamente a responsabilidade individual do músico no resultado final. Já no quarteto, assim como na música de câmara em geral, os músicos ganham maior responsabilidade quanto a sua linha, além de serem responsáveis pela interpretação da obra e as escolhas relacionadas a ela. “A execução verdadeiramente artística de um quarteto exige largueza de pensamento, conhecimento dos diversos estilos musicais e ideia exata das especificidades estilísticas da música de cada compositor.” (RAABEN, 2003, p. 17)

¹ “It involves on the one hand a literature of the most clear and perfect specimens of musical thought and on the other the blending of four individual and equally important personalities into a performing unit.” (NORTON, 1962, p. 13)

² “It faces a set of problems distinct from either solo or orchestral problems. Quartet playing means four individuals who must make a unified whole yet remain individuals.” (NORTON, 1962, p. 21)

Durante todo o decorrer da história da música, diferentes compositores escreveram quartetos nos mais diferentes estilos. Cada um deles possui características que são únicas e influenciam na linguagem composicional. Dentro do mesmo estilo, os compositores também apresentam suas singularidades. Desta forma, é necessário conhecer não apenas o quarteto através da partitura, mas também se deve traçar uma contextualização histórica e estilística da obra, pois são fatores que interferem diretamente na interpretação da mesma.

“Para se esclarecerem as características estilísticas de um determinado compositor, é necessário estudar profundamente os evidentes traços do estilo que ele representa, da maneira mais completa possível, criando uma imagem histórico-social. Para se ter uma imagem correta do conteúdo e do estilo de uma determinada obra, é bom conhecer a época em que ela foi escrita, assim como a biografia artística do autor.” (RAABEN, 2003, p. 45)

Esta busca pelo lado estético amplia os horizontes dos recursos interpretativos do quarteto, permitindo a alavancagem de suas habilidades. Osvaldo Lacerda foi um importante compositor nacionalista que acreditava que os compositores “[...] precisam escrever música nacional para manter contato com seu público e fiel à sua origem cultural.” (AUDI, 2006, p. 11)³. Neste Quarteto N° 1 ele emprega esta ideia trazendo elementos da cultura popular de origens indígenas, africanas e europeias. O grupo não deve apenas encontrar e reconhecer estes elementos na obra, é preciso fazer algo com eles. O quarteto pode se apropriar desta linguagem e desenvolver maneiras de tocar que estejam diretamente conectadas a ela, para assim serem fieis a obra, ao compositor e a si mesmo, sendo autênticos quanto a sua própria nacionalidade.

Um músico sempre enfrenta o desafio da interpretação de uma obra. Com o passar da história, na tentativa de serem mais específicos quanto as suas intenções, os compositores aumentaram a quantidade de indicações em suas obras. Porém, a partitura continua a servir apenas como um ponto de partida para a elaboração da interpretação. O músico deve ser aquele que ao se familiarizar com a linguagem, consegue decodificar os símbolos e transmitir o conteúdo da obra. Cada indivíduo possui suas singularidades e podem interpretar o mesmo texto musical de diferentes formas. Na música de câmara, esta ação é realizada de maneira coletiva. As diferentes vivências de cada um dos integrantes levam a diferentes olhares e desejos por parte dos intérpretes, resultando muitas vezes em conflitos durante os ensaios. Neste sentido, a prática de quarteto exige do músico que ele aprenda a aceitar outras opiniões e abrir mão das

³ “[...] composers need to write national music in order to stay in touch with their audiences and faithful to their cultural origins.” (AUDI, 2006, p. 11)

suas. O resultado da mescla das individualidades de seus integrantes é a criação da identidade interpretativa do grupo.

O desenvolvimento desta identidade é fundamental, pois é através dela que o grupo se torna único, é ela que irá diferenciá-lo dos demais quartetos existentes. O diálogo e conversa são essenciais para que se estabeleçam os conceitos, objetivos e ideias sobre o próprio fazer musical, que somados ao processo de entendimento do papel do quarteto para com a música e a sociedade, definam a sua identidade. Dentro deste assunto, há também o aspecto do nacionalismo. A compreensão da história da música dentro do país, assim como as influências políticas e sociais sobre ela, permite que o quarteto, ao entender a própria origem, descubra quem eles são. Para um grupo brasileiro, deve-se perceber como a “música clássica” chegou ao Brasil e como suas influências encontram-se vivas principalmente na música popular, como por exemplo, ao observarmos a relação entre o barroco e o choro. Chegando nessa conclusão, o quarteto pode buscar na música popular a sua inspiração e compreensão da linguagem musical.

“A boa prática de quarteto oferece o melhor treinamento possível em musicalidade como todo, pois requer adaptabilidade a outros, além de desempenho claro e compreensivo por parte de cada membro”. (NORTON, 1962, p. 18)⁴.

“A interpretação quartetística exige [...] a elaboração de uma série de habilidades em uma execução em conjunto, entre elas a capacidade de ouvir a totalidade do grupo e ao mesmo tempo a sua própria voz, a do seu próprio instrumento, nivelando a sua sonoridade à dos outros instrumentos, conseguindo assim a necessária flexibilidade camerística e a total consonância de suas ações com a dos companheiros do conjunto; significa ter educado qualidade solísticas e de acompanhador, adquirindo a necessária perícia de rápida e eficientemente passar de uma função a outra.” (RAABEN, 2003, p. 18-19)

Adiante no trabalho, serão abordados alguns aspectos e conceitos básicos para uma boa prática e execução de música de câmara. Vale ressaltar que os pontos abordados são apenas um pequeno recorte diante de todos os aspectos que permeiam este fazer musical. O músico deve sempre buscar aperfeiçoar as suas habilidades, desenvolver novos conceitos, novas ferramentas e novas experimentações, pois assim como a música em si, não há um limite estabelecido para o seu grau de aperfeiçoamento.

⁴ “Good quartet playing gives the best possible training in allround musicianship, since it requires adaptability to others, as well as clear and understanding performance on the part of each member.” (NORTON, 1962, p. 18).

CAPÍTULO 3:

O LABORATÓRIO

"O som não é independente - não existe por si mesmo, mas tem uma relação permanente, constante e inevitável com o silêncio. Sob esse prisma, a primeira nota não é o começo, ela emerge do silêncio que a precede." (BARENBOIM, 2009, p. 13). Existem muitas formas de se começar uma música, isto é, romper o silêncio com a sua primeira nota. Nos quartetos de cordas, assim como em grupos, muitas vezes o silêncio é rompido por mais de um instrumento. Surge a necessidade de um gesto para organizar e unificar este momento. Após certo conhecimento da obra e familiaridade com o seu discurso, os integrantes do quarteto precisam decidir como será o gesto de entrada. Mas antes é recomendável ter em mente alguns aspectos. No gesto é necessário que se tenha uma clareza do caráter e também da pulsação sugerida. A respiração é um auxiliar importante a ser levado em consideração junto ao movimento do gesto. A reprodução dele e da respiração por todos os integrantes traz uma maior precisão para a entrada, pois torna a sensação mais uniforme entre os integrantes ao facilitar sua interiorização.

Neste Quarteto Nº1 encontramos três movimentos de personalidades e andamentos contrastantes, que por sua vez possuem sua própria característica para a entrada, necessitando de três gestos diferentes. Raaben (2003, p. 156) diz que "entradas em conjuntos exigem treinos sistemáticos, e devem ser praticadas minuciosamente nos ensaios." Pode-se experimentar, por exemplo, gestos mais ou menos amplos, com alguém liderando ou não, qual o momento da respiração que se começará a tocar e outros fatores a serem testados pelo quarteto. "Cada gesto tem um significado e deve ser habitual para o conjunto." (RAABEN, 2003, p. 156) O gesto precisa ser compreensível por todos, deve auxiliar e estar relacionado com a música. O primeiro movimento vem na indicação de "Sem Pressa" e começa com a ausência do primeiro violino. O trio que inicia pode experimentar diferentes movimentos de entrada, sempre percebendo quais foram as consequências musicais causadas por cada um deles. O segundo movimento começa com uma melodia de cello, fazendo com que o cellista seja mais propenso a conduzir um gesto que traga o melhor resultado. Já no terceiro movimento, há dois compassos introdutórios sem o cello, fazendo que os outros três possam experimentar quem fará a condução.

Se no primeiro movimento temos a tranquilidade da tonalidade de Ré Maior, na Ária, nome dado ao segundo movimento com o comentário de “Moderado, seresteiro”, somos surpreendidos com um Sol menor, propondo uma nova sonoridade e um novo afeto. No terceiro movimento há a retomada do Ré Maior, ainda mais festivo que no movimento inicial. Outra sensação que o quarteto precisa interiorizar antes de qualquer entrada é o que pretendem transmitir através da harmonia. “O camerista deve preparar-se antecipada e interiormente para mudanças da sonoridade, da dinâmica e do caráter do som.” (RAABEN, 2003, p. 50). Assim como a pulsação, que será discutida mais adiante no trabalho, a harmonia também é essencial para a definição do caráter do movimento. Para que se possa adquirir uma interiorização desta relação, o quarteto pode tocar e segurar o acorde das duas tonalidades iniciais presentes na obra, o Ré Maior e o Sol menor, comparando o caráter de cada uma delas e a sensação que cada uma propõe. Pode-se em seguida, executar apenas os primeiros compassos de cada um dos movimentos a fim de levar as sensações contrastantes para cada um dos trechos iniciais e assim compreender o contraste presente entre os movimentos.

Uma das principais habilidades que um quarteto necessita desenvolver é a de soar como apenas um único elemento. Lacerda começa a obra com um trecho na qual essa habilidade quando bem executada é capaz de fazer uma boa diferença no resultado final, servindo como um bom trecho para se trabalhar a unificação do som. O movimento se inicia com uma textura na qual o primeiro violino, após uma breve introdução, apresenta uma melodia principal junto a um acompanhamento contrapontístico realizado pelos outros três integrantes. Raaben (2003, p. 108-109) diz que é necessário que cada integrante desenvolva a imaginação do som desejado, sempre se pautando em algum critério artístico, pois somente através dele poderá corretamente colocar as questões mecânico-acústicas em função da sonoridade por ele imaginada. Em outras palavras, podemos dizer que somente com uma concepção de som mentalmente estabelecida cada um poderá explorar o seu instrumento para obter o som desejado. Levando isso em consideração, é preciso que os quatro músicos não só imaginem o seu som individual, mas também o som do quarteto e como o seu próprio som se situa dentro dele. É essencial ter a flexibilidade de mesclar seu som com o dos outros integrantes, de modo a criar a unidade do quarteto, para assim soar como um único instrumento e não mais como quatro músicos diferentes tocando juntos. Deve-se atentar as variáveis que existem no som, como por exemplo, se ele será mais brilhante ou mais escuro, focado ou disperso. Após igualar os timbres, também

é preciso encontrar o equilíbrio de volume entre cada um. A boa afinação e a forma a qual o vibrato é utilizado individualmente também interferem diretamente no resultado da unificação do som.

Uma das melhores e mais funcionais formas de estudo em quarteto é a fragmentação por duos ou trios, pois permite perceber com maior clareza como as partes se relacionam e se encaixam. Nesse tipo de estudo é essencial sempre ter em mente a imagem total das quatro partes juntas. “Para criar uma imagem geral da obra, o executante deve ouvir não somente a sua voz, como também as vozes dos demais integrantes do conjunto. Deve conhecê-las com o mesmo zelo que conhece a sua.” (RAABEN, 2003, p. 33). Podemos usar como exemplo o trecho inicial do Prelúdio, onde é preciso mostrar o contraponto nos momentos necessários e recuar para que outros possam mostrar também as suas partes, mas nunca se desconectando da melodia principal do primeiro violino e sempre atento as movimentações das demais vozes. A combinação de duos de cada um dos integrantes com o primeiro violino é importante para ajudar a compreender e aperfeiçoar a complementaridade de cada uma das linhas com a melodia principal. Tocar apenas o trio que realiza o acompanhamento tem como objetivo conseguir criar a sua unidade, buscando soar como um elemento único. Em grande parte deste trecho existe a presença do contraponto, porém, no compasso 14 há o primeiro momento de homofonia até então (Fig. 1), exigindo que seja mostrado que, mesmo por um breve instante, há um encontro de todas as partes executando o mesmo ritmo, o mesmo elemento. Esta mesma situação ocorre outras vezes, como no compasso 35 da melodia da viola.



Fig. 1 - Prelúdio. Compasso 13-15.

Ainda no Prelúdio, no compasso 70, Lacerda emprega nas quatro vozes uma textura e função um pouco diferente para cada uma delas, que se complementam para formar a ideia do todo. Isso faz deste trecho outro exemplo na qual o estudo de separação por duos ou trios colabore para o aperfeiçoamento do equilíbrio. Na linha do primeiro violino há uma sequência de colcheias que possuem implicitamente a melodia que havia sido apresentada por ele no início do movimento. O segundo violino traz uma contra melodia. A viola também apresenta uma sequência de colcheias, mas diferentemente das do primeiro violino, são responsáveis pela harmonia e implicitamente trazem o ritmo que dá unidade ao movimento. Na Fig. 2, percebemos como estes elementos estão camuflados em meio às demais colcheias. O cello fica a encargo de manter o ritmo, cumprindo o seu papel de “sustentar o ritmo, conter e direcionar a movimentação geral da música.” (RAABEN, 2003, p. 23).



Fig. 2 - Prelúdio. Compassos 70-72. Enfatizando notas importantes do primeiro violino e viola

Se tratando em aperfeiçoar o aspecto das melodias presentes, sugere-se que a viola ou segundo violino toquem a melodia principal junto ao primeiro violino, já que esta encontra-se oculta em meio a outras colcheias. Essa dupla faz com que o primeiro violino possa entender o que fazer musicalmente, principalmente quais notas necessitam ser mais evidenciadas ou apoiadas. Como o segundo violino apresenta uma contra melodia a esta principal do primeiro violino, ele pode substituir suas colcheias pela melodia em si, ajudando o segundo violinista a executar uma boa contra melodia ao encontrar a relação dela com a melodia principal. Já criando uma imagem mais completa, o passo seguinte é a execução do trio sem cello e na qual a viola realiza a melodia no lugar da sua parte. A combinação do cello com a viola, já tocando suas colcheias normalmente, tem o objetivo de dar unidade ao ritmo que caracteriza o

movimento. A dupla de primeiro violino com viola, as duas partes que possuem sequência de colcheias, propícia a igualdade entre os integrantes no tamanho de cada nota. Por último vem a junção de todas as vozes.

Em dois momentos durante a obra, Lacerda escreve um acompanhamento na qual uma mesma linha está dividida entre dois instrumentos. No compasso 28 do Prelúdio (Fig. 3a), servindo de acompanhamento para a melodia da viola, os violinos possuem uma figuração de colcheias que se complementam e a qual o compositor escreve "muito igual", sugerindo que deve soar como se apenas um violino estivesse tocando. Para criar essa homogeneidade entre os dois violinos é preciso encontrar o equilíbrio de dinâmica, timbre, foco de som e buscar uma unidade, não só do som, mas também da ideia musical. Um método de estudo é ambos violinistas tocarem ao mesmo tempo as partes dos dois, como se fossem escritas juntas. O segundo passo é retirar aos poucos as notas que não pertencem à própria parte, conseguindo entregar e pegar a linha do outro violino sem perder o fluxo de continuidade e nem a unidade sonora. O outro momento em que há uma situação similar é no terceiro movimento no compasso 37 (Fig. 3b), desta vez entre o segundo violino e a viola, que também recebe a indicação de “muito igual”.

a) I - Prelúdio



b) III - Dança



Fig. 3 - a) Prelúdio. Compassos 27-28 / b) Dança. Compassos 36-38

Durante todo o decorrer da obra existem indicações de PP e PS que representam respectivamente Parte Principal e Parte Secundária. Na Fuga do primeiro movimento também há a marcação de T para o tema da fuga. Ao colocar estas indicações, Lacerda propõe uma

maior clareza das suas intenções quanto a relação dos papéis e equilíbrio das vozes. Entretanto, o quarteto precisa desenvolver uma compreensão que vá além apenas da ideia de que um deve soar mais do que outro ou então de que um é mais importante que o outro, pois desta forma a música se torna facilmente uma sucessão de linhas fortes contra linhas fracas. Este mesmo pensamento, da busca por um significado musical para as marcações do compositor, também se aplica às indicações de dinâmicas, articulações e de variações na pulsação. “Uma nota pontuada pode precisar soar mais longa ou mais curta em um tipo de frase ou movimento do que em outro; um piano ou um forte mais cheio ou mais fino por causa do que o precede ou o segue; um contraste vívido ou apenas suave.” (NORTON, 1962, p. 121).⁵

A escolha de articulação deve servir para propiciar a execução de uma ideia musical, nunca chamando mais atenção para articulação do que a própria ideia. “Cada golpe de arco é aplicado para revelar um determinado caráter da música; em diversas obras musicais, como nos diversos episódios da mesma obra, os golpes de arco podem ter diversas características e diversos coloridos.” (RAABEN, 2003, p. 117) Por exemplo, no acompanhamento realizado pelo segundo violino e viola no início do terceiro movimento (p. 28 – Fig. 5), além de propiciar a levada da dança, ele também fica responsável por apresentar a harmonia e suas progressões. Isso faz com que seja exigida uma articulação que propicie tanto a sua função rítmica quanto também sirva para que se possa escutar a movimentação harmônica do trecho. Uma articulação muito marcada pode ressaltar o lado rítmico e esconder a harmonia, já uma articulação exageradamente mole pode descaracterizar o ritmo. Na Fuga e na Dança encontramos uma grande variedade de articulações indicadas pelo compositor, servindo para que o quarteto busque golpes de arco e articulações que sejam coerentes musicalmente, que possuam significado musical e não sejam apenas uma demonstração técnica.

Na segunda parte do primeiro movimento temos uma fuga que recebe o comentário de “Movido, mas não muito”. Fugas em quarteto de cordas apresentam diversas dificuldades e seu estudo pode trazer diversos benefícios para o desenvolvimento das habilidades camerísticas. Raaben chama a atenção de que:

“Com o intuito de fazer aparecer a sua voz, é comum a tendência, em conjuntos novos, de gritar mais alto, encobrindo a voz principal. O contrário, o destaque excessivo dado

⁵ “A dotted note may have to sound rather long or shorter in one type of phrase or movement than in another; a piano or a forte rather fuller or thinner because of what precedes or follows it; a contrast vivid or only mild.” (NORTON, 1962, p. 121).

à voz principal transforma grotescamente as outras vozes em acompanhamento, em prejuízo da importância temática, tornando a música inconsistente, passiva e desinteressante. Tanto a primeira quanto a segunda situações devem ser evitadas.” (RAABEN, 2003, p. 53)

No estilo composicional de fugas, cada uma das vozes ganha maior responsabilidade e importância temática, tornando suscetível para os erros citados por Raaben e levando a necessidade do desenvolvimento de um refinado equilíbrio entre elas. “Melhorar o equilíbrio geralmente não é apenas uma questão de tocar forte ou fraco.” (WATERMAN, 2003, p. 103)⁶. O quartetista precisa desenvolver a habilidade de rapidamente alterar seu som ao sair do tema para o contra tema, permitindo que o tema apresentado por outra voz possa aparecer sem que haja a necessidade de que este grite para isso. No terceiro movimento, Lacerda também utiliza diversas vezes do elemento de conversa ou de imitação, principalmente entre os dois violinos.

Sendo o mais rápido dos três movimentos, a Dança ocasiona em uma rápida alternância entre os diferentes papéis que são indicados pelo compositor através de PP e PS, exigindo o desenvolvimento de uma ágil flexibilidade por parte de cada um dos músicos. Um bom camerista é essencialmente aquele que também possui um bom ouvido, conseguindo se atentar aos diversos elementos que ocorrem ao mesmo tempo e assim executando a sua parte de forma coerente ao todo. Com texturas mais recheadas e apresentando também uma maior dificuldade técnica individual causada pelo andamento rápido, este movimento se torna o mais difícil em manter o ouvido atento a todas as partes.

Compreender e refinar as texturas são essenciais para uma boa execução de quarteto.

“Cor e textura são, com certeza, os elementos que dão a música de quarteto seu caráter especial, que tipificam essa cristalização particular do pensamento musical. [...] Uma vez que o quartetista coloque sua mente nas possibilidades envolvidas, ele achará a si mesmo em um campo de pensamento e trabalho que é fascinante, desafiador e exigente do seu melhor.” (NORTON, 1962, p. 120).⁷

Muitas vezes na prática de quarteto de cordas, pensamentos e analogias provindos de outras disciplinas ou outras áreas podem auxiliar no entendimento ou no trabalho de uma obra,

⁶ “Improving the balance is often not simply a matter of playing louder or softer” (WATERMAN, 2003, p. 103).

⁷ “COLOR AND TEXTURE are, of course, the elements that give quartet music its special character, that typify this particular crystallization of musical thought. [...] Once the quartet player puts his mind on the possibilities involved, he will find himself in a field of thought and work that is fascinating, challenging, exacting of his best.” (NORTON, 1962, p. 120).

como por exemplo, em elementos encontrados em alguma outra arte que não a música. Uma delas é o conceito de planos de profundidade existente em quadros ou fotografias. Ele pode ser utilizado para trabalhar e compreender as texturas elaboradas pelos compositores. Ao pensar na profundidade de cada elemento é possível estabelecer uma maior clareza no equilíbrio dos diversos elementos que aparecem dentro das diferentes texturas apresentadas. Isto ajuda a compreender a função de cada uma das vozes, pois “é preciso definir o papel de cada uma, discernir qual é a voz principal e quais são as secundárias, terciárias ou quaternárias.” (RAABEN, 2003, p. 52).

Este conceito pode ser facilmente aplicado no terceiro movimento da obra, onde a textura sofre diferentes modificações. Podemos pegar o trecho que começa no compasso 69 para exemplificar a ideia. (Fig. 4). Ambos os violinos recebem a indicação de PP (Parte Principal) realizando um diálogo imitativo. Não há indicação de PS (Parte Secundária) entre viola e cello, que realizam acompanhamentos diferentes. Pensando na ideia de planos, os primeiros violinos estariam em primeiro, indicado pelo compositor. O quarteto precisa então estabelecer em quais planos e o quanto de profundidade estariam as partes da viola e cello.

The image shows a musical score for a string quartet, specifically measures 69 through 73. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Measure 69 is marked with a double bar line and the number 69. The dynamics are as follows: Violin I starts with *pp* and *mf*; Violin II starts with *mf*; Viola starts with *mf*; and Cello starts with *mf*. In measure 70, all four parts have the instruction *f, resolute*. In measure 71, Violin I and II have *f, resolute*, while Viola and Cello have *mf subito*. In measure 72, Violin I and II have *f, com brio*, while Viola and Cello have *PIZZ.* and *quasi f*. In measure 73, Violin I and II have *pp*, while Viola and Cello have *f*.



Fig. 4 - Dança. Compassos 66-75.

Um recurso de grande ajuda para elaborar as texturas, timbres e modo de se tocar determinado trecho consiste em comparar uma determinada linha com outro possível instrumento que não pertence a formação, como instrumentos de metais e percussão. A busca pelas características idiomáticas destes outros instrumentos cria uma percepção que auxilia diretamente na forma de executar a parte. Podemos utilizar o início do terceiro movimento como exemplo (Fig. 5). O cello fica encarregado da primeira melodia apresentada enquanto violinos e viola realizam um acompanhamento na clave rítmica do baião. Podemos pensar na parte do primeiro violino como um triângulo e o segundo violino e viola como a zabumba, formando um naipe de percussão que serve de base para a melodia do cello, que por sua vez pode se assemelhar a algum outro instrumento. Outro exemplo é o segundo movimento, na qual o acompanhamento inicial pode ser comparado com o de um violão de seresta, indo de acordo com a indicação de “Moderato Seresteiro” realizada pelo compositor. (p. 32 – Fig. 8)



Fig. 5 - Dança. Compassos 1-5

Em diversos momentos deste Quarteto Nº1 há a existência da textura de melodia com acompanhamento, com as funções variando entre todos integrantes. Waterman (2003, p. 106) diz que “músicos de quarteto claramente precisam da habilidade de trocar de papéis com facilidade, um momento pegando a voz principal com toda a liberdade e energia que possa exigir, o próximo momento suportando, ou acompanhando discretamente ou de outra forma.”⁸ Lacerda distribui a melodia para todos os instrumentos durante os diferentes trechos da obra, oferecendo a oportunidade para que todos possam aprender a desenvolver a capacidade para apresentar melodias e acompanhamentos. A Ária, sendo o mais lento dos três movimentos e bastante marcada por esta textura, torna-se útil para explorar algumas relações que se estabelecem nela e que serão abordadas adiante.

Se um bom acompanhamento é essencial para completar uma melodia, esta por sua vez também merece os seus devidos cuidados. Uma melodia nunca deve estar desconectada dos outros elementos que acontecem. “Os executantes devem ter em mente sempre a importância de uma segunda voz, do contraponto, da harmonia, e da consciência de que todos eles completam o desenho do pensamento melódico.” (RAABEN, 2003, p. 47). Como exemplo, podemos pegar o compasso 15 da Ária, onde temos a segunda grande melodia do movimento sendo apresentada pelo primeiro violino. (Fig. 6) A textura ganha uma segunda linha que é feita pelo cello, enquanto segundo violino e viola mantém um acompanhamento de semínimas, não muito diferente do que vinham fazendo já na melodia anterior a essa. Uma das ferramentas de estudo de muito valor para um músico é através da sua imagética auditiva. “Muitos artistas não se limitam a estudar uma obra com o instrumento, fazendo-o sem tocar, entoando-a mentalmente, pensando nos mínimos detalhes e nuances de fraseologia.” (RAABEN, 2003, p. 36). Para que o primeiro violino possa criar o desenho de sua melodia se apoiando e levando em consideração os outros elementos presentes, sugere-se que o ao invés dele tocar, o violinista imagine a sua voz mentalmente enquanto escuta a parte dos outros três integrantes, fazendo os ajustes necessários na imagem mental da sua linha. O contrário também pode trazer resultados, o primeiro violino tocando sua melodia sozinho enquanto os outros três imaginam suas partes. Este segundo exercício permite que o acompanhamento adquira maior

⁸ “Quartet players clearly need the ability to switch roles with ease, one moment taking on the main voice with all the freedom and energy that it might demand, the next moment supporting, or accompanying discreetly or otherwise.” (WATERMAN, 2003, p. 106)

familiaridade e se adeque aos contornos melódicos do primeiro violinista, além de também poder realizar sugestões para ele.



Fig. 6 - Ária. Compassos 15-18

A criação da imagem sonora e o seu estudo através dela também é prático para o trabalho de afinação, pois cada músico possuiu suas tendências individuais. Entretanto, dentro de um grupo de câmara, é preciso encontrar uma junção destas individualidades de modo a criar uma afinação que seja do conjunto. “Cada intérprete deve o tempo todo ouvir os seus companheiros e ajustar-se à afinação geral do quarteto.” (RAABEN, 2003, p. 72). A afinação não existe por si só e deve estar atrelada a concepção mental da obra, “[...] os trabalhos sobre a afinação constituem um processo criativo de entonação artística, no qual o próprio ajustamento de afinação se resolve conforme o conteúdo da música e das particularidades da sua entonação.” (RAABEN, 2003, p. 64)

Em algumas ocasiões encontramos uma mesma melodia sendo repetida com diferenças no seu acompanhamento. Waterman (2003, p.106) diz que “[...] mudanças súbitas em um acompanhamento podem alterar radicalmente o material principal a qual está acompanhando.”⁹ No Prelúdio, no compasso 27, a mesma melodia que antes pertencia ao primeiro violino será reapresentada uma oitava abaixo na viola e com uma textura de acompanhamento um pouco diferente (Fig. 7). Se na vez do primeiro violino a textura apresentada tinha caráter mais contrapontístico, na melodia da viola o contraponto é substituído por uma sequência de

⁹ “[...] subtle change in an accompaniment may radically alter the character of the primary material it is accompanying.” (WATERMAN, 2003, p. 106)

colcheias entre os violinos. Embora a melodia seja a mesma, esta mudança na textura do acompanhamento exige uma nova forma de ser tocada, trazendo outra personalidade a ela.

Fig. 7 - Prelúdio. Compassos 25-32

Ainda se utilizando deste mesmo trecho, embora o violista esteja com a melodia principal, ele deve estar atento ao acompanhamento e a harmonia presente para que possa moldar a sua frase, pois em um quarteto de cordas “um intérprete de qualquer uma das vozes, mesmo nos seus solos, nunca é solista na sua ampla concepção, devendo sempre sentir a sua melodia dentro do conjunto.” (RAABEN, 2003, p. 22). Um interessante exercício que pode trazer diversos benefícios consiste em os três integrantes que não possuem a melodia tocarem apenas a harmonia, sem outros ritmos, apenas com notas sustentadas. Para o quarteto, isto ajuda na compreensão de qual a harmonia, sua condução e a cor de cada um dos acordes. Para o violista, também serve para que, baseando-se nela, possa aperfeiçoar sua afinação e fraseado. Mas assim como em praticamente todos os outros exercícios, ele deve ser sempre executado de forma musical, tendo sempre em mente qual o resultado final pretendido.

Outro aspecto de bastante importância que necessita ser desenvolvido é o ouvido harmônico, que de acordo com Raaben (2003, p. 56), o de “um instrumentista de cordas é menos desenvolvido, de forma geral, do que o ouvido melódico. Tocar em conjunto educa o ouvido harmônico, principalmente se esse processo for ativo e não passivo.” Na primeira melodia do cello no segundo movimento, temos como acompanhamento uma sequência de semínimas dos outros três integrantes, trazendo uma sucessão de acordes que dão relevância harmônica ao trecho (Fig. 8). “Uma sequência incessante e impessoal de acordes cria o mesmo efeito do vibrato incessante.” (RAABEN, 2003, p. 56). É necessário encontrar o que cada um dos acordes representa e qual o significado que Lacerda tentou expressar através da harmonia. “O intérprete deve ouvir a sua voz dentro da sonoridade geral do acorde, relacionada com as outras vozes, e, o que é mais importante, dentro desse acorde, definir a expressividade e o significado dessa voz.” (RAABEN, 2003, p. 56).



Fig. 8 - Ária. Compassos 1-4

O estudo sugerido é de que seja tocada apenas a sequência harmônica em andamento mais lento, sem nenhum vibrato, com um timbre e volume semelhante entre todos os integrantes e uma dinâmica geral que esteja mais para o piano do que para o forte. O objetivo é permitir que os intérpretes possam sentir o que cada acorde diz quanto ao seu afeto e sua função dentro do trecho, isto é, se é um acorde de tensão ou relaxamento, estável ou instável e de repouso ou de movimento, assim como também a sua cor sonora. Se houver a possibilidade, é recomendado que a sequência seja tocada ao piano. Vale ressaltar também a importância da análise da partitura, que será abordado mais à frente no trabalho.

Ainda discorrendo sobre a relação de melodia e acompanhamento, é necessário falar também sobre o aspecto rítmico que cercam esta textura. É preciso se estabelecer o quanto o acompanhamento irá impor uma pulsação precisa e sem variações ou o quanto a melodia ficará livre para se expressar, pois a melodia não pode soar presa e o acompanhamento não pode soar desordenado. (WATERMAN, 2003, p. 113) Para isso, é preciso levar em consideração as características tanto da melodia quanto do acompanhamento. Como exemplo, podemos pegar a terceira melodia da Ária, que começa no compasso 23 e é tocada pela viola (Fig. 8). Embora tenha um desenho e características melódicas diferentes das apresentadas pelo violino e pelo cello nos trechos anterior, ela possui uma textura de acompanhamento que se mantém bastante similar. Aqui nesta melodia, a qual o Lacerda escreve “*cantabile*”, temos dois saltos intervalares distantes (assinalados na Fig. 9). Este é um momento na qual a melodia exige uma maior liberdade. “Os intervalos largos das melodias cantantes exigem, freqüentemente, mais tempo para serem interpretados de forma inteligível; nesses casos será feito logicamente um alargamento expressivo.” (RAABEN, 2003, p. 91). Waterman (2003, p. 115) diz que em casos como estes de saltos distantes, sforzandos ou harmonia significativa, o acompanhamento precisa fazer pequenos desvios quanto a pulsação para se adequarem a melodia. É importante que a melodia esteja sempre ciente do acompanhamento e este por sua vez não deixe de seguir a melodia.





Fig. 9 - Ária. Compassos 23-30

O acompanhamento pode possuir diversas características e funções, como por exemplo, ser responsável pelo ritmo ou responsável pela harmonia. Durante vários momentos da obra o acompanhamento é marcado por sequência de colcheias ou semicolcheias. Este tipo de acompanhamento tem a função de trazer uma continuidade no movimento, ajudando a melodia a fluir e a música a andar pra frente. Como por exemplo, na melodia do segundo violino no compasso 55 do Prelúdio (Fig. 10), onde a viola possui a sequência de colcheias, enquanto o cello realiza pequenas intervenções que colocam as cabeças de compasso, muitas vezes não dadas nem pelo violino nem pela viola. Sem a movimentação da viola, a melodia do segundo violino pode facilmente estagnar a fluência da música, tornando essencial que o violista traga um interesse musical para o acompanhamento.





Fig. 10 - Prelúdio. Compassos 53-59

Assim como as melodias estão subordinadas ao acompanhamento, este por sua vez também deve se enquadrar a melodia. Um bom exemplo para observarmos esta afirmação é no momento do diálogo de primeiro violino e cello presente a partir do compasso 47 do Prelúdio (p. 41 – Fig. 13). O acompanhamento de segundo e viola não é muito diferente do que havia sido apresentado nos trechos anteriores, possuindo o ritmo de unidade do movimento. Porém, o novo caráter apresentado faz com que mudanças sejam necessárias na forma de se tocar este acompanhamento, para que sirva bem ao diálogo realizado pelas vozes extremas do quarteto, que exige, por exemplo, uma maior flexibilidade quanto a imposição da pulsação por parte das vozes intermediárias.

A Dança, terceiro movimento da obra, é caracterizada pela presença do ritmo do baião em seu acompanhamento. Para obtenção de fluência nos movimentos aos quais haja uma predominância do estilo dançante, é necessário encontrar a peculiaridade da levada característica de cada dança, aqui no caso, o baião. Para isso deve se trabalhar as articulações e pesos de cada nota. O exercício proposto consiste em tocar todas as semicolcheias da sua subdivisão e apoiar apenas as que apresentariam a mudança de ritmo, disfarçando as demais, também comumente conhecidas como *ghost notes*, como é mostrado na Fig. 11 abaixo. Também é interessante que algum dos músicos de fato deixe o seu próprio instrumento de lado e percute o ritmo, de forma musical, como se fosse um percussionista tocando junto ao grupo. Isto permite que os outros integrantes possam interiorizar a sensação da levada da dança.



Fig. 11 – Dança. Compassos 1-3. Violino 2 e Viola. Mostrando exercício de *Ghost Notes*

Também é necessário encontrar um bom equilíbrio entre uma melodia e um acompanhamento no que diz respeito ao volume de som. Muitas vezes ocorre o erro do acompanhamento virar apenas um sussurro, se tornando praticamente inaudível. Ou então a melodia é tocada exageradamente forte, tornando-se praticamente solista e apagando por sua vez o acompanhamento. No compasso 37 da Ária, temos uma melodia que é apresentada pelo primeiro violino na tonalidade de Sol Maior e que Lacerda pede que seja “*dolce*” e marca “*p*” – piano - para o acompanhamento (Fig. 12). Estas características fazem com que o trecho se torne propício aos tipos de erro de equilíbrio ditos anteriormente. Para se encontrar uma sonoridade em piano que de liberdade para que o primeiro violino desça a sua dinâmica e apresente um som mais *dolce*, sugere-se que o acompanhamento encontre primeiro a sonoridade desejada em um volume sonoro que seja confortável e em seguida vá gradualmente diminuindo-o, sem deixar perder a qualidade inicial. Outro exercício consiste em exagerar a dinâmica e depois voltar aos poucos até encontrar o ponto desejado. Fazendo parte das experimentações, processo fundamental durante os trabalhos do quarteto, este mesmo exercícios também podem ser aplicado para pulsações, articulações, entre outros aspectos. O exagero de dois extremos pode ajudar a encontrar para qual dos lados o quarteto deve direcionar a sua escolha.



Fig. 12 - Ária. Compassos 35-41

A pulsação e o ritmo são dois fatores importantes no fazer musical. A pulsação muitas vezes pode afetar diretamente o caráter de um movimento. “Qualquer afastamento do tempo prejudica a dinâmica, a tensão da entonação da música e todo o seu perfil. Essa é a razão do intérprete precisar encontrar o tempo certo e correspondente para definir a imagem da obra.” (RAABEN, 2003, p. 98). Osvaldo Lacerda é um compositor muito específico quanto as suas indicações de metrônimos. O quarteto não deve seguir cegamente as indicações marcadas nas partituras, mas ao mesmo tempo não deve ignorá-las (RAABEN, 2003, p. 100). É necessário acima do que seguir o metrônomo indicado, conseguir perceber qual o caráter musical proposto pelo compositor através da indicação. No primeiro movimento da obra, o Prelúdio, o compositor indicam o metrônomo de mínima = 66, junto ao comentário de “Sem Pressa”. Este é um bom movimento para que o quarteto possa fazer diferentes experimentações quanto à pulsação, a fim de entender como que o caráter é afetado por pulsações mais rápidas ou mais

lentas. Compreendendo essas relações após os experimentos, as intenções do compositor tornam-se mais claras.

De acordo com Raaben (2003, p. 103), cada um dos intérpretes tem uma sensação de ritmo diferente e é de suma necessidade que se conquiste uma unificação entre os integrantes, de forma que o ritmo não passe a ser mais individual, mas sim coletivo. A Fuga, segunda parte do primeiro movimento, devido a sua complexidade rítmica é um interessante grande trecho para que possa ser desenvolvido e trabalhado esse senso de pulsação coletiva. Começando pelo segundo violino, a fuga tem seu tema apresentado inicialmente por todos os integrantes do quarteto. A entrada de cada um no tema deixa explícitas as diferenças entre cada indivíduo, onde uns tendem a puxar o andamento pra frente enquanto outros puxam para trás. É importante que haja alguma unidade entre as apresentações do tema e para desenvolvê-la recomenda-se que todos toquem simultaneamente as suas entradas, com o objetivo de se encontrar o equilíbrio do pensamento rítmico. Para facilitar a complementaridade rítmica no conjunto, é essencial que individualmente as partes estejam com o solfejo rítmico bem realizado, tornando obrigatório o prévio estudo individual.

Assim como nesta Fuga, em diversos momentos o metrônomo pode se tornar um grande aliado para a prática de quarteto. Entretanto, ele deve ser sempre usado de maneira bastante consciente quanto aos objetivos de sua utilização. O metrônomo em andamento mais lento pode trazer diversos benefícios, como por exemplo, ajudar os integrantes a amarrarem com exatidão as notas que são juntas com os demais integrantes, como na Fuga, ou conseguirem compreender melhor a imagem do todo, como na Dança. Entretanto, para o estudo lento deve se levar em consideração:

“Ao se tocar lentamente, é preciso objetivar-se sempre a razão dessa conduta, sem esquecer de como ela soaria se fosse tocada no andamento. A redução do andamento só é aceitável até onde o intérprete possa distinguir as ligações melódicas e a afinação entre os elementos da música tocada. Um andamento exageradamente lento torna difícil perceber as ligações melódicas entre os diferentes elementos sonoros da música, e faz com que cada som se apresente como que isolado das notas, antes e depois dele.” (RAABEN, 2003, p. 37).

Tal afirmação de Raaben é explicada por Waterman, que embora esteja falando sobre o estudo lento para afinação, o mesmo pensamento pode ser usado quanto ao ritmo:

“Se, ao praticar lentamente, o grupo aprende a tocar com precisão apenas quando é mecânico e muito sem envolvimento, ele pode facilmente perder esta precisão, não por causa do aumento de velocidade, mas porque os músicos não aprenderam a ser precisos enquanto fazem música com comprometimento. (WATERMAN, 2003, p. 111).¹⁰

Essa ideia se estende também para o estudo com metrônomo em pulsação normal, pois se o intérprete aprender a fazer a divisão rítmica correta apenas de forma mecânica, ao se tentar fazer música sem o metrônomo, sua subdivisão pode tornar-se irregular em consequência de suas intenções musicais. O estudo em pulsação final pode ser um forte aliado não só para desenvolver a constância da pulsação, mas para que possa também evidenciar possíveis irregularidades individuais, mostrando quem está correndo ou atrasando em cada ponto específico. (NORTON, 1962, p. 56)

Um trabalho sugerido como alternativa ao metrônomo é o de substituí-lo por um ritmo percutido. Um dos integrantes pode deixar de tocar sua parte para percutir o ritmo escolhido, dando base para os outros três integrantes. Estes ritmos podem ser oriundos da música popular, como o baião, samba, maxixe, entre outros. No terceiro movimento, por exemplo, que já possui o desenho do baião escrito, ao se percutir ele no lugar do metrônomo se ganha o benefício de encontrar a levada característica desta dança. Mas o principal objetivo desta proposta é oferecer uma ferramenta que além de trazer a manutenção da pulsação, venha também acrescido de algum aspecto musical.

Na execução em *pizzicato* é possível se perceber mais facilmente os momentos de desencontro, pelas próprias características desta técnica de produção de som, que consiste bastante no ataque inicial de cada nota. Ao se tocar em *pizzicato* exige-se do quarteto uma pulsação que seja sentida coletivamente e não individualmente. O estudo de trechos em *pizzicato* pode ser uma útil ferramenta de trabalho. Ao final da Ária, Lacerda apresenta uma repetição do primeiro trecho do movimento, indicando desta vez o uso de *pizzicato* para o acompanhamento, propondo também uma nova sonoridade. O acompanhamento poderia tocar de forma metronômica suas semínimas, a fim de mais facilmente garantir uma exatidão na simultaneidade, mas isto tornaria a melodia presa e enrijeceria a música. Para dar a liberdade para o cellista realizar sua melodia, assim como também apresentar um acompanhamento que

¹⁰ “[...] If, when practising slowly, the group learns to play accurately only when it is being mechanical and too uninvolved, it could easily lose that accuracy, not because of the speeding up, but because the players have not learned to be accurate whilst making music with commitment.” (WATERMAN, 2003, p. 111).”

ajude a música a fluir, é preciso da pulsação coletiva. Os três integrantes que realizam o acompanhamento podem se atentar em tocarem suas notas junto às notas simultâneas com a melodia, o que já traz momento de encontro entre todos. Porém, os momentos na qual o cello possui uma nota longa são onde reside a maior propensão ao desencontro. Nestes momentos, o acompanhamento pode ser crucial para ajudar no mover musical da melodia, quando pensado de forma ativa. Um exercício proposto para se desenvolver tanto a simultaneidade quanto esta participação mais ativa do acompanhamento se dá fora do instrumento, através do uso de palmas. A melodia executa normalmente sua linha, enquanto o acompanhamento realiza seu ritmo em palmas. Também é interessante o exercício do acompanhamento tentar colocar as palmas apenas nos momentos em que o cello possui nota longa, com o objetivo de perceber a participação ativa do acompanhamento nestes momentos.

A análise da partitura é fundamental e deve fazer parte da vivência diária do quarteto. Ela serve como base para todo o trabalho a ser desenvolvido. Conhecer a partitura desde seus pequenos detalhes até a sua estrutura mais geral cria um maior refinamento de sua elaboração musical e da compreensão do seu discurso. Encontrar e situar o estilo de composição, as características do compositor, a forma do movimento, as progressões harmônicas, as elaborações temáticas, entre outros diversos aspectos, são primordiais para um bom entendimento da obra.

Chegar a uma compressão da estrutura do movimento de um ponto de vista mais geral permite que o intérprete possa criar um discurso musical mais rico, conseguindo visualizar como os trechos se relacionam com o que veio antes ou depois deles. “Trata-se de o executante criar [...] uma imagem de como se desenvolvem os temas, como se relacionam entre si, e como são as ligações artísticas mais íntimas entre os diferentes elementos musicais e as divisões evidentes da música.” (RAABEN, 2003, p. 41). Por sua clareza quanto as seções, este Quarteto N°1 permite com facilidade trabalhar este aspecto. No compasso 61 da Ária, a melodia da viola é reapresentada. Aqui nesta repetição, embora as marcações de dinâmicas indicadas sejam as mesmas da primeira vez, os trechos que a seguem e antecedem são completamente diferentes. O quarteto precisa escolher então como será realizada esta repetição, se será executada da mesma forma que foi apresentada pela primeira vez ou se sofrerá alterações. Como já dito anteriormente, a experimentação é umas das melhores ferramentas que o quarteto pode utilizar a fim de continuar a sua pesquisa para encontrar o melhor resultado musical e sonoro. Aqui o

quarteto pode experimentar tocar com diferentes graus de energia e dinâmicas, percebendo como cada mudança afeta a sensação que temos do trecho diante do restante da obra.

Ainda percorrendo sobre a análise e entendimento mais geral da obra, outro ponto importante são as transições, fundamentais para uma boa fluência da narrativa musical. Para a realização de boas transições é sempre necessário à consciência de onde saímos e onde queremos chegar, obtendo clareza quanto ao papel da transição. Sendo assim, antes de começarem os trabalhos de uma determinada transição, é preciso ter bem estabelecido o que a cerca. Lacerda se utiliza de diversas transições durante toda a composição deste quarteto, como por exemplo, entre as várias melodias do segundo movimento. No Prelúdio, temos uma significativa, embora curta transição entre os compassos 44 a 46 (Fig. 13), levando da melodia da viola para um diálogo entre primeiro violino e cello. Deve-se saber qual clima, afeto e caráter são pretendidos expressar no diálogo, para que possam saber para qual dinâmica, pulsação e cor de som devem se encaminhar durante a transição. As diferenças dos ritmos dos compassos 44 e 46 exige que eles não sejam tocados de maneiras diferentes. O afeto do compasso 46 é preparado pela linha do cello no compasso 45, sendo o coração da transição.

The image displays a musical score for measures 41 through 48 of a Prelude, arranged in two systems of four staves each. The staves represent Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Dynamics like *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte) are indicated. Performance instructions such as *poco rall.* (poco rallentando), *a tempo*, and *cantabile* are written in italics. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 7/8. The first system covers measures 41-44, and the second system covers measures 45-48.

Fig. 13 - Prelúdio. Compassos 41- 48

CONCLUSÃO

O Quarteto N.1 de Osvaldo Lacerda coloca o camerista frente a diferentes situações da prática de conjunto, tornando a obra rica para o desenvolvimento de um quarteto. Diversos conceitos foram apresentados durante o trabalho, demonstrando que o aperfeiçoamento das habilidades do quarteto se dá principalmente através da necessidade expressiva. Através do senso crítico musical, o quarteto abre as possibilidades de ansiar por um refinamento das suas habilidades. Sendo assim, a música e a busca por ela é a melhor ferramenta que o quarteto pode adquirir.

No Prelúdio contamos com uma grande variedade de texturas em um andamento cômodo, que permite o quarteto se atentar para os trabalhos de sonoridades, complementaridades e equilíbrios. A fuga possui uma maior elaboração rítmica, em um andamento um pouco mais elevado, fazendo com que o aspecto da precisão rítmica seja muito claro em termos de desencontro, servindo para que o quarteto desenvolva as habilidades relacionadas ao lado rítmico. No segundo movimento, a Ária, a principal textura encontrada é a de melodia com acompanhamento. As melodias variam entre os diferentes instrumentos, de modo que cada um realize tanto um quanto outro. Isto faz do movimento um bom laboratório para o desenvolvimento dos conceitos que cercam os elementos desta textura. O movimento também serve para o aprendizado do aspecto harmônico. A Dança, movimento que finaliza a obra, é o mais rápido dos três e de maior dificuldade técnica. Este movimento faz uma síntese das habilidades que os dois primeiros fornecem e eleva o seu grau de refinamento. Trazendo claramente sonoridades da música popular, torna-se também um movimento em que a busca pelo lado estético é imprescindível.

Podemos então concluir que este Quarteto N°1 é uma obra de grande utilidade para um grupo que ainda não possua familiaridade com a linguagem de quarteto de cordas e não tenha conhecimento de conceitos necessários para a música de câmara. Para grupos brasileiros, as suas características nacionalistas potencializam e facilitam a capacidade do grupo aprender com a obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUDI, Carlos E. *Oswaldo Lacerda: His Importance to Brazilian Music and Elements of His Musical Style*. Tese (Doutorado em Música) - College of Music, Florida State University, Tallahassee, 2006. Disponível em: <<https://fsu.digital.flvc.org/islandora/object/fsu:168375/datastream/PDF/download/citation.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2019.
- BAREMBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.
- KORNSTEIN, Egon F. How to Practise a String Quartet. *Music and Letters*, [s.l.], v. 3, n. 4, p. 329-334, 1922.
- EISLER, Edith. *21st-Century Strings Quartets*. California: String Letter Pub., 2000.
- FRANK, Alan; STRATTON, George. *The Playing of Chamber Music*. London: Dennis Dobson, 2001.
- LACERDA, Osvaldo. *Quarteto Nº1 para Cordas*. São Paulo: Editora Novas Metas LTDA, 1979. Partitura.
- _____. Meu Professor Camargo Guarnieri. In: SILVA, Flávio (Org.) *Camargo Guarnieri: O Tempo e a Música*. Rio de Janeiro: Funarte, 2001. p. 57-67.
- _____. Osvaldo Lacerda. In: SÉRIE TRAJETÓRIAS. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2002. Palestra. Disponível em: <http://abmusica.org.br/_old/downloads/2002OLacerda.pdf>. Acessado em: 11 nov. 2019.
- MERFELD, Robert. *Is It So If You Think It's so?: Thoughts on Teaching and Performing Chamber Music. An Anti-Manual*. [s.l.]: Robert Merfeld, 2017.
- NORTON, M. D. Herter. *The Art of String-Quartet Playing: Practice, Technique and Interpretation*. New York: Simon and Schuster, 1962.
- RAABEN, L. N. *O Quarteto de Cordas: Teoria e Prática*. Trad. Eugen Ranevsky. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- WATERMAN, David. Playing Quartets: a view from the inside. In: STOWELL, Robin (Ed.). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. New York: Cambridge University Press, 2003. p. 97-126.