

HENRIQUE OSWALD

Alligro
Violino
Violoncello
SONATINA

Piano
(PICCOLO TRIO)

EDIÇÃO: WÄNER NOGUEIRA

1908

H E N R I Q U E O S W A L D

S O N A T I N A

(P I C C O L O T R I O)

D E D I C A D A A C A R L O S O S W A L D

T R I O P A R A P I A N O ,
V I O L I N O E V I O L O N C E L O

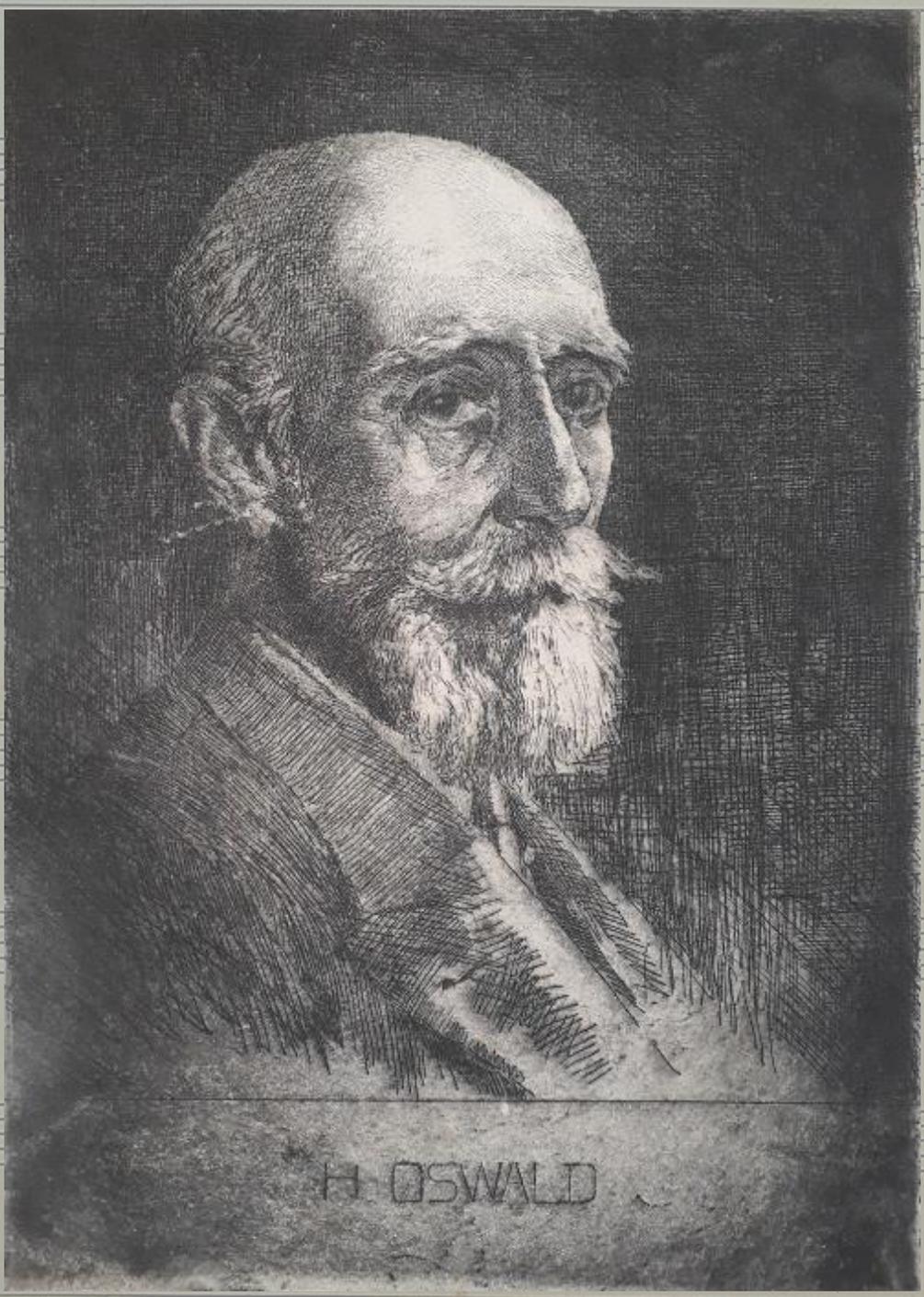
E D I Ç Ã O : W Â N E R N O G U E I R A

1 9 0 8

a. Coelho

Trio

Piano Violino Violoncello



CARLOS OSWALD: "Henrique Oswald", gravura água-forte de 1933.

CONTEXTO HISTÓRICO

Dentro do panorama histórico da música erudita brasileira, Henrique Oswald destaca-se como um dos mais proeminentes compositores de sua geração. Dotado de uma inspiração requintada e romântica, aliada a uma maestria na forma musical, suas composições conquistaram e continuam a encantar os apreciadores de música com sua inspiração, técnica e refinamento. Nascido em 1852 no Rio de Janeiro, estudou na Suíça, onde ingressou no prestigioso Instituto Moriani, dedicando-se ao aprimoramento em contraponto, harmonia e composição.

Ao longo de sua vida, Oswald compôs cinco importantes obras para a formação de trio com piano, sendo a penúltima delas a Sonatina (Piccolo Trio), datada de 1908. Ela integra uma lista catalográfica minuciosamente elaborada por seu filho, Carlos Oswald (1882-1971), a quem a peça foi dedicada. A natureza da Sonatina (Piccolo Trio) reflete a delicadeza de uma peça simples, possivelmente influenciada pelas habilidades técnicas ainda em desenvolvimento de seu primogênito Carlos, que em sua juventude se dedicou ao estudo do violoncelo sob a tutela do virtuoso violoncelista florentino Cinganelli. Contudo, a vida reservava outros caminhos para Carlos, que, excessivamente tímido para as apresentações públicas, encontrou sua verdadeira vocação nas artes plásticas, tornando-se um notável artista brasileiro, dedicado à pintura e gravura.

A Sonatina em si revela a genialidade do compositor, que transitava por um período em que a influência francesa se fazia preponderante em sua obra. Ao mesmo tempo, ele se utiliza dos padrões mais tradicionais da Forma Sonata, em um único movimento rico em simplicidade e esplendor. A peça se inicia com um tema altivo, valente e dramático, para então transitar suavemente para um segundo tema, pleno de doçura, lirismo e profundidade. O diálogo que se estabelece entre os instrumentos nessa obra é de uma beleza inigualável, transportando o ouvinte para um universo sonoro de rara sensibilidade.

Os manuscritos originais da Sonatina e de outras composições de Henrique Oswald são guardados em arquivos históricos, como o Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, a Biblioteca da Escola de Música do Rio de Janeiro, além de uma parte significativa estar sob a guarda do Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP), em São Paulo, onde repousa o manuscrito original da Sonatina (Piccolo Trio).

OBSERVAÇÕES SOBRE ESTA EDIÇÃO

Ao revisar minuciosamente esta obra, dedicamo-nos zelosamente à preservação da escrita original do compositor, procurando manter intacta sua escrita clara e organizada. O manuscrito original é composto de uma grade, e uma parte de cordas.

É preciso ressaltar que durante a edição deparamo-nos com algumas discrepâncias significativas entre essas duas preciosas fontes de informação. Além disso, atentamos cuidadosamente para possíveis erros na escrita, especialmente relacionados aos acidentes musicais que não foram devidamente indicados pelo compositor na partitura. Essas importantes observações foram devidamente registradas com o auxílio de asteriscos (*), seguidos por uma numeração sequencial, a fim de facilitar sua identificação e referência. Neste contexto, nossa abordagem editorial detalhada transcende a simples correção de erros, buscando também preservar a essência artística do autor, ao mesmo tempo em que nos esforçamos para aprimorar a qualidade e a clareza da partitura. Embora nos baseemos preferencialmente no manuscrito da grade, permanecemos atentos às divergências presentes nas

partes de cordas do manuscrito, considerando, portanto, todo o texto musical. Dessa forma, optamos em algumas passagens por informações que constam na grade do manuscrito, e em outros na parte de cordas do manuscrito. Ao refletir cuidadosamente essas discrepâncias e suas implicações, almejamos uma edição coesa, refinada e sensível, enriquecendo assim, a experiência interpretativa da obra.

*1- Compasso 3 -

Deparamo-nos com a ausência de uma uniformidade na aplicação das ligaduras ao longo da obra. Emerge, assim, uma notável disparidade entre as partituras individuais e a grade correspondente a um mesmo trecho musical. Por exemplo, neste compasso 1, no qual o tema inicial é apresentado, nossa edição optou por preservar as ligaduras que figuram na parte de cordas do manuscrito (violino e violoncelo). Ao examinarmos a seção das cordas, constatamos uma ligadura abarcando três notas: Lá, Sol \sharp e Fá \sharp . Deliberamos por não representar a ligadura como se encontra na grade do manuscrito, que abrange apenas

as notas Sol \sharp e Fá \sharp . Tal cenário divergente repete-se em diversas passagens da obra (compassos 14, 71, 75, 88, 96, 100, 151, 155, 159 e 163), nas quais o emprego das ligaduras varia consideravelmente entre a grade e as partes instrumentais. Inclusive, na reexposição do tema (compasso 95), constatamos a completa ausência de qualquer indicação de ligadura. Após muitos testes, concluímos que a inclusão da ligadura abrangendo as três notas mencionadas potencializa a execução, conferindo maior coesão ao texto musical, visto que esse fragmento de três notas é essencial para a construção da peça. Compreendemos, portanto, que o emprego das ligaduras nesta obra constitui uma temática a ser devidamente considerada pelos intérpretes durante o estudo da obra, além de poder ser alvo de diferentes abordagens.

***2. Compasso 12** - O manuscrito da obra apresenta um Ré natural no violino. Acreditamos que essa nota deveria ser na verdade um Ré \sharp , em virtude de questões harmônicas (essa nota é pertencente ao acorde Dominante de Dó \sharp menor) e pelo fato de a mesma nota estar presente nos acordes do piano, o que fortalece a coesão harmônica.

***3. Compasso 15** - Assim como na consideração anterior, o manuscrito também apresenta um Ré natural, que também acreditamos tratar-se de um equívoco.

***4. Compasso 38** - O compositor escreveu nas duas vozes inferiores do piano a figura semibreve, que corrigimos para mínima pontuada.

***5. Compasso 69** - No primeiro tempo deste compasso do piano na clave de fá, observamos as notas Lá \flat e Fá \sharp no manuscrito original. Entretanto, chegamos à conclusão de que se trata de um descuido ao não escrever o bequadro ($\frac{1}{4}$), tanto pelo último tempo do compasso que apresenta as mesmas notas em registro diferente, quanto pela harmonia. Observamos que a nota Fá $\frac{1}{4}$ tem sua resolução ascendendo à nota Sol \flat que aparece no compasso subsequente.

***6. Compasso 69** - Ao examinarmos tanto a grade quanto a parte das cordas do manuscrito, notamos, no segundo tempo do violoncelo, a presença da nota Mi. Entretanto, nossa análise nos leva a considerar que, na verdade, trata-se de um Mi \flat , com o propósito de antecipar o acorde do próximo compasso. A nota Mi nesse registro tem um efeito dissonante forte neste

momento, que parece divergir das intenções musicais do compositor.

***7. Compasso 71** -
No terceiro tempo desse compasso constatamos a ausência do símbolo de bequadro ($\frac{1}{4}$) na nota de baixo fá (que se encontra em oitavas) no piano.

***8. Compasso 90** -
Deliberamos por incluir na pauta de clave de sol do piano dois sinais preventivos de bequadro ($\frac{1}{4}$) na nota mi, haja vista nossa convicção de que essa era a nota pretendida pelo compositor.

***9. Compasso 95** -
No manuscrito original da grade, identificamos uma figura de mínima no violoncelo, acompanhada por uma pausa de semínima. Contudo, ao analisarmos a parte das cordas, deparamo-nos com a notação de mínima pontuada, preenchendo todo o compasso. Optamos por esta última notação em virtude de ser exatamente o mesmo ritmo registrado na clave de fá do piano, estabelecendo, assim, maior coesão ao texto musical.

***10. Compasso 122** -
O manuscrito original carece de um sustenido (\sharp) na nota Mi no segundo tempo da parte do piano. Essa nossa observação é respaldada pelo contexto harmônico, pois o compositor

assinala este acidente no compasso subsequente.

***11. Compasso 124** -
De forma similar à consideração anterior, observamos a presença do $Mi\sharp$ no compasso 123, e concluímos que o compositor cometeu um pequeno lapso ao deixar de registrar o acidente musical no compasso 124. Entendemos, portanto, que a nota deveria ser também um $Mi\sharp$.

***12. Compasso 126** -
No manuscrito da grade não se encontra registrada a ligadura de valor no violoncelo. Contudo, no manuscrito da parte das cordas, ela foi devidamente notada.

***13. Compasso 129** -
Verificamos que a ligadura de valor não figura no manuscrito original. Contudo, devido à equivalência desse trecho com o trecho do compasso 33, optamos por inserir a ligadura nesta edição para manter a coerência do texto musical.

***14. Compasso 150** -
Ao analisarmos o manuscrito da grade, percebemos que não há notação da modulação na armadura de clave. No entanto, notamos que essa marcação importante está presente no manuscrito da parte das cordas. Diante disso, decidimos aplicar essa marcação também na grade.

***15. Compasso 152** -
Neste compasso do manuscrito

original da grade, encontramos um acorde de Si Maior, que representa uma imprecisão de escrita. Essa imprecisão ocorre porque não há qualquer indicação de modulação na armadura de clave. No entanto, já corrigimos esse detalhe, conforme descrito no item precedente.

***16. Compasso 153** -
Ao analisarmos a partitura original, constatamos que a ligadura foi notada somente na nota mais aguda do piano. Entretanto, com base na textura musical, sustentamos a convicção de que a ligadura deve ser estendida a todo o acorde da mão direita do piano.

***17. Compasso 155** -
Nesse compasso, na pauta de clave de sol do piano, deparamo-nos com as notas Sol \sharp , Ré e Sol \sharp no manuscrito original. Contudo, concluímos que se trata de um lapso em relação à inclusão do símbolo de bequadro (♯) na nota Sol, visto que o Sol \sharp entra em conflito com a parte do violino, na qual se encontra um Sol \natural .

***18. Compasso 166** -
(*vide imagem comp. 166 a 168*)
Nesse compasso, observamos que no original (grade e parte de cordas), cada instrumento foi notado com uma duração diferente: o piano com três tempos, o violino com dois e o violoncelo com apenas um

tempo. Entretanto, nosso estudo demonstrou que tal divergência de notação configura-se como uma intenção musical que favorece um momento significativo da obra, que é o seu desfecho.

Para tanto, é necessário que o violoncelo, especialmente, não se alongue na nota, reservando para o próximo compasso um momento de maior adensamento de sua textura por meio de um acorde de quatro notas. O pianista deve prolongar ao máximo seu acorde, mantendo, de preferência, o pedal para o compasso seguinte. Enquanto isso, o violino faz um corte com uma nota sustentada de maneira dramática. Assim, cada instrumento contribuirá de forma harmônica e complementar para o impacto emocional do clímax musical.

***19. Compasso 167** -
(*vide imagem comp. 166 a 168*)

Na parte destinada ao violoncelo, notamos uma discrepância entre a grade e a parte das cordas, especificamente em relação às notas apresentadas. Na grade, temos as notas em acorde: Fá \sharp , Dó \sharp , Fá \sharp , e Lá (leia-se da mais grave à mais aguda), enquanto na parte das cordas, encontramos apenas as duas últimas notas: Dó \sharp e Lá. Diante desse contraste, optamos por aderir à versão anotada na grade, pois essa

escolha resulta em um efeito musical mais dramático. Isso faz ainda mais sentido observando a consideração anterior. Essa abordagem acrescenta uma camada de interesse e expectativa, contribuindo para o impacto emocional nesse momento de finalização da obra.

20. Compasso 168 -

(*vide imagem comp. 166 a 168*)

Assim como na observação anterior, neste compasso também consta uma discrepância entre as notas musicais do violoncelo na grade e na parte de cordas. Na parte de cordas, observamos no violoncelo as notas Fá em oitava, sendo que a grade apenas conserva este Fá mais grave. Mantivemos a versão da grade pois ela conserva a coerência e se conecta melhor com as intenções musicais dos compassos anteriores. No entanto, é importante ressaltar que é viável performar a peça conforme indicado na parte de cordas do manuscrito original, permitindo flexibilidade e interpretação conforme a preferência do intérprete. Ambas as abordagens podem oferecer distintos nuances e interpretações, enriquecendo a experiência musical e possibilitando uma performance autêntica e emotiva. A decisão final fica a critério do intérprete, considerando o contexto técnico e a mensagem

que desejam transmitir por meio da música.



Compassos 166 a 168- parte de cordas do manuscrito



Compassos 166 a 168- grade do manuscrito

Sonatina (piccolo trio)

dedicada a Carlos Oswald

Henrique Oswald

Digitalização e edição : Wáner Nogueira

Allegro

Violino

Violoncelo

Allegro

Piano

6

Vno.

Vc.

Pno.

REFERÊNCIAS

FAMÍLIA OSWALD. Site mantido pela família de Henrique Oswald com dados bibliográficos e informações sobre conteúdo artístico do compositor. Disponível em: <https://oswald.art.br/>. Acesso em: 27 ago. 2023.

OSWALD, Henrique. **SONATINA**: Piccolo Trio. [1908]. 1 partitura (19 p.). Piano, violino e violoncelo. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/biblioteca-bases/lam/oswald/p046.html> Acesso em: 27 ago. 2023.

MÚSICA DE CÂMARA: Henrique Oswald Lami 2021. Disponível em: <https://lami-usp.bandcamp.com/track/piccolo-trio-para-violino-violoncelo-e-piano>