UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

# Lambe-lambe de Luiz Cosme: uma edição crítica

ALEXANDRE MACHADO TAKAHAMA

CAMPINAS – 2005

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**INSTITUTO DE ARTES**

Mestrado em Música

# Lambe-lambe de Luiz Cosme: uma edição crítica

ALEXANDRE MACHADO TAKAHAMA

Este exemplar é a redação final da Dissertação defendida pelo Sr. **Alexandre Machado Takahama** e aprovado pela Comissão Julgadora em 22/02/2004.

**Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren**
-orientador -

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren.

CAMPINAS – 2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

T139L Takahama, Alexandre Machado.
Lambe-lambe de Luiz Cosme: uma edição crítica. / Alexandre Machado Takahama. – Campinas,SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Eduardo Augusto Ostergren.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas Instituto de Artes.

1. Música-Brasil-Sec.XX. 2. Luiz Cosme. 3. Orquestra. 4. Bale. 5. Edições críticas. I. Ostergren, Eduardo Augusto. II. Universidade Estadual de Campinas.Instituto de Artes. III. Título.

*À minha família: meus pais,* ***Yoshiaki Takahama*** *e* ***Terezinha de Fátima Machado Takahama,*** *e irmãos,* ***Ricardo Machado Takahama*** *e* ***Cristiano Hiroshi Takahama*** *(in memorian)*

# AGRADECIMENTOS

Aos professores **Eduardo Augusto Ostergren** e **Helena Yank**, pela oportunidade de aprimoramento pessoal através da orientação, dos exemplos observados na convivência e pela sugestão que originou a pesquisa.

Aos professores **Celso Gianetti Loureiro Chaves** e **Fernando Lewis de Mattos** do Instituto de Artes da UFRGS, pelo incentivo e pela disponibilidade durante a pesquisa.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, na pessoa da professora **Denise Garcia**, pelo aprendizado.

Ao professor **Gerard Béhague** da Escola de Música da Universidade de Austin-Texas/EUA, pela cordialidade e pelo envio do artigo sobre Luiz Cosme.

Ao Maestro **Jamil Maluf**, pela amizade e pela ajuda inestimável em todos os momentos, compartilhando seus valiosos conhecimentos e sua experiência pessoal e profissional.

Aos meus avós, **Altemiro Machado** e **Luzia Fagundes Machado**, meus pais, **Yoshiaki** e **Terezinha**, e irmãos, **Ricardo** e **Cristiano** (in memorian), por todo o incentivo e compreensão durante esses anos de estudo e pela ajuda financeira sem a qual nunca teria sido possível a realização deste trabalho.

A **João Paulo Moreira**, pela amizade, pelo incentivo e pela maravilhosa recepção em São Paulo.

À Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS, na pessoa de sua Bibliotecária-Chefe **Jaqueline Niehues**, por ter disponibilizado o acesso aos manuscritos de Luiz Cosme, condição fundamental para a realização deste trabalho.

Ao setor de Música da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, pela disponibilidade de acesso aos manuscritos de Luiz Cosme.

À Biblioteca Pública Armando Albuquerque da Casa de Cultura Mário Quintana de Porto Alegre, pela disponibilidade de acesso aos documentos e manuscritos de Luiz Cosme.

À Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, na pessoa de **Eliana Souza**, pela simpatia e pelo acesso aos documentos sobre Luiz Cosme.

Ao setor de Imprensa do Museu de Comunicação Social "Hipólito José da Costa" de Porto Alegre, pelo acesso aos jornais correntes da época de Luiz Cosme.

A **Alex Della Méa**, pela amizade, pelo incentivo e pelos documentos fornecidos durante a sua gestão na Secretaria da Cultura do Estado do RS.

À **Doutora Rosita Diamantopoulos**, pela amizade, pelos diálogos e pelos esclarecimentos a respeito da doença de Luiz Cosme.

Ao professor **Carlos Fiorini**, pela amizade e pelas iluminadas sugestões durante o desenvolvimento desta pesquisa.

À **Orquestra Experimental de Repertório de São Paulo**, pela rara oportunidade de aprimoramento profissional que tem me proporcionado durante estes anos.

À família de Luiz Cosme, nas pessoas de **Ana Leyen** e **Ana Paula Freire**, pela amizade, pela calorosa acolhida e pela disponibilidade de acesso aos documentos e manuscritos sobre o compositor.

À **Thaíse Koplin** e **família**, pela amizade e pela calorosa acolhida em Porto Alegre.

A **Gilson Beck**, pela amizade, pela hospitalidade e pelo coleguismo.

À **Vera** e **Júlio Silva**, pela amizade, pelos ensinamentos e pela convivência.

À **Maristela da Fontoura** e **Carlos Machado**, pela amizade, pelo incentivo e pela maravilhosa convivência.

A **Roberto Basilio**, pela amizade e pela assessoria técnica na área de informática.

À tia **Akemi** e primos **Andréa** e **Andrey Noma**, pelo incentivo e pela hospitalidade.

Ao Arquivo Musical da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, na pessoa de **Marli Dossin**, pela disponibilidade de acesso ao material de orquestra do Lambe-lambe.

# RESUMO

O presente trabalho constitui-se de um resgate do bailado *Lambe-lambe* de Luiz Cosme através de uma edição crítica de seu manuscrito. A pesquisa se desenvolveu através de uma abordagem teórica que conduziu à compreensão dos aspectos histórico-musicais do compositor e de sua obra. Após esta etapa inicial, foi realizado o estudo que direcionou a escolha do tipo de edição a ser adotada. Como complemento deste trabalho foram confeccionadas todas as partes instrumentais com base na edição apresentada.

# ABSTRACT

The present work is a revision of Luiz Cosme's "ballet scene" *Lambe-lambe* through a critical edition of the original manuscript score. The research process was developed on the basis of a theoretical study that led to an understanding of the historical and musical aspects of the composer's life and works. This initial study was essencial in order to guide in the type of edition to be adopted. As a complement to this work the various instrumental parts have been extracted from this edition and are included herewith.

# SUMÁRIO

# Lista de Tabelas



# Lista de Figuras

# INTRODUÇÃO

A cultura é um importante veículo para o estabelecimento da identidade de uma sociedade e, dentre seus meios de expressão, a música desempenha um importante papel na formação dessa identidade. Entretanto a sobrevivência dos vínculos culturais e históricos de uma composição musical depende, entre outros fatores, de sua execução. Infelizmente, a execução de música orquestral brasileira é prejudicada devido à dificuldade de acesso a partituras de obras desse gênero, sendo que as existentes são, na grande maioria, manuscritas e pouco legíveis. Sendo assim, o presente trabalho apresentará uma Edição do manuscrito e do material orquestral de uma peça para orquestra de um compositor brasileiro visando documentá-la e divulgá-la, reincorporando-a ao repertório de música orquestral brasileira. No século XX, inúmeros compositores de várias regiões do Brasil escreveram peças para orquestra, sendo que a maioria delas e, muitas vezes, até mesmo os próprios compositores, são desconhecidas ou pouco conhecidas, como é o caso do bailado *Lambe-lambe* do compositor gaúcho Luiz Cosme[1].

Luiz Cosme (Porto Alegre, 1908 – Rio de Janeiro, 1965) foi um compositor e escritor brasileiro que deixou como legado uma obra não muito vasta (composta de partituras, livros e artigos) que até hoje não recebeu o merecido reconhecimento. Sua obra reflete a busca de novos recursos composicionais, sem deixar de lado o aproveitamento do folclore de sua terra natal.

A peça escolhida para o tema do presente trabalho foi composta em 1946 sobre um argumento de Augusto Rodrigues. Seu título refere-se ao tipo popular de fotógrafo ambulante que estacionava nos jardins e praças públicas e revelava as chapas à sombra das árvores empregando a língua para auxiliar a

[1] O nome de Cosme aparece com diferentes grafias em diversos artigos (por exemplo: Luís Cosme, Luis Cosme, Luiz Cosme). Neste trabalho, a grafia foi corrigida em todas as citações para Luiz Cosme, que é a forma como seu nome aparece em sua certidão de casamento, documento de maior valor de autenticidade que foi encontrado sobre o compositor.

operação. Sua escolha justifica-se, pois, dentro da obra desse compositor, essa é uma das peças que ainda permanece no mais profundo esquecimento.

No primeiro Capítulo deste trabalho, é abordada uma perspectiva histórica com a biografia do compositor. Nessa biografia houve a preocupação de atualizá-la e corrigi-la em relação ao material biográfico existente sobre Luiz Cosme.

No segundo Capítulo, é apresentada uma análise da partitura. Essa análise teve como fundamento a observação dos aspectos da estrutura formal e da técnica composicional utilizada, condição fundamental para a compreensão da linguagem musical empregada pelo compositor. Também foi realizada uma investigação das correlações cênico-musicais utilizados nessa peça.

O terceiro Capítulo apresenta uma discussão dos tipos de Edições de Música utilizadas atualmente, bem como uma justificativa referente à Edição proposta.

No quarto Capítulo, encontram-se os procedimentos que nortearam esta Edição e também a Revisão Crítica onde estão justificadas todas as alterações e correções propostas neste trabalho.

A Conclusão traz uma síntese dos elementos desenvolvidos em cada um dos capítulos, de forma a visualizar a importância dos mesmos frente às diversas possibilidades de interpretação das evidências encontradas no manuscrito.

No Apêndice, são apresentadas todas as partituras editadas.

# CAPÍTULO 1

# Perspectiva Histórica

## 1.1 O COMPOSITOR

Luiz da Silva Cosme, violinista, compositor e musicólogo brasileiro, nasceu em Porto Alegre a 9 de março de 1908. Filho de José Pereira Cosme e Luiza da Silva Cosme, tinha como irmãos: Sotero (violinista e pintor), Jorge, Walter (pianista), Haydée, Júlio Grau (flautista) e Érico Grau.[2]

Iniciou seus estudos musicais aos oito anos de idade, recebendo de seu irmão Sotero as primeiras noções de teoria musical e os rudimentos do violino. Posteriormente, ingressou no Conservatório de Porto Alegre (mais tarde incorporado ao Instituto de Belas Artes, atual Universidade Federal do Rio Grande do Sul) onde teve lições de violino com Oscar Simm e de harmonia com Assuero Garritano, compositor e musicólogo carioca, radicado em Porto Alegre. Com apenas 14 anos, Luiz Cosme já trabalhava tocando[3] em uma orquestra que animava sessões de cinema mudo no Cine Colombo, que também era formada por seus irmãos Sotero, Júlio Grau e o amigo Radamés Gnattali.

Além de pertencer a uma família na qual a maioria dos irmãos se dedicou à música, sua infância e juventude foram marcadas pela presença constante de artistas de diversas áreas os quais faziam parte do círculo de amigos

---

[2] Sotero, Luiz, Jorge e Walter Cosme são filhos de José Pereira Cosme com sua primeira esposa, Luíza da Silva Cosme. Luíza faleceu no parto de seu filho Walter, e José casou-se com Ana Van der Hahlen, também viúva, que trouxe ao lar da família seus dois filhos Júlio Grau e Érico Grau e a filha adotiva Haydée.

[3] Provavelmente o instrumento que Luiz Cosme tocava nessa orquestra era a viola e não o violino, pois é muito provável que Augusto Meyer estivesse se referindo a esta época no seguinte relato: "[...] Foi num cinema dos bons tempos mudos, na orquestrinha heróica, ao pé da tela, tocando violino e de ôlho revirado para a tela que o conheci, ao lado de seu irmão Luís Cosme. Sotero e Luís, violino e viola, irmanados no mesmo esfôrço de sacrifício, consolavam-se pregando os olhos nas imagens luminosas da tela [...]" MEYER, Augusto. Retrato de um Grupo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 23 de julho de 1967. pp.16, 29.

de seu pai que, apesar de humilde[4], não poupava esforços para manter o nível cultural e intelectual de seus filhos, como relatou o próprio Luiz:

> "Meu velho pai, esculpido por Caringi do alto da estante, muitas vêzes faz-me voltar ao 57, da rua Dr. Vale, em Pôrto Alegre, onde passei toda a meninice e parte da juventude: ali, no 57, havia uma vida intensa e todos os jovens, militantes da arte musical ou da literária, juntavam-se à sombra acolhedora do caramanchão e participavam da companhia do velho Cosme, Augusto Meyer, Theodomiro Tostes, Athos Damasceno e vários outros, traziam suas palavras cheias de poesia, e em meio a tudo isto o chimarrão, a caninha e os pileques, pacientemente curados por meu pai. Fazíamos também música de câmara com um quarteto. Meu irmão Sotero e eu éramos os violinos, Radamés Gnattali fazia a viola e Carlos Kromel, o violoncelo".[5]

O quarteto a que ele se referiu nesta citação era o "*Quarteto Henrique Oswald*" que realizou concertos entre 1924 e 1926 ao qual Gnatalli fez a seguinte referência:

> "Com esse quarteto fizemos muitos concertos em Porto Alegre, Caxias do Sul e São Leopoldo. Tocávamos Beethoven, Mozart, Mendelsohn e Dunah (...)".[6]

Em abril de 1927, Luiz Cosme recebeu uma Menção Honrosa do Conservatório pelo seu exame final do 6º ano de violino obtendo nota máxima. Nesta época, aos 19 anos de idade, uma paixão por uma jovem o levou a viajar para os Estados Unidos, conforme Silva:

> "Sua viagem aos Estados unidos, em 1927, foi o fruto de uma paixão arrebatada pela filha de um pastor metodista norte-americano, e que

---

[4] O pai de Luiz Cosme ganhava a vida como condutor de bondes.
[5] Luiz Cosme em AYALA, Walmir. A Criação de uma obra é um ato impressionável, estranho e inquietante. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1958. (página não consta no original)
[6] BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattal:* o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte, 1984, p.24.

nesse ano fora chamado de volta a seu país. Cosme conseguiu comprar uma passagem no mesmo navio que Roberta; as relações entre ambos, ao que tudo indica, nunca ultrapassaram as conveniências da época".[7]

Chegando ao referido país, se candidatou a uma bolsa de Estudos no Conservatório de Cincinati, Ohio. Sendo aprovado, aperfeiçoou-se em seu instrumento. Lá freqüentou o curso de violino com o professor Robert Perutz e realizou seus estudos de composição com Wladimir Bakaleinikoff, além de ser integrante da Orquestra do Conservatório como 1º violino. Segundo Silva, o gesto de amor de Cosme não foi correspondido, pois "Roberta casou-se com o professor de violino de seu apaixonado, que não deu o braço a torcer e continuou como aluno do dito professor".[8]

Após dois anos de estudos em Cincinati, passou uma temporada de quatro meses em Paris onde freqüentou um curso e observou as tendências da música européia equipando-se, assim, de uma visão panorâmica do movimento musical europeu antes de lançar-se à atividade composicional.

Retornando ao Brasil em 1930, Cosme começa a lecionar no Instituto Musical e no Colégio Americano de Porto Alegre, época em que também costumava freqüentar grupos de seresteiros boêmios e participava de um bloco carnavalesco, como afirmou Gnattali:

"Nós formávamos, eu, o Sotero Cosme, o Luiz Cosme, o Júlio e mais alguns músicos, um pequeno bloquinho de carnaval meio moderno na época, Os Exagerados. Cada um tocava um instrumento e como não podia levar o piano, comecei a tocar cavaquinho".[9]

Nessa mesma época ele iniciou suas atividades como compositor:

---

[7] SILVA, Flávio. "Luiz Cosme: uma interpretação", in *Revista Cultura* (Brasília), Ano 5 nº20, janeiro/março 1976, p.67.
[8] SILVA, Flávio, *Ibid.* p.67.
[9] BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Ibid.* p.13.

> "Os meus primeiros ensaios no campo da composição datam de 1930, logo após a minha volta dos Estados Unidos e França. Foi Saci Pererê – peça para piano solo – a minha primeira composição".[10]

No ano seguinte, algumas de suas primeiras peças foram apresentadas em uma "*Noite Brasileira*" na Sala Beethoven, em Porto Alegre, em 21 de outubro de 1931. As peças apresentadas foram as canções: *Balada para os Carreteiros* (com poesia de Augusto Meyer), *Aquela China* (letra de Vargas Neto) e *Acalanto* (letra de Theodomiro Tostes); as peças para piano: *Canção do Tio Barnabé* e *Saci Pererê*; o quarteto *Sambalelê* e o quinteto para cordas e piano *Vamo, Maruca.* As duas últimas peças foram destruídas posteriormente pelo próprio autor por não satisfazerem suas pretensões estéticas, como relata Béhague:

> "A razão que me foi dada por Cosme indicava que ele acreditava ter sucumbido ao nacionalismo musical rústico de aspecto demasiado folclórico, o qual não podia corresponder em absoluto à sua personalidade como compositor".[11]

No mesmo ano, no 4º Concerto Oficial do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro – dedicado a obras de vanguarda da jovem escola brasileira – foram tocadas as canções *Acalanto* e *Aquela China*, marcando a primeira audição de suas composições fora do seu Estado natal. A linguagem musical empregada por Cosme nessa época apresenta aspectos da temática gaúcha com a freqüente utilização de elementos regionalistas, mas que o

---

[10] Luiz Cosme em OLIVEIRA, Magdala da Gama. Música: Falam os Compositores. *O Sol*, Rio de Janeiro, 14 de janeiro de 1951. (página não consta no original).

[11] BÉHAGUE, Gerard. "Luiz Cosme (1908-1965): Impulso Creador versus Conciencia Formal", in *Yearbook of Inter-American Institute for Musical Research* (Tulane University, New Orleans), v.5, 1969, p.73.

compositor não reconhecia como elementos folclóricos[12], pois segundo ele próprio:

> "Há quem diga [...] que tudo que se refere à tradição, a regionalismo, é folclóre. Eu penso que o inglês que inventou êsse termo, só condicionava como folclóre a canção, conto, etc, que chegasse até nós pela tradição oral ou escrita, trazendo porém **o selo**, digamos, de "antiguidade arqueológica". Por essa razão não considero a 'Gauchinha'[13] como folclore".[14]

Em 1932, Luiz Cosme transferiu sua residência para a cidade do Rio de Janeiro onde começou a trabalhar como violinista das Orquestras do Cassino da Urca, do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e da Rádio Nacional, emissora da qual foi um dos fundadores.

No ano seguinte, Cosme compôs a peça que o projetou como um importante compositor no cenário musical brasileiro: o *Quarteto de cordas nº1*, uma das peças que mais interessaram à crítica. Nesta época, morava numa pensão em Copacabana com seu amigo Theodomiro Tostes, que relata que "à falta de piano, luxo impossível, Luiz solfejava a melodia, beliscando de vez em quando o violino e riscando nervosamente o pentagrama". [15]

Em 1935, após ter escrito diversas peças solistas e camerísticas, o compositor se empenhou em reunir o cerne de sua experiência musical em uma peça de maior envergadura: o bailado *Salamanca do Jarau*, inspirado na lenda gaúcha homônima de origem espanhola, recolhida e adaptada por Simões Lopes

---

[12] Embora não reconhecesse essa utilização da temática gaúcha como folclore, o compositor reconhece a utilização de elementos folclóricos em várias outras peças suas, inclusive no bailado *Salamanca do Jarau*. Segundo o próprio compositor: "(...) eu não detesto o folclore, tão simplesmente acho que o seu uso não deve ficar limitado a um simples aproveitamento dos ritmos e cadências, e sim a uma elaboração musical dêsses elementos populares". COSME, Luiz. *Música e Tempo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde – Serviço de Documentação, 1952, p.34.

[13] Peça para canto e piano escrita por Luiz Cosme em 1932 sobre um texto de Josué de Barros, que se tornou uma referência na música gaúcha.

[14] Luiz Cosme em BORGES, Pery. Gaúchos no Rio. *A Hora*, Porto Alegre, 14 de julho de 1955. Segundo Caderno, p.9.

[15] TOSTES, Theodomiro. Lembrança de Luiz Cosme. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 de agosto de 1965. p.25.

Neto. Estreado como poema sinfônico em 1936, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro sob regência de Heitor Villa Lobos e executado em São Paulo, em 1937, pela Orquestra do Departamento Municipal de Cultura sob regência de Francisco Mignone, o bailado *Salamanca do Jarau* acabou se tornando a obra mais representativa de seu catálogo. Foi apresentado pela primeira vez como bailado em Porto Alegre, no Teatro São Pedro, em 1945, com coreografia de Tony Seitz Petzhold e interpretado pela sua escola. Posteriormente, em 1952, foi montado com coreografia de Tatiana Leskova e cenários e figurinos de Santa Rosa no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

No ano seguinte à composição da *Salamanca do Jarau*, Cosme compôs o *Prelúdio* para Orquestra, que é uma adaptação sinfônica do terceiro movimento de seu *Quarteto nº 1*. Esta peça foi estreada no Rio de Janeiro e também executada em Berlim juntamente com a versão para orquestra da *Canção do Tio Barnabé* em 1937, sob a regência de Georg Wach. A partir de então, sua obra começou a despertar interesse do público estrangeiro e, na mesma época, sua peça *Mãe d'Água Canta* (para violino e piano) foi inserida na antologia "Musique Brésilienne Moderne", destinada à Exposição Internacional de Arte e Técnica de Paris.

Entre 1938 e 1945, praticamente desaparece por completo a atividade composicional de Luiz Cosme: além de três orquestrações de suas próprias obras anteriores e de um trabalho literário[16], o compositor não escreve nenhuma peça nova. Provavelmente um dos fatores que explica esse "silêncio" é a sua necessidade de ganhar a vida, pois segundo Silva,

> "Em 1937, [Cosme] casou-se com Zilda Cartier. Trabalhava então na Rádio Nacional como violinista. Algum tempo depois perdeu o emprego, e o casal subsistiu por mais de um ano graças a orquestrações. Em 1940, ingressou no Instituto Nacional do Livro, levado pela boa mão de Augusto Meyer, e em 1942 nasceu-lhe a filha Luíza. Nesse meio tempo, voltou a trabalhar na Rádio Nacional, o que assegurou melhor vida para a

[16] O *Compêndio de Classificação Decimal* (1943) foi o primeiro trabalho literário publicado por Luiz Cosme.

pequena família. Um sarampo mal curado levou-o a uma pneumonia e à tuberculose, da qual só se livrou após um ano de tratamento em 1945.

Os Primeiros meses do casal foram passados numa pensão. Ocuparam depois apartamentos na Urca e em Laranjeiras, e só em 1942 foi alugado o apartamento de Santa Tereza, que o compositor jamais conseguiu comprar".[17]

Além disso, outros fatores que podem ter contribuído para essa relativa "infertilidade" durante esse período foram os primeiros sinais de uma doença cerebelar degenerativa[18] que começou a se manifestar por volta de 1943 e o rigoroso espírito autocrítico do compositor (que também se revela no reduzido número de peças por ele compostas). Na década de 40, Cosme teve contato com o grupo "Música Viva" mas nunca chegou a se filiar a ele, apesar de demonstrar os ideais estéticos desse grupo em algumas de suas futuras composições. Em 1945, foi convidado por Villa-Lobos para integrar o grupo fundador da Academia Brasileira de Música na qual ocupava a cadeira nº9 que tem como patrono Dom Pedro I.

No ano seguinte, o compositor retomou suas atividades composicionais, escrevendo mais uma obra importante: O bailado *Lambe-lambe*, primeiro trabalho em que aplicou o resultado de seus estudos da técnica dodecafônica. A utilização dessa técnica não foi regular em sua obra, aparecendo em algumas de suas futuras composições, inclusive na canção *Madrugada no Campo* (1948), a qual Koellreuter se referiu em uma carta:

"Queria muito conversar consigo a respeito de sua canção. É um emprego diferente da série e um estilo novo para a música dodecafônica. Gostaria de conhecer outros trabalhos seus. Participarei em Milano do

[17] SILVA, Flávio, *Ibid.* pp.61-63.

[18] Segundo SILVA, "Luiz Cosme sofria de uma doença inicialmente diagnosticada como esclerose em placas, que posteriormente foi identificada como heredo-espino-cerebelar". SILVA, Flávio, *Ibid.* p.61. Através dos avanços da medicina atual é possível afirmar que, pelos sintomas apresentados, o compositor realmente não sofria de esclerose em placas, e sim de uma doença cerebelar degenerativa, que poderia até ter sido a doença heredo-espino-cerebelar, mas que os recursos médicos da época, provavelmente, não poderiam obter esse diagnóstico com muita precisão.

primeiro 'Congresso Internacional para a Música Dodecafônica', e seria interessante apresentar alguma coisa sua. Seria isso algo de novo".[19]

Em 1950 compôs sua última peça, e a que ele próprio considerava a mais importante: a *Novena à Senhora da Graça*, para quarteto de cordas, piano, narrador e bailarina, planejada desde 1937, da qual o compositor fez a seguinte declaração:

> "Pelo tratamento do 'sistema serial', de maneira própria, considero a *Novena à Senhora da Graça* a minha obra mais significativa. Trata-se de um poema em nove cantos (versos de Theodomiro Tostes) para quarteto de cordas, piano, narrador e bailarina. Fundir o conteúdo dos versos na música, na palavra e nos gestos foi o meu intuito. À parte narrada adotei a orientação por 'simples linha rítmica', em vez do recitativo ou 'Sprechgesang', empregado por Arnold Schoenberg em seu melodrama *Pierrot Lunaire* e no seu mais recente trabalho para narrador côro masculino e orquestra, intitulado *Um sobrevivente de Varsóvia*, onde se observa algo de grotesco na elevação ou abaixamento da entonação de voz o que não se coadunaria com o texto de Tostes. Foi meu propósito, no caso, dar ao narrador maior liberdade interpretativa".[20]

Na década de 40 e 50, Luiz Cosme trabalhou na Biblioteca Nacional e, a partir de 1948, realizou programas regulares para a Rádio do Ministério de Educação e Cultura.

O motivo que o levou a parar de compor foi, provavelmente, o avanço da doença que o impedia de segurar um lápis para escrever. A partir de então começou a se dedicar à musicologia, escrevendo livros e artigos numa máquina de escrever, auxiliado por sua esposa Zilda, como descreveu Cavalheiro Lima:

> "Para um artista que, jovem ainda, começou a sentir os sintomas de uma moléstia insidiosa – paralisia progressiva – que aos poucos e

[19] Koellreuter *Apud* SILVA, Flávio, *Ibid.* pp.69-70.
[20] Luiz Cosme em AYALA, Walmir. *Ibid.* (página não consta do original).

constantemente lhe foi tolhendo os movimentos dos membros superiores e inferiores, para inclusive impedir-lhe de bem articular palavras. O artista não pôde, pois, continuar compondo música. Mas seu ímpeto criador, sua necessidade de comunicação e sua ânsia de participar, voltaram-no para o terreno da musicologia.

[...] Já que não podia fazer música, nem por isso se rendia; passava a escrever sobre música. Vi-o da manhã à noite, com dois dedos escrevendo à máquina – "catando milho" – como êle dizia, para ao fim render o seu penoso esfôrço apenas duas páginas, que após sua espôsa passava a limpo, pois só ela entendia a escrita trôpega de teclas desencontradas, que êle esboçava. Ao longo de anos apareceram livros do crítico arguto Luís Cosme [...]".[21]

Desde 1957, estava com as pernas paralisadas e, a partir de 1959, já não podia mais escrever à máquina.

Durante sua vida, Cosme recebeu diversas homenagens das quais destacam-se a inauguração do "Auditório Luiz Cosme" na Discoteca Pública Estadual de Porto Alegre, em 1956 (homenagem prestada pela Divisão de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul) e a entrega do título de Professor Honoris Causa do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, em 1961.

Em 17 de julho de 1965, Luiz Cosme faleceu no Rio de Janeiro deixando uma produção musical não muito vasta – contendo cerca de 30 peças – que foi assim descrita por José Maria Neves:

"Infelizmente Luiz Cosme foi compositor de produção diminuta [...] Mas sua obra é suficiente para garantir-lhe posição privilegiada na história da música brasileira, tanto por seu valor musical como por refletir corajosa postura de busca de novos recursos técnicos e expressivos. [...] seu maior mérito reside em sua original maneira de enriquecer sua linguagem musical pela adoção de técnicas composicionais recentes, mas sem perder o que havia de essencial na cultura de sua região natal".[22]

---

[21] CAVALHEIRO LIMA, José Carlos de. Luís Cosme, o Maior Músico do Rio Grande. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 de julho de 1965. Secções, p.20.

[22] NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. 1ª Ed. São Paulo: Ricordi, 1981, p.75.

Além das composições já citadas, merecem destaque na sua produção as trilhas para cinema *Maria Bonita* (1937) e *Vento Norte* (1949). No campo da musicologia são relevantes as publicações: *Música e Tempo* (1952), *Horizontes de Música* (1953), *Introdução à Música* (1954), *Dicionário Musical* (1957), *Música, Sempre Música* (1959) e *Música de Câmara* (1961), além de mais de sessenta artigos sobre música, sendo ele um dos poucos compositores de sua época a revelar preocupações de ordem literária e estética.

## 1.2 O *Lambe-lambe*: Circunstâncias da composição

A composição do bailado *Lambe-lambe* (1946) ocorreu em uma época importante na vida de Cosme. Essa foi sua primeira composição após um período de oito anos em silêncio absoluto, no qual não compôs nenhuma peça. Provavelmente, foi nesse período infértil – anterior ao *Lambe-lambe* – que Cosme encontrou os ideais filosóficos e estéticos que nortearam sua nova concepção sobre a composição musical, fazendo com que esta peça se tornasse um marco em seu panorama composicional[23]: se no período anterior observa-se uma transformação da sua linguagem musical que passa do estilo tradicional de um cancioneiro gaúcho (visível nas canções e peças para piano) para a expansão da linguagem tonal com a nítida influência dos músicos franceses e de Stravinski[24] (presentes no *Quarteto*, *Prelúdio* e, principalmente, na *Salamanca do Jarau*[25]), a partir do *Lambe-lambe* é observada uma preocupação em relação a uma nova estética onde o compositor busca a aplicação dos elementos constitutivos da

---

[23] Segundo Edino Krieger, "Nessa obra [*Lambe-lambe*], Luís Cosme registra todo um longo processo de evolução que ficara sem expressão – fruto de seu contato mais estreito com obras representativas de mestres contemporâneos, cujo sentido renovador não passou desapercebido ao compositor gaúcho. [...] De grande importância para a sua evolução artística, registrada nas obras que constituem a sua segunda fase criadora – foi o contato com as idéias filosóficas de Bergson e os escritos de Gisèle Brelet ('Esthétique et Creation Musical', 'Les Temps Musical', etc.), que encontraram no compositor uma acolhida imediata." KRIEGER, Edino. Luís Cosme faz 50 anos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 mar. 1958. (página não consta no original).

[24] Luiz Cosme foi um grande admirador de Stravinski. Provavelmente seu primeiro contato com o compositor – e talvez o único – tenha ocorrido no ano de 1936, e os fatos que levam a essa conclusão são a existência de uma foto de Stravinski no acervo da família de Cosme, datada de 1936, autografada e dedicada a Luiz Cosme, além da seguinte declaração feita pelo compositor, provavelmente em 1937: "Stravinski, para mim, é o maior compositor vivo. Aqui no Rio tive a honra de trabalhar sob sua direção e de fazer com que elle ouvisse algumas músicas de minha autoria, que, para meu orgulho, mereceram a sua attenção." *Apud* COSME, Luiz. "Artista do Brasil de hoje", in *Revista Carioca* (Rio de Janeiro), 1937, p.36.

[25] Segundo Béhague, "A irregularidade de certos ritmos compostos, criando efeitos de descontinuidade e de tensão excepcional, como no quadro da *Assombração*, lembra numerosas páginas de *Sacre du Printemps*, obra venerada por Cosme. Esta assimilação do vigor da obra de Stravisnky está ainda mais evidente nas cenas *Jaguares e Pumas*, *Dança dos Esqueletos* e *Línguas de Fogo*. [...] Mesmo que as influências observadas revelem o clima musical do período de assimilação de Cosme, a *Salamanca do Jaráu* não deixa de ter a marca de sua individualidade, tanto na inspiração como na textura da obra. Pode ser derivada, porém não é puramente imitativa [...]". *Apud* BÉHAGUE, Gerard. *Ibid.* p.72.

segunda fase do modernismo musical[26] no Brasil. Essa diversidade de técnicas e estilos presentes na obra de um mesmo compositor é explicada pelo próprio Luiz Cosme:

> "[...] eu acho que um compositor deve estar familiarizado com todas as escolas da música, desenvolver a riqueza da sua fantasia e imaginação, empenhando-se constantemente em renovar seus meios de expressão, pois todas as diferentes fases através das quais a técnica musical passou ou passa devem enriquecer a nossa atual linguagem musical".[27]

Paradoxalmente, duas tendências se confrontam para a composição do bailado *Lambe-lambe*: a busca de uma identidade nacional (que ocorre através da utilização da *Canção do Tio Barnabé*, do estilo do "chorinho" e de um argumento nacional) e a utilização de novos recursos técnicos no que diz respeito à composição musical (através do uso da técnica dodecafônica). Segundo o próprio compositor:

> "No meu bailado 'Lambe-lambe' (fotógrafo de praça pública. Tipo tradicional), obra terminada em 1946, e já apresentada em Zurique (Suíça), sob a direção do maestro Scherchen, empreguei, pela primeira vez, o resultado de meus estudos na técnica dos doze sons, sem, entretanto, descaracterizar a atmosfera brasileira".[28]

---

[26] Segundo KATER, "[...] Uma segunda fase do modernismo musical vem então se instalar. As descobertas de novas perspectivas de organização do espaço musical e a criação de sintagmas originais de alturas – representadas notadamente pelo atonalismo, dodecafonismo e exploração do serialismo – servirão de referência para a produção de alguns compositores brasileiros. [...] Estas novas proposições foram representadas no Brasil, na década de 40, pelo *Música Viva* e seu grupo de compositores [...]". KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter*: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora, 2001, pp.14,15.

[27] Luiz Cosme em SANZ, José, Luiz Cosme. *Revista Guaíra* (Curitiba), pp.18,19,38, setembro de 1949.

[28] COSME, Luiz. *Ibid.* 1952, p.40.

Pela natureza dessas tendências, Edino Krieger considerou o *Lambe-lambe* como o primeiro ballet expressionista brasileiro[29].

Dentro do contexto histórico da composição de bailados no Brasil, o *Lambe-lambe* situa-se na linha de composição dos bailados de temática nacionalista, uma tendência simbolizada pelos consagrados *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev e introduzida aqui no Brasil provavelmente por Villa-Lobos através de seus bailados *Uirapuru* e *Amazonas* (1917), seguidos por *Imbapara* (1929) e *Amaya* (1930) de Lorenzo Fernandes, *Maracatu do Chico-Rei* (1933) de Francisco Mignone e o próprio bailado *Salamanca do Jarau* (1935) de Luiz Cosme, entre outros.

A peça foi estreada em 1948, em Zurique, sob a regência do maestro Herman Scherchen. Após sua estréia, foram encontrados relatos sobre as seguintes execuções no Brasil:

| Data | Orquestra | Local | Regente |
|---|---|---|---|
| ?/?/1975 | Orquestra Sinfônica Nacional | Rio de Janeiro | John Neschling |
| 31/10/1978 | Orquestra Sinfônica de Porto Alegre | Porto Alegre | Arlindo Teixeira |
| 05/08/1997 | Orquestra Sinfônica de Porto Alegre | Porto Alegre | Cláudio Ribeiro |
| 10/12/1998 | Orquestra Sinf. do Estado de São Paulo | São Paulo | Roberto Minczuk |
| 12/12/1998 | Orquestra Sinf. do Estado de São Paulo | São Paulo | Roberto Minczuk |

**Tabela 1:** Execuções do Lambe-lambe no Brasil.

Infelizmente não foi possível determinar qual material foi utilizado pela orquestra na estréia em Zurique. As execuções no Brasil foram realizadas com o material que, atualmente, pertence ao arquivo musical da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

[29] "É êsse o primeiro ballet expressionista brasileiro, tanto por seu argumento quanto principalmente pela música, que constitui a primeira experiência do compositor dentro do sistema serial – utilizado embora livremente e sem dogmatismo". KRIEGER, Edino. *Música e Músicos do Brasil.* Rio de Janeiro: Rádio do Ministério da Educação e Cultura, 19 de setembro de 1960, 21horas. (Programa de Rádio).

# CAPÍTULO 2

# Análise da Peça

A análise realizada neste trabalho tem como objetivo a investigação da linguagem musical utilizada pelo compositor no bailado *Lambe-lambe*. Através desse procedimento analítico serão elaboradas as sugestões e correções do texto musical para a realização da presente Edição. Essa análise foi dividida em três seções: a primeira apresenta o texto de Augusto Rodrigues; a segunda, uma abordagem sobre a estrutura formal da composição e a terceira investiga os recursos utilizados pelo compositor para demonstrar a relação entre o conteúdo musical e o literário.

Na abordagem da série dodecafônica foram considerados os aspectos de seus *números de ordem*[30] e da *classe de intervalos*[31]. No decorrer deste trabalho, serão adotadas as seguintes convenções:

- **c.:** compasso (s)
- **CI:** Classe de intervalos
- **|10|:** compasso número 10;
- **|10|-|20|:** compassos 10 a 20;
- **|10|, |20|:** compassos 10 e 20;
- **(2+3+2):** seqüência do agrupamento de compassos em determinada seção;

---

[30] Segundo Lester, "*Números de ordem* de 0 a 11 indicam a posição de cada nota em uma série (isto é, se determinada nota é a primeira, a segunda, a terceira, e assim por diante)". LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1989, p.178.

[31] "*Classe de intervalos* é o grupamento de todos os intervalos de um mesmo tipo. Cada classe de intervalos inclui um intervalo, seu complemento [inversão, na linguagem da música tonal] e todas as suas composições". LESTER, Joel. *Ibid*, p.72. Segundo Kostka, "Temos seis classes de intervalos: CI-1 (2m, 7M, 9m, etc.); CI-2 (2M, 7m, 9M, etc.); CI-3 (3m, 6M, 10m, etc.); CI-4 (3M, 6m, 10M, etc.); CI-5 (4J, 5J, 11J, etc.); CI-6 (trítono, 11ª, etc.)". KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2nd Edition. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1999, pp.186-187.

- Números em vermelho ao lado de notas na partitura e abaixo das notas da série correspondem aos *números de ordem*;
- Em todas as reduções as notas musicais estão escritas na altura real.

## 2.1 O Argumento

O texto que Cosme utilizou para compor o bailado *Lambe-lambe* foi escrito por Augusto Rodrigues[32]. O argumento divide-se em duas partes: a primeira tem como personagem um fotógrafo "lambe-lambe" que chega em uma praça e monta sua máquina à espera de clientes para serem fotografados, prática que foi muito comum até a década de 80 em várias regiões do Brasil; a segunda parte tem como protagonistas um casal de namorados[33] que acorda o "lambe-lambe" (adormecido num banco do jardim) para tirar uma fotografia. Ele realiza o processo técnico da mesma desde a preparação do cenário até a revelação. Finalmente, o casal, após contemplá-la, inicia uma dança que vai do contentamento à discussão e culmina com a destruição do retrato, da máquina e a queda do próprio fotógrafo.

A seguir está o argumento de Augusto Rodrigues na íntegra:

---

[32] Augusto Rodrigues era pernambucano, natural de Recife. Nascido em 1913, teve um talento versátil no meio artístico sendo poeta, caricaturista, desenhista, pintor, jornalista e educador. Iniciou seu aprendizado artístico no ateliê de Percy Lau e em 1933 promoveu, juntamente com outros artistas, o "*I Salão de Arte Moderna de Pernambuco*". A partir de então passou a realizar exposições nas principais Galerias do país, nos Museus de Arte Moderna das principais cidades e nas Bienais, além de expor em vários países da América Latina e Europa. Fixando-se no Rio de Janeiro a partir de 1935, começou a trabalhar na imprensa e fundou a "*Escolinha de Arte do Brasil*" em 1948, que o tornou um símbolo como educador. Entre 1955 e 1956 esteve na Europa onde participou ativamente da Assembléia de fundação da "*Sociedade Internacional para Educação Através da Arte*" na sede da Unesco, em Paris. Ganhou muitos prêmios e participou ativamente da política cultural do Brasil sendo membro do Conselho Nacional de Cultura. Foi ilustrador e caricaturista dos principais jornais do país entre 34 e 60 e também foi o fundador e o primeiro presidente da Associação dos Artistas Plásticos Contemporâneos (Arco). Em 1971 publicou seu primeiro livro de poemas e, seis anos depois, lançou *Síntese*, um álbum contendo dez desenhos e um poema. Em 1980 alguns desenhos seus foram leiloados na Sotheby's de Londres e no mesmo ano escreveu o livro de poesia *A Fé entre os Desencantos*. Faziam parte de seu círculo de amigos, além de seu primo Nelson Rodrigues (Dramaturgo), o jornalista Fernando Pamplona, o músico Turíbio Santos, e vários outros artistas. Permanecendo sempre fiel à sua própria personalidade foi um artista isolado, não pertencendo estilisticamente a nenhuma escola. Faleceu em Resende/RJ em 9 de abril de 1993.

[33] O programa estipula um "casal do subúrbio de Meyer" que, segundo Béhague, "incorpora de forma indireta o que pode haver de mais tipicamente representativo quanto aos costumes e psicologia do povo 'carioca'".BÉHAGUE, Gerard. *Ibid.* p.79.

## O LAMBE-LAMBE

(Fotógrafo de Praça Pública)

*Texto de Augusto Rodrigues*

**Cenário:** Painel de fundo verde claro. Bailarinas da seguinte maneira: braços e pernas pintados de marrom, sendo que uma perna e a camisa estão pintadas de branco com listas verdes. Saiote branco com contorno verde-escuro. Uma bacia branca com suporte azul-claro. A máquina com tripé. Um banco de jardim cor-de-rosa.

**1º Movimento:** Entrada do Lambe-lambe com a máquina e tripé desmontados. Montagem da máquina. Dança com o pano preto. Depois, abre um embrulho e come pão. O pão está embrulhado num papel branco e a cena é realizada no centro do palco devendo ser uma provocação. (O público deve ficar na dúvida se assiste a um bailado ou se presencia "o verdadeiro *Lambe-lambe* comendo pão"). Depois, o *Lambe-lambe* deita-se no banco e dorme. As árvores se movem lentamente, sugerindo um embalo.

**2º Movimento:** Entrada dos namorados (um casal do Meyer). Os namorados dançam num primeiro plano e depois descobrem a máquina e o fotógrafo. Acordam o fotógrafo para o retrato. O *Lambe-lambe* é agora o artista: vai fazer o milagre. Esmera-se na composição do quadro: junta o casal, ajeita a cabeça do namorado, modifica a colocação das árvores. Depois, volta-se para a máquina. (Cessa a música). O *Lambe-lambe* puxa um dispositivo e sai, da máquina para as galerias, um passarinho (um avião de cartolina branca). Um foco de luz tentará acompanhar o avião, como também a música, que neste momento faz a sua volta (faz um glissando). O casal vai para o banco e fica em posição de expectativa. O *Lambe-lambe* vem revelar a chapa na bacia. A música, nesta ocasião, deve ser descritiva e caricatural. As árvores virão assistir à revelação. Depois, o fotógrafo vem para o primeiro plano do palco e fica de um lado, de cócoras, lambendo a chapa. Nesse momento o casal dança e as árvores também. Feito e entregue o retrato, o *Lambe-lambe*

fica ao lado da máquina, numa atitude vitoriosa. O casal sugere seu contentamento passando o retrato de um para o outro enquanto dançam. Esta dança vai-se elevando num crescendo, até que termina numa briga entre os dois namorados, finalizando com a destruição da fotografia pela namorada. Nesse momento, a máquina cai, abrindo-se o tripé, e o fotógrafo imitará esse movimento fazendo três quedas antes da última".[34]

[34] Texto extraído dos manuscritos encontrados no acervo da família de Luiz Cosme.

## 2.2 O Bailado

A peça está estruturada em dois movimentos como sugere o argumento de Augusto Rodrigues. O primeiro movimento (c.|1|-|83|) está estruturado em duas partes, das quais a primeira (c.|1|-|48|) é construída a partir de uma orquestração da *Canção do Tio Barnabé*, peça do próprio Luiz Cosme originalmente escrita para piano, em 1931, com sugestões nacionalistas, como afirmou França:

> "Relativamente a alguns dos nossos maiores músicos, a ação de Mário de Andrade guarda analogia com a que foi exercida na Espanha por Felipe Pedrell, pois êle apontou os rumos da estética nacionalista, batendo-se pelo estudo acurado do nosso folclore, e pelo aproveitamento das formas musicais populares. Sua influência, em certos casos, desenhou-se galvânica e minuciosa. Luiz Cosme, por exemplo, ao invés da terminologia tradicional dos andamentos, adota, na 'Canção do Tio Barnabé' a seguinte indicação nacionalista, onde transparece o dedo de Mário: 'Bem malandro (vagaroso)' que, na realidade, equivale mesmo quase a arredondar, em vagarosas quiálteras, como quer o compositor, a constante rítmica que emprega".[35]

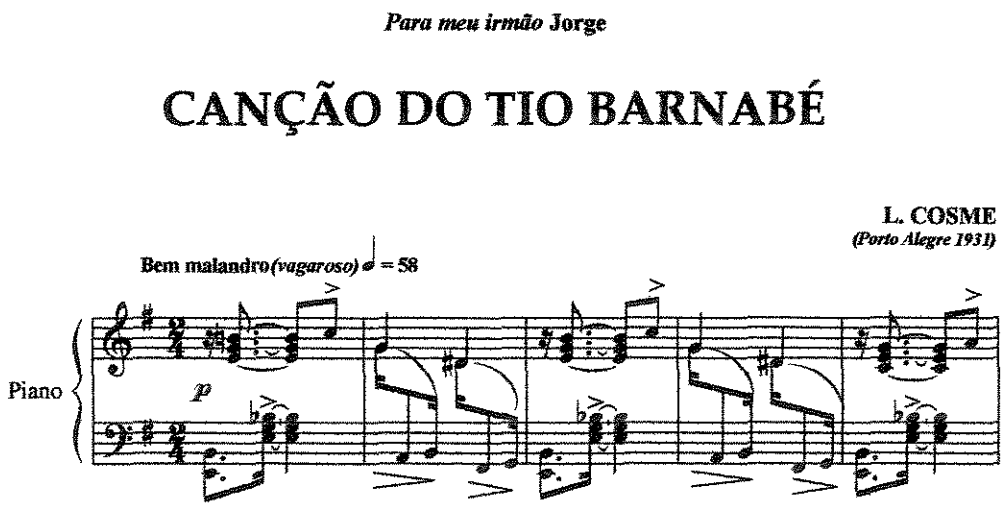



**Figura 1**: *Canção do Tio Barnabé*, cabeçalho e c. |1|-|5|.

[35] FRANÇA, Eurico Nogueira. "Antologia de Música Brasileira", in *Província de São Pedro* (Porto Alegre), Volume 3 nº10, 1947, p.171.

Segundo o musicólogo Vasco Mariz, "[...] a *Canção do Tio Barnabé*, escrita quando o autor mal completara a maioridade, possui um sentimento mais profundo, bastante expressivo, transmitindo-nos o calor generoso do coração gaúcho".[36]

Assim, pode-se concluir que a reutilização desta peça no *Lambe-lambe* demonstra a intenção do compositor em estar criando um bailado de caráter nacionalista. Nele a *Canção do Tio Barnabé* é precedida por uma introdução de oito compassos realizada pelos instrumentos de percussão (bombo e pratos), cuja estrutura rítmica é derivada da própria *Canção*:

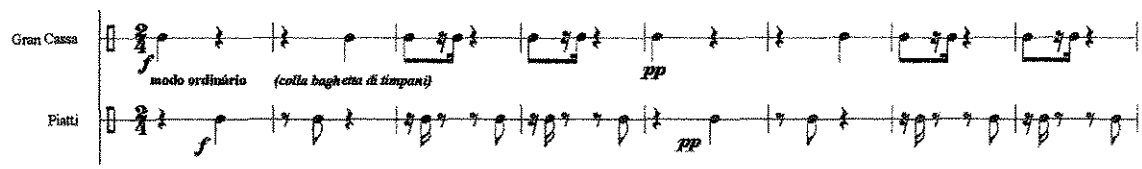



**Figura 2**: *Lambe-lambe*, c. |1|-|8 |.

Essa estrutura rítmica da *Canção* é caracterizada pelos acentos que aparecem, desde os primeiros compassos, sobre os tempos fracos:

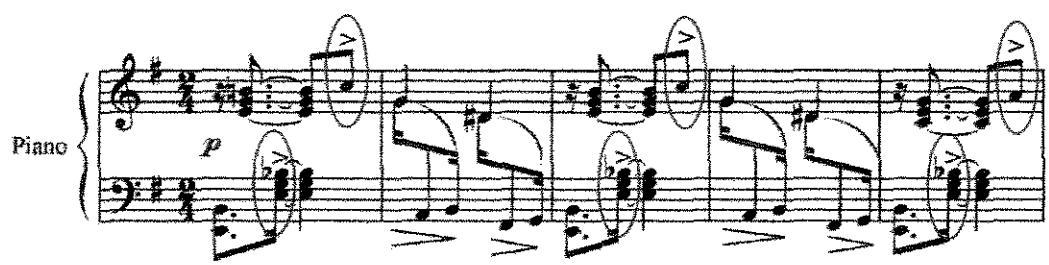



**Figura 3**: *Canção do Tio Barnabé*, c.|1|-|5|.

Logo após a introdução, a *Canção* é apresentada ao piano (c.|9|-|35|), havendo apenas algumas intervenções instrumentais. Curiosamente, os

[36] MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1994, p.254.

acentos característicos da estrutura rítmica não foram preservados no *Lambe-lambe*:

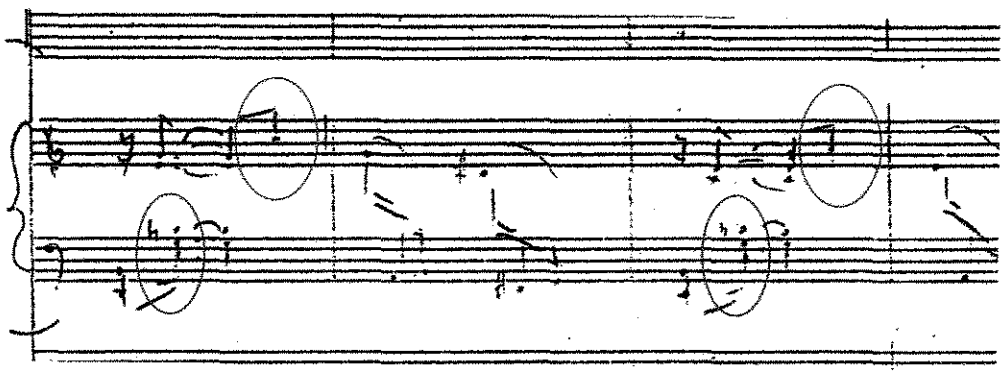


**Figura 4**: *Lambe-lambe*, manuscrito autógrafo, c. |11|-|13|.

Essa característica da acentuação rítmica é de extrema importância dentro do estilo dessa composição nacionalista. Portanto, optou-se, nesta Edição, por inserir os acentos conforme eles aparecem na *Canção do Tio Barnabé*.

Entre os compassos |36|-|48| a *Canção* aparece orquestrada, onde sua melodia foi harmonizada resultando em acordes paralelos sem relacionamento funcional, como se observa no exemplo a seguir:

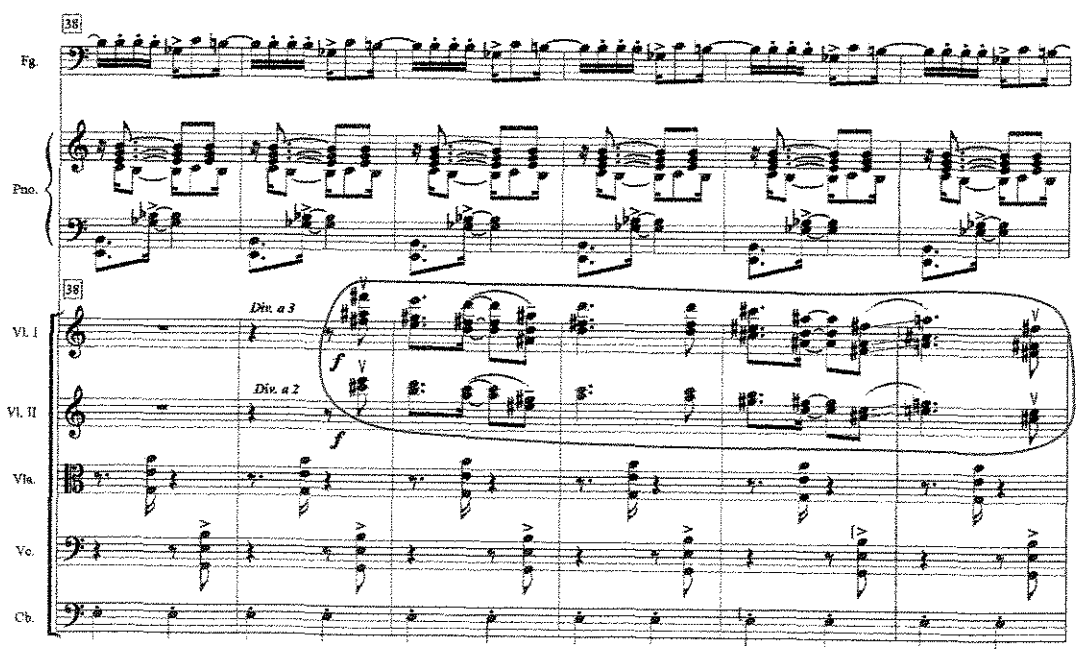



**Figura 5**: *Lambe-lambe*, c.|38|-|43| (equivalente aos c.|13|-|18| da *Canção do Tio Barnabé*)

Outra divergência encontrada no *Lambe-lambe* é a figuração rítmica dos compassos |44|-|46|. Na *Canção*, o primeiro tempo dos compassos correspondentes tem uma colcheia pontuada seguida por uma semicolcheia, enquanto no *Lambe-lambe* são verificadas duas colcheias, como mostra a figura abaixo:

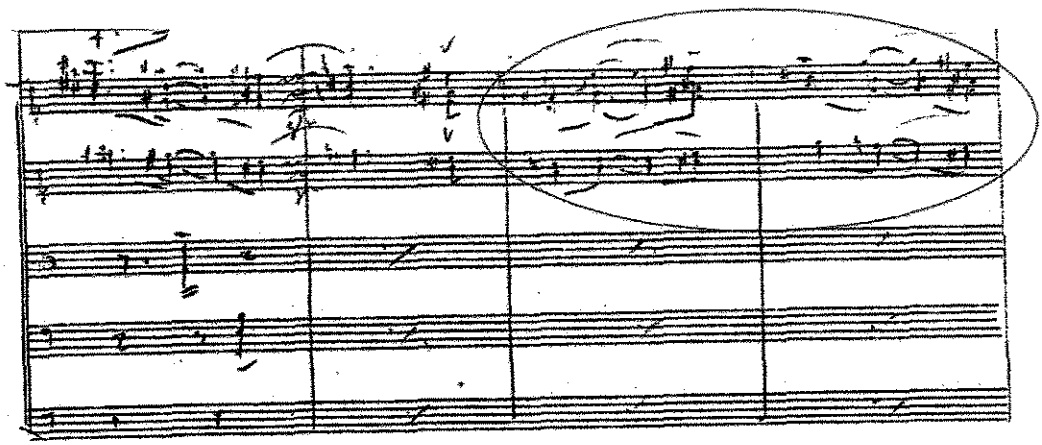


**Figura 6:** *Lambe-lambe*, manuscrito autógrafo, c. |42|-|45|.

Nesta Edição, optou-se por realizar este trecho como ele aparece na *Canção do Tio Barnabé*.

A segunda parte do primeiro movimento (c.|49|-|83|) está baseada na seguinte série dodecafônica:

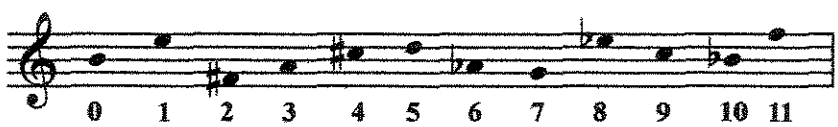



**Figura 7:** Série Dodecafônica da segunda parte do Movimento I.

Em alguns manuscritos, a primeira nota desta série foi interpretada como uma pausa de semicolcheia. Esta interpretação equivocada se deve à dificuldade de leitura do manuscrito autógrafo:

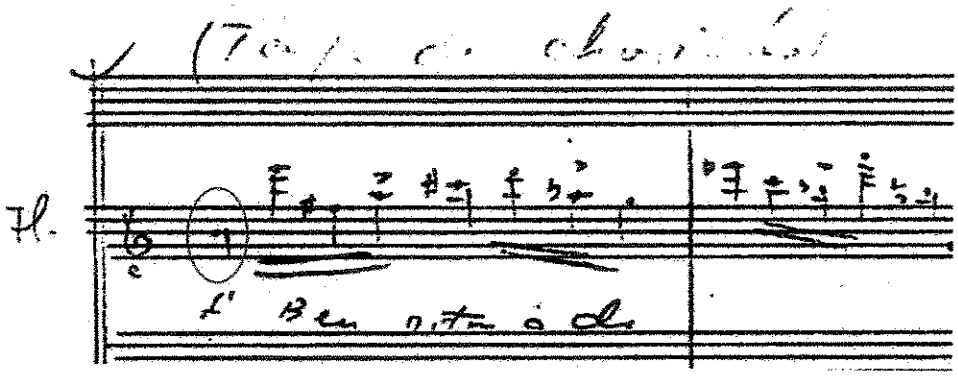


**Figura 8:** : *Lambe-lambe*, manuscrito autógrafo, c. |50|.

O que nos pode dar a certeza de que se trata da nota *Si* e não de uma pausa, é a comparação com o manuscrito da redução para dois pianos, realizado pelo próprio compositor. Nesse manuscrito, o texto musical aparece com maior nitidez.

Uma análise das classes de intervalos[37] dessa série demonstra a sua estrutura simétrica em relação a um ponto central:

| | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| CI: | 5 | 2 | 3 | 4 | 1 | 6 | 1 | 4 | 3 | 2 | 5 | |
| SÉRIE: | B | E | F# | A | C# | D | Ab | G | Eb | C | Bb | F |
| | 0 | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |

**Figura 9:** Estrutura Intervalar da Série Dodecafônica

Nesta seção (c.|49|-|83|), a série é desenvolvida num contraponto entre a flauta e o fagote cujas acentuações da estrutura rítmica se assemelham às do "chorinho", como afirmou Béhague:

> "[...] com grande habilidade esta linha melódica tortuosa e irônica executada pelas flautas se assemelha com suas síncopes por

[37] Segundo Straus, "Devido à equivalência enarmônica, precisamos de nomes [...] únicos para intervalos que possuem a mesma distância absoluta – por exemplo, 4ª diminuta e 3ª maior. [...] Na música que não usa escalas diatônicas e que não estabelece uma distinção sistemática entre consonância e dissonância, [...] será mais fácil e exato musicalmente nomear os intervalos de acordo com a quantidade de semitons que eles contêm". STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-tonal Theory*. 2nd Edition. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000, pp.5, 6.

acentuação ao estilo do 'chorinho', popularizado pelo genial Ernesto Nazareth".[38]

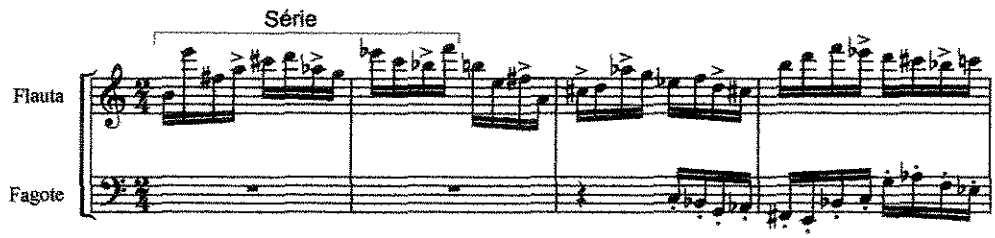



**Figura 10**: *Lambe-lambe*, c.|50|-|53|.

No compasso |68|, observa-se uma incoerência, pois alguns manuscritos consideram a última nota da flauta um *Fá natural*. O manuscrito autógrafo não é muito legível neste ponto:

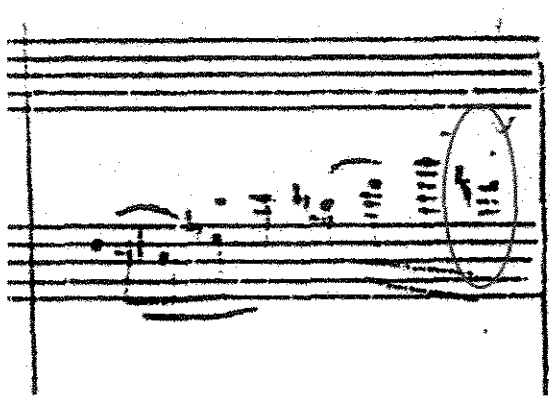


**Figura 11**: *Lambe-lambe*, manuscrito autógrafo, c. |68|.

Entretanto, uma análise da utilização da série neste trecho demonstra que a repetição da nota *Fá* iria descaracterizar a série dodecafônica. Além disso, essa estrutura já havia ocorrido nos compassos |55|, |61| e |65|, nos quais a última nota era um *Mi natural*. Nesse trecho a série é utilizada com a omissão de uma nota, o que demonstra a utilização não ortodoxa do sistema dodecafônico:

[38] BÉHAGUE, Gerard. *Ibid.* 1969, p.79.

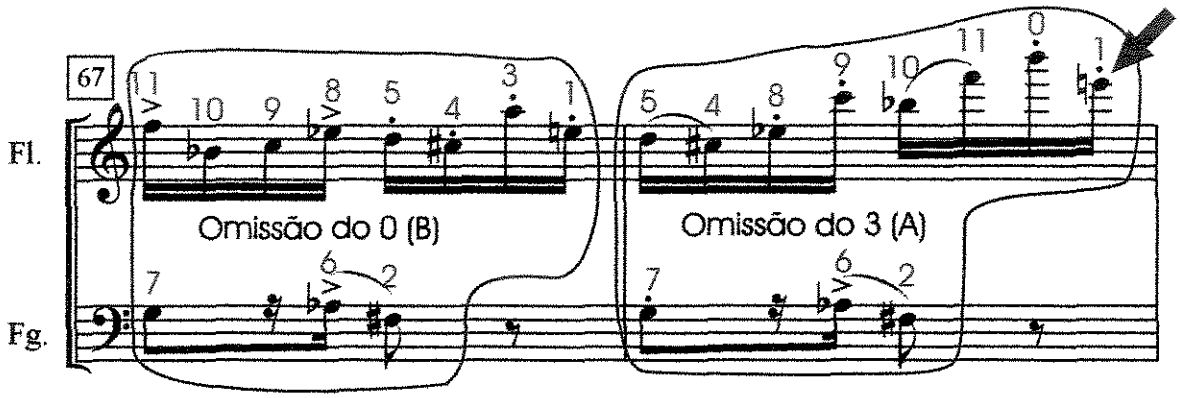



**Figura 12:** *Lambe-lambe*, c.|67|-|68|.

A partir do compasso |72| ocorrem duas aumentações rítmicas da forma retrógrada da série (R0). Abaixo está um quadro com o resumo da estrutura do Primeiro Movimento.

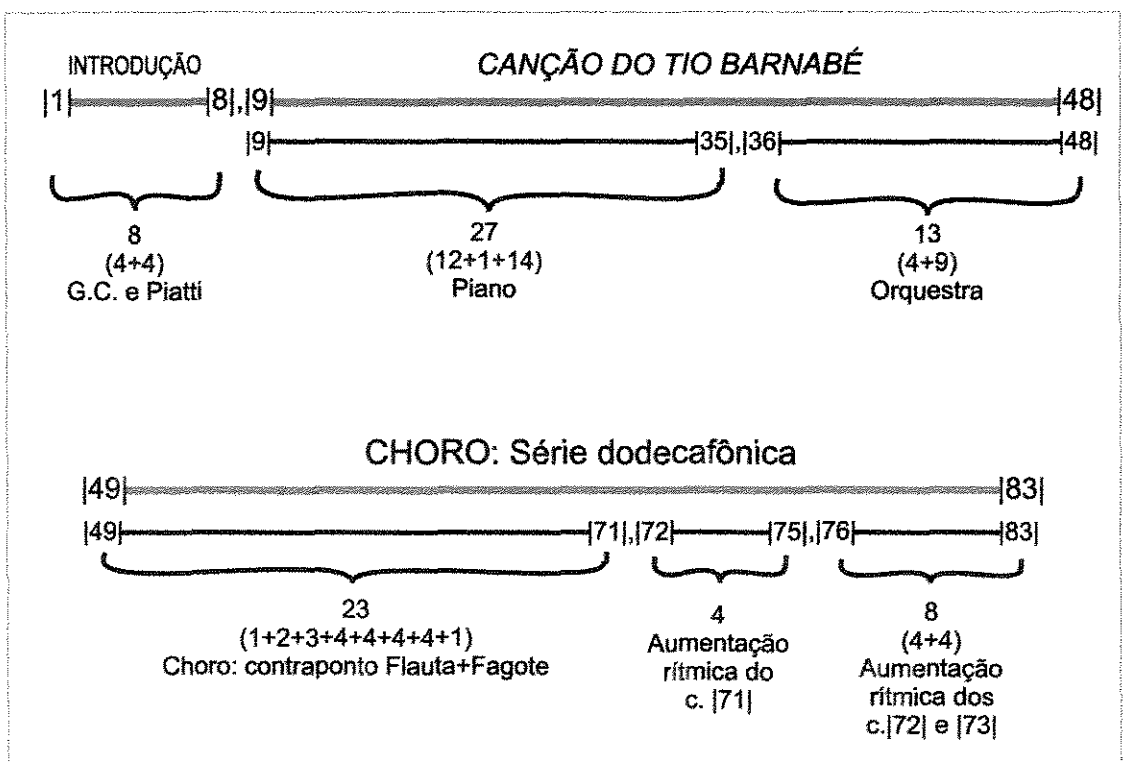



**Figura 13:** *Lambe-lambe*, estrutura do Primeiro Movimento.

O segundo movimento (c.|84|-|214|) é construído de forma livre e, quase em sua totalidade, sem a utilização da série. Ele está estruturado em 7 seções cuja disposição revela a alternância entre dois Temas principais (Temas 1 e 2) e a intervenção de um Tema central (Tema 3). Entre os compassos |84|-|100|, o compositor apresenta o primeiro Tema que aparece sobre um acompanhamento em ostinato agrupado a cada três compassos, construído pelos violoncelos e contrabaixos. Esse ostinato revela uma certa ambigüidade em relação à estrutura métrica da melodia que se apresenta em agrupamentos de quatro compassos:

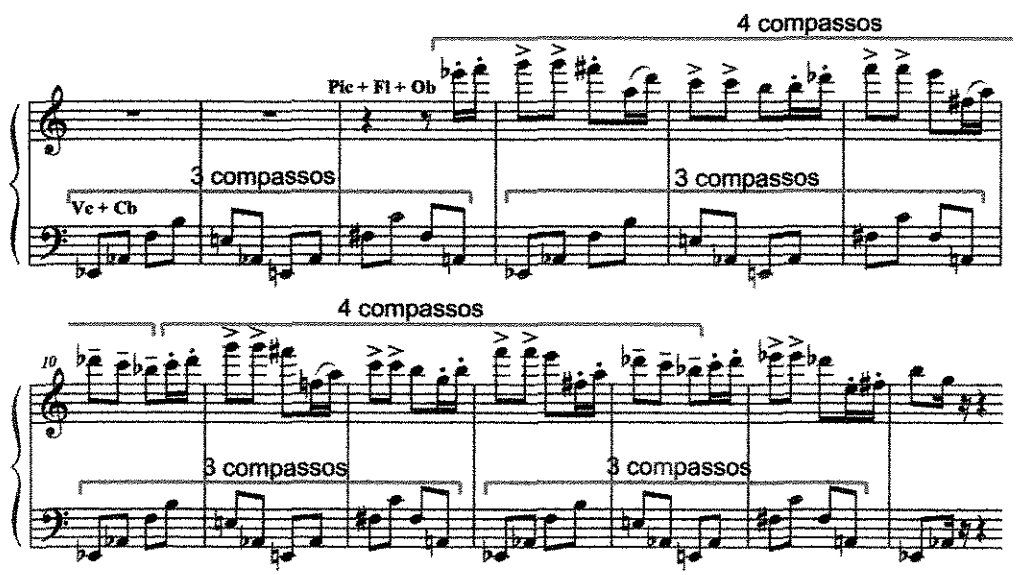



**Figura 14:** *Lambe-lambe*, Tema 1 (redução dos compassos |88|-|100|).

Nos compassos |101|-|110|, observamos a seguinte estrutura melódica, que corresponde à parte "*a*" do segundo Tema:

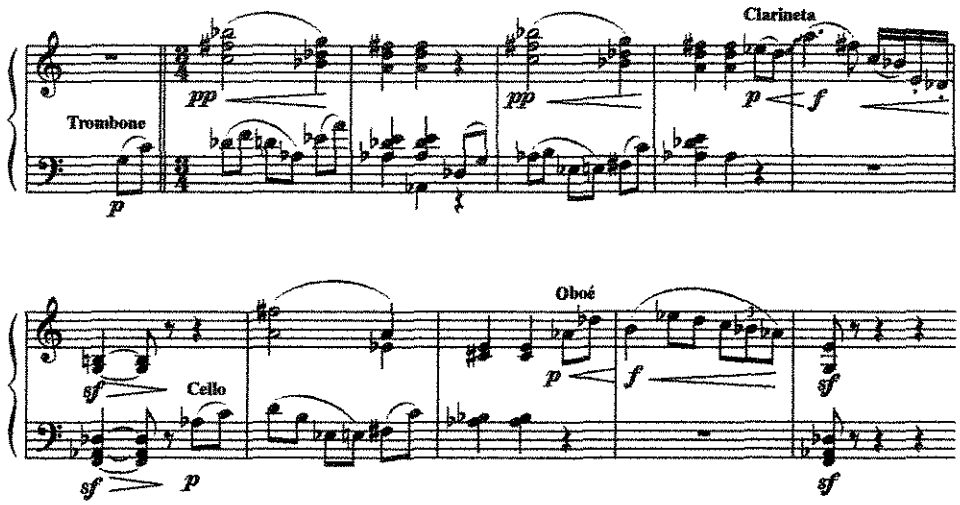



**Figura 15:** *Lambe-lambe*, Tema 2 parte "*a*" (redução dos compassos |100| - |110|).

Entre os compassos |110|-|128|, se observa uma estrutura que se assemelha a uma valsa de andamento e métrica irregulares e que corresponde à parte "*b*" do segundo Tema:

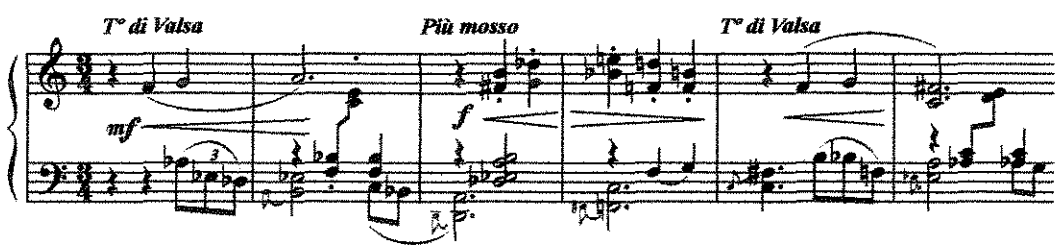



**Figura 16:** *Lambe-lambe*, Tema 2 parte "*b*" (redução dos compassos |110| - |115|).

Nos compassos |129|-|135|, verifica-se o retorno do ostinato rítmico de acompanhamento do Tema 1. Entre os compassos |136|-|142|, observam-se derivações do Tema 2. Nos compassos |143|-|155|, aparece o Tema 3 que é formado por um pedal de dois acordes atonais (x e y) que se alternam. Essas estruturas possuem, entre si, uma relação de semitom:

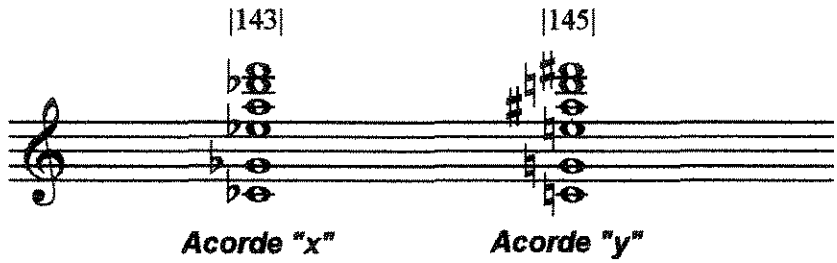



**Figura 17:** Acordes do Tema 3

É interessante observar que o Tema 3 possui uma estrutura simétrica como a da própria série e é apresentado exatamente no centro do segundo movimento.

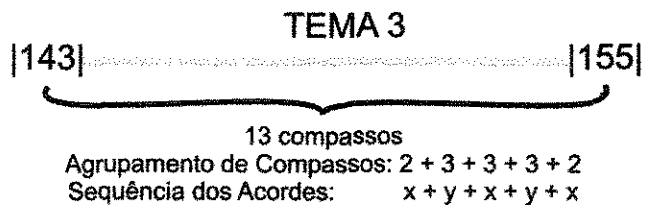



**Figura 18:** Estrutura do Tema 3

Nos compassos |156|-|182|, há o retorno do Tema 2 que é desenvolvido através de variações na orquestração. Já entre os compassos |183|-|214|, reaparece o Tema 1. Quatro acordes encerram a peça, sendo que os três primeiros estão agrupados num agregado[39] além de serem acordes simétricos em relação aos números de ordem da série, pois a soma de seus números resulta numa mesma igualdade (22).

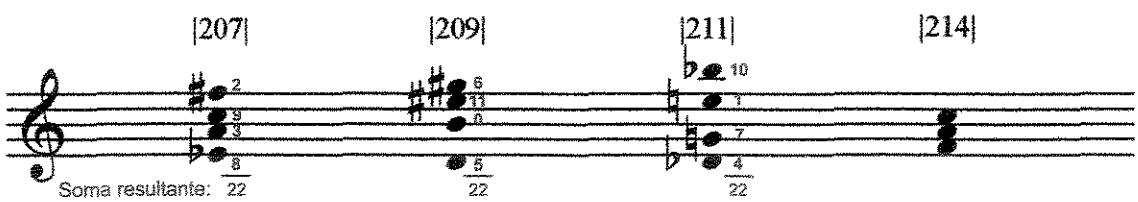



**Figura 19:** Acordes do final do segundo movimento.

[39] "Termo usado para se referir a uma exposição qualquer, com doze alturas, mas que não respeita a ordem de inserção das mesmas ou suas duplicações". KOSTKA, Stefan. *Ibid.* p.188.

Abaixo está um quadro com gráficos que representam a estrutura do segundo movimento:

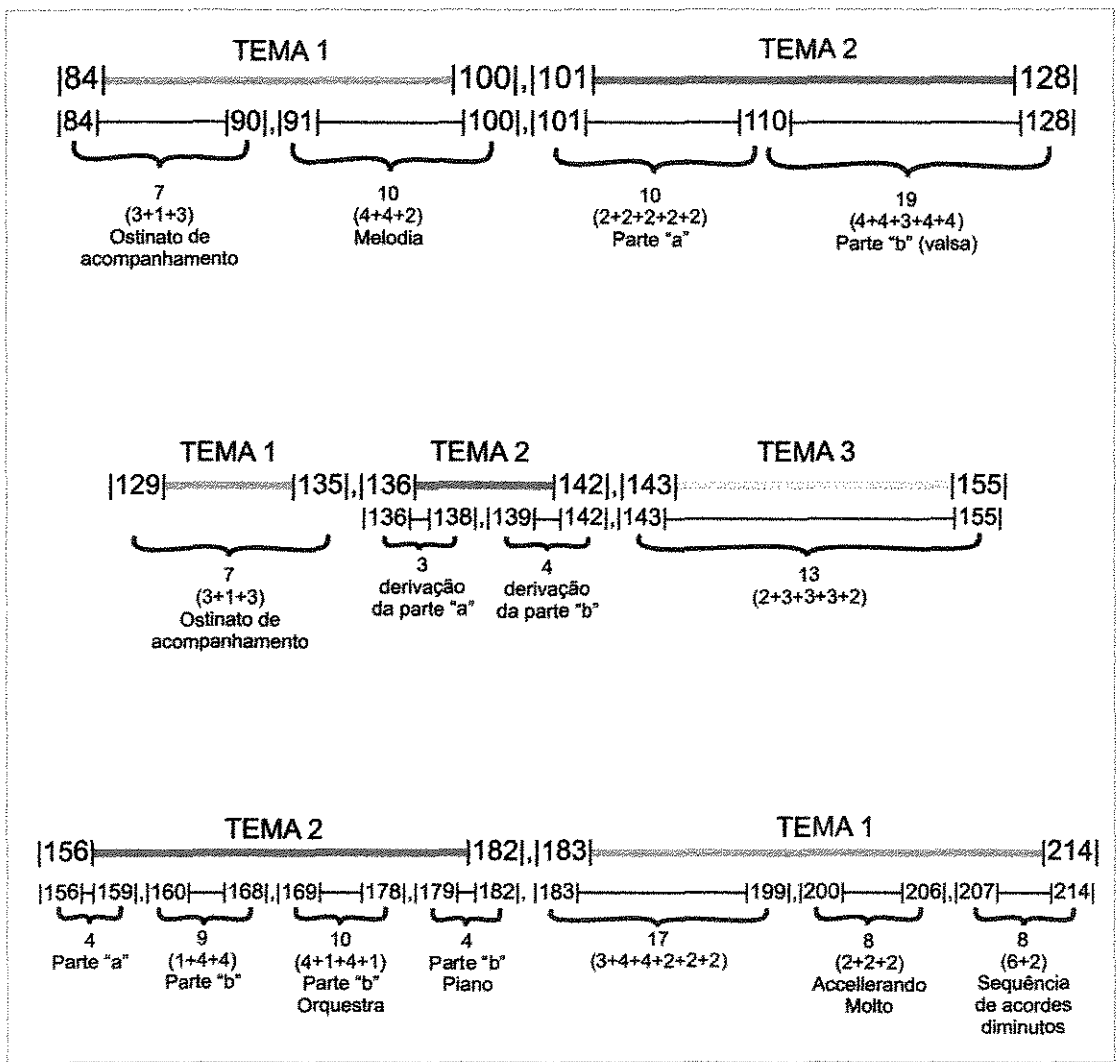



**Figura 20**: *Lambe-lambe*, estrutura do Segundo Movimento.

## 2.3 A representação do argumento no bailado

Na análise realizada anteriormente verificou-se a existência de dois Temas que são recorrentes na peça. Através das indicações cênicas presentes no manuscrito pode-se concluir que esta recorrência temática está associada aos elementos cênicos do argumento. Todas as associações realizadas nesta abordagem têm por base as informações contidas nos manuscritos de Luiz Cosme os quais possuem importantes indicações sobre os recursos que o compositor utiliza para estabelecer essas correlações. Acredita-se que essa vinculação entre o texto musical e o texto literário se faz de forma muito consciente nos bailados de Cosme, uma vez que ele próprio afirma que "a música desempenha uma substancial função na dança, uma função de tal maneira inequívoca que, excluindo-a, a arte de Terpsícore cairia em pura mímica, na categoria de dança introvertida. [...]".[40]

A reutilização de material musical foi uma prática comum na obra de Luiz Cosme e, nesta peça, a primeira associação cênico-musical que o compositor faz é a caracterização do protagonista do primeiro movimento através da *Canção do Tio Barnabé.* Segundo Behágue, "[...] é muito provável que a *Canção do Tio Barnabé* tivesse simplesmente os elementos adequados para a caracterização desejada da figura do *Lambe-Lambe*".[41]

Através do "chorinho" construído a partir de uma série dodecafônica é que Cosme descreve a ação do "lambe-lambe": primeiro comendo um pão, depois se deitando no banco e adormecendo. O ritmo incessante do "chorinho" é tranqüilizado através de dois gestos de aumentação rítmica que ocorrem primeiro no compasso |72| e depois no |76|, provavelmente simbolizando a sonolência e o adormecimento do protagonista, finalizando o primeiro movimento.

---

[40] COSME, Luiz. *Música e Tempo*. Rio de Janeiro: Rádio do Ministério da Educação, 1º de agosto de 1961, 21horas e 30 minutos. (Programa de Rádio nº136).
[41] BÉHAGUE, Gerard. *Ibid.* p.80.

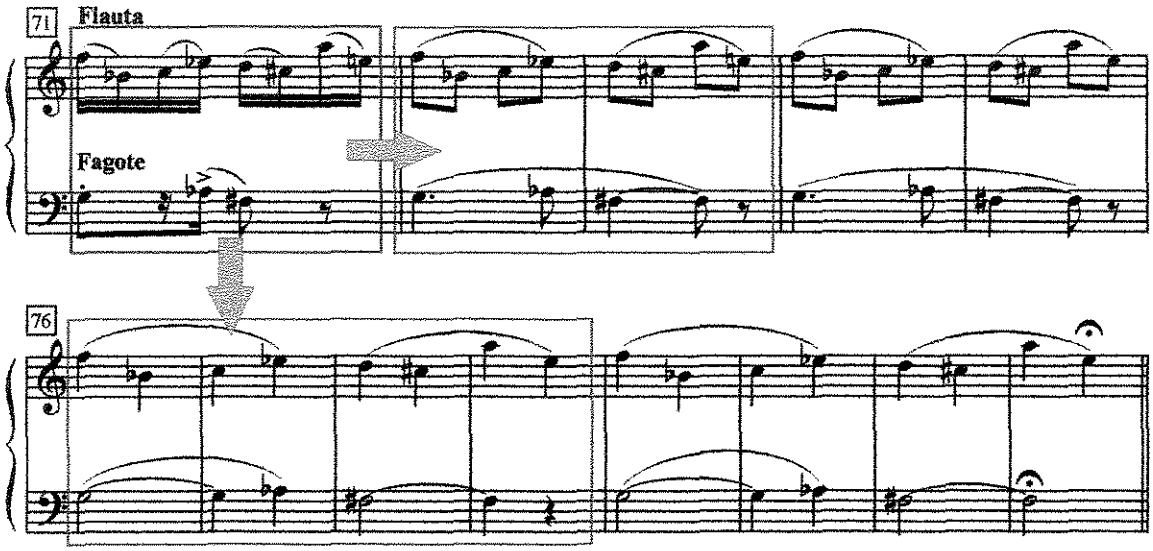



**Figura 21:** *Lambe-lambe*, compassos |71|-|83| (redução).

O segundo movimento se inicia com o Tema 1 que representa o casal de namorados:

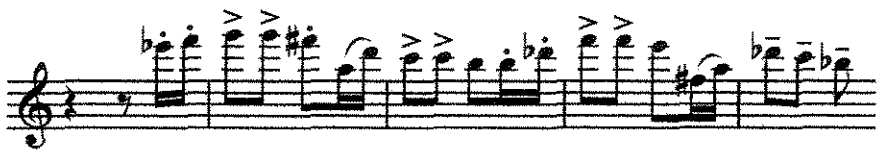


**Figura 22:** *Lambe-lambe*, Tema 1.

Em seguida, o Tema 2 ("valsa irregular") é utilizado para descrever novamente o "lambe-lambe" que a partir desse momento estará agindo como um artista[42].

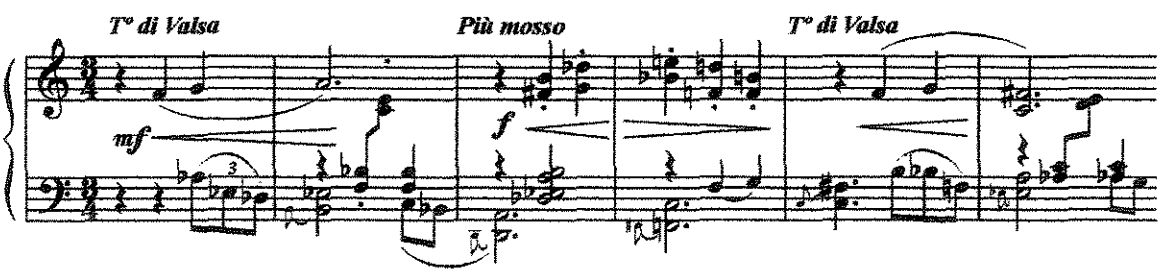



**Figura 23:** *Lambe-lambe*, Tema 2.

[42] Segundo Béhague, "Em seu desejo de descrição, Cosme introduz um tempo de valsa para evocar o 'Lambe-lambe artista' cujos esforços se concentram na composição do quadro para fotografar os namorados [...]". BÉHAGUE, Gerard. *Ibid.* p.79.

Entre os compassos |129|-|135|, reaparecem os elementos do ostinato de acompanhamento do primeiro Tema, descrevendo o momento em que o casal de namorados dirige-se para o banco do jardim. Nos compassos |143|-|155| há um gesto musical (Tema 3) cujo efeito sonoro resultante descreve a ação do fotógrafo revelando a fotografia:

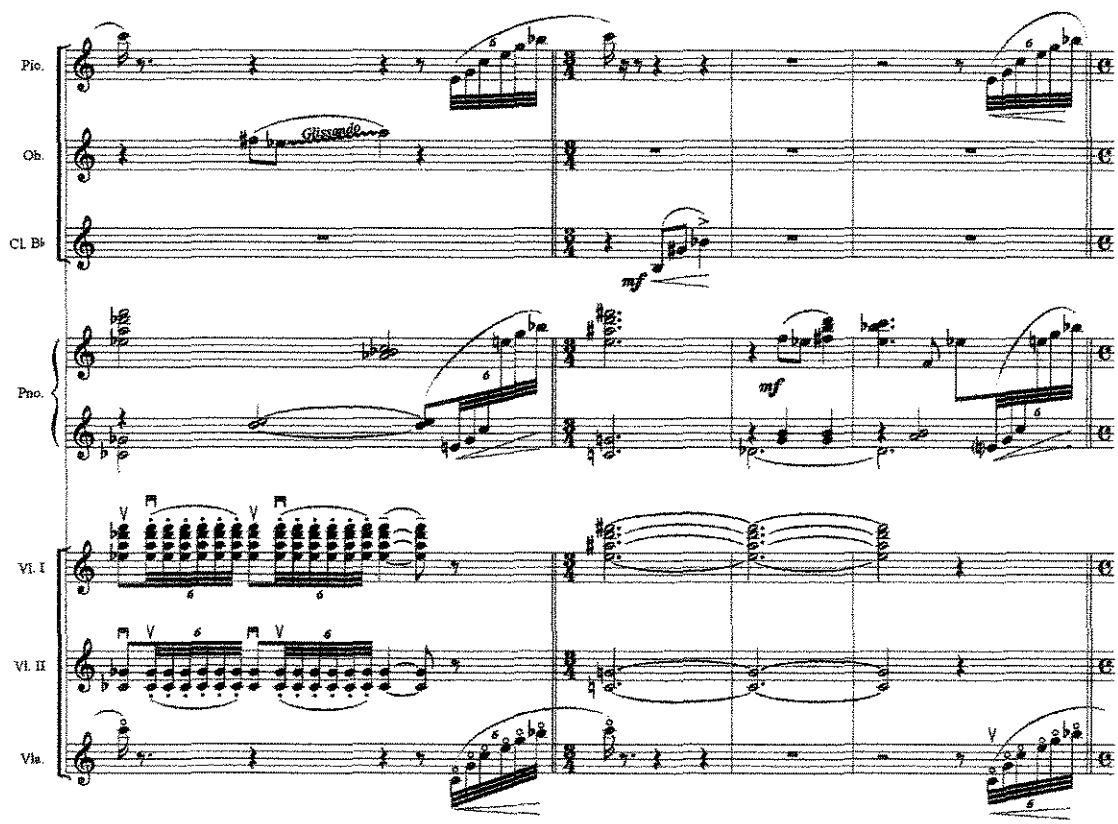



**Figura 24:** *Lambe-lambe*, compassos |144|-|147|.

A seguir, nos compassos |156|-|182|, há o retorno do Tema 2, descrevendo o momento em que o "lambe-lambe" vem para o primeiro plano para lamber a chapa, enquanto o casal e as árvores dançam embalados pela valsa. Entre os compassos |183|-|206|, reaparece o Tema 1 que descreve, nesse momento, o contentamento do casal; a briga é representada através de um *accellerando molto* desse tema a partir do compasso |200|. Três quedas do fotógrafo são representadas por três acordes diminutos paralelos em *sforzatíssimo*. A última é representada por um acorde cuja orquestração revela

uma sonoridade grave e ruidosa. Todos esses acordes são distribuídos na orquestração de forma a representar o ruído característico das quedas do personagem.

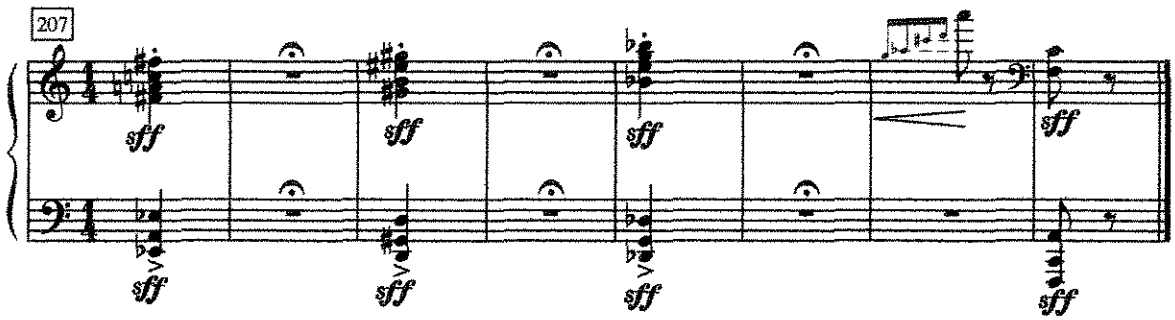



**Figura 25:** *Lambe-lambe*, compassos |207|-|214| (redução).

Após analisarmos esta peça podemos concluir que, ao invés de um desenvolvimento temático, todos os gestos musicais contidos na partitura estão relacionados aos aspectos descritivos do argumento. Segundo Krieger,

> "A partitura [bailado *Lambe-lambe*] apresenta uma grande concentração, não apenas por suas proporções reduzidas, como pela valorização extrema de cada detalhe. Cada momento constitui um valôr isolado, sem preocupação de continuidade ou desenvolvimento temático. A instrumentação é pontilhada de fragmentos solistas, num tratamento essencialmente camerístico".[43]

Com relação à linguagem musical contida nesta peça verificamos uma diversidade de técnicas composicionais, todas elas buscando meios de ruptura com a música tonal. Há a utilização do dodecafonismo em determinados trechos, de acordes paralelos sem relacionamento funcional e de acordes diminutos paralelos sem resolução. O próprio compositor expressa claramente a sua idéia que

[43] KRIEGER, Edino. *Música e Músicos do Brasil*, Rio de Janeiro: Rádio do Ministério da Educação e Cultura, 19 de setembro de 1960, 21horas. (Programa de Rádio).

> "[...] Enquanto cada escola de composição escolhe seu sistema próprio, o compositor individual pode fundir diversas técnicas em um todo consistente, desenvolvendo-as nos novos princípios de seus conceitos, na expressão de suas idéias musicais e convicções estéticas".[44]

Verifica-se também a ocorrência de formas musicais tradicionais utilizadas de maneira não convencional, tais como o chorinho do primeiro movimento construído sobre uma melodia dodecafônica e a valsa rítmica e metricamente irregular do Tema 2. A coerência formal é atingida através da simetria utilizada em vários segmentos da peça e na estrutura como um todo.

[44] Luiz Cosme em DEMONSTRAÇÃO de coerencia na música atual. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1953, p.3.

# CAPÍTULO 3
# A Edição Musical

## 3.1 REFERENCIAL TEÓRICO

### 3.1.1 Necessidade da Edição

Definindo-se como objeto de estudo a música sinfônica, observa-se a escassez de edições de partituras e material orquestral de peças para orquestra de compositores brasileiros no mercado. Geralmente, o material que se encontra disponível são os manuscritos do próprio compositor ou de copistas que, na maior parte dos casos, estão em péssimas condições de uso e que possivelmente contêm erros provenientes das precárias condições de trabalho dos copistas da época ou até mesmo da falta de critérios definidos para a escrita das partituras. Outro obstáculo encontrado por quem deseja trabalhar com música sinfônica brasileira é a dificuldade de acesso aos manuscritos e, principalmente, ao material de orquestra, muitas vezes inexistente ou deteriorado. Isto configura um sério problema no que diz respeito à preservação da memória musical brasileira, uma vez que o legado de um compositor só é transformado em realidade pelo intérprete através da partitura que deve conter informações musicais corretas, confiáveis e legíveis.

A obra sinfônica do compositor Luiz Cosme, listada na Tabela 2, é constituída por onze peças, sendo que quatro são orquestrações de peças que já existiam em outras formações:

| ANO | TÍTULO DA COMPOSIÇÃO |
|---|---|
| 1935 | Salamanca do Jarau |
| 1936 | Prelúdio |
| 1937 | Idéia Fixa |
| 1937 | Canção do tio bamabé (orquestração) |
| 1939 | Oração à Teiniaguá (orquestração) |
| 1939 | Falação de Anhangá-Pitã (orquestração) |
| 1942 | Brincando de Pegar (orquestração) |
| 1946 | Lambe-lambe |
| 1946 | O Menino atrasado |
| 1948 | Antígona |
| 1948 | Nau Catarineta |

**Tabela 2:** Peças para Orquestra escritas por Luiz Cosme

Dentre essas peças, a *Salamanca do Jarau* foi a única editada até o momento. A partitura de orquestra foi impressa pela Editora Movimento (Porto Alegre/RS) em 1945 e reeditada em 1976. Atualmente também há disponível uma edição da partitura de orquestra e do material orquestral realizada pela Academia Brasileira de Música. Esta escassez de edições, além de dificultar a divulgação dessa obra, obriga o pesquisador ou o intérprete a realizar uma revisão detalhada do material que tenha que utilizar e, às vezes, até mesmo produzir uma edição para que possa apresentar informações legíveis aos músicos da orquestra, trabalho que desencoraja muitos regentes.

Urge, portanto, a realização de edições da obra orquestral de compositores brasileiros a partir de critérios bem definidos, para que haja uma preservação do passado histórico-musical de nosso País.

### 3.1.2 Os Tipos de Edição Musical

Uma vez definido que o trabalho a ser realizado será a edição de uma peça para orquestra, deve-se escolher o tipo de edição a ser utilizada tendo-se em vista o objetivo pelo qual ela está sendo proposta. Neste trabalho, o objetivo principal é apresentar uma edição que se destine à execução, que ofereça ao intérprete as informações mais confiáveis e legíveis possíveis e que transmita com fidelidade a idéia original do compositor. Para tanto, serão analisadas as características de cada um dos tipos de edição musical que estão sendo definidas a partir da concepção do musicólogo James Grier[45] que afirma que, embora o musicólogo Georg Feder proponha oito tipos diferentes de edição musical, quatro tipos podem satisfazer a maior parte das necessidades. Esses tipos de edição são: o fac-símile fotográfico, a impressão editada que reproduz a notação original, a edição crítica e a edição interpretativa.

O *"Fac-símile fotográfico"* é um tipo de edição que preserva a maioria das informações visuais contidas no manuscrito, pois é praticamente uma cópia fotográfica deste. Essas edições têm um caráter musicológico, embora não tenha nenhuma utilidade como material para execução, devido à dificuldade de leitura. Obviamente, este tipo de edição só é útil quando não se tem acesso ao manuscrito original, pois uma fotografia não é capaz de reproduzir em profundidade os detalhes do documento original.

A edição do tipo *"Impressão Editada que Reproduz a Notação Original"* também é um tipo de fac-símile, mas utiliza fontes impressas ao invés de fotográficas. Por isso permite uma melhora significativa na qualidade e também permite que sejam feitas alterações no texto musical. Embora esse tipo de edição também tenha elevada importância para a musicologia (principalmente na área de música antiga), em certos casos será ainda difícil utilizá-la como material para execução, pois vai depender muito da qualidade da caligrafia do manuscrito. Além disso, hoje em dia existe uma grande quantidade de bons materiais orquestrais

---

[45] GRIER, James, *The Critical Editing of Music: History, Method and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p.145.

para execução (geralmente originários de Editoras estrangeiras), que fazem com que os músicos rejeitem manuscritos não muito legíveis.

Já a *"Edição Interpretativa"* é um tipo de edição que contém informações editoriais sobre a interpretação de uma determinada obra. Acredita-se que esse tipo de edição possa causar um grande problema, quando não houver a preocupação em manter o texto editado com muita fidelidade ao estilo e ao texto original. Nesse caso, simplesmente, o editor poderá adicionar indicações de interpretação de seu gosto pessoal, sem obedecer a nenhum critério. Felizmente, hoje em dia, com um maior número de intérpretes no meio acadêmico, já há critérios mais rigorosos em qualquer tipo de trabalho editorial. Na opinião desse autor, embora esta edição seja muito apropriada como material para execução, em alguns casos – principalmente na música para orquestra – ela não é muito útil para o intérprete, pois já traz indicações de interpretação de outra pessoa que nem sempre refletem corretamente o estilo da composição, além de trazer modificações no texto musical que nem sempre estão indicadas, deixando-se em dúvida a fidelidade ao texto original do compositor. A utilidade mais específica desse tipo de edição na música orquestral seria de documentar aspectos de estilo e execução de intérpretes ou professores consagrados, e também para a utilização didática e no meio acadêmico, onde um professor poderia editar o material já com todas as indicações da sua interpretação.

Segundo o musicólogo James Grier, "As três categorias de edições discutidas até o momento recorrem a expectadores especializados que requerem tipos particulares de informação para suas necessidades específicas".[46]

Com relação à *"Edição Crítica"*, ela é um tipo de edição que oferece ao musicista informações fidedignas vindas do manuscrito original do compositor e também correções e informações editoriais que são distinguidas das originais e comentadas num aparato crítico. Do ponto de vista do intérprete, acredita-se que essa seria a edição mais apropriada às suas necessidades, pois ela mantém intactas as informações do manuscrito do compositor, onde todas as correções e sugestões editoriais são justificadas e claramente identificadas, oferecendo ao

[46] GRIER, James, *Ibid.* p.155.

intérprete a possibilidade de aceitá-las ou recusá-las, baseando assim seu estudo de interpretação apenas nas informações originais do compositor.

Sendo este um trabalho que tem por finalidade a apresentação de uma Edição para execução, foi escolhida a Edição Crítica pelas suas características de fidelidade ao texto original do compositor e de praticidade de leitura para os instrumentistas da orquestra.

# CAPÍTULO 4

# A Edição do *Lambe-lambe* de Luiz Cosme

## 4.1 O TRABALHO COM AS FONTES

### 4.1.1 Apresentação das fontes

Para a realização desta Edição, inicialmente foi realizada uma pesquisa para localização dos manuscritos referentes ao bailado *Lambe-lambe*, chegando-se a quatro manuscritos diferentes que se encontram nos seguintes locais:

- Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)
- Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BN)
- Arquivo Musical da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA)
- Biblioteca Pública Armando Albuquerque da Casa de Cultura Mário Quintana de Porto Alegre (CCMQ)

Idiossincrasias de escrita presentes nesses quatro manuscritos nos permitem concluir que todos foram elaborados por copistas diferentes. A seguir, será detalhado o material que foi encontrado em cada local.

Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS:

Nesta Biblioteca encontrou-se um conjunto de manuscritos que, segundo o musicólogo Celso Loureiro Chaves, provavelmente são os manuscritos autógrafos[47], e que foram descritos da seguinte forma[48]:

[47] CHAVES, Celso Loureiro. "Os Manuscritos de Luis Cosme no acervo da Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS", in *Em Pauta* (UFRGS/Porto Alegre), Ano V nº7, Junho/1993, p.36.
[48] CHAVES, Celso Loureiro. *Ibid.* pp.41-42.

papel: caderno 1-3 (v. abaixo) – sem marca, 18 pentagramas
cadernos 4 (v. abaixo) – sem marca, 12 pentagramas
cadernos 5 (v. abaixo) – sem marca, 12 pentagramas

mãos: - do compositor, a lápis (v. abaixo)

data: sem data

características e comentários:

O conjunto de cadernos relativo ao Lambe-Lambe reparte-se em três grupos distintos. O primeiro grupo ([A]), com três cadernos e uma folha solta (cadernos 1, 2, 3; numeração contínua: pags. (0-19; 20-39; 40-43; 44), é a "fair-copy" da partitura. O segundo grupo ([B]) (caderno 4), com 38 páginas não numeradas, é o manuscrito de composição da obra e, tal como em caso análogo na Novena, documenta o processo composicional do autor, através de hesitações, correções e segundos pensamentos. O terceiro grupo ([C]) (caderno 5), com apenas um caderno de 12 páginas não numeradas, é uma redução da obra para dois pianos, deixada incompleta.

Grupo ([A]): cadernos 1, 2, 3

O primeiro grupo de cadernos traz, na folha de rosto, o título da obra e a instrumentação:

Lambe // -Lambe //(Fotógrafo de praça pública)//Partitura// (Pequena Orquestra)
Pic / Fl / Ob / Cl / Fg / Tr / Trbni / Gr Cassa / Piatti / Piano / 8 | Viol I / 6 | Viol II / 4 | Vle / 2 | Vc / 2 | Cb

O texto musical propriamente dito está escrito a lápis e, na página 1, a instrumentação está datilografada sobre a anotação a lápis e há um reforço a tinta da indicação "(colla baghetta di timpani)" nos pratos. As indicações metronômicas de peça e alguns grupos de acordes no decorrer do texto musical também estão reforçados a tinta. Uma outra mão colocou, a lápis, indicações cênicas às páginas 3, 5, 7, 11, 15, 16 e 20.

Grupo [B]: caderno 4

O segundo grupo de cadernos e suas 38 páginas não numeradas estão dentro de um fólio de papel verde cuja folha de rosto é a mesma das Três Manchas para piano. A folha de rosto das 38 páginas propriamente ditas é interessante, pois é a única instância onde o artigo "O" precede o título da obra e onde aparece o nome de Augusto Rodrigues como parceiro de Cosme.

Ali lê-se:

O Lambe-Lambe // Bailado em dois movimentos e uma cêna [sic] // de Augusto Rodrigues e Luiz Cosme//(Para pequena orquestra// Pic/Fl/Ob/ 2 Cl/Fag/3 Pis./2 tromb/Bombo/Prato/Piano/ 8 Viol I/6 Viol II/4 Violas/ 2 Cello/ 2 Baixo

O texto musical está escrito a lápis, com indicações cênicas (mesma mão) a tinta vermelha. O texto musical termina na página (36); as páginas (37) e (38), já desprendidas do restante da partitura, referem-se a "Quedas do lambe-lambe", como anotado no topo da página (37).

Grupo [C]: caderno 5

O terceiro grupo, constando de apenas um caderno com doze páginas não numeradas, traz a seguinte titulação na folha de rosto:

LAMBE-LAMBE//(Fotógrafo de praça pública)//LUIZ COSME//Rio – 1946.

O texto musical, deixado incompleto, está escrito a lápis, a não ser a seção entre [5] e [6] (o diálogo entre flauta e fagote), que está reforçada a tinta.

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro:

Foi localizada uma cópia em xerox de um manuscrito provavelmente realizado por um copista. A partitura não possui data nem assinatura, sendo, assim, impossível identificar o autor da cópia. O texto original não foi localizado. Esse manuscrito apresenta as seguintes características: papel sem marca com 28 pentagramas, 25 páginas numeradas e com o texto musical provavelmente escrito à tinta.

Arquivo Musical da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA):

Foi localizado um conjunto de manuscritos (arquivado sob nº308), provavelmente realizado por um copista não identificado. A caligrafia permite concluir que esse copista não é o mesmo que elaborou a cópia da partitura encontrada na Biblioteca Nacional. Esse material se compõe de:

- 1 partitura de orquestra;
- 4 partes de primeiros violinos manuscritas + 3 cópias em xerox;
- 3 partes de segundos violinos manuscritas + 4 cópias em xerox;
- 2 partes de viola manuscritas + 4 cópias em xerox;
- 1 parte de violoncelo manuscrita + 3 cópias em xerox;

- 1 parte de contrabaixo manuscrita + 3 cópias em xerox;
- 1 parte de piccolo manuscrita;
- 1 parte de flauta manuscrita;
- 1 parte de oboé manuscrita;
- 1 parte de clarineta em Sib manuscrita;
- 1 parte de fagote manuscrita;
- 1 parte de primeiro trompete em Sib manuscrita;
- 1 parte de segundo trompete em Sib manuscrita;
- 1 parte de terceiro trompete em Sib manuscrita;
- 1 parte de primeiro trombone manuscrita;
- 1 parte de segundo trombone manuscrita;
- 1 parte de Piatti manuscrita;
- 1 parte de gran cassa manuscrita.

Esse conjunto de manuscritos possui as seguintes características: a partitura de orquestra encontra-se em papel WECO 20-A de 20 pentagramas, com 39 páginas numeradas a mão, nas quais o texto musical está escrito à tinta com diversas indicações e correções a lápis e à tinta, provavelmente realizadas por regentes que executaram essa peça. Esta partitura se apresenta sem data. O conjunto referente às partes de orquestra encontra-se em papel sem marca de 12 pentagramas, com a numeração de páginas variada de acordo com o instrumento. O texto musical está escrito à tinta.

CCMQ – Biblioteca Pública Armando Albuquerque:

Foi localizado um manuscrito, provavelmente realizado por um copista não identificado, cuja caligrafia difere dos outros. Essa partitura possui as seguintes características: papel sem marca de 16 pentagramas medindo 16x22cm, com 20 páginas numeradas a lápis, onde se observam 17 páginas de música e 3 páginas em branco. O texto musical encontra-se em tinta preta com as indicações cênicas, os números de ensaio e as indicações de andamento escritos a lápis. O texto musical encontra-se incompleto e escrito até a página 17 (até

compasso |19| do segundo movimento do bailado), contendo esta página quatro compassos, no início à tinta e em seguida a lápis. A partitura não apresenta data e possui uma etiqueta colada no canto superior direito da primeira página, com a indicação: *"PASTA LUIZ COSME // Pr.14 // 3817"*.

### 4.1.2 Análise e seleção das fontes

Após serem localizados os manuscritos correspondentes ao bailado *Lambe-lambe*, realizou-se uma análise para identificar o manuscrito que provavelmente foi realizado pelo próprio compositor, o que é de muita importância neste trabalho de Edição. Esta análise foi realizada a partir da comparação de elementos de escrita entre os quatro manuscritos do *Lambe-lambe*, tendo-se como principal referência as características observadas por Celso Loureiro Chaves:

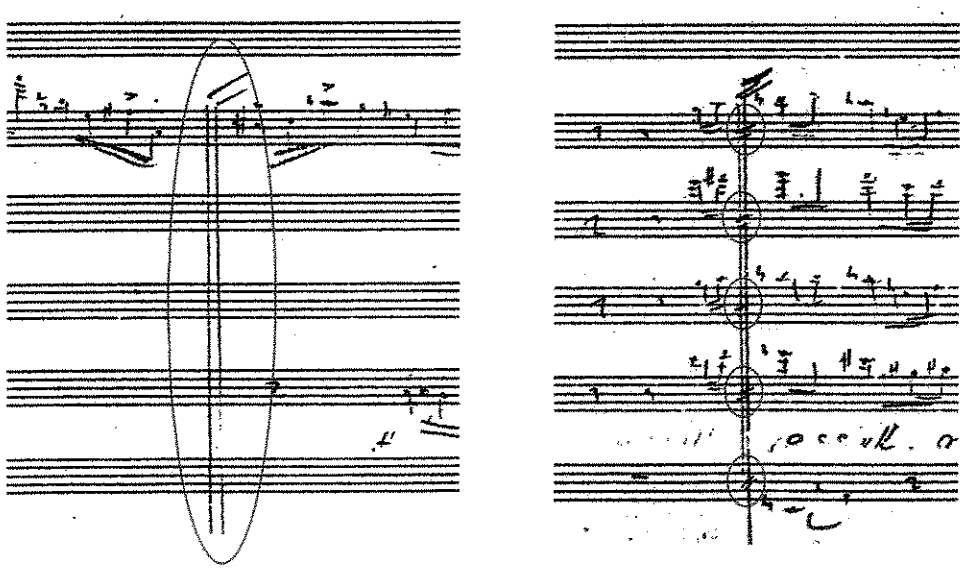
> "Em todos estes manuscritos, idiossincrasias de escrita permitem identificar a mão principal (provavelmente a do próprio compositor): por exemplo, as hastes inferiores estão quase sempre à direita da cabeça das notas, as indicações de andamentos estão colocadas entre colchetes vermelhos ou estão elas mesmas grafadas em vermelho, e os números de ensaio estão via-de-regra dentro de um círculo também traçado em vermelho".[49]

Nos manuscritos encontrados na Biblioteca da UFRGS, observa-se um número muito grande de ocorrência das hastes inferiores à direita das notas, o que não aparece em nenhum dos outros três. Observam-se também, nesse manuscrito, os números de ensaio dentro de um círculo traçado em vermelho, enquanto no manuscrito encontrado no Arquivo Musical da OSPA estão dentro de um círculo com a mesma tinta que se utilizou para a escrita das notas, e no encontrado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro os números estão dentro de

[49] CHAVES, Celso Loureiro. *Ibid.* pp.36-37.

quadrados. Além dessas características observadas, verifica-se também uma grande diferença de caligrafia entre os mesmos. O que nos pode dar a certeza de que os manuscritos encontrados na Biblioteca da UFRGS realmente são os do compositor é a comparação com outros originais encontrados no arquivo particular da família, além do reconhecimento de sua caligrafia pelos familiares. Portanto afirma-se, neste trabalho, serem do próprio compositor os manuscritos encontrados na biblioteca da UFRGS.

Após ser identificado o original do compositor, realizou-se uma comparação com o material contido em dois outros manuscritos (Arquivo musical da OSPA e Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro), encontrando-se algumas divergências. Somente para citar alguns exemplos, observem-se os seguintes casos: no manuscrito da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro observa-se uma barra dupla com sinal de repetição entre os compassos |52|-|71|, enquanto no manuscrito composicional há uma clara informação de barra dupla sem sinal de repetição, uma vez que Luiz Cosme indica a repetição com pequenas barras paralelas diagonais sobre as pautas:



BARRA DUPLA SINAL DE REPETIÇÃO

**Figura 26:** *Lambe-lambe* – manuscrito, comparação entre barra dupla e sinal de repetição.

Ainda nesse manuscrito, no compasso |14| da linha do piano observa-se a última nota escrita *Si*, onde na realidade deve ser *Sol*, conforme indicação do manuscrito do compositor:

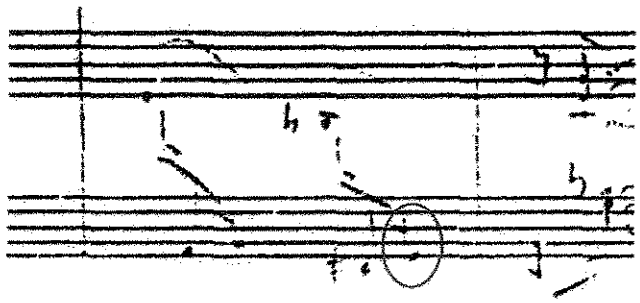


**Figura 27:** *Lambe-lambe* – manuscrito, compasso |14|, piano.

Já no manuscrito encontrado no Arquivo Musical da OSPA, observa-se uma incoerência no compasso |25| na linha do piano, onde a última nota não é *Mi* como está escrita, mas *Ré* como no original e também como aparece na partitura da *Canção do Tio Barnabé*:

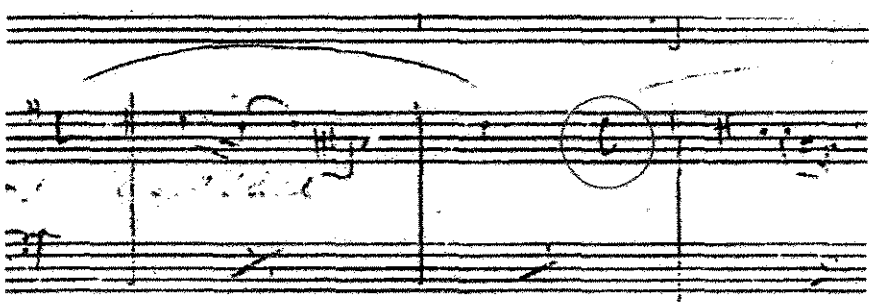


**Figura 28:** *Lambe-lambe* – manuscrito, compassos |24| e |25|, piano.

Nesse mesmo manuscrito, observa-se a nota *Fá* na linha da flauta no compasso |68|, que na realidade deve ser *Mi*, conforme a análise realizada no Capítulo 2.

A partir dessa análise dos manuscritos existentes, conclui-se que os erros básicos cometidos por copistas que realizaram as cópias desse material demonstram certa falta de critérios para a realização da cópia. Além disso,

encontrou-se um grande número de incoerências de articulações e de notas nos diversos manuscritos, o que geralmente acontece por descuido.

Para a presente Edição, serão utilizados somente os manuscritos originais do compositor, uma vez que já foi observado que aqueles realizados por copistas contêm erros de transcrição, ou até mesmo alterações do texto original que podem refletir uma ação crítica. Sendo assim, os manuscritos encontrados na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e no Arquivo Musical da OSPA não foram utilizados por não se ter certeza de sua origem e também devido às divergências encontradas em relação ao original. O encontrado na Biblioteca Pública Armando Albuquerque da CCMQ foi totalmente descartado, por ser um manuscrito de origem não identificada, além de estar incompleto.

## 4.2 TRATAMENTO DOS PROBLEMAS DE EDIÇÃO

Esta Edição foi realizada com base no conjunto de manuscritos do *Lambe-lambe* (*bailado para pequena orquestra*) de Luiz Cosme que se encontra no acervo da Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Para a realização da Edição desta peça, inicialmente, foi realizada a digitalização da partitura de orquestra utilizando-se os recursos do software Finale 2003, mantendo-se intactas todas as indicações originais como aparecem no manuscrito, tendo-se por base a "fair-copy" em seu manuscrito autógrafo. Depois de completa, esta primeira versão digitalizada da partitura necessitou de modificações, pois se identificaram diversos problemas, principalmente relacionados a incoerências musicais, bem como à falta de padrões unificados na elaboração do manuscrito. Cada situação mereceu ser analisada individualmente, visto que não há soluções únicas para contextos musicais diferentes. A partir desta consideração, foi necessário se definir os seguintes critérios para a presente Edição:

1. Elementos que o editor considerou como erro no manuscrito: não foi realizada nenhuma indicação desses elementos na partitura, visando a clareza na apresentação das informações. Da mesma forma, elementos excedentes que foram subtraídos também não são identificados. Porém todas essas alterações estão sendo justificadas no texto crítico.

2. Elementos que são sugestões do Editor: estão identificados na partitura através de colchetes. Não foram utilizados parênteses para esse critério para que não fosse confundido com os acidentes de lembrete. Para o intérprete reconhecer as indicações originais do manuscrito, basta ignorar as que estiverem entre colchetes.

3. Acidentes de lembrete: são acidentes que estão sendo utilizados em locais específicos que dão margem à interpretação duvidosa quanto à alteração da nota. Os acidentes de lembrete que foram mantidos na partitura ou adicionados através da intervenção editorial, estão sendo indicados através de parênteses na partitura editada.

Todo tipo de alteração executada tem por base as informações contidas nos manuscritos do compositor. Para a realização dessas alterações estão sendo considerados critérios relacionados à repetição completa ou parcial de padrão de um trecho para outro, à comparação entre motivos característicos, repetidos ou variados, encontrados em determinados segmentos e à comparação das partes que soam simultaneamente (relação vertical).

## 4.3 REVISÃO CRÍTICA

A seguir, serão detalhadas e justificadas cada uma das alterações realizadas nesta Edição.

1. Alterações indicadas através de colchetes na partitura editada

1.1 Notas, indicações de dinâmica, articulação e acentuação inexistentes no manuscrito:

1) Compassos |09|,|11|,|13|,|15|,|17|-|20|, mão esquerda do piano. No manuscrito, não há a indicação de acento no segundo grupo de notas desses compassos. A sugestão de acentuação dessas notas justifica-se pela característica da constante rítmica presente neste trecho da composição, além de que esses acentos aparecem na partitura da *Canção do Tio Barnabé*.
2) Compassos |11|,|13|,|15|,|18|, mão direita do piano. No manuscrito, não há a indicação de acento na última nota desses compassos. A sugestão de acentuação dessas notas justifica-se pela característica da constante rítmica presente neste trecho da composição, além de que esses acentos aparecem na partitura da *Canção do Tio Barnabé*.
3) Compassos |32|,|35|, piccolo. No manuscrito, não há a indicação de acento na última nota desses compassos. A sugestão de acentuação dessas notas justifica-se pela característica da constante rítmica presente neste trecho da composição, além de que esses acentos aparecem na partitura da *Canção do Tio Barnabé*.
4) Compassos |42|-|46|, violoncelos. No manuscrito, não há a indicação de acento nesses compassos. A sugestão de acentuação dessas notas justifica-se pela coerência em relação à repetição do padrão que vinha ocorrendo desde o compasso |37|.

5) Compassos |42|-|46|, contrabaixos. No manuscrito, não há a indicação de *staccato* nesses compassos. A sugestão de se inserir *staccato* nas notas desses compassos justifica-se pela coerência em relação à repetição do padrão que vinha ocorrendo desde o compasso |37|.
6) Compasso |46|, segundos violinos. No manuscrito, não há o símbolo indicativo de crescendo nas três últimas notas desse compasso. A sugestão de crescendo nessas notas tem por base a coerência da relação vertical entre os primeiros e segundos violinos.
7) Compasso |47|, trompetes. No manuscrito, falta a indicação de dinâmica. O *ff* sugerido justifica-se para que os trompetes tenham o mesmo nível de intensidade que os trombones.
8) Compasso |84|, violas. No manuscrito, falta a indicação de acento na primeira nota desse compasso. A sugestão de acentuação dessa nota justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. violinos compasso |84|).
9) Compasso |88|, violas. No manuscrito, falta a indicação de *staccato* na segunda nota desse compasso. A sugestão de se inserir o *staccato* justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. violinos compasso |88|).
10) Compasso |89|, segundos violinos. No manuscrito, falta a indicação de *staccato* na primeira nota desse compasso. A sugestão de se inserir o *staccato* justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. primeiros violinos e violas no compasso |89|).
11) Compasso |90|, piccolo e oboé. No manuscrito, falta a indicação de *staccato* nesses instrumentos. A sugestão de *staccato* justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. flauta compasso |90|).
12) Compasso |90|, oboé. No manuscrito, falta a indicação de dinâmica. O *f* sugerido justifica-se pela relação entre a dinâmica do oboé e a da flauta e piccolo.

13) Compasso |91|, piccolo e oboé. No manuscrito, falta a indicação de *staccato* na terceira nota desse compasso. A sugestão de *staccato* nesse ponto justifica-se pela relação vertical entre piccolo, flauta e oboé, conferindo coerência à articulação (v. flauta compasso |91|).

14) Compasso |91|, trompetes e trombones. No manuscrito, falta a indicação de dinâmica nesses instrumentos. O *f* sugerido tem por base a relação com a dinâmica dos outros instrumentos da orquestra nesse compasso.

15) Compasso |91|-|98|, segundos violinos. No manuscrito, falta a indicação de *staccato* nesses compassos. A sugestão de se inserir o *staccato* justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. violas compassos |91|-|98|).

16) Compasso |92|-|98|, primeiros violinos. No manuscrito, falta a indicação de *staccato* nesses compassos. A sugestão de se inserir o *staccato* justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. violas compassos |92|-|98|).

17) Compasso |98|, piccolo, flauta e oboé. No manuscrito, não há a indicação de *tenuto* na terceira nota do compasso (*Sib*). A sugestão de execução *tenuto* tem por base a repetição do padrão ocorrido no compasso |94|.

18) Compasso |123|, primeiros e segundos violinos. No manuscrito, falta a indicação de *staccato* nesse compasso. A sugestão de execução *staccato* tem por base a repetição do padrão motívico ocorrido no compasso |122|, além da relação com a articulação da clarineta no |123|.

19) Compasso |130|, segundos violinos e violas. No manuscrito, falta a indicação de *staccato* na primeira nota desse compasso. A sugestão de se inserir o *staccato* justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. primeiros violinos, trompetes e trombones, compasso |130|).

20) Compasso |131|, trombones. No manuscrito, não há a indicação de *staccato*. A sugestão de *staccato* justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. trompetes compasso |131|).

21) Compasso |131|, violas. No manuscrito, não há a indicação de *staccato* nesse compasso. A sugestão de *staccato* justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. violinos compasso |131|).

22) Compasso |133|, violas. No manuscrito, falta a indicação de *staccato* nesse compasso. A sugestão de se inserir o *staccato* justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. violinos compasso |133|).

23) Compasso |145|, piccolo. No manuscrito, esse compasso está em branco. A nota *Dó* inserida nesse compasso justifica-se tanto pela repetição do padrão observado nos compassos |143|, |144|, |148|, |149|, |150|, |151|, |154|, |155|, quanto pela relação vertical entre as partes (v. viola no compasso |145|).

24) Compassos |153|-|155|, piccolo e violas. No manuscrito, a ligadura está indefinida. A sugestão da ligadura sobre todas as notas do motivo tem por base a repetição do padrão observado nos compassos |142| - |145|, |147| - |151|.

25)Compasso |160|, segundos violinos. No manuscrito, falta a indicação de *staccato* nesse compasso. A sugestão de execução *staccato* tem por base a repetição do padrão motívico ocorrido no compasso |122|, além da relação com a articulação dos primeiros violinos e oboé no compasso |160|.

26) Compasso |169|, trompete. No manuscrito, não há a indicação de solo a partir desse compasso. A sugestão de se inserir a indicação de execução somente para o primeiro trompete tem por base a textura da orquestração onde a linha do trombone é executada somente pelo primeiro.

27)Compasso |173|, primeiros e segundos violinos. No manuscrito, falta a indicação de *staccato* nesse compasso. A sugestão de execução *staccato* tem por base a repetição do padrão motívico ocorrido nos compassos |122|,|160|, além da relação com a articulação do piccolo, da flauta e do oboé no compasso |173|.

28) Compasso |174|, trompete. No manuscrito, não há a indicação de execução com *staccato* nesse compasso. A sugestão de se inserir essa articulação tem por base a repetição do padrão ocorrido anteriormente (v. trompetes compasso |169|).

29) Compasso |183|, trombones. No manuscrito, não há a indicação de *staccato* na segunda colcheia desse compasso. A sugestão de *staccato* justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. trompetes compasso |183|).

30) Compasso |183|, piatti. No manuscrito, não há indicação de dinâmica nesse compasso. A indicação de ***mf*** entre colchetes é somente um lembrete ao percussionista que deverá seguir na dinâmica anterior.

31) Compasso |185|, piccolo, flauta e oboé. No manuscrito, não há a indicação de *staccato* nas duas semicolcheias desse compasso. A sugestão de *staccato* dessas notas justifica-se tanto pela repetição do padrão (v. piccolo, flauta e oboé no compasso |90|), quanto pela relação vertical entre as partes (v. primeiros violinos, segundos violinos e violas no compasso |185|).

32) Compassos |185|-|189|, clarineta. No manuscrito, não há nenhuma indicação de articulação nesses compassos. A articulação sugerida justifica-se pela relação vertical entre as partes (v. piccolo, flauta e oboé nos compassos |185|-|189|).

33) Compasso |185|, trombones. No manuscrito, não há a indicação de *staccato*. A sugestão de *staccato* justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. trompetes compasso |185|).

34) Compasso |186|, flauta, oboé, primeiros e segundos violinos. No manuscrito, não há a indicação de acento na segunda nota do compasso. A sugestão de acentuação dessa nota justifica-se tanto pela repetição do padrão (v. piccolo, flauta e oboé no compasso |91|), quanto pela relação vertical entre as partes (v. piccolo no compasso |186|).

35) Compasso |187|, trombones. No manuscrito, não há a indicação de *staccato* na primeira nota desse compasso. A sugestão de *staccato*

justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. trompetes compasso |187|).

36) Compasso |188|, violas. No manuscrito, não há a indicação de ligadura nas duas últimas notas do compasso. A sugestão de inserir a ligadura justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. madeiras e violinos compasso |188|).

37) Compasso |189|, segundos violinos. No manuscrito, não há a indicação de *tenuto* nas notas desse compasso. A sugestão de *tenuto* justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. madeiras e primeiros violinos compasso |189|).

38) Compasso |191|, trombones. No manuscrito, não há a indicação de *staccato* nesse compasso. A sugestão de *staccato* justifica-se pela relação vertical entre as partes, conferindo coerência à articulação (v. trompetes compasso |191|).

39) Compassos |193|-|205|, piccolo, flauta, oboé, clarineta, trompetes, trombones, violinos e violas. No manuscrito, há uma imprecisão muito grande em relação à articulação entre essas partes. A articulação sugerida nesta edição justifica-se pela coerência da relação vertical entre as partes que soam simultaneamente.

2. Alterações não aparentes na partitura editada

2.1 Elementos de Grafia Musical modificados visando à unificação de padrões e à clareza na apresentação das informações.

1) <u>Nomenclatura dos instrumentos:</u> no manuscrito não há um padrão em relação à indicação dos nomes dos instrumentos, e a escrita abreviada utilizada pelo compositor dificulta ainda mais esse reconhecimento. Entretanto são observadas divergências em relação à nomenclatura utilizada, pois se verifica que alguns nomes de instrumentos estão grafados

em italiano (como é o caso dos pratos [piatti] e as abreviaturas dos trombones [trbni.] e violas [vle.]) enquanto um, provavelmente, em português (trompetes [pist.][50]). Nesta Edição, optou-se por padronizar a nomenclatura na partitura, indicando os instrumentos sempre em italiano.

2) Indicações de Andamento: no manuscrito não há um padrão definido quanto à localização das indicações de andamento. Geralmente elas se encontram acima da pauta e, simultaneamente, em algum grupo de instrumentos (acima das cordas ou da linha do piano, por exemplo), ou localizada sozinha em algum instrumento específico e, às vezes, acima e abaixo da pauta. Nesta Edição, optou-se por padronizar a localização das indicações de andamento sempre acima da pauta.

3) Indicações de alteração de andamento (stringendo, rallentando, etc.): no manuscrito não há um padrão definido quanto à localização das indicações de alteração de andamento. Elas se encontram, geralmente, acima da pauta e, simultaneamente, em algum grupo de instrumentos (acima das cordas ou da linha do piano, por exemplo), ou localizada sozinha em algum instrumento específico e, às vezes, acima e abaixo da pauta. Nesta Edição, optou-se por padronizar a localização das indicações de alteração de andamento sempre acima da pauta.

4) Partes compartilhadas[51]: Para a escrita das partes compartilhadas (ex. 3 trompetes em uma pauta só) foi adotado o critério de que um acidente só é válido para aquela voz específica dentro do compasso[52]. Por exemplo, se o primeiro trompete tem um *Dó#*, e, em seguida, o segundo trompete tem a nota *Dó#* dentro do mesmo compasso, esta deve ter novamente o sinal de sustenido, pois o acidente não se mantém de uma voz para outra.

---

[50] *Piston* ou *Pistom* foi um termo utilizado no Brasil para designar o trompete e que atualmente está em desuso.

[51] Tradução do termo "shared parts", segundo BLATTER, Alfred. *Instrumentation / Orchestration.* New York: Shirmer Books, 1980, p.17.

[52] Não foi encontrada nenhuma referência sobre esta regra de escrita na bibliografia consultada, mas sua utilização neste trabalho está baseada na observação da escrita de partes compartilhadas em edições como *Boosey&Hawkes* (Os Planetas de Holst), *Universal Edition* (4ª Sinfonia de Mahler) e *Ricordi* (invenções a 3 vozes de J. S. Bach).

5) Hastes das notas: em toda a partitura, verifica-se a ocorrência das hastes inferiores quase sempre à direita da cabeça das notas, o que se identifica como uma idiossincrasia da escrita de Luiz Cosme. Para esta Edição, as hastes foram corrigidas, sendo colocadas à esquerda da cabeça das notas.
6) Percussão: o pentagrama que aparece no manuscrito foi substituído, nesta Edição, pela pauta simples de 1 linha.
7) Abreviaturas: no manuscrito, aparecem várias indicações de abreviaturas de notas e de compassos. Nesta Edição, optou-se por escrever por extenso todas as partes onde havia a indicação de abreviaturas.

2.2 Elementos de Grafia Musical inexistentes no manuscrito, ou alterados para unificar os padrões de escrita (pausas, fermatas, abreviaturas de compasso).

1) Compasso |21|. No manuscrito, aparece a indicação de fermata nos trompetes e trombones, sem qualquer indicação nas outras pautas. Foi adicionado o símbolo de fermata sobre a pausa dos seguintes instrumentos: piccolo, flauta, oboé, clarineta, fagote, gran cassa, pratos, piano, primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos na partitura de orquestra e nas partes orquestrais.
2) Compassos |24|-|30|, mão esquerda do piano. No manuscrito, esses compassos aparecem com o símbolo de repetição de compasso, indicando que se deve seguir o de número |23|. Nesta Edição, optou-se por escrever por extenso a mão esquerda nesses compassos.
3) Compassos |38|-|41|, piano. No manuscrito, esses compassos aparecem com o símbolo de repetição, indicando que se deve seguir o de número |37|. Nesta Edição, optou-se por escrever por extenso a mão esquerda nesses compassos.
4) Compassos |38|-|41|, violas e violoncelos. No manuscrito, esses compassos aparecem com o símbolo de repetição, indicando que se deve seguir o

compasso |37|. Nesta Edição, optou-se por escrever por extenso todas as linhas.

5) Compassos |39|-|41|, contrabaixos. No manuscrito, esses compassos aparecem com o símbolo de repetição, indicando que se deve seguir o de número |38|. Nesta Edição, optou-se por escrever por extenso todas as linhas.
6) Compassos |43|-|46|, piano. No manuscrito, esses compassos aparecem com o símbolo de repetição, indicando que se deve seguir o compasso |42|. Nesta Edição, optou-se por escrever por extenso a mão esquerda nesses compassos.
7) Compassos |43|-|46|, violas, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, esses compassos aparecem com o símbolo de repetição, indicando que se deve seguir o compasso |42|. Nesta Edição, optou-se por escrever por extenso todas as linhas.
8) Compasso |83|. No manuscrito, aparece a indicação de fermata na flauta e fagote, sem qualquer indicação nas outras pautas. Foi adicionado o símbolo de fermata sobre a pausa dos seguintes instrumentos: piccolo, oboé, clarineta, trompetes, trombones, gran cassa, pratos, piano, primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos na partitura de orquestra e também nas partes orquestrais.
9) Compasso |87|. Nesse compasso, há uma pausa geral com fermata, e o manuscrito traz a fermata somente no piccolo, fagote, mão direita do piano, primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Foi adicionado o símbolo de fermata sobre a pausa dos seguintes instrumentos: flauta, oboé, clarineta, trompetes, trombones, gran cassa, pratos, e mão esquerda do piano, na partitura de orquestra e nas partes orquestrais.
10) Compassos |92|-|99|, |187|-|189|, piccolo e oboé. No manuscrito, há uma abreviatura de compassos com uma anotação *segue* inserida para indicar que esses instrumentos devem seguir a mesma linha da flauta. Nesta

edição, optou-se por escrever todas as linhas por extenso sem nenhum tipo de abreviatura.

11) Compassos |95|-|98|, primeiros violinos, segundos violinos e violas. No manuscrito, há um sinal de repetição de compassos, indicando que se deve repetir os compassos |91|-|94|. Nesta edição, optou-se por reescrever todas as linhas por extenso.

12) Compasso |100|. No manuscrito, há uma pausa com fermata na última semicolcheia do primeiro tempo do compasso, indicada no piccolo, flauta, oboé, trompetes, trombones, gran cassa, pratos, primeiros violinos, segundos violinos, violas e contrabaixos. Na partitura editada, a pausa de mínima foi desmembrada em duas pausas de semínima com a indicação de fermata na primeira pausa nos seguintes instrumentos: clarineta, fagote, pratos, piano e violoncelos, para haver uma melhor clareza na compreensão das partes.

13) Compasso |104| trombone. O manuscrito traz, no último tempo desse compasso, duas pausas de colcheia que foram transformadas em uma pausa de semínima na partitura editada, por não haver nenhum motivo específico para manter como tal no manuscrito.

14) Compasso |132|. Nesse compasso, há uma pausa geral com fermata, e o manuscrito traz a fermata somente nos trompetes, primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Foi adicionado o símbolo de fermata sobre a pausa dos seguintes instrumentos: piccolo, flauta, oboé, clarineta, fagote, trombones, gran cassa, pratos e piano na partitura de orquestra editada e nas partes orquestrais.

15) Compasso |142|, |147|, |153|, piccolo. No manuscrito, há duas pausas de semínima nos dois primeiros tempos do compasso que foram transformadas em uma pausa de mínima na partitura editada, para auxiliar a clareza e por não haver nenhum motivo específico para manter como tal no manuscrito.

16)Compasso |144|, piano. No manuscrito, há o símbolo de repetição de compasso, indicando que se deve seguir o compasso |143|. Nesta Edição, optou-se por escrever por extenso esse compasso.

17)Compasso |150|, piano. No manuscrito, há o símbolo de repetição de compasso, indicando que se deve seguir o compasso |149|. Nesta Edição, optou-se por escrever por extenso esse compasso.

18)Compasso |150|, primeiros violinos e segundos violinos. No manuscrito, há um sinal de repetição de compasso, indicando que se deve repetir o compasso |149|. Nesta Edição, optou-se por escrever por extenso esse compasso.

19)Compasso |168|. No manuscrito, aparece a indicação de fermata nas cordas e na clarineta, sem qualquer indicação nas outras pautas. Foi adicionado o símbolo de fermata sobre a pausa dos seguintes instrumentos: piccolo, flauta, oboé, fagote, trompetes, trombones, gran cassa, pratos e piano na partitura de orquestra e nas partes orquestrais.

20)Compassos |198|, |199|, |200|, |201|, |203|, |204|, primeiros violinos, segundos violinos e violas. No manuscrito, há o sinal de repetição de compassos, indicando que se deve repetir os compassos |196|, |197|. Nesta edição, optou-se por escrever todas as linhas por extenso, sem nenhum tipo de abreviatura.

2.3 Notas escritas com indicação duvidosa de alteração e acidentes excedentes.

1) Compasso |21|, terceiro trompete. No manuscrito, há a ocorrência de um sustenido excedente nesse compasso. A sugestão de se retirar esse acidente tem por base o fato de que a ligadura já o mantém sobre a nota, não restando dúvida quanto a sua alteração.

2) Compasso |90|, contrabaixos. No manuscrito, a nota *Lá* aparece com o sinal de bequadro. A sugestão de se considerar esse bequadro como lembrete justifica-se pela nota do compasso anterior ser *Lá* bemol.
3) Compasso |92|, trombones. No manuscrito, o segundo grupo de colcheias traz as notas *Lá* e *Dó#*. A sugestão de se realizar as notas *Si* e *Ré#* justifica-se pela relação de uníssono entre os trombones e as vozes inferiores do divisi de primeiros violinos nesse compasso.
4) Compassos |93|, |96|, |99|, |131|, |185|, |188|, |191|, |196|, |199|, |202|, |205|, contrabaixos. No manuscrito, a nota *Lá* aparece sem indicação nenhuma. A sugestão de se inserir um bequadro como lembrete justifica-se pela nota do compasso anterior ser *Láb*.
5) Compasso |98|, trompetes. No manuscrito, a segunda semicolcheia é *Mi natural*, ou seja, aparece sem indicação de bemol. A sugestão de se realizar *Mi bemol* justifica-se pela relação entre os trompetes e o piccolo, flauta e oboé nesse compasso.
6) Compassos |146|, |147|, |152|, |153|, primeiros e segundos violinos. No manuscrito, há a ocorrência de acidentes de lembrete nesses compassos. A sugestão de retirar esses acidentes em excesso tem por base o fato de que a ligadura já mantém os acidentes na nota, não restando dúvida quanto a sua alteração.
7) Compasso |147|, |153|, mão esquerda do piano. No manuscrito, há um bemol de lembrete na nota *Ré*. Nesta edição, optou-se por retirar o bemol de lembrete, pois a ligadura mantém a alteração.
8) Compasso |147|, |153|, mão esquerda do piano. No manuscrito, a terceira nota do compasso (*Mi natural*) aparece sem indicação de bequadro. Optou-se por inserir um bequadro de lembrete para não haver confusão, pois a nota imediatamente anterior na mão direita é um *Mi bemol*.
9) Compasso |148|, |149|, |150|, |153|, mão direita do piano. No manuscrito, a antepenúltima nota do compasso é *Mi bemol*, ou seja, aparece sem indicação de bequadro. A sugestão de se inserir o bequadro e se realizar *Mi natural*, tem por base a análise da estrutura do acorde neste arpejo que é

de Dó Maior com sétima menor, além de o padrão já ter ocorrido anteriormente (v. piano nos compassos |143|, |144|), e da relação vertical entre as partes (v. piccolo compassos |148|, |149|, |150|, |153|).

10) Compassos |167|, |168|, clarineta. No manuscrito, há a indicação de bemol na nota *Si* desses dois compassos. A sugestão de retirar o acidente desses compassos justifica-se por haver uma ligadura nessa nota desde o compasso |166|, o que já mantém o acidente nela.

11) Compasso |167|, segundos violinos. No manuscrito, há um bemol na voz intermediária do divisi. A sugestão de se retirar o bemol tem por base o fato de que ele é somente um acidente de lembrete, uma vez que a ligadura mantém o acidente na nota.

12) Compasso |193|, primeiro trompete. No manuscrito, a última nota do primeiro trompete é *Mi bemol*, ou seja, não tem indicação de bequadro para anular o efeito da nota *Mi bemol* que ocorreu anteriormente, nesse compasso. A sugestão de inserir o bequadro e se realizar *Mi natural* tem por base a relação entre o primeiro trompete e as vozes superior e inferior do divisi de primeiros violinos e as violas no compasso |193|.

13) Compasso |194|, fagote. No manuscrito, a segunda colcheia é *Lá natural*, ou seja, não tem bemol. A sugestão de se realizar *Lá bemol* tem por base a repetição da célula motívica ocorrida nos compassos |186|, |189|, |192| e também pela relação entre o fagote e os contrabaixos no compasso |194|.

14) Compasso |194|, primeiro trompete. No manuscrito, a penúltima nota do primeiro trompete é *Si natural*, ou seja, não tem indicação de alteração. A sugestão de se realizar Si bemol tem por base a relação entre o primeiro trompete e as vozes superior e inferior do divisi de primeiros violinos e as violas no compasso |194|.

15) Compasso |194|, |202|, |204|, primeiro trompete. No manuscrito, a última nota do primeiro trompete é *Dó natural*, ou seja, não tem alteração. A sugestão de se inserir o bequadro como acidente de lembrete justifica-se pela ocorrência da nota *Dó#* no segundo trompete dentro desse compasso, o que poderia causar um erro de leitura na parte compartilhada.

16) Compassos |194|, |196|, |198|, |200|, |202|, |204|, primeiros violinos. No manuscrito, não há a indicação de bemol na voz inferior do divisi da terceira nota do compasso, ou seja, é *Ré natural*. A sugestão de se realizar *Réb* justifica-se pela coerência da relação vertical entre as partes, uma vez que a voz inferior é um dobramento em 8ª da voz superior do divisi e também um uníssono com a linha da viola. Desta maneira, foi adicionado um bequadro de lembrete à última nota da voz intermediária do divisi (*Ré*), para que não ocorra dúvida na leitura das vozes.

17) Compassos |195|, |197|, |199|, |201|, |203|, |205|, primeiros violinos. No manuscrito, a última nota da voz inferior do divisi é *Ré natural*, ou seja, não tem indicação de alteração. A sugestão de inserir o bequadro como acidente de lembrete justifica-se pela ocorrência da nota *Ré#* anteriormente, na voz intermediária do divisi, o que poderia causar dúvida quanto sua alteração.

18) Compasso |201|, flauta. No manuscrito, a última nota do compasso é *Ré#*, pois não há indicação alguma de alteração, valendo a alteração da primeira nota do compasso. A sugestão de se realizar *Ré natural* justifica-se tanto pela repetição da célula motívica (v. voz superior dos primeiros violinos nos compassos |193|, |195|, |197|, |199|), quanto pela relação entre a flauta, piccolo, primeiro trompete, segundo trombone e voz superior dos primeiros violinos no compasso |201|.

19) Compasso |207|, mão direita do piano. No manuscrito, não há a indicação de mudança para a Clave de sol a partir desse compasso. A sugestão de se inserir a Clave de sol tem por base a análise da estrutura dos acordes que ficaria de acordo com as vozes agudas da orquestra, não tendo nenhum sentido manter a Clave de fá.

2.4 Elementos rítmicos com indicação duvidosa.

1) Compassos |44|-|46|, primeiros e segundos violinos. No manuscrito, o primeiro tempo desses compassos traz o ritmo com duas colcheias. A sugestão de se realizar colcheia pontuada e semicolcheia justifica-se tanto pela repetição de padrão (v. piano nos compassos |28|-|30|), quanto pela análise e comparação com a partitura da *Canção do Tio Barnabé*.

2.5 Indicações de execução com *arco* e *pizzicato*.

1) Compasso |84|, primeiros e segundos violinos. No manuscrito, não existe a indicação para se tocar em *pizzicato* a partir desse compasso. A sugestão de execução em pizzicato justifica-se pela repetição do padrão que irá ocorrer nos compassos |129|-|134|, pela relação vertical entre as partes (ver violas, violoncelos e contrabaixos nos compassos |84|-|100|) e pela indicação de execução com *arco* a partir do compasso |101|.
2) Compasso |106|, violas e violoncelos. No manuscrito, não existe a indicação para os instrumentistas voltarem a tocar com *arco* após o *pizzicato*. A sugestão para se voltar a tocar com *arco* justifica-se pelos seguintes indícios: diminuendo logo após o *sf*, relação com os outros instrumentos de cordas nesse compasso e solo de violoncelo em legato com crescendos e diminuendos.
3) Compasso |112|, violas. No manuscrito, não existe a indicação para os instrumentistas voltarem a tocar com *arco* após o *pizzicato*. A sugestão para se voltar a tocar com *arco* justifica-se pela relação vertical entre as partes (ver violinos e violoncelos nos compassos |112|, |113|) e marcações de arcadas a partir do compasso |113| sem que tenha havido a indicação para tocar com *arco*.
4) Compasso |112|, contrabaixos. No manuscrito, não existe a indicação para os instrumentistas voltarem a tocar com *arco* após o *pizzicato*. A sugestão

para se voltar a tocar com *arco* justifica-se pelos seguintes indícios: notas longas numa ligadura, relação vertical entre as partes (ver violoncelos compassos |112|, |113|) e marcações de arcadas a partir do compasso |118| sem que tenha havido a indicação para tocar com *arco*.

5) Compasso |129|, violas, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não existe a indicação para esses instrumentistas tocarem em *pizzicato* a partir desse compasso. A sugestão para se tocar *pizzicato* justifica-se pela repetição do padrão já ocorrido anteriormente e pela relação vertical entre as partes (ver violinos nos compassos |129| - |134|).
6) Compasso |139|, violoncelos. No manuscrito, não existe a indicação para os instrumentistas voltarem a tocar com *arco* no último tempo desse compasso. A sugestão para se voltar a tocar com *arco* justifica-se pelos seguintes indícios: notas ligadas num crescendo para *f* e repetição do padrão do compasso |111|.
7) Compasso |160|, contrabaixos. No manuscrito, não existe a indicação para os instrumentistas voltarem a tocar com *arco* após o *pizzicato*. A sugestão para se voltar a tocar com *arco* justifica-se principalmente pela marcação de arcada realizada pelo próprio compositor nesse compasso.
8) Compasso |163|, segundos violinos. No manuscrito, não existe a indicação para os instrumentistas voltarem a tocar com *arco* após o *pizzicato*. A sugestão para se tocar esse trecho com *arco* justifica-se pela relação vertical entre as partes (v. violas c.|163|) e pelas notas longas ligadas nos compassos |166|-|168|.
9) Compasso |167|, primeiros violinos. No manuscrito, não existe a indicação para os instrumentistas voltarem a tocar com *arco* após o *pizzicato*. A sugestão para se voltar a tocar com *arco* justifica-se pelos seguintes indícios: notas longas ligadas, relação com os outros instrumentos de cordas nesse compasso e marcação de arcada realizada pelo próprio compositor.
10) Compasso |183|, violoncelos. No manuscrito, não existe a indicação para esses instrumentistas tocarem em *pizzicato* a partir desse compasso. A

sugestão para se tocar *pizzicato* justifica-se pela repetição do padrão já ocorrido nos compassos |84|-|99| e pela relação vertical entre as partes.

11) Compasso |185|, primeiros e segundos violinos. No manuscrito, não existe a indicação para os instrumentistas voltarem a tocar com *arco* após o *pizzicato.* A sugestão para se voltar a tocar com *arco* justifica-se pela relação vertical entre as partes (ver violas nos compassos |185|-|206|) e pelas marcações de arcadas a partir do compasso |207| sem que tenha havido a indicação para se tocar com *arco.*

12) Compasso |207|, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não existe a indicação para os instrumentistas voltarem a tocar com *arco* após o *pizzicato.* A sugestão para se voltar a tocar com *arco* justifica-se, principalmente, pela marcação de arcada realizada pelo próprio compositor a partir desse compasso.

# CONCLUSÃO

O presente trabalho teve como proposta o resgate de uma peça para orquestra de um compositor brasileiro através de uma Edição de seu manuscrito, tendo em vista a escassez de edições de partituras de música orquestral brasileira no mercado.

O estudo da biografia do compositor nos revelou aspectos de sua experiência, desde o seu primeiro contato com a música, passando pela fase de formação até chegar à maturidade no que se refere à composição musical. Essa maturidade pode ser comprovada através da aceitação de sua obra pelo público estrangeiro, e, principalmente, pela admiração que músicos consagrados – como Stravinsky, Herman Scherchen e Villa Lobos – demonstraram pelas suas composições. Através desse estudo verificou-se a maneira como os fatos ocorridos durante a sua vida influenciaram no desenvolvimento e na transformação de sua linguagem musical.

Através da análise da peça foi possível realizar uma investigação do seu processo composicional. Esta investigação nos possibilitou observar a técnica empregada pelo compositor e a maneira como ele a utiliza para a criação de uma peça coerente. Também foi observada a maneira como ele correlaciona duas linguagens artísticas distintas – musical e literária – para a criação de uma outra linguagem, onde os elementos musicais fundem-se aos textuais. Essa análise também demonstrou que o manuscrito autógrafo possui várias incoerências musicais, além de trechos em que a leitura se torna incompreensível. Desta forma, essa investigação possibilitou fundamentar uma interpretação das evidências encontradas no manuscrito.

O estudo dos tipos de Edições que são utilizadas atualmente possibilitou a escolha do que mais se adequaria à proposta deste trabalho, visto que cada um oferece particularidades específicas para determinadas finalidades. Como este trabalho tem por objetivo a apresentação de uma Edição para

execução, foram realizadas inúmeras correções no texto musical, sendo também apresentadas sugestões de interpretação que são justificadas na Revisão Crítica. Desta maneira verifica-se a importância de se realizar edições de música brasileira através de critérios que podem ser definidos a partir de uma análise do conteúdo histórico e musical das peças.

Neste estudo, a escolha do bailado *Lambe-lambe* não obedeceu a critérios de valorização estética ou musical, uma vez que o bailado *Lambe-lambe* é praticamente desconhecido do nosso repertório, mas sim critérios históricos que foram os únicos encontrados até então. Entretanto, verificou-se que, nesta peça, o compositor utiliza elementos musicais de maneira bastante pessoal, coerente e expressiva, refletindo uma maturidade no que diz respeito à técnica composicional.

Como conseqüência do rigor metodológico utilizado na restauração desta peça, espera-se que este trabalho possa servir como sugestão e estímulo para futuras abordagens deste processo em outras peças e até mesmo nesta, pois todas as evidências das fontes estão abertas a interpretações, e esta é a natureza da pesquisa histórica.

# BIBLIOGRAFIA


BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali*: o eterno experimentador. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.

BÉHAGUE, Gerard. "Luís Cosme", in SADIE, Stalney. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition. London: Macmillan, 2001, v.6, p.516.

BÉHAGUE, Gerard. "Luiz Cosme (1908-1965): Impulso Creador versus Conciencia Formal", in *Yearbook of Inter-American Institute for Musical Research* (Tulane University, New Orleans), v.5, 1969, pp.67-89.

BLATTER, Alfred. *Instrumentation / Orchestration*. New York: Schirmer Books, 1980.

CAVALHEIRO LIMA, J. C. "No Rio, um gaúcho que não se mete em política", in *Revista do Globo* (Porto Alegre), Nº624, 30 de outubro de 1954, pp.50,51,54,55,63.

CHAVES, Celso Loureiro. "Os Manuscritos de Luis Cosme no acervo da Biblioteca do Instituto de Artes da UFRGS", in *Em Pauta* (UFRGS/Porto Alegre), Ano V nº7, junho de 1993, pp. 35-47.

"COMPOSITOR de Música Erudita no Brasil não ganha para viver", in *Jornal de Letras* (Rio de Janeiro), Fevereiro de 1958. (página não consta no original).

COSME, Luiz. "Artista do Brasil de hoje", in *Revista Carioca* (Rio de Janeiro), 1937, p.36.

COSME, Luiz. *Dicionário Musical*. São Paulo: Empresa Gráfica "Revista dos Tribunais" Ltda., 1957.

COSME, Luis. *Música e Tempo*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde – Serviço de Documentação, 1952.

COSME, Luís. *Música, Sempre Música*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura – Instituto Nacional do Livro, 1959.

COSME, Zilda. "COSME: Panorama de sua composição musical", in *Revista do Livro* (Rio de Janeiro), nº21-22, março-junho de 1961, pp.239-246.

DEL MAR, Norman. *Anatomy of the Orchestra*. Berkeley: University of California Press, 1987.

FAEDRICH, Alba. *Luiz Cosme*. Porto Alegre: Edição e Datilografia Srs. Freitas, 1981.

FRANÇA, Eurico Nogueira. "Antologia de Música Brasileira", in *Província de São Pedro* (Porto Alegre), Volume 3 nº10, 1947, pp.170-171.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music:* History, Method and Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

"INQUÉRITO aos compositores brasileiros", in *Gazeta Musical e de Todas as Artes* (Lisboa), Ano IX, 2ª Série, nº94, janeiro de 1959, pp.204, 205.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter:* movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora, 2001.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. 2nd Edition. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1999.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1989.

MARIZ, Vasco. *Dicionário Biográfico Musical*.3ª Ed. Rio de Janeiro: Vila Rica Ed. Reunidas Ltda, 1991.

_____ . *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. 2ª Ed. Brasília: Editora da UNB, 1970.

_____ . *História da Música no Brasil*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1994.

MATTOS, Fernando Lewis de. *A Salamanca do Jarau de Luiz Cosme*: Análise e História da recepção crítica. Porto Alegre, 1997. 268p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

MEYER, Irene. "Luis Cosme homenageado por seus conterrâneos", in *Revista do Globo* (Porto Alegre), Janeiro de 1957. (página não consta no original).

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

OTTMAN, Robert. *Advanced Harmony:* Theory and Practice. 5th Edition. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 2000.

PISTON, Walter. *Orchestration.* New York: W. W. Norton & Company Inc. Publishers, 1955.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* 2nd Edition. London: Macmillan, 2001.

SANZ, José, "Luiz Cosme", in *Revista Guaíra* (Curitiba), setembro de 1949, pp.18,19,38.

SILVA, Flávio. "Luís Cosme: uma interpretação", in *Revista Cultura* (Brasília), Ano 5 nº20, janeiro/março 1976, pp.61-72.

SLONIMSKY, Nicolás. *La Musica de America Latina.* Buenos Aires: Libreria y Editorial "El Ateneo", 1947.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-tonal Theory.* 2nd Edition. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000.

**Artigos de Jornal:**

ACADEMIA Brasileira de Música. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 23 de abril de 1961. (página não consta no original).

ALBUQUERQUE, Armando. Luís Cosme: Êle e Eu. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 de julho de 1965, pp.16,30.

AYALA, Walmir. A Criação de uma obra é um ato impressionável, estranho e inquietante. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 12 de dezembro de 1958. (página não consta no original).

BORGES, Pery. Gaúchos no Rio. *A Hora*, Porto Alegre, 14 de julho de 1955. Segundo Caderno, p.9.

CAVALHEIRO LIMA, José Carlos de. Luís Cosme, o Maior Músico do Rio Grande. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 25 de julho de 1965. Secções, p.20.

CORAÇÃO de Luís Cosme pára em Santa Teresa, onde vivia doente e em silêncio. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1965. (página não consta no original).

COSME, Luiz. História e atualidade da PRA 2-Rádio MEC. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1º de maio de 1960, p.3.

DEMONSTRAÇÃO de coerencia na música atual. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1953, p.3.

EVOCAÇÃO de Luiz Cosme. *Correio do povo*, Porto Alegre, 04 de março de 1966. Secções, p.8.

KIEFER, Bruno. Luiz Cosme e o Nacionalismo Musical. *A Hora*, Porto Alegre, 29 de janeiro de 1957. Música, p.13.

KIEFER, Bruno. O Rio Grande Homenageia Luiz Cosme. *A Hora*, Porto Alegre, 05 de janeiro de 1957. Música, p.10.

KRIEGER, Edino. Luis Cosme faz 50 anos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 de março de 1958. (página não consta no original).

KRIEGER, Edino. O Pequeno Grande Mundo Musical de Luís Cosme. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 03 de janeiro de 1976. (página não consta no original).

LUÍS Cosme, Compositor e Musicólogo. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 24 de julho de 1965, Vida Artística, p.30.

LUÍS Cosme foi Sepultado ontem, após vinte e dois anos dedicados à música. *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 de julho de 1965. (página não consta no original).

LUÍS Cosme. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 de julho de 1965. (página não consta no original).

LUIZ Cosme. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 28 de abril de 1976. Noticiário, p.5.

LUIZ Cosme em Pôrto Alegre. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 de março de 1963. Secções, p.8.

LUIZ Cosme, Professor Honoris Causa do Instituto de Belas Artes. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 15 de novembro de 1961. Secções, p.8.

MEYER, Augusto. Retrato de um Grupo. *Correio do povo*, Porto Alegre, 23 de julho de 1967. pp.16, 29.

MORRE o Compositor Gaúcho Luís Cosme. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 de julho de 1965. (página não consta no original).

MURICY, Andrade. Luís Cosme. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro 21 de julho de 1965. (página não consta no original).

OBRAS de Luiz Cosme. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 12 de dezembro de 1959. Secções, p.8.

OLIVEIRA, Adones de. Música Brasileira popular e erudita perde dois "grandes". *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 de julho de 1965. (página não consta no original).

OLIVEIRA, José da Veiga. Música. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 de maio de 1960. (página não consta no original).

OLIVEIRA, Magdala da Gama. Falam os Compositores. *O Sol*, Rio de janeiro, 14 de janeiro de 1951. (página não consta no original).

OSPA toca hoje programa especial com obra sinfônica de Luís Cosme. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 31 de outubro de 1978. p.15.

PERES, Glênio. Uma Rua para o Autor de "Gauchinha". *Correio do Povo*, Porto Alegre, 30 de outubro de 1966. Secções, p.18.

RIO Grande volta os olhos para o autor de Salamanca. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 26 de dezembro de 1960. (página não consta no original).

SILVA, Flávio. Encontro com Luis Cosme. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 06 de dezembro de 1959. (página não consta no original).

TOSTES, Theodomiro. Lembrança de Luiz Cosme. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 22 de agosto de 1965. pp.25, 27.

**Programas de Rádio:**

CAMEU, Helza. Luiz *Cosme, Compositor Gaúcho*. Rio de Janeiro: Rádio do Ministério da Educação e Cultura, 18 de dezembro de 1962, 20 horas e 10 minutos.

COSME, Luiz. *Música e Tempo*. Rio de Janeiro: Rádio do Ministério da Educação, Programa nº136, 1º de agosto de 1961, 21 horas e 30 minutos.
KRIEGER, Edino. *Música e Músicos do Brasil*. Rio de Janeiro: Rádio do Ministério da Educação e Cultura, 19 de setembro de 1960, 21 horas.

**Programa de Concerto:**

KRIEGER, Edino. Festival Luiz Cosme, programa de concerto, 26 de outubro de 1959, Auditório do Ministério de Educação e Cultura, 21horas. (Programa Música e Músicos do Brasil)

**Internet:**

http://www.bn.br/musica - Divisão de Música e Arquivo Sonoro Fundação Biblioteca Nacional (RJ).

# APÊNDICE

## Partituras

A seguir serão apresentadas a partitura orquestral Editada e todas as partes instrumentais referentes a esta Edição. A ordem de apresentação das partes instrumentais segue a ordem na qual os instrumentos aparecem na partitura.

O manuscrito autógrafo não foi inserido neste trabalho, pois não foi possível a obtenção de uma cópia com boa legibilidade. O mesmo encontra-se disponível para consulta no Acervo Especial da Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Fotógrafo de Praça Pública)*

*Bailado para pequena orquestra*

# *Partitura*

***Edição:***
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

**Instrumentação:**

Piccolo [*Piccolo, Pic.*]

Flauta [*Flauto, Fl.*]

Oboé [*Oboe, Ob.*]

Clarineta em Sib [*Clarinetto in Bb, Cl. Bb*]

Fagote [*Fagoto, Fg.*]

3 Trompetes em Sib [*3 Trombe in Bb, Tb. Bb*]

2 Trombones [*2 Tromboni, Tbni.*]

Bombo [*Gran Cassa, G.C.*]

Pratos [*Piatti*]

Piano [*Piano*]

8 Violinos I [*8 Violini I, Vl. I*]

6 Violinos II [*6 Violini II, Vl. II*]

4 Violas [*4 Viole, Vle.*]

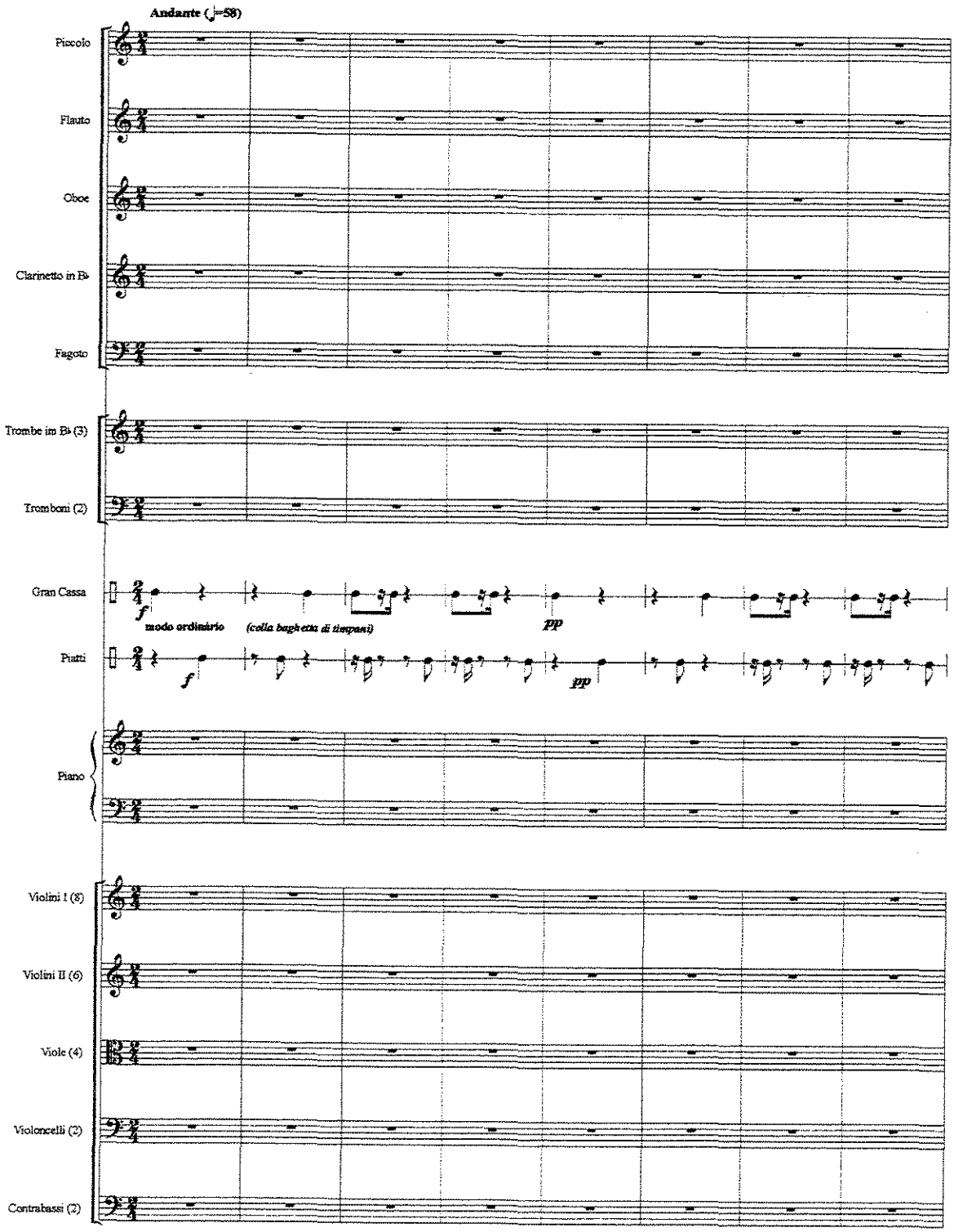
2 Violoncelos [*2 Violoncelli, Vc.*]

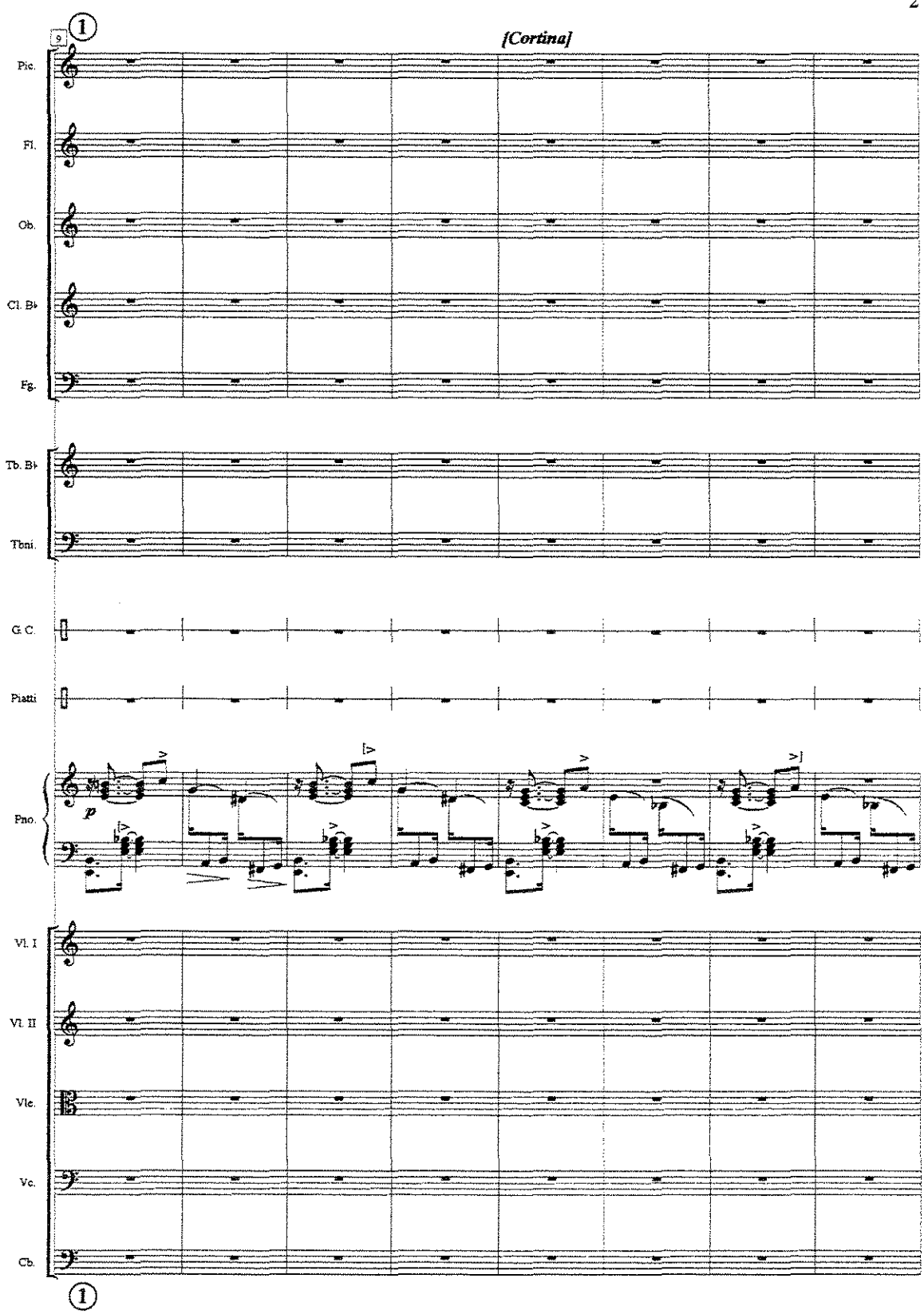
2 Contrabaixos [*2 Contrabassi, Cb.*]

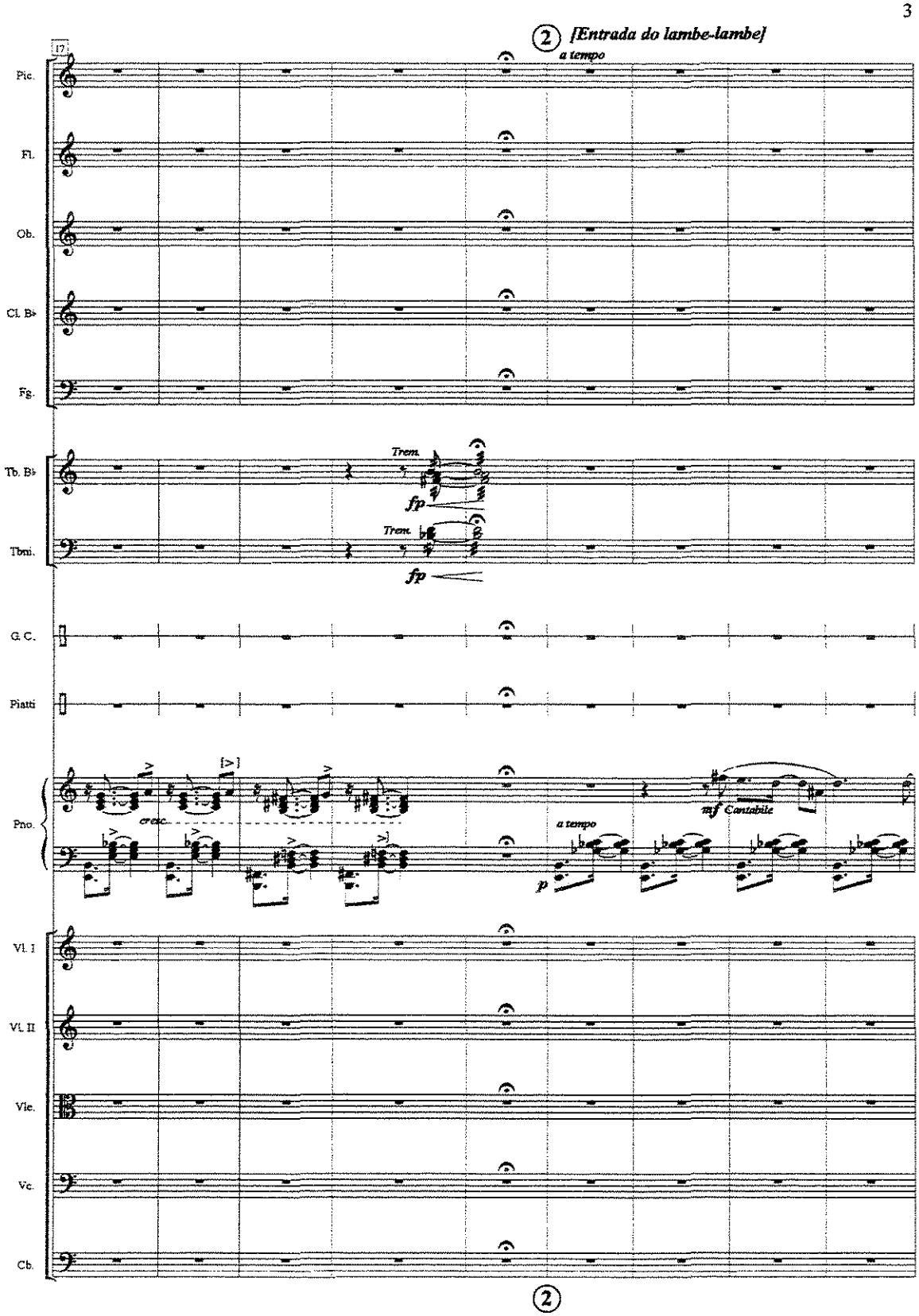
# Lambe-lambe

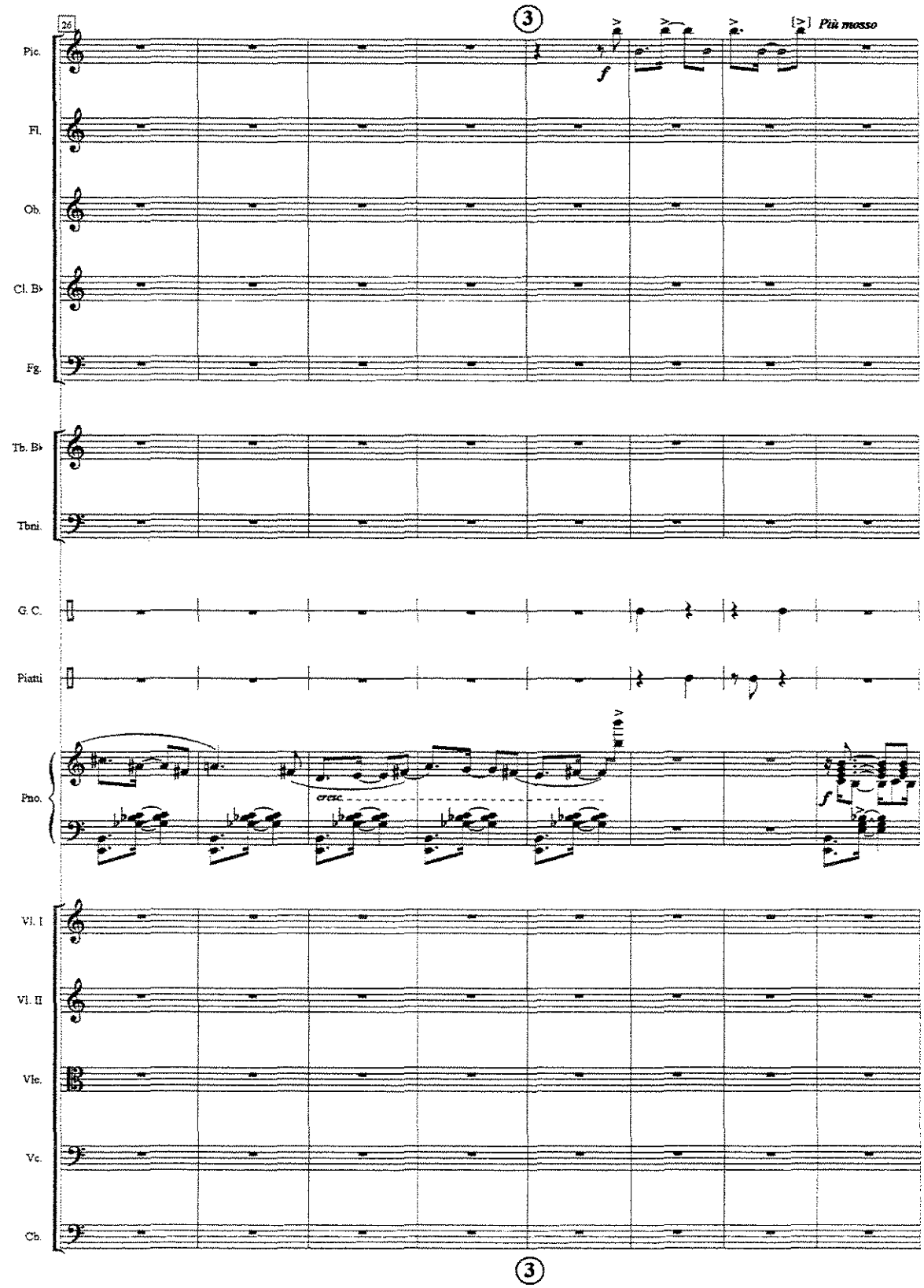
(1946)

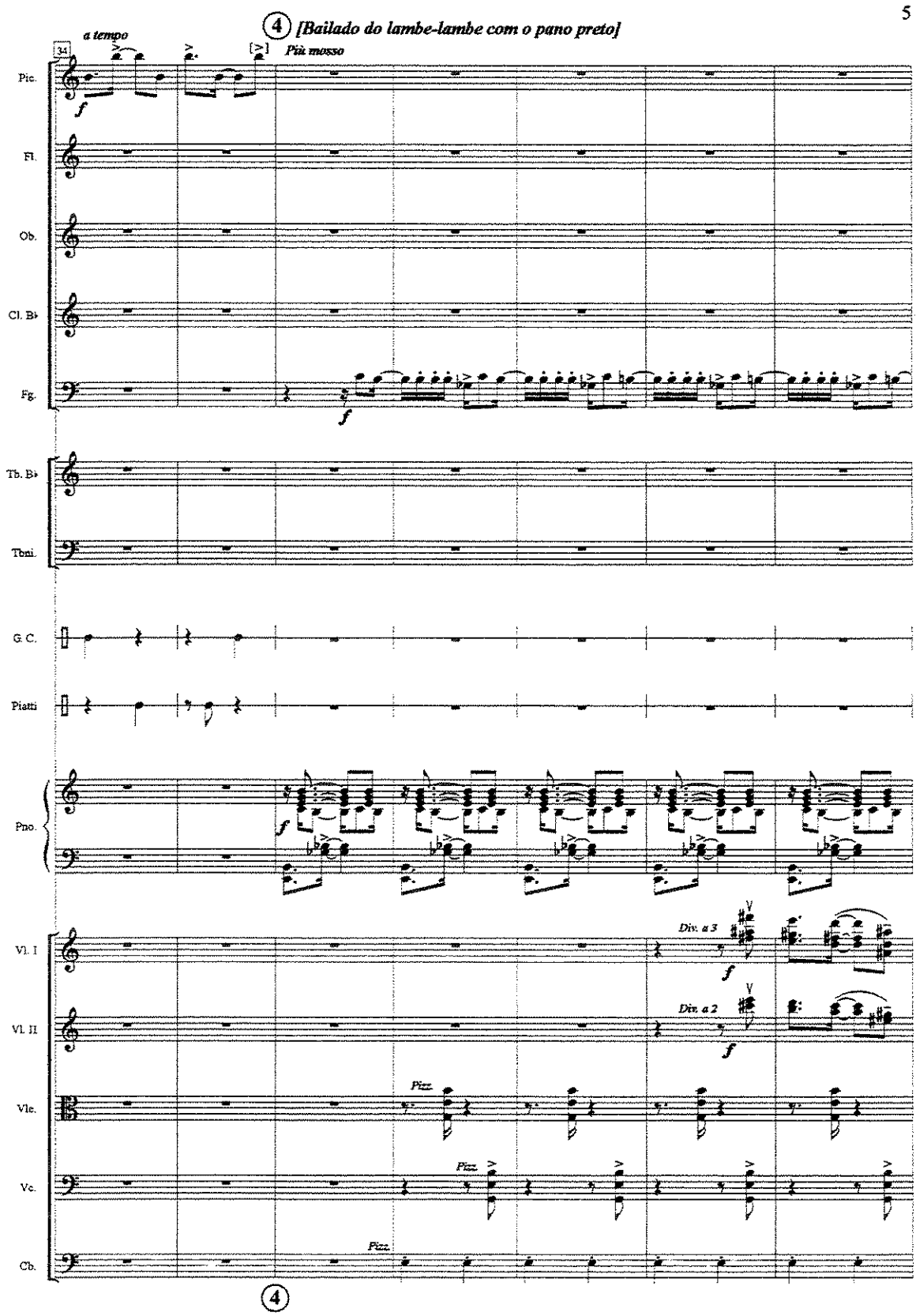
Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takahama

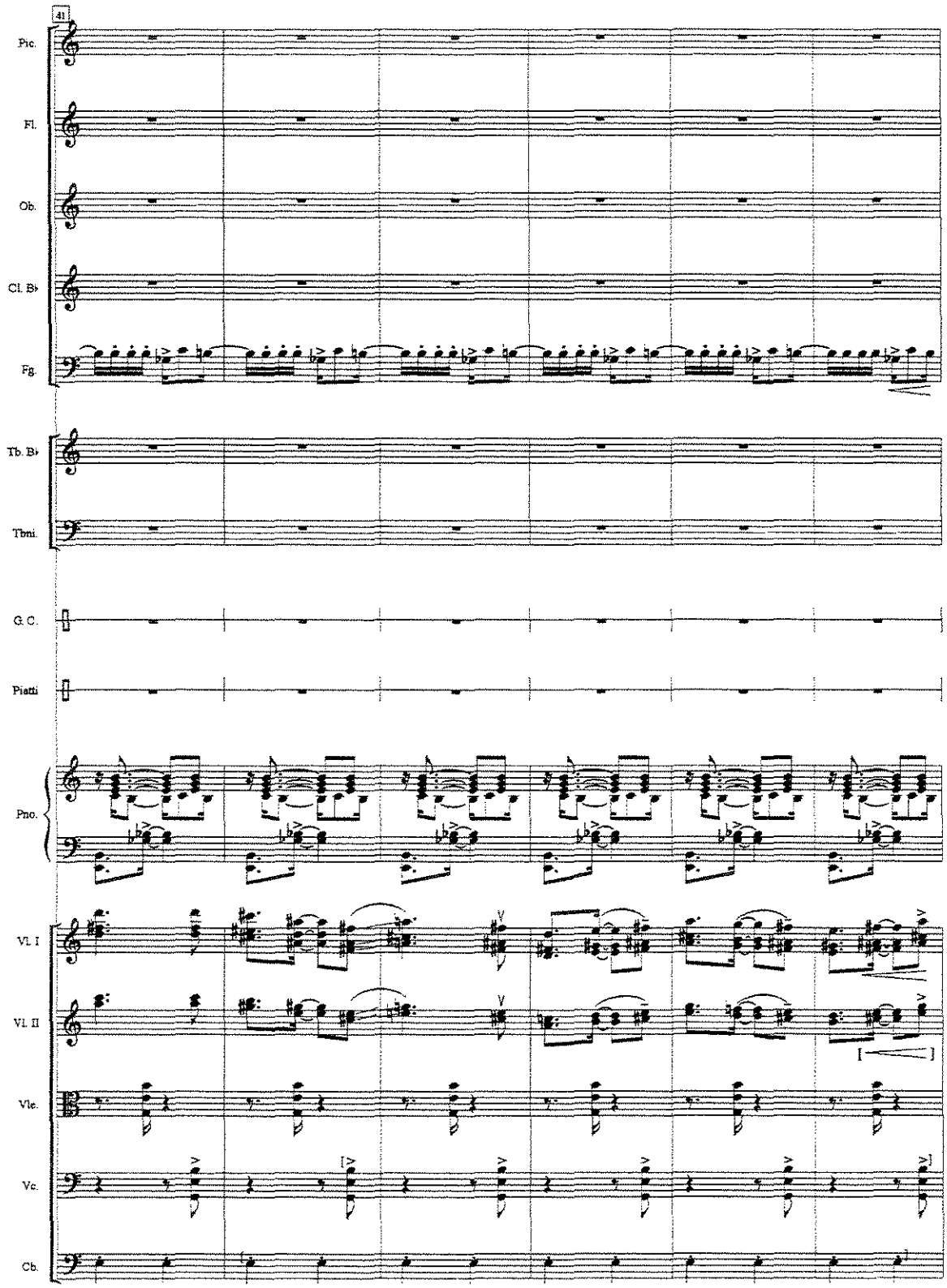


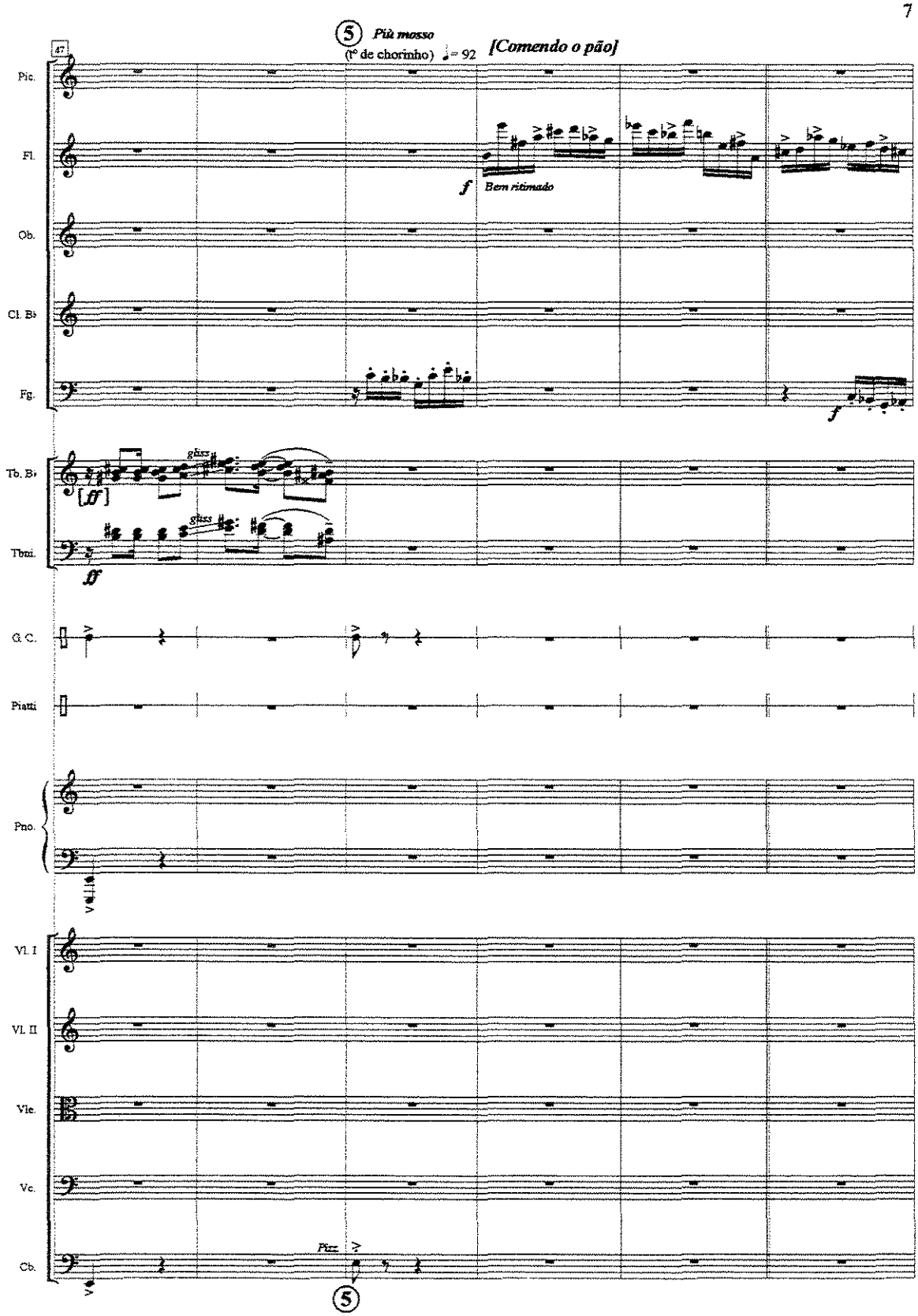

1
9
[Cortina]
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
p
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
1

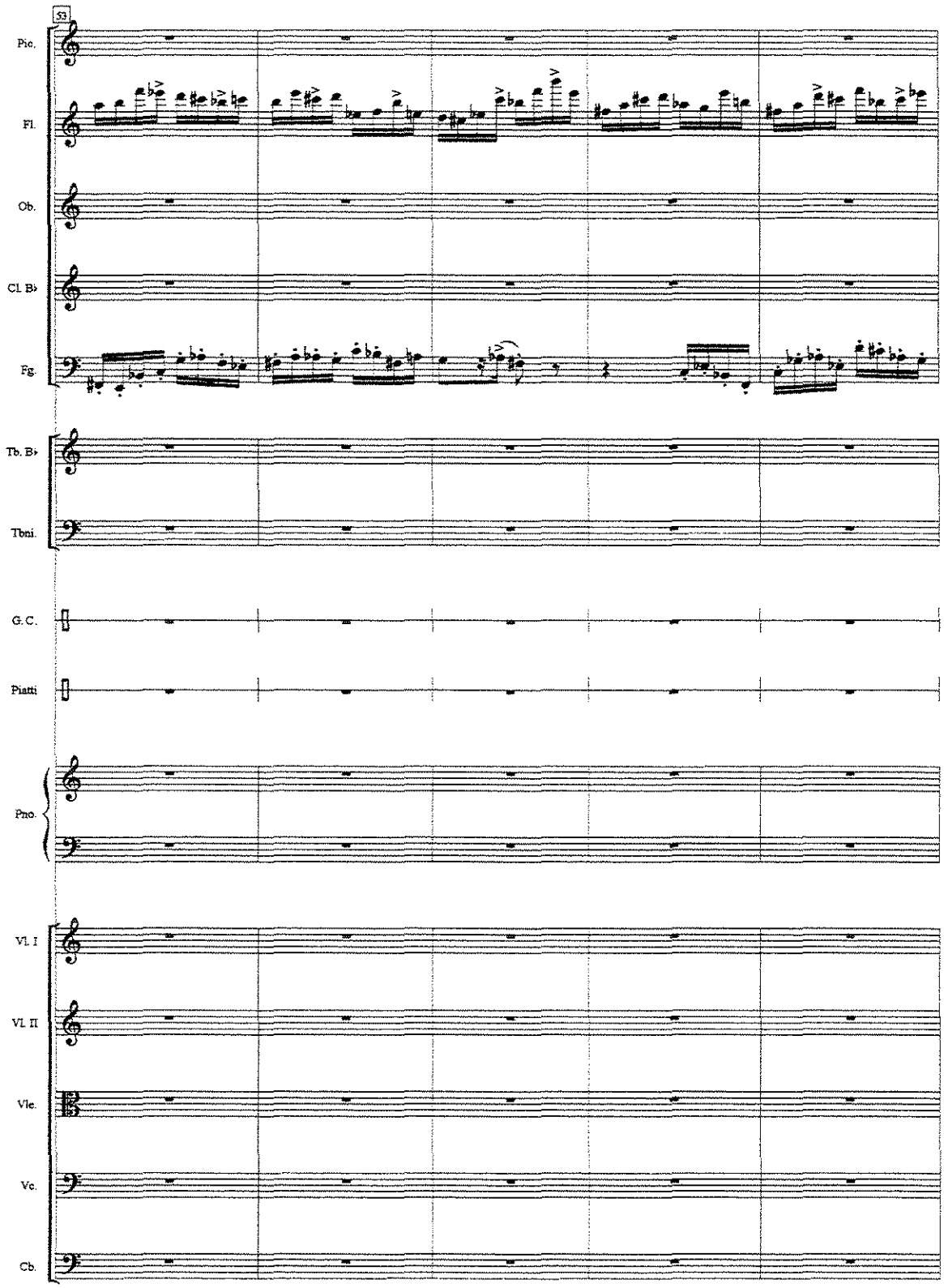

17
② [Entrada do lambe-lambe]
a tempo
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
Trem.
fp
Trem.
fp
G. C.
Piatti
Pno.
cresc.
a tempo
p
mf Cantabile
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
②

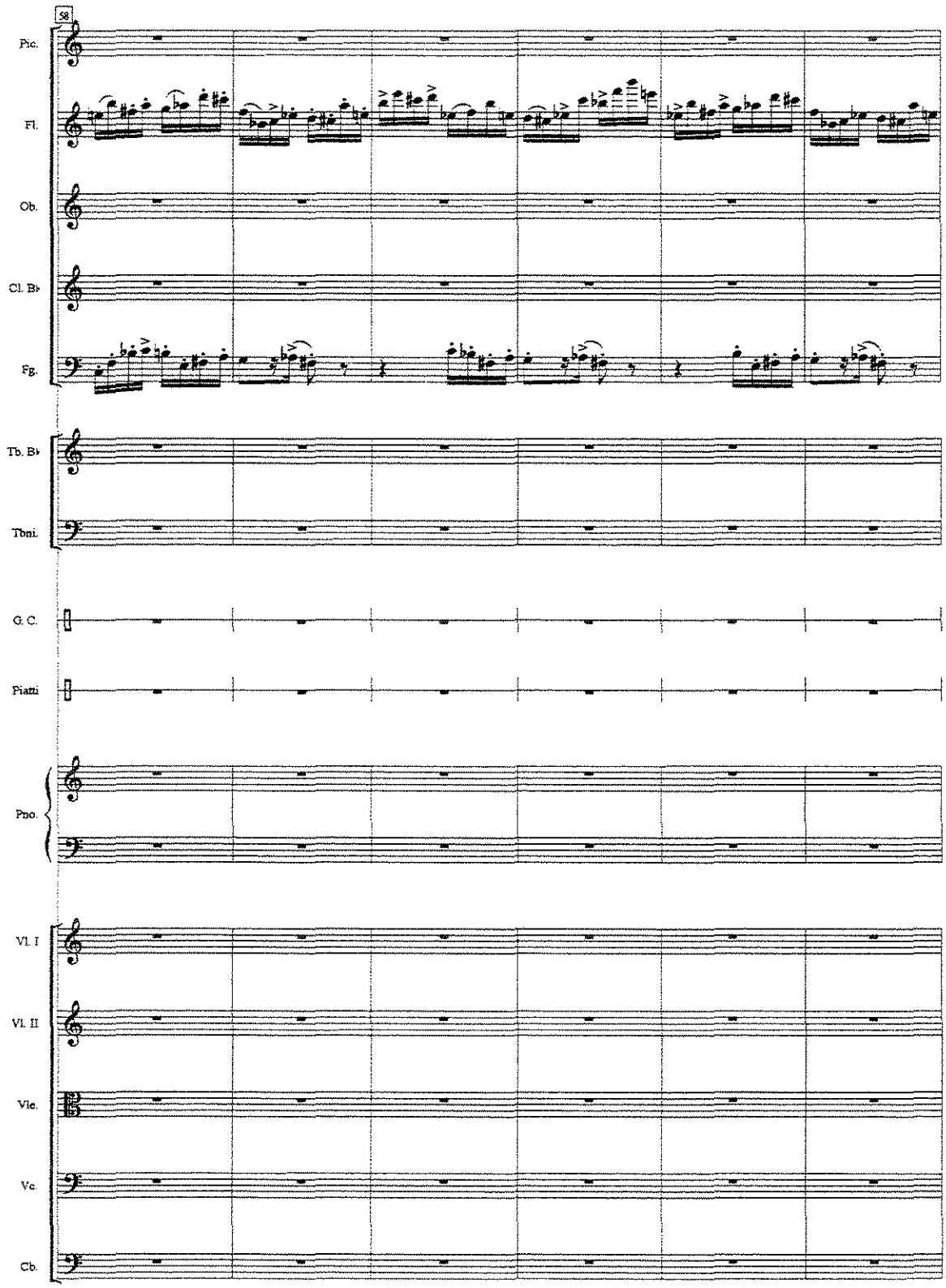

26
3
Più mosso
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
cresc.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
3

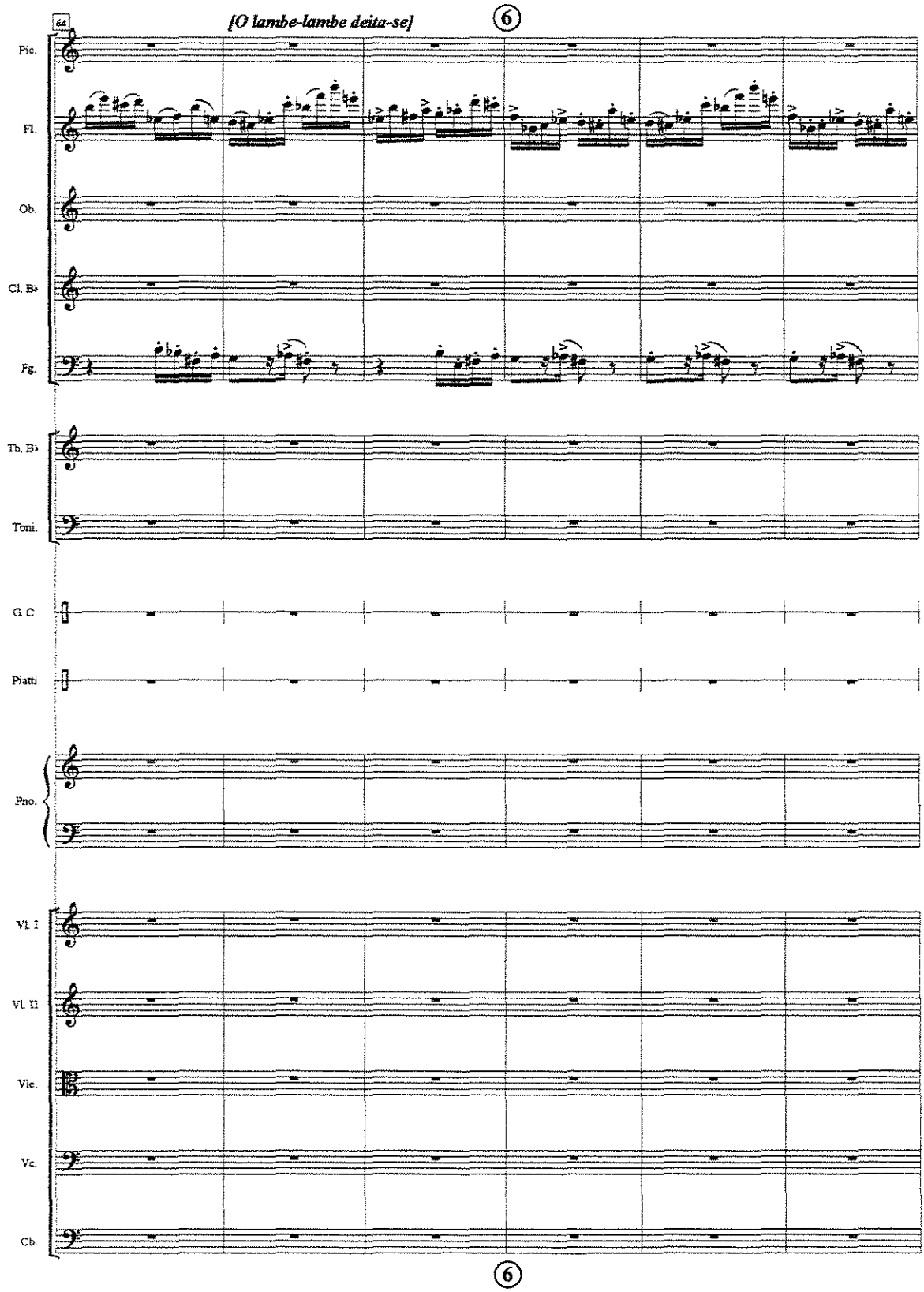

4 [Bailado do lambe-lambe com o pano preto]
a tempo
Più mosso
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
Div. a 3
Div. a 2
Pizz.
4

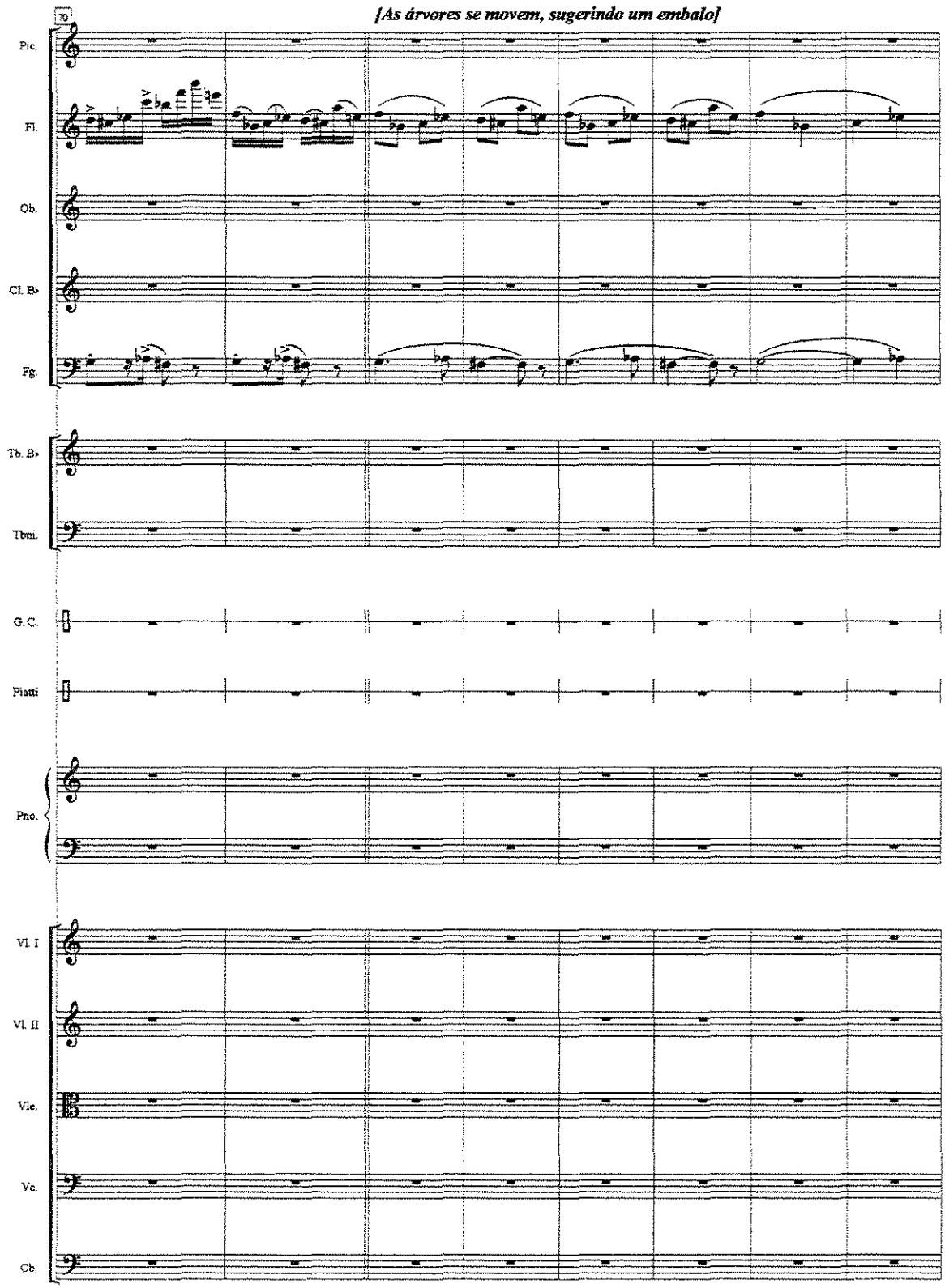

41
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.

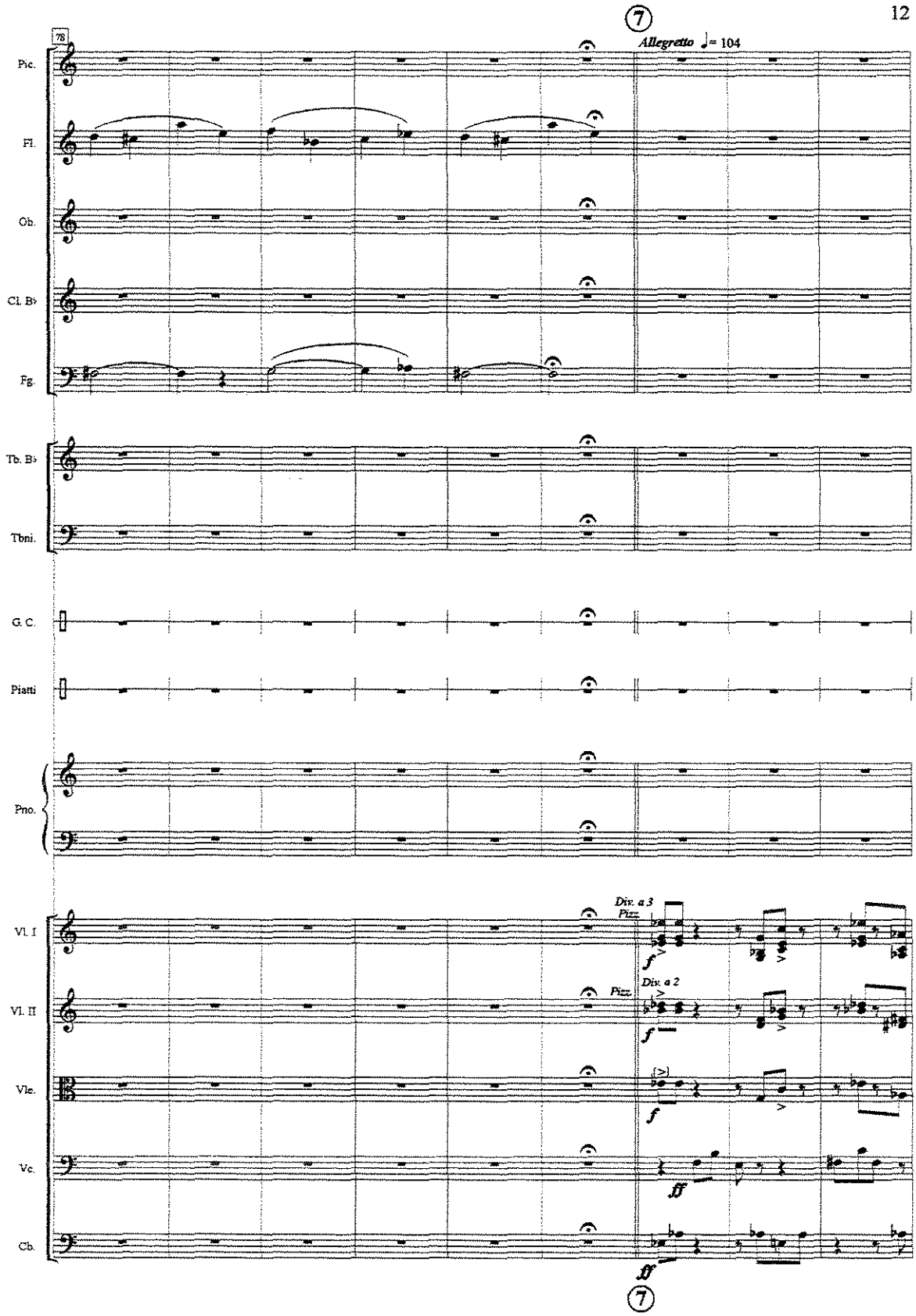

5 Più mosso
(1° de chorinho) ♩= 92
[Comendo o pão]
47
Pic.
Fl.
f
Bem ritimado
Ob.
Cl. B♭
Fg.
f
Tb. B♭
gliss.
[ff]
Tbni.
gliss.
ff
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
Pizz.
5

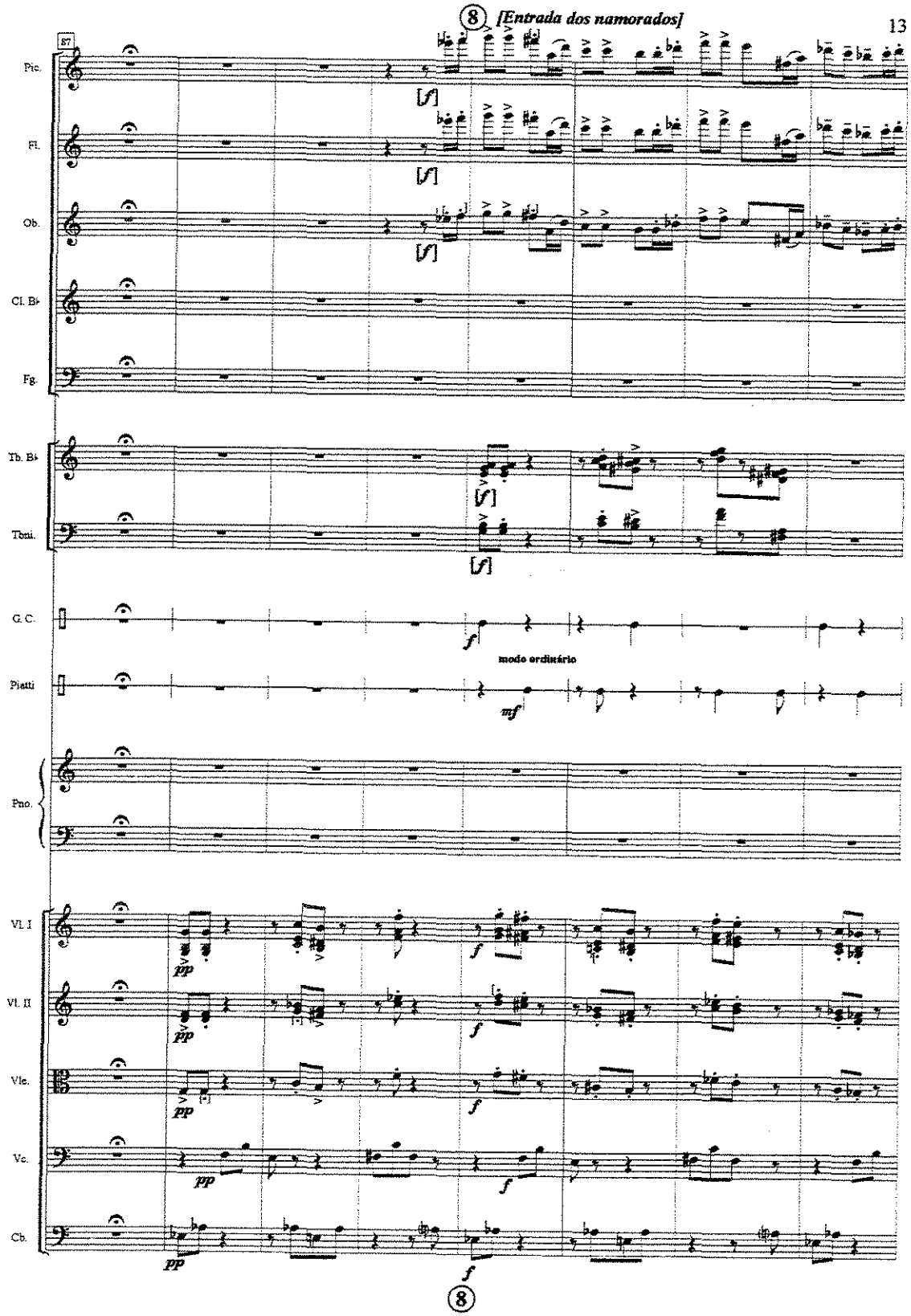

53
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G.C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.

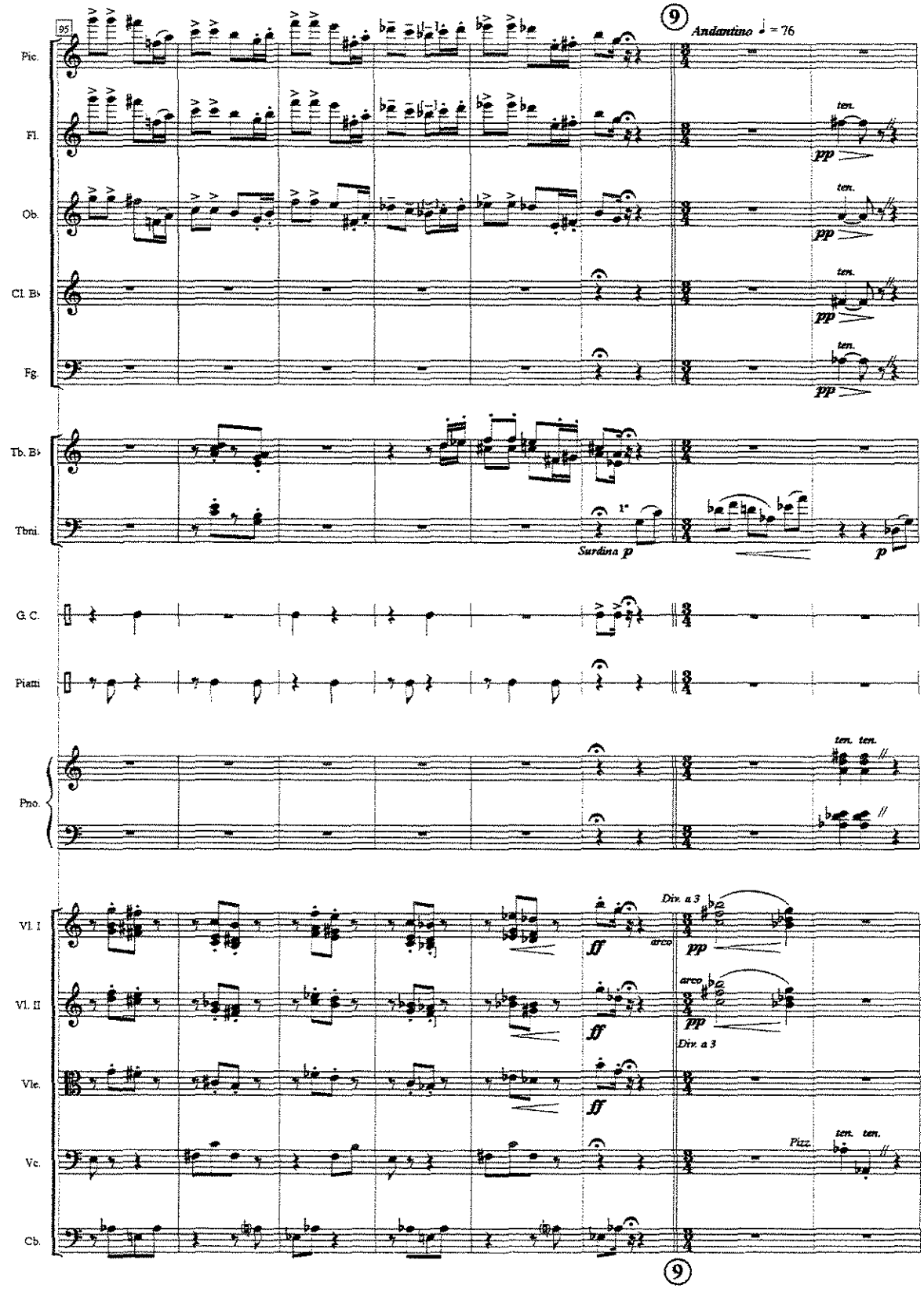

58
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.

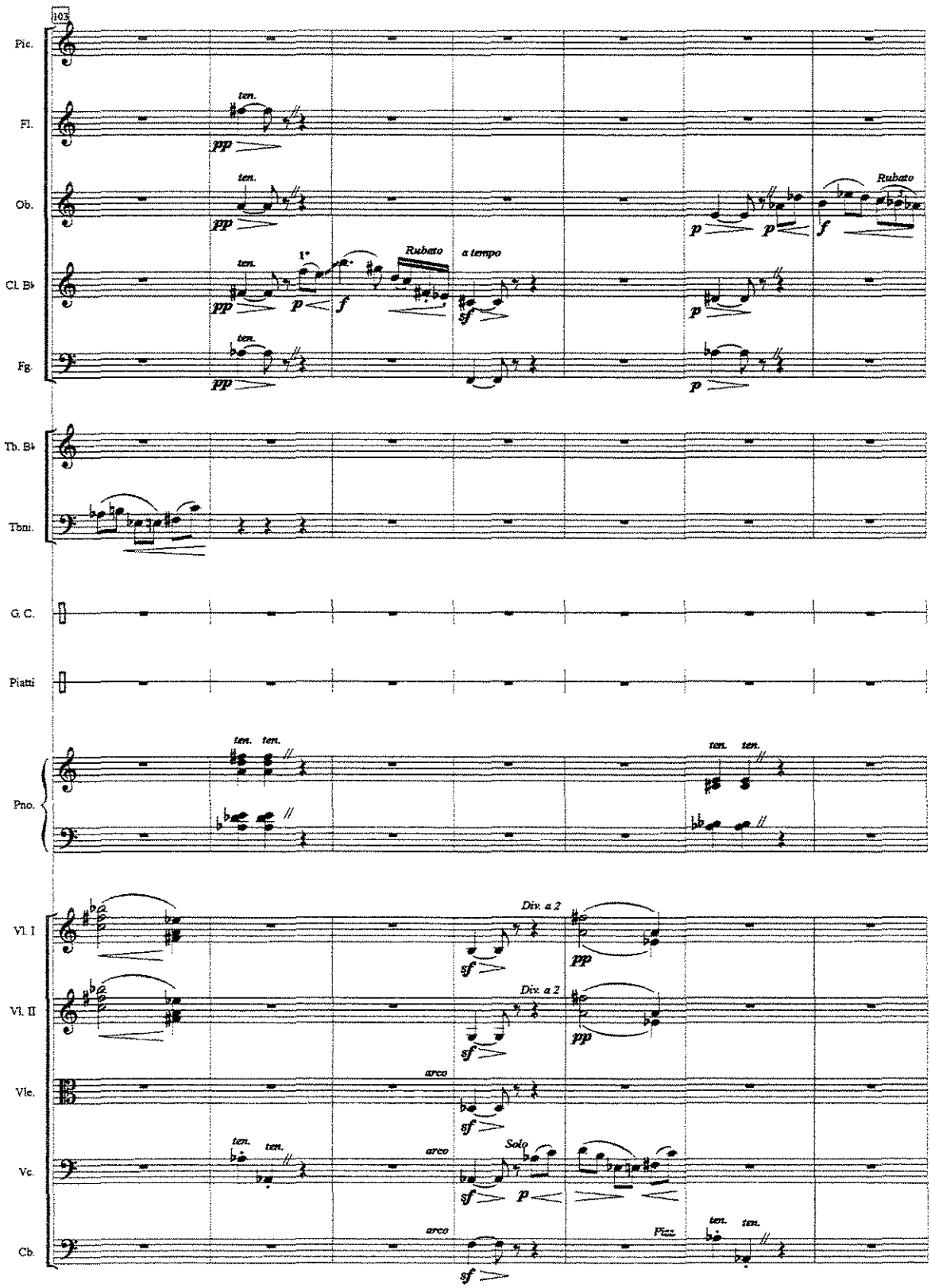

64
[O lambe-lambe deita-se]
6
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
6

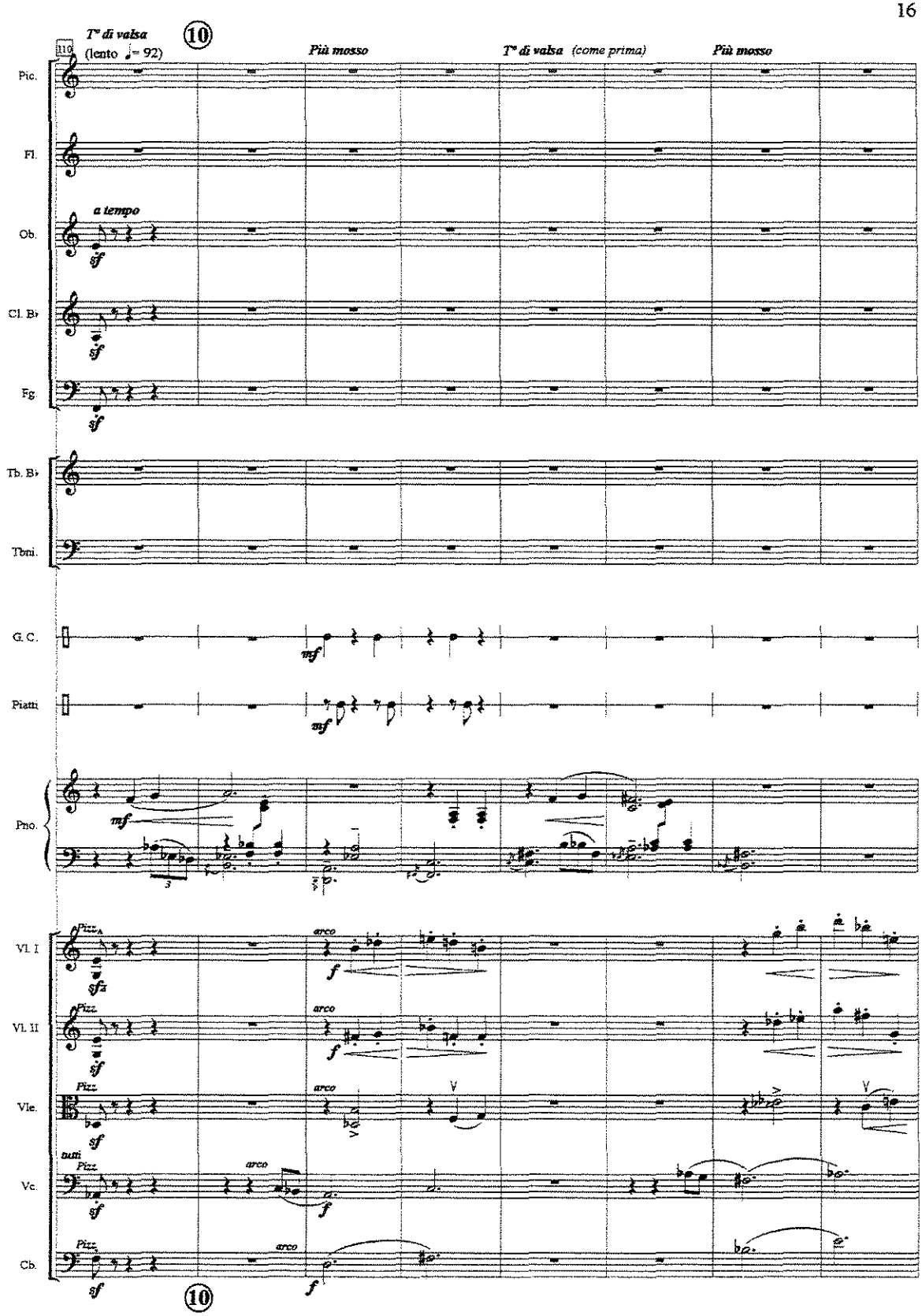

[As árvores se movem, sugerindo um embalo]
70
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G.C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.

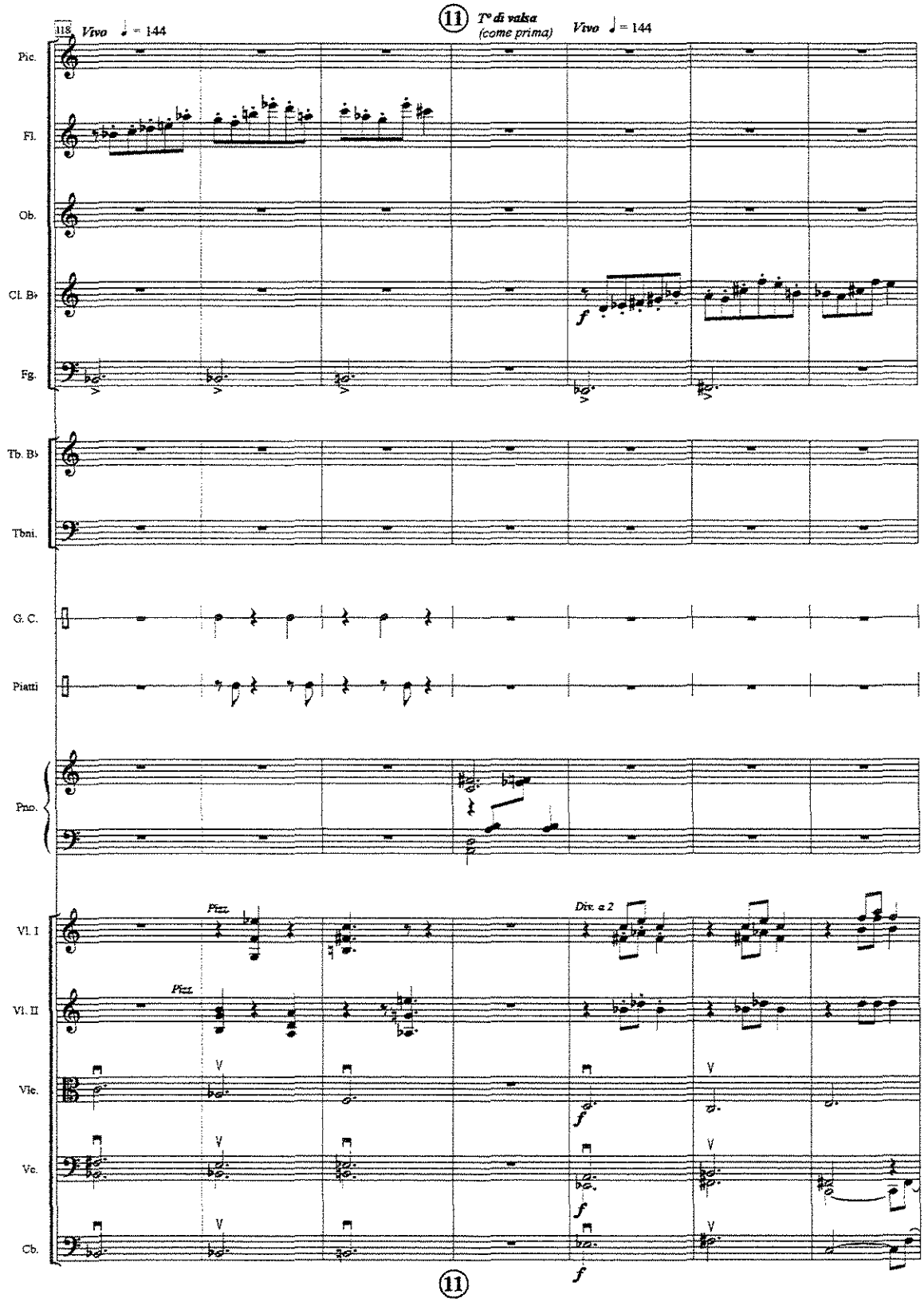

78
7
Allegretto ♩= 104
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
Div. a 3
Pizz.
Div. a 2
Pizz.
f
f
f
ff
ff
7

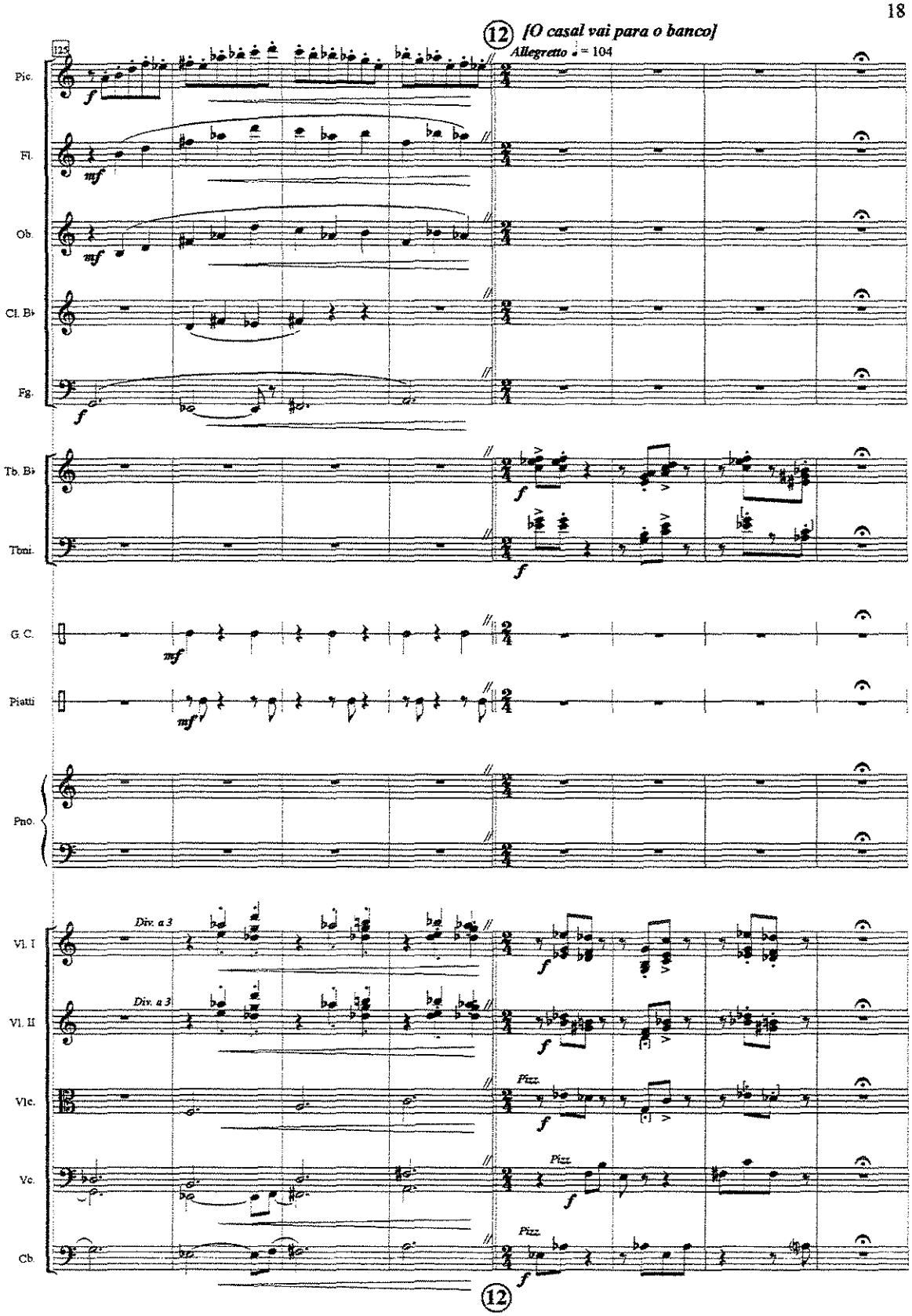

8 [Entrada dos namorados]
13
87
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
modo ordinário
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
8

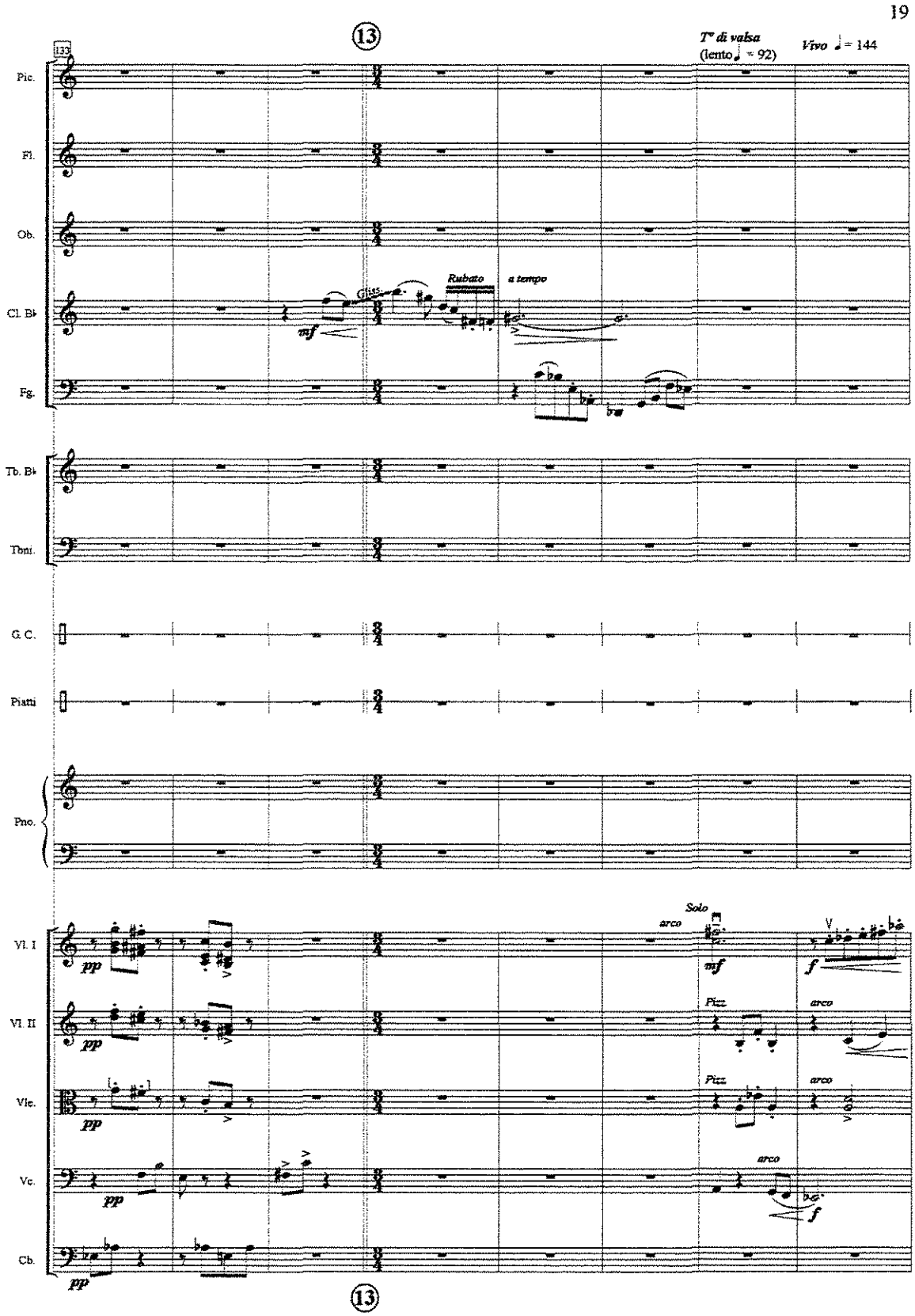

95
9
Andantino ♩ = 76
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
ten.
pp
1°
Surdina p
p
ff
Div. a 3
arco
Pizz.

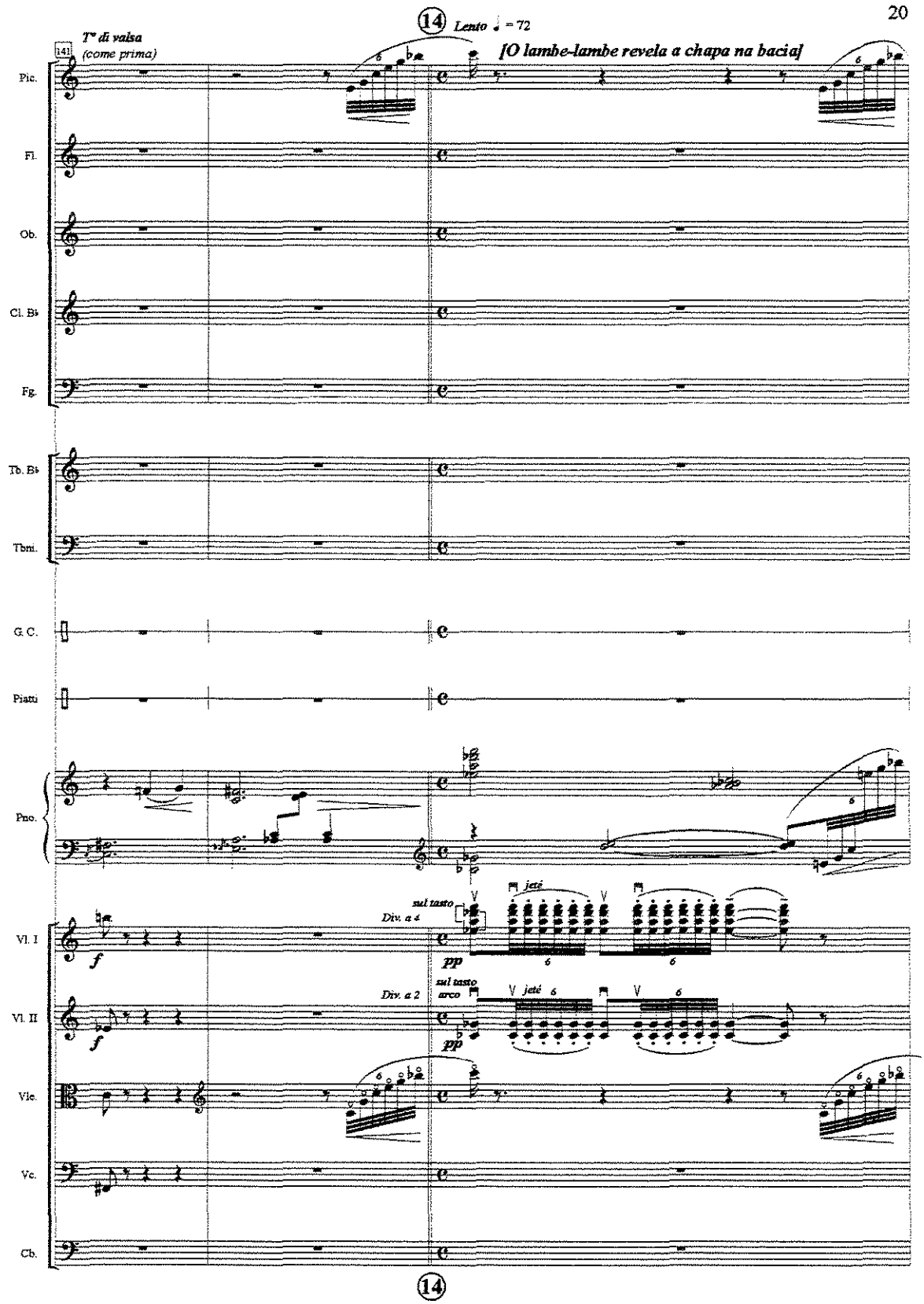

103
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
ten.
pp
p
f
sf
1°
Rubato
a tempo
Div. a 2
arco
Solo
Pizz.

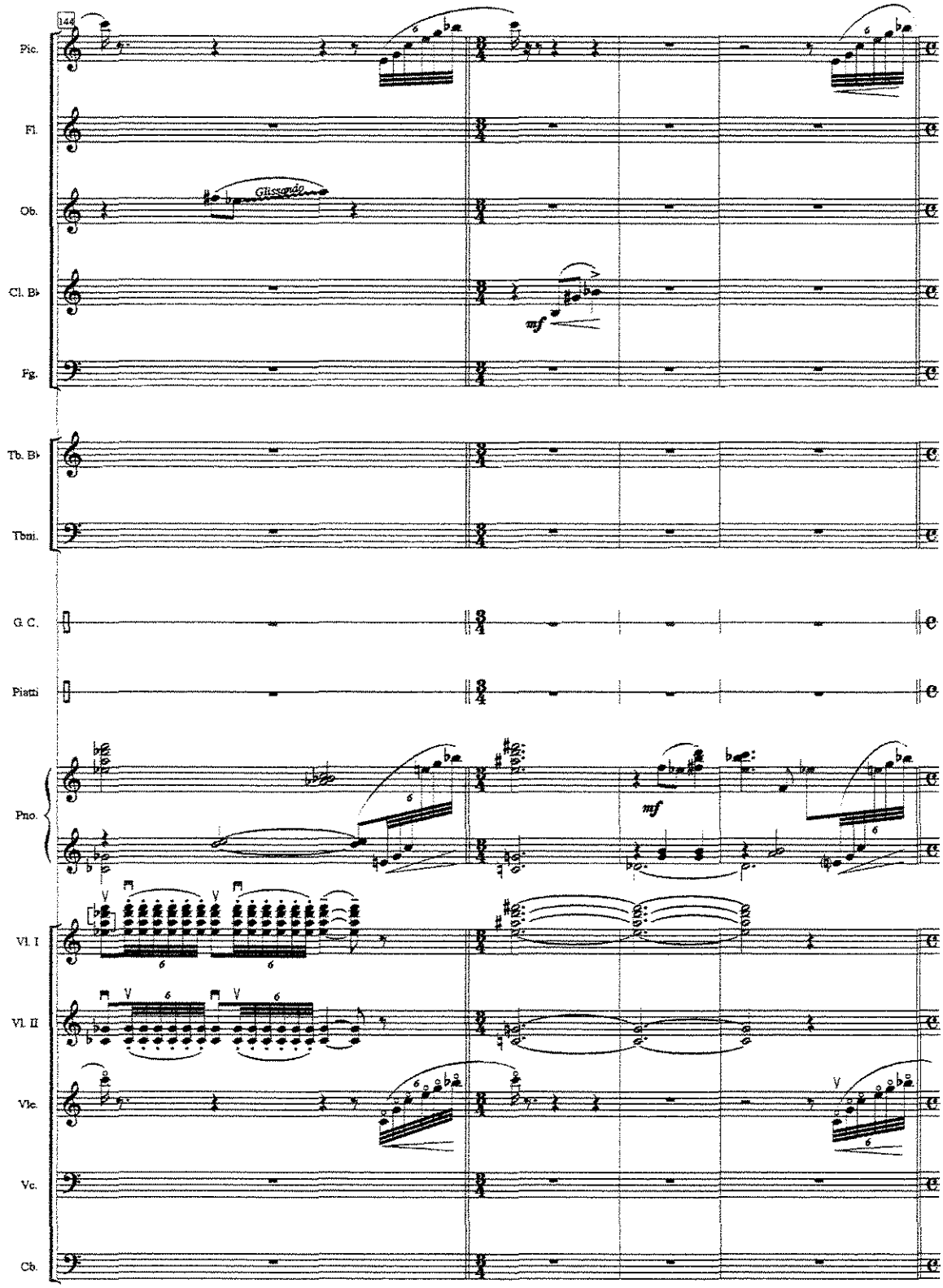

T° di valsa
(lento ♩= 92)
10
Più mosso
T° di valsa (come prima)
Più mosso
Pic.
Fl.
a tempo
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
arco
Pizz.
tutti

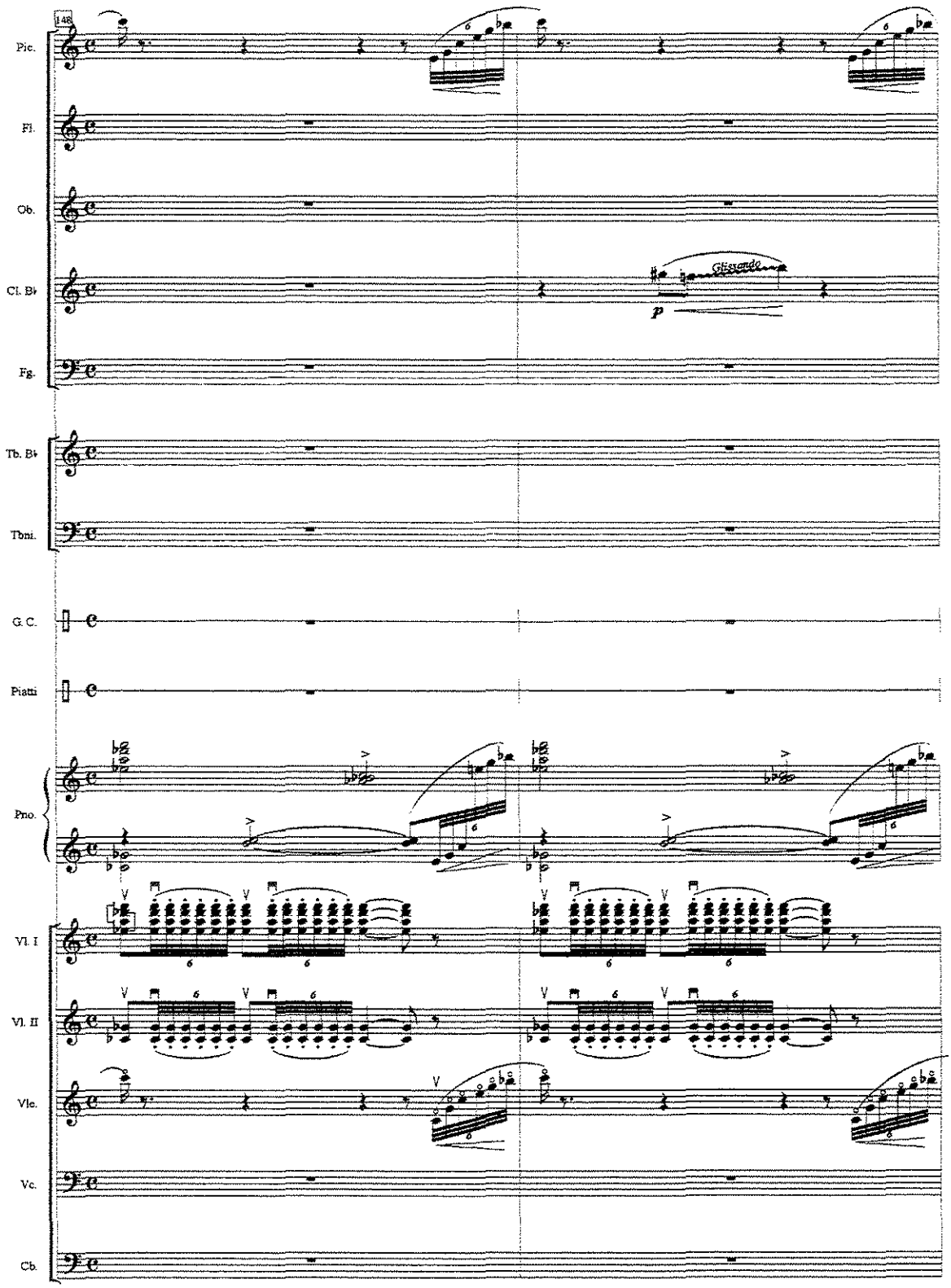

118
Vivo ♩ = 144
11
T° di valsa
(come prima)
Vivo ♩ = 144
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
Pizz.
Pizz.
Div. a 2
f
f
f
f
11

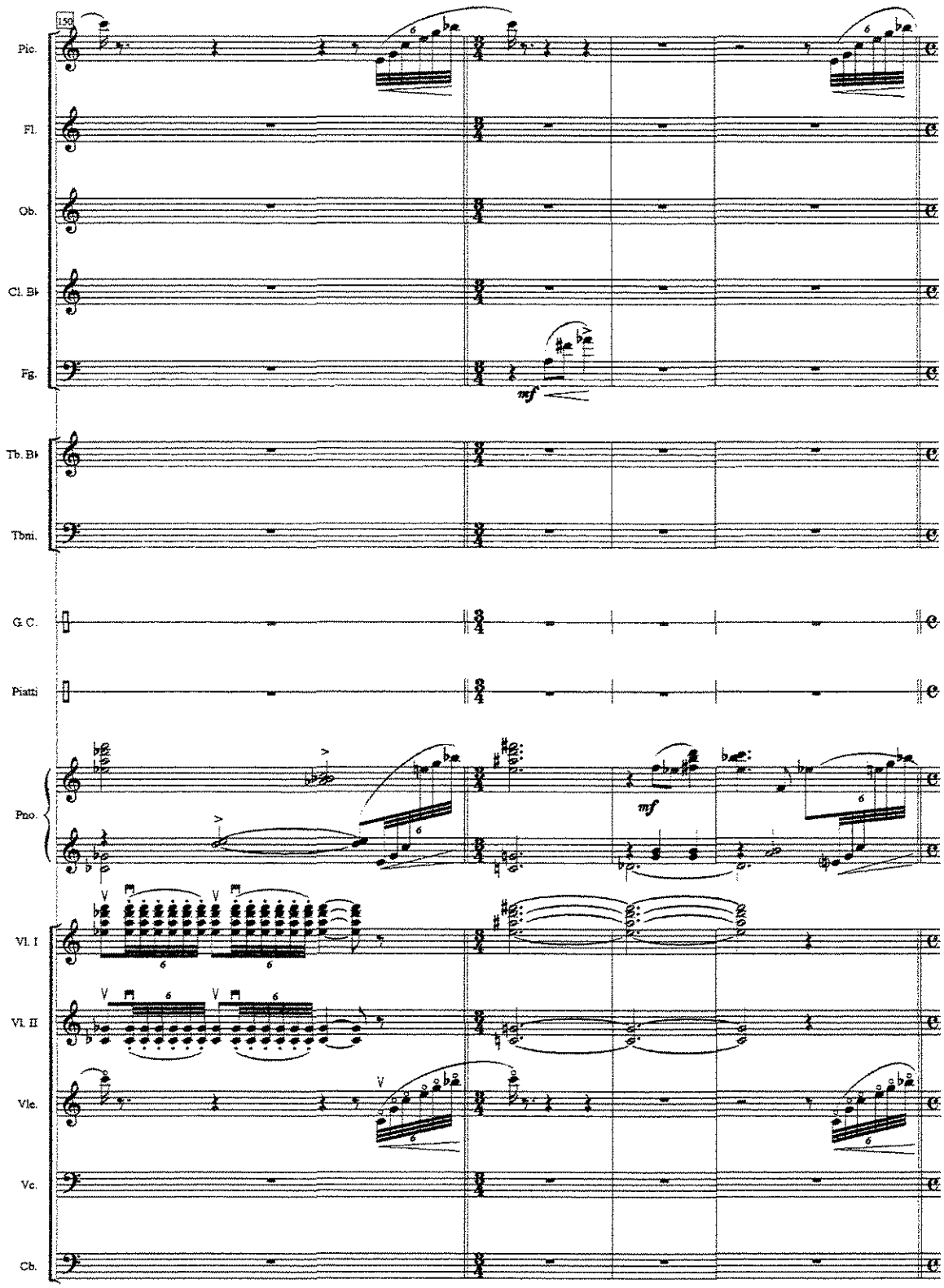

12 [O casal vai para o banco]
Allegretto ♩ = 104
125
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vlc.
Vc.
Cb.
Div. a 3
Div. a 3
Pizz.
Pizz.
Pizz.
12

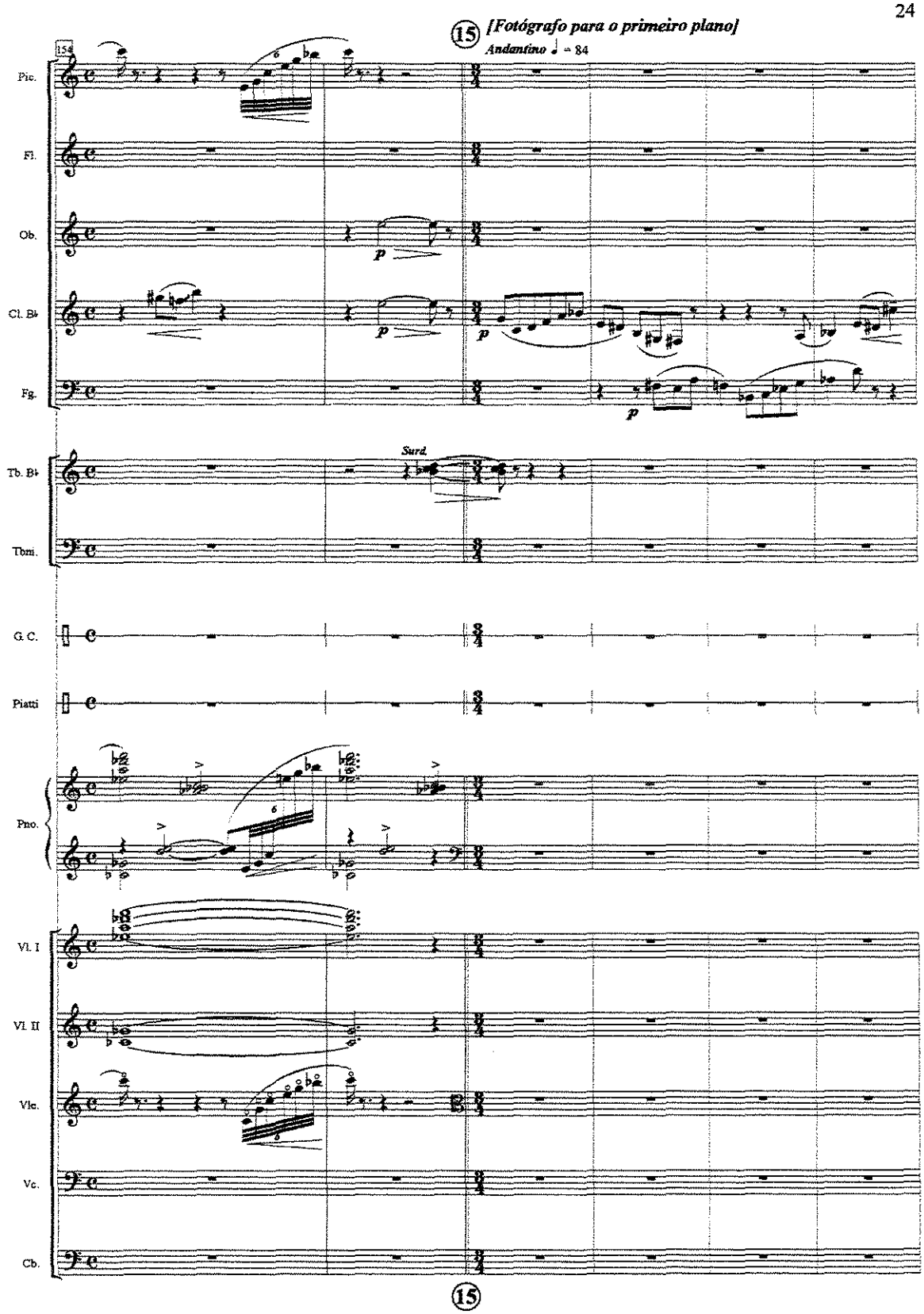

13
T° di valsa
(lento ♩ = 92)
Vivo ♩ = 144
133
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
Glass.
Rubato
a tempo
mf
pp
Solo
arco
Pizz
f
13

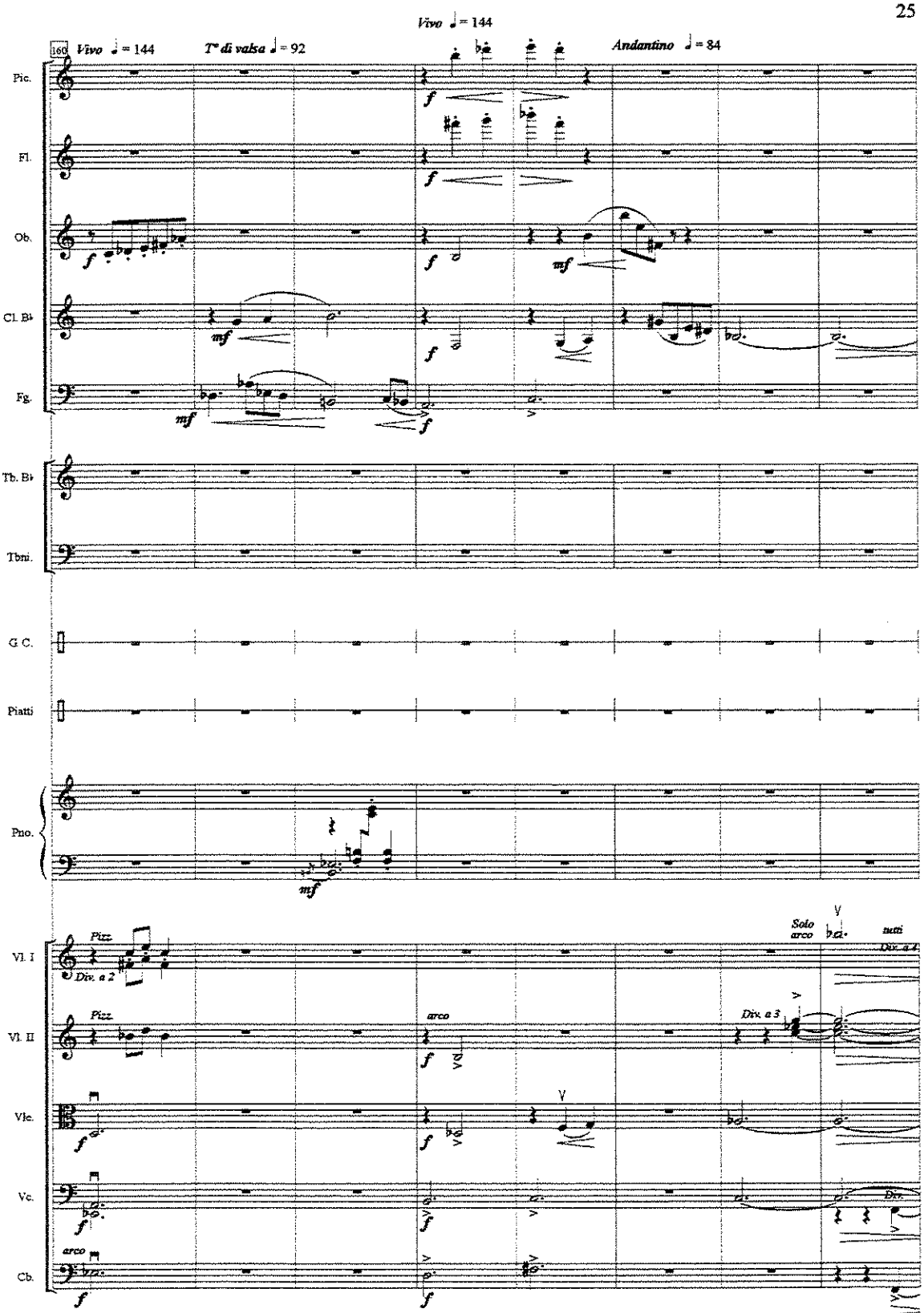

T° di valsa
(come prima)
141
14
Lento ♩ = 72
[O lambe-lambe revela a chapa na bacia]
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
sul tasto
Div. a 4
jeté
pp
f
sul tasto
arco
Div. a 2
jeté
pp
f
14

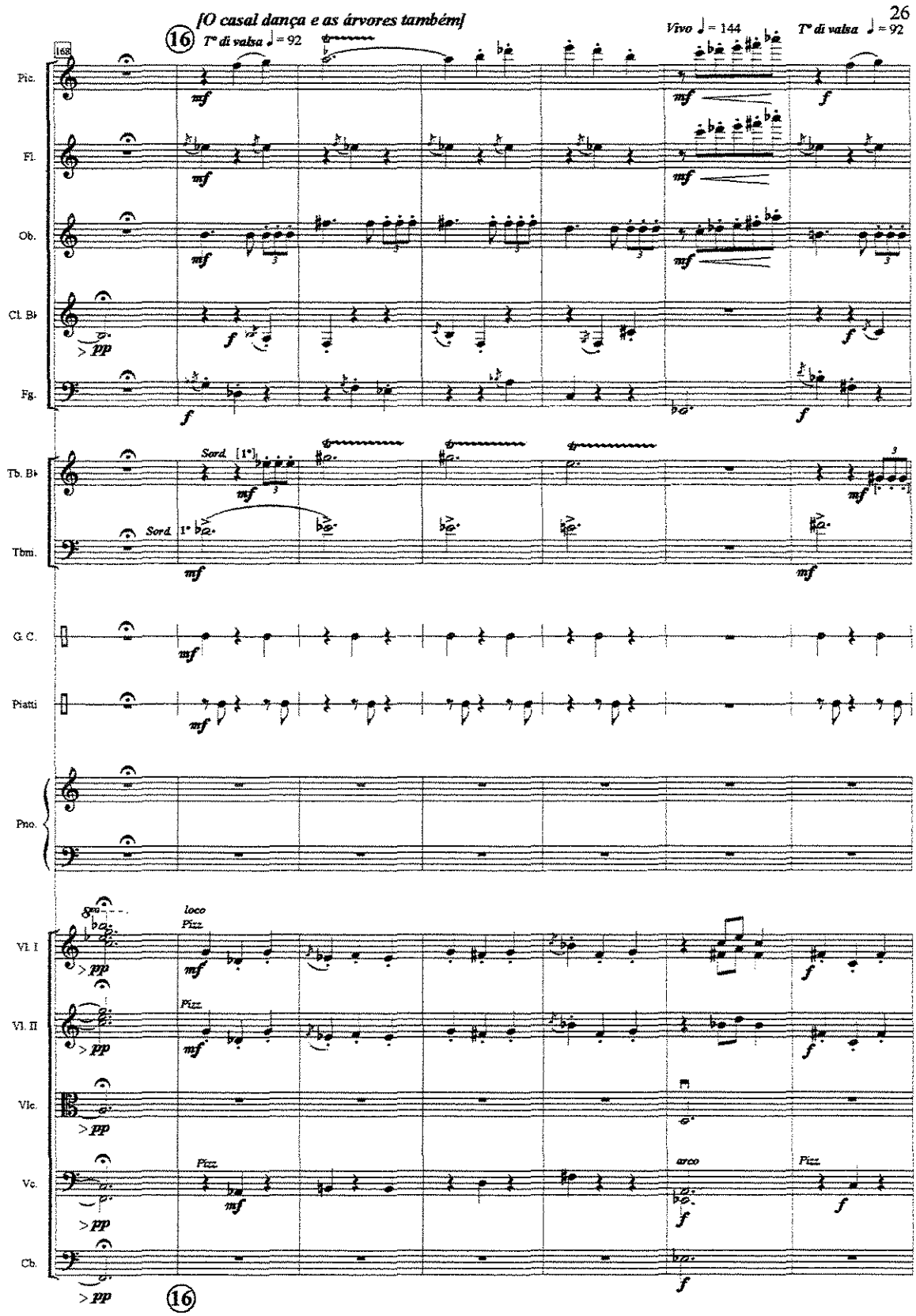

144
Pic.
Fl.
Ob.
Glissando
Cl. B♭
mf
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
mf
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.

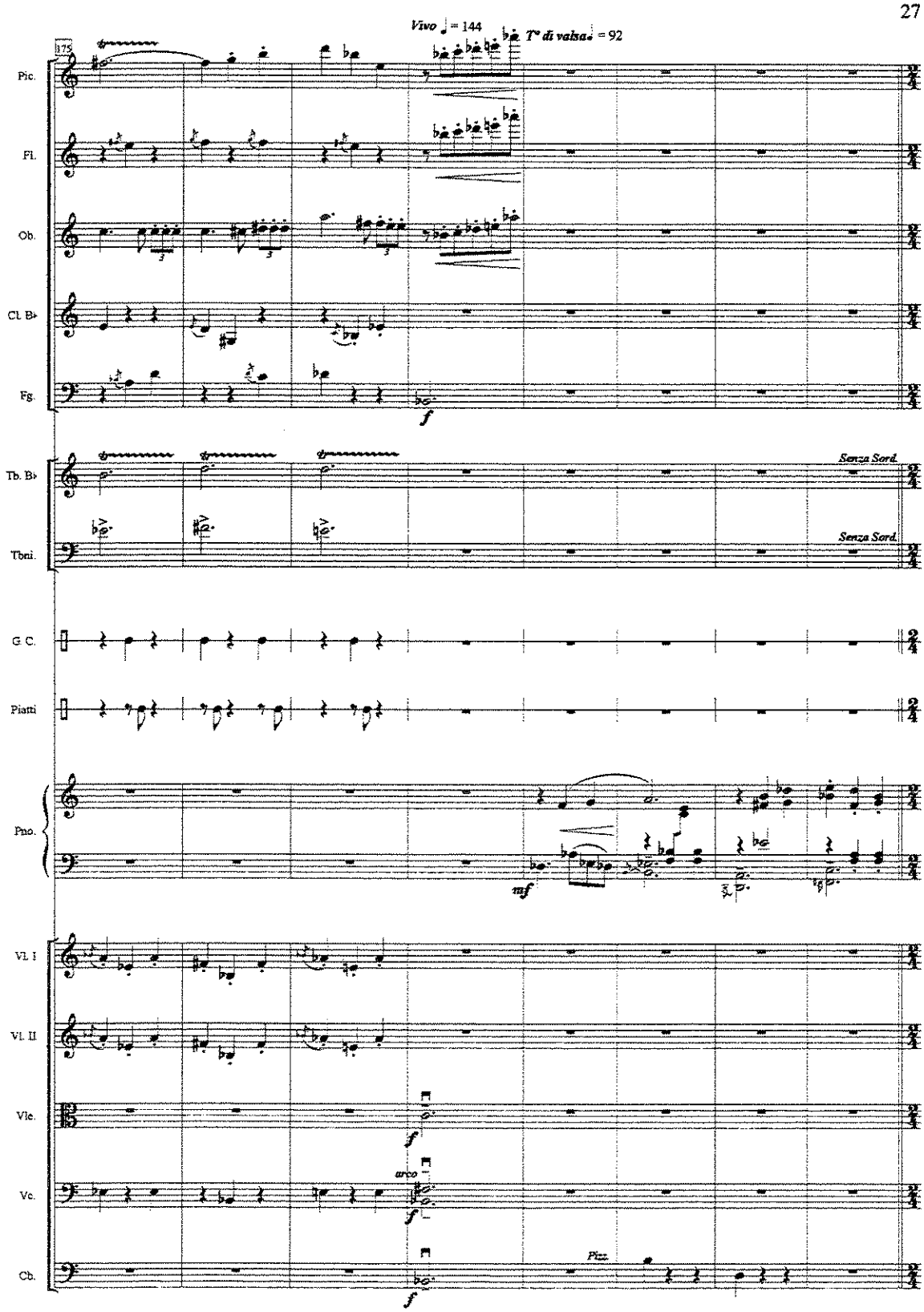

148
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Glissando
p
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.

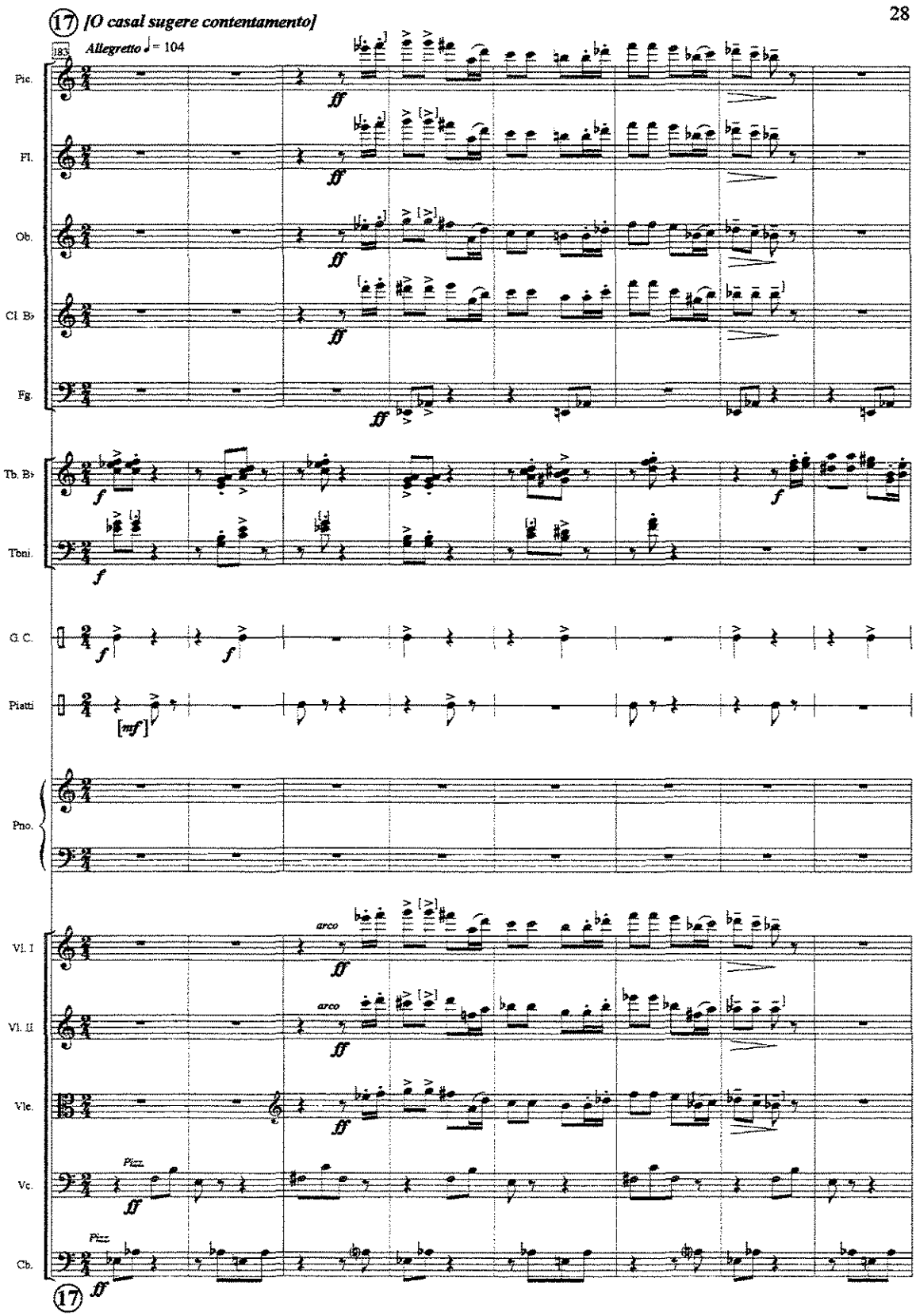

150
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
mf
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
mf
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.

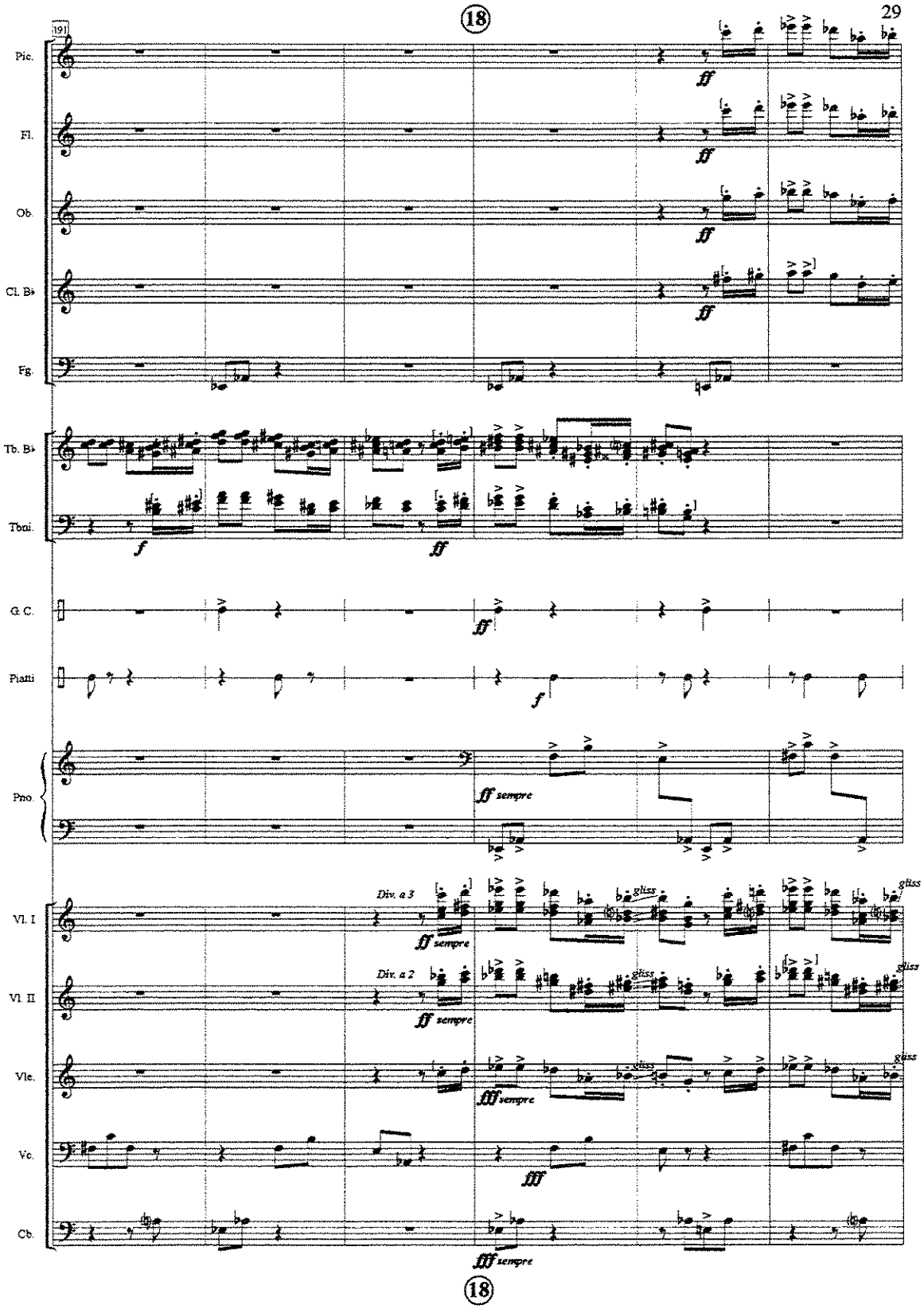

15 [Fotógrafo para o primeiro plano]
Andantino ♩ = 84
154
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Sord.
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
15

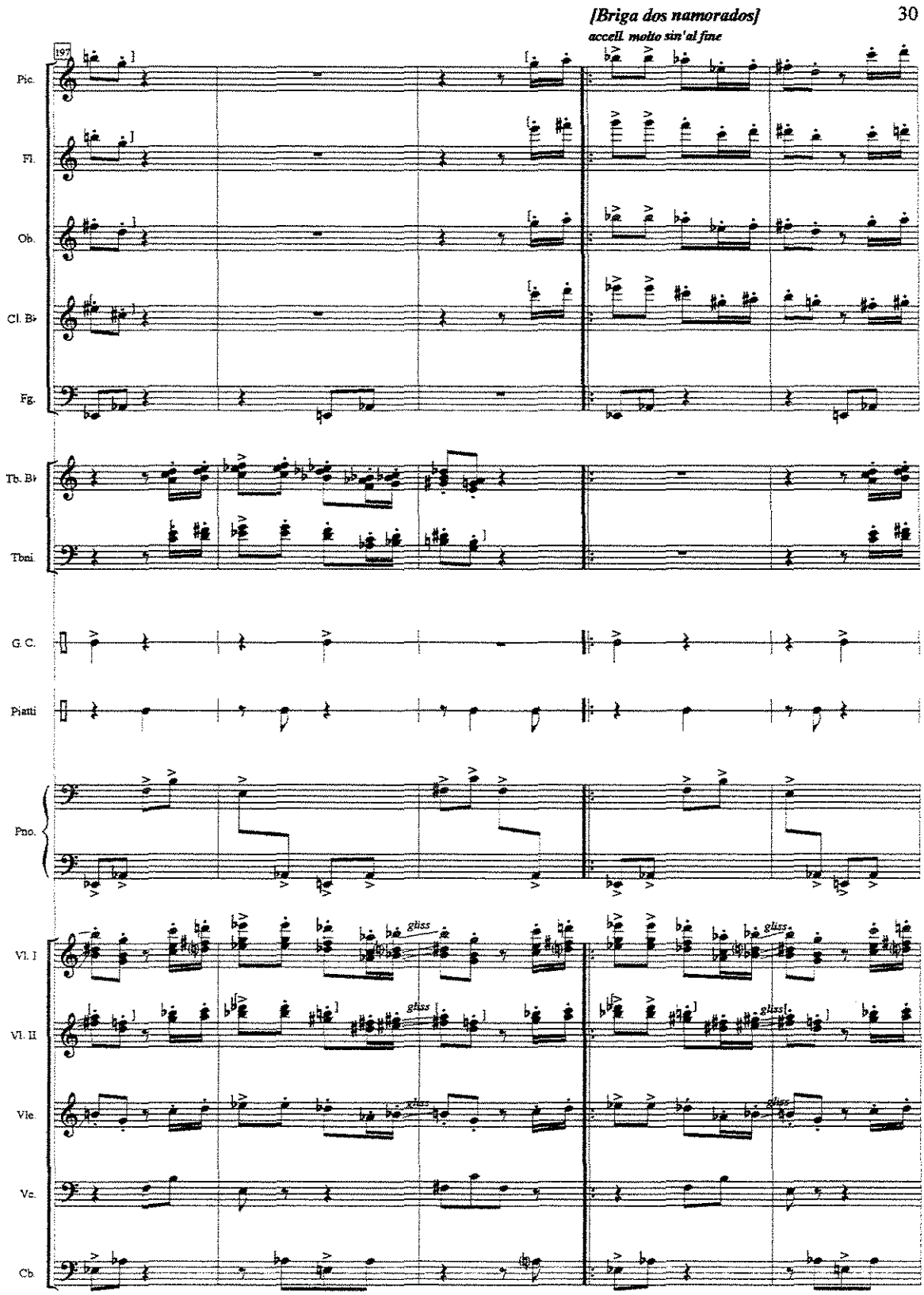

Vivo ♩= 144
160
Vivo ♩= 144
T^a di valsa ♩= 92
Andantino ♩= 84
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
Pizz.
Div. a 2
arco
Div. a 3
Solo arco
tutti
Div. a 4

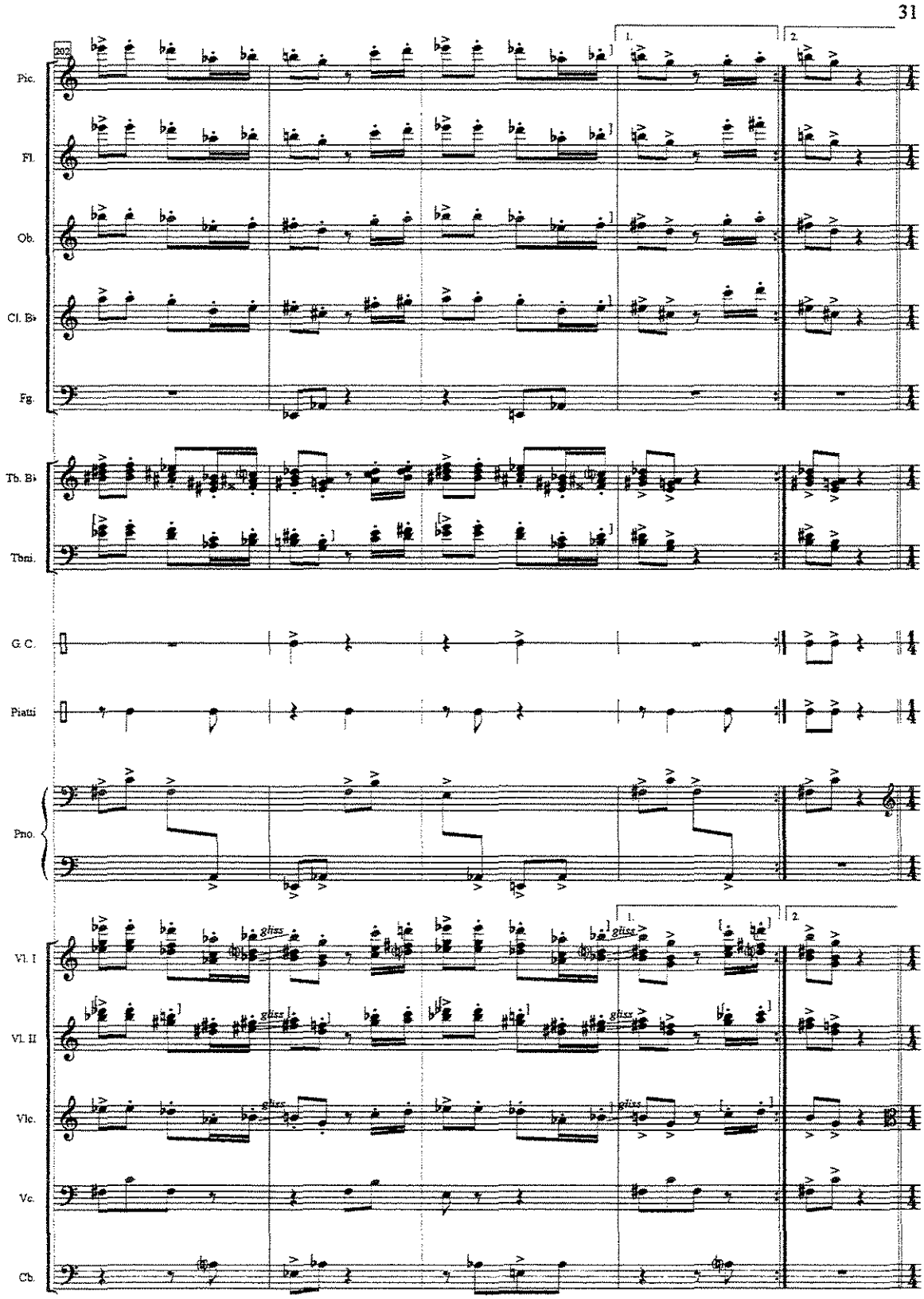

[O casal dança e as árvores também]
16
T° di valsa ♩ = 92
Vivo ♩ = 144
T° di valsa ♩ = 92
168
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbm.
Sord.
1°
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
loco
Pizz.
arco
16

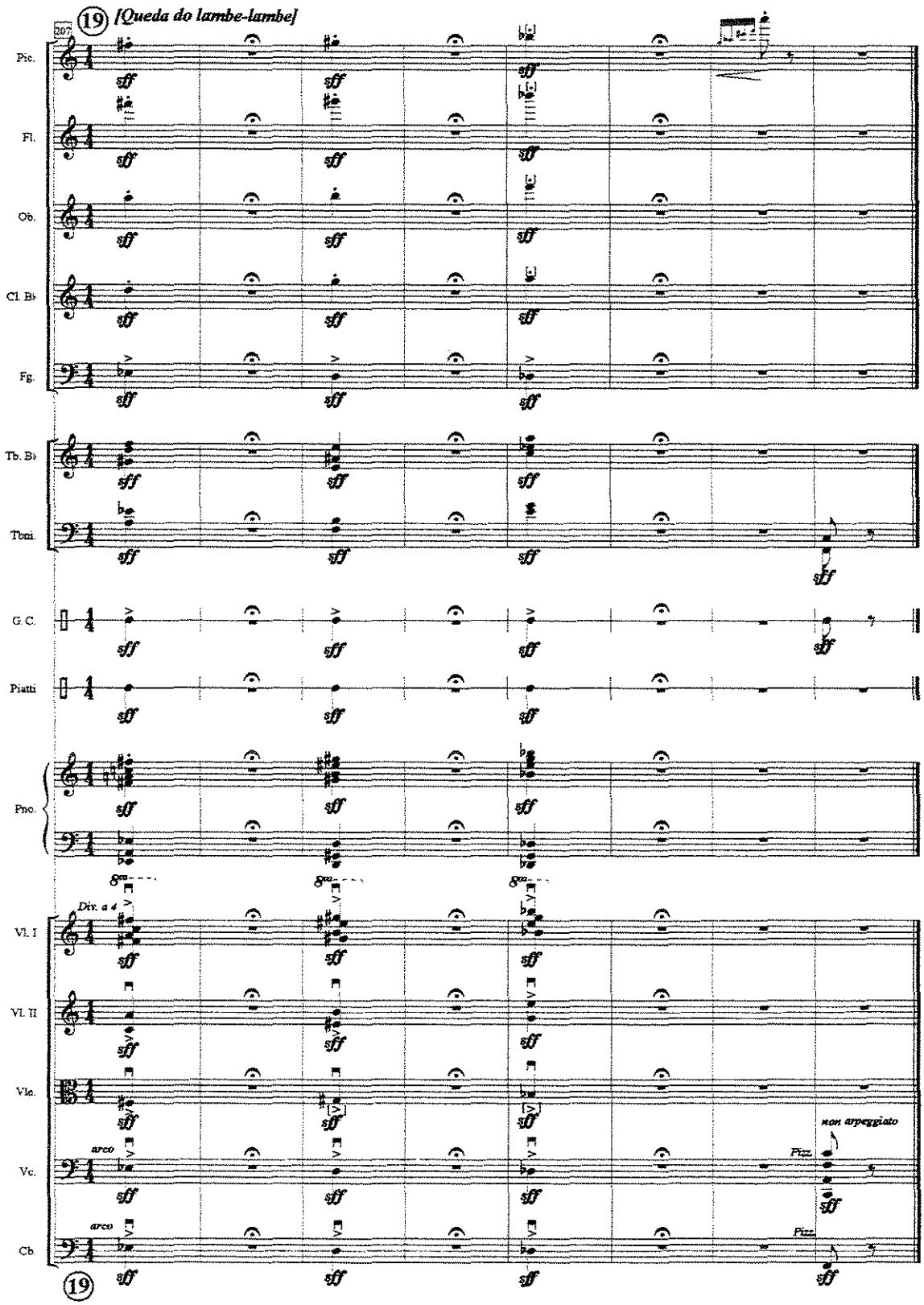

Vivo ♩ = 144
T° di valsa ♩ = 92
175
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
f
Tb. B♭
Senza Sord.
Tbni.
Senza Sord.
G C.
Piatti
Pno.
mf
Vl. I
Vl. II
Vle.
f
Vc.
arco
f
Cb.
Pizz.
f


17 [O casal sugere contentamento]
183
Allegretto ♩= 104
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
arco
Pizz.
17


18
191
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
ff
f
ff sempre
Div. a 3
Div. a 2
gliss
fff
fff sempre
18


[Briga dos namorados]
accell. molto sin'al fine
197
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vle.
Vc.
Cb.
gliss


202
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G. C.
Piatti
Pno.
Vl. I
Vl. II
Vlc.
Vc.
Cb.
gliss.
1.
2.


19 [Queda do lambe-lambe]
207
Pic.
Fl.
Ob.
Cl. B♭
Fg.
Tb. B♭
Tbni.
G.C.
Piatti
Pno.
Div. a 4
Vl. I
Vl. II
Vle.
arco
Vc.
Cb.
Pizz.
non arpeggiato
sff
19

# PARTES INSTRUMENTAIS

**Piccolo**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Bailado para pequena orquestra)*

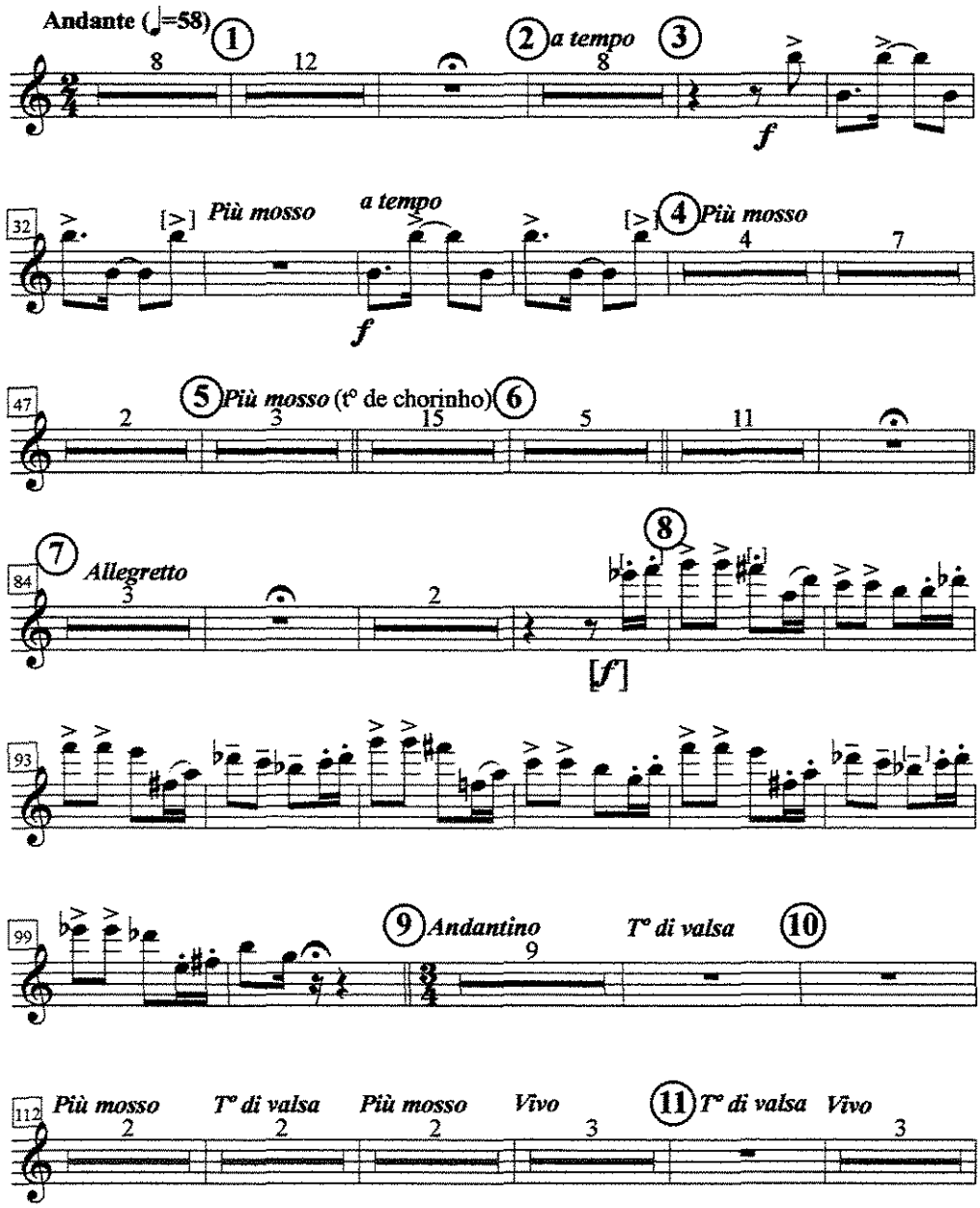
***Edição:***
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

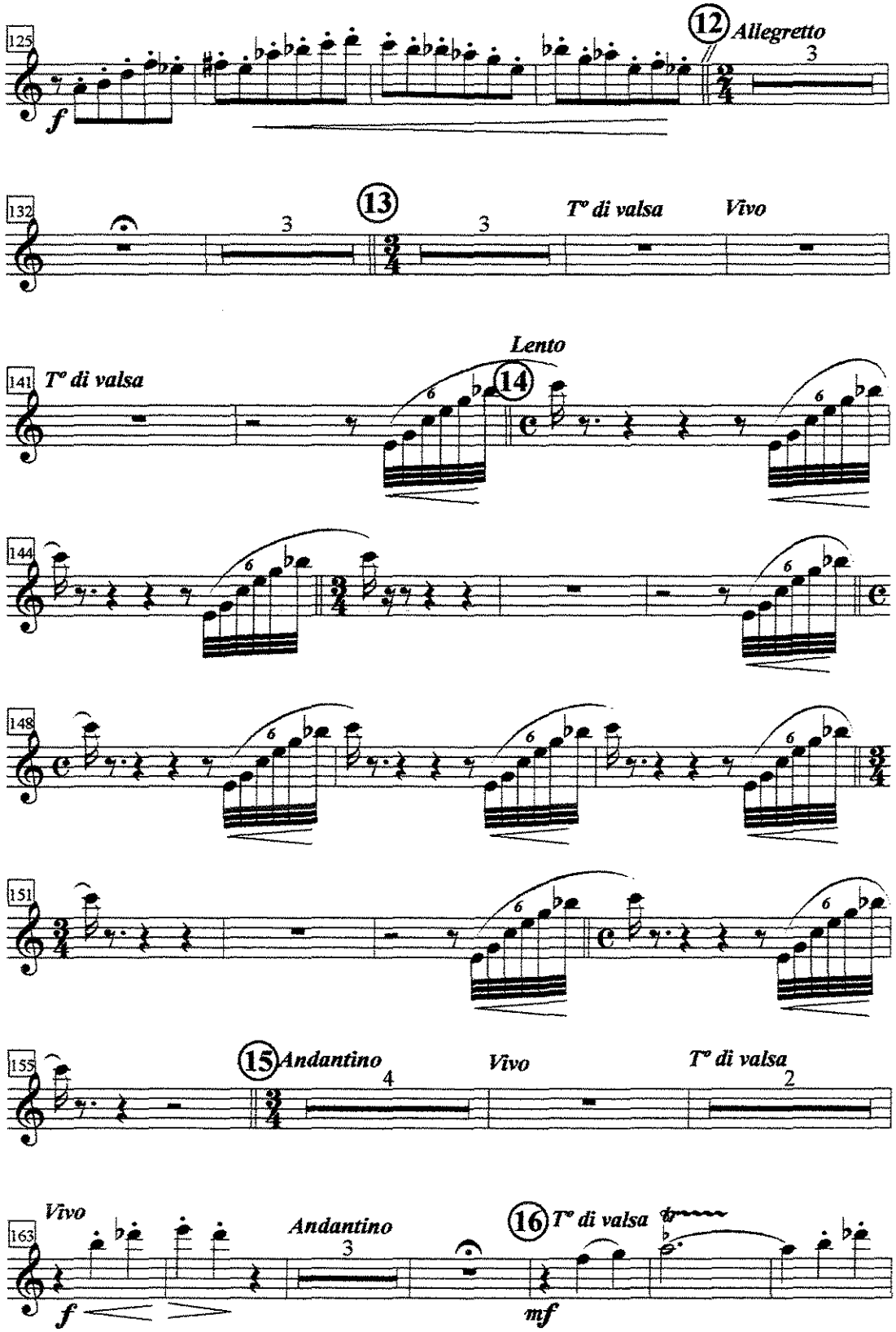
# Piccolo

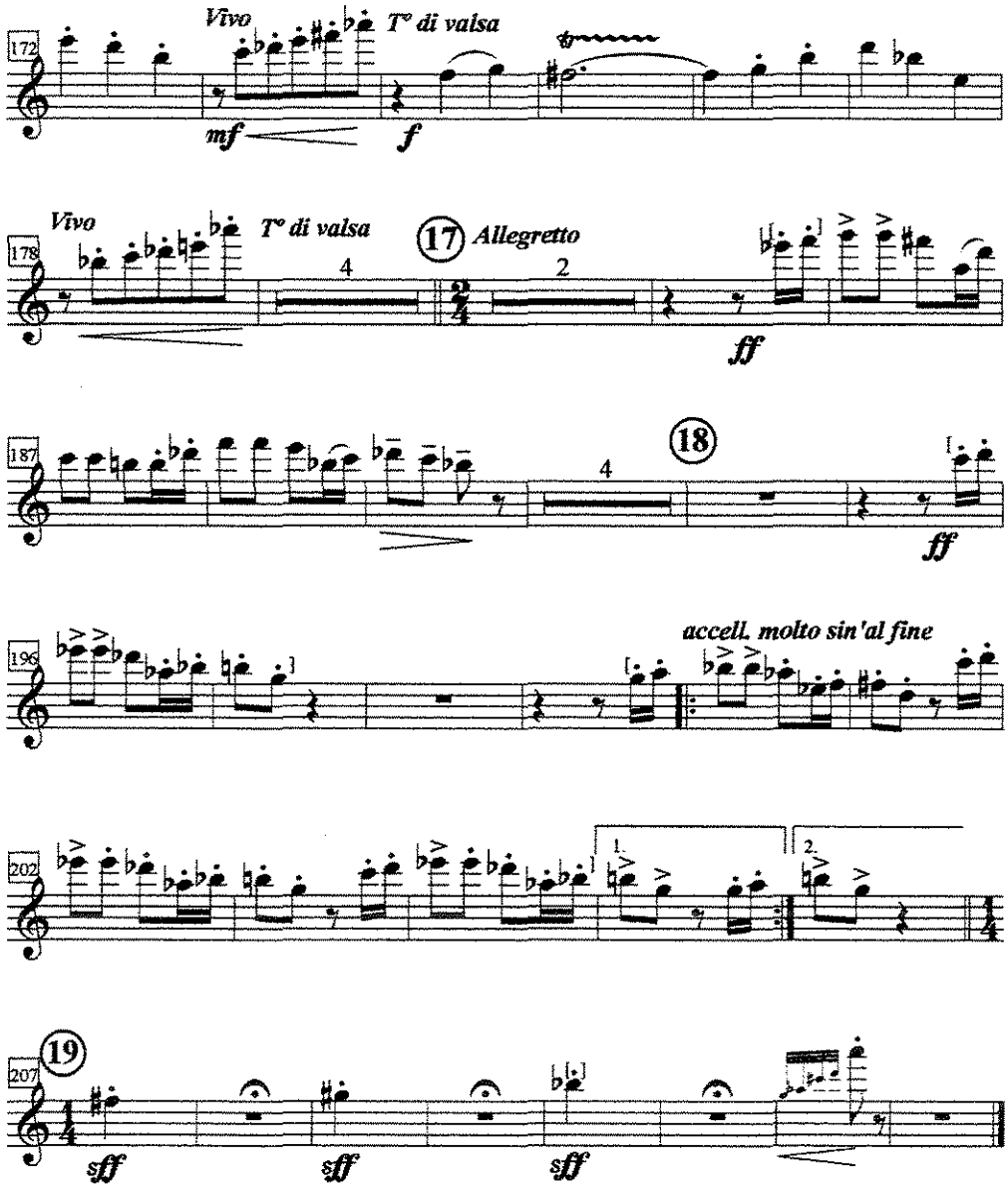
## Lambe-lambe

(1946)

Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takahama




125
f
12
Allegretto
3
132
3
13
3
Tº di valsa
Vivo
141
Tº di valsa
Lento
14
144
148
151
155
15
Andantino
4
Vivo
Tº di valsa
2
163
Vivo
f
Andantino
3
16
Tº di valsa
mf


172
Vivo
T° di valsa
mf
f
178
Vivo
T° di valsa
4
17
Allegretto
2
ff
187
4
18
ff
196
accell. molto sin'al fine
202
1.
2.
207
19
sff
sff
sff

**Flauto**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Bailado para pequena orquestra)*

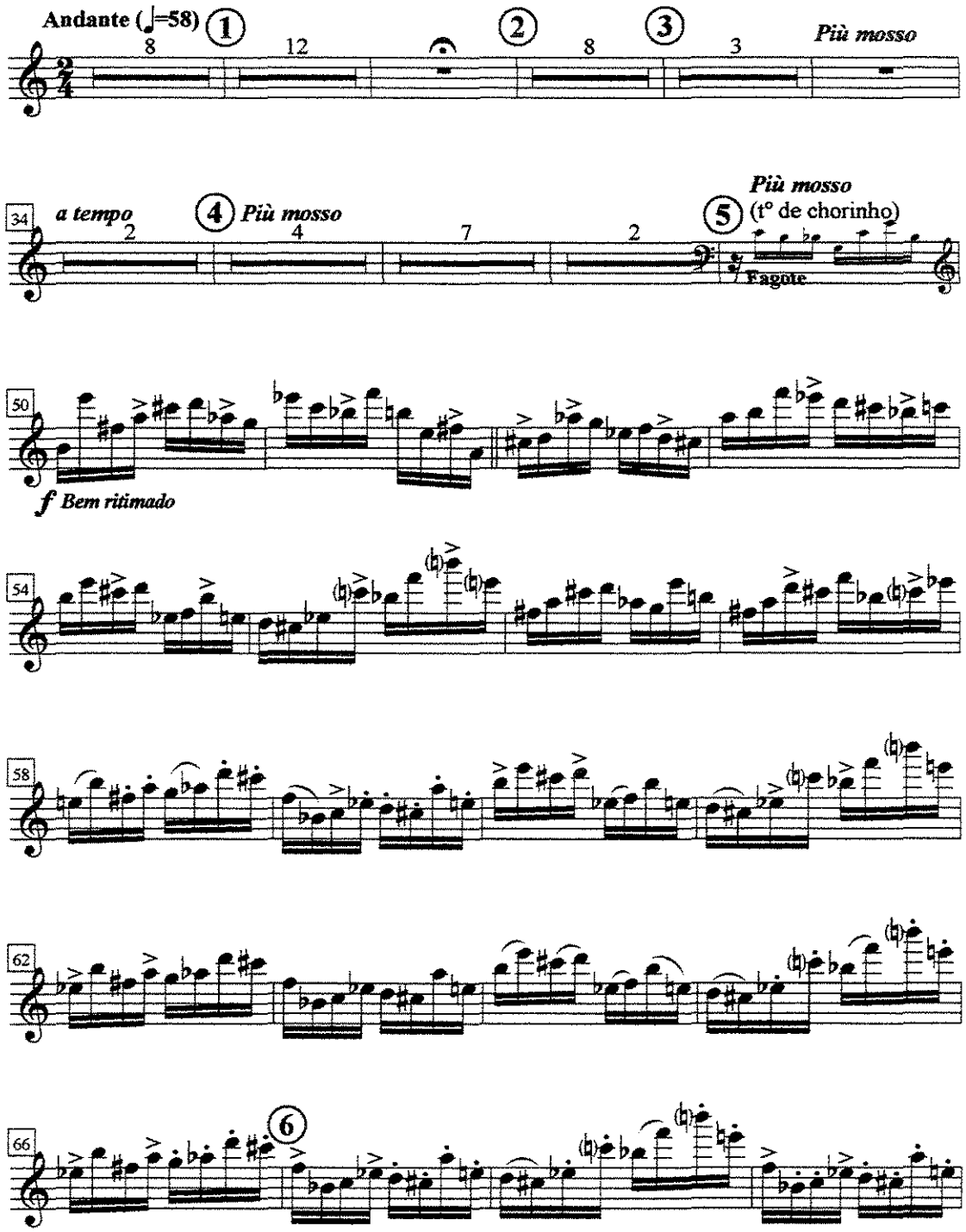
***Edição:***
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

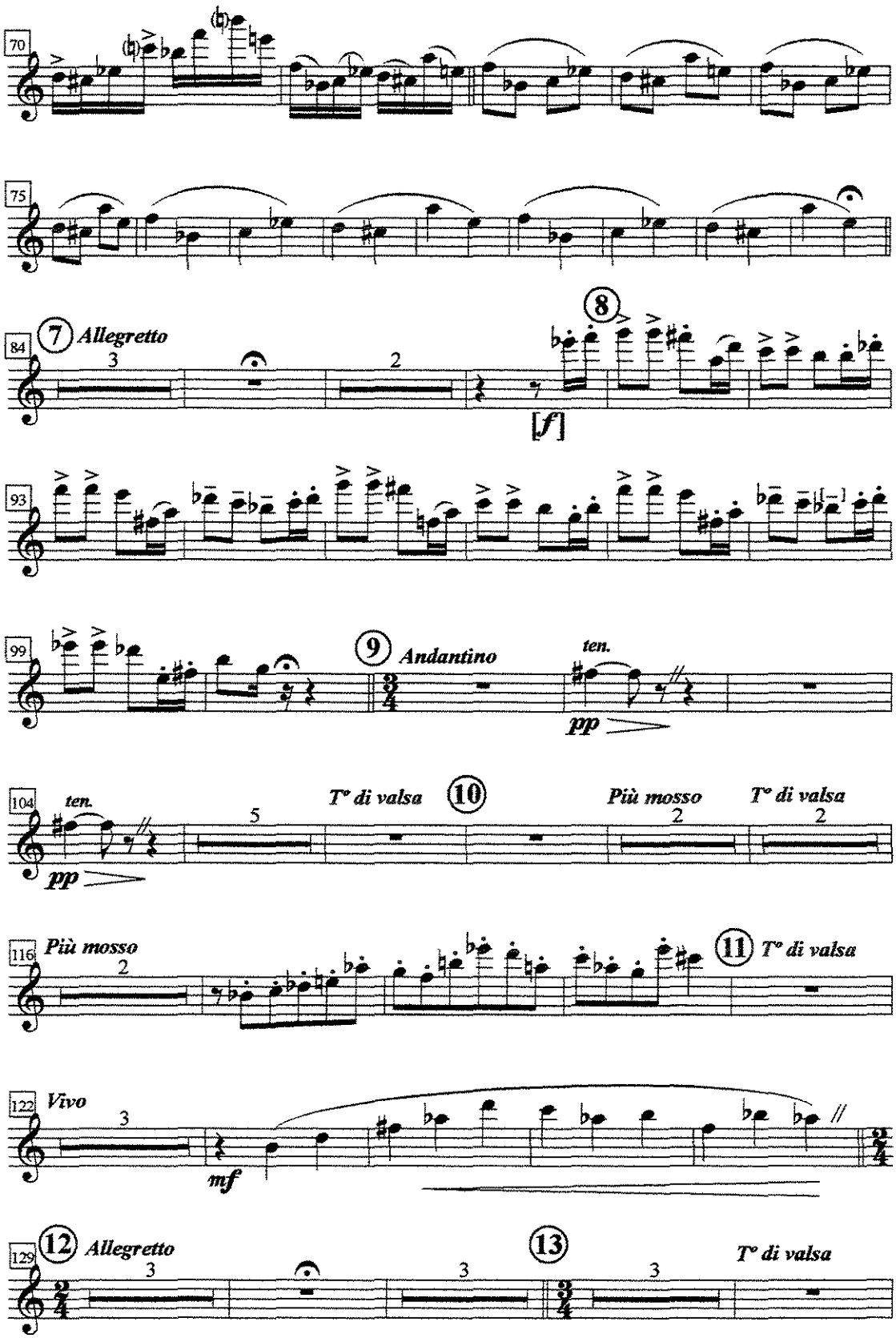
# Flauta

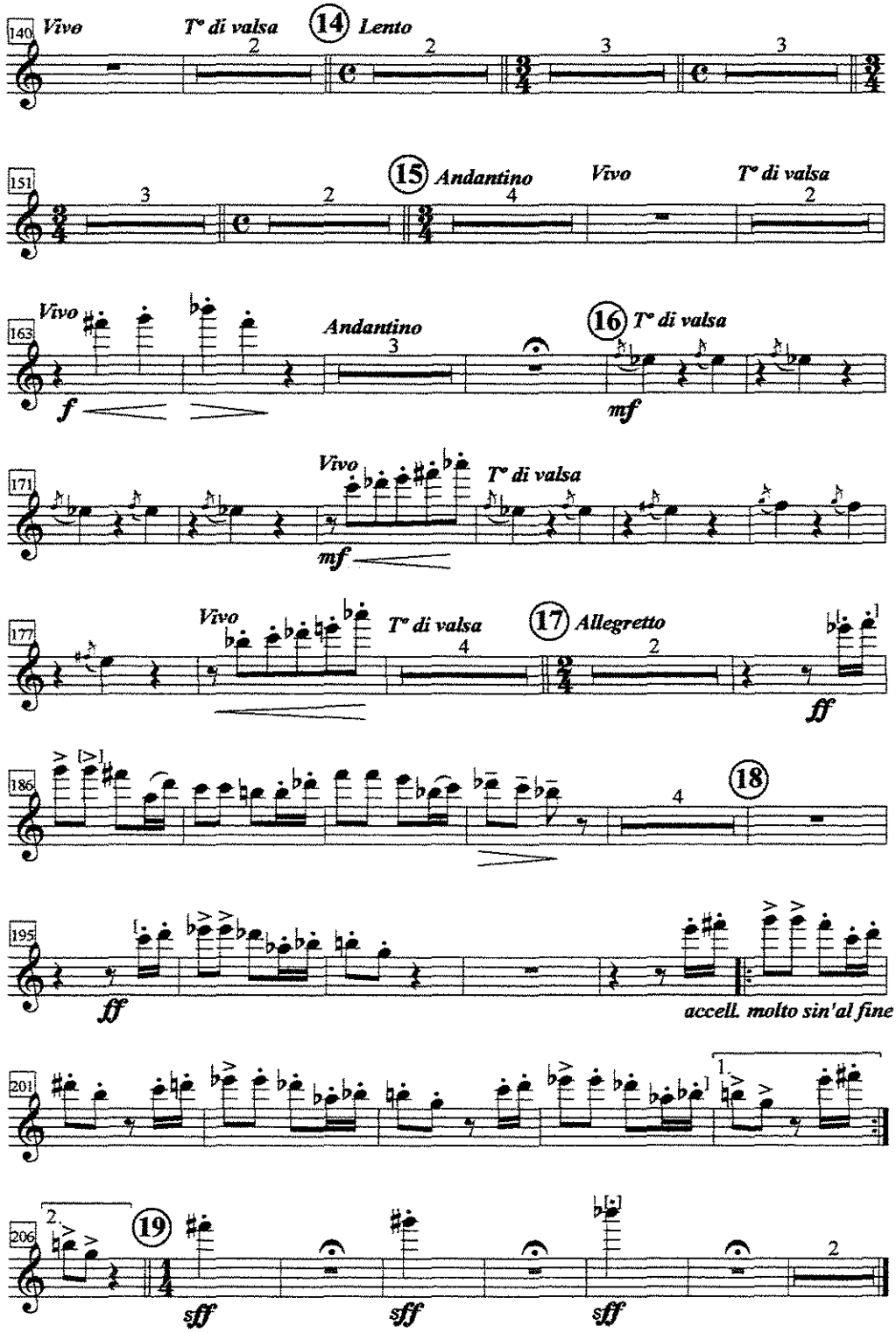
## Lambe-lambe

(1946)

Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takahama




70
75
84
7 Allegretto
8
[f]
93
99
9 Andantino
ten.
pp
104
ten.
pp
T° di valsa
10
Più mosso
T° di valsa
116
Più mosso
11 T° di valsa
122
Vivo
mf
129
12 Allegretto
13
T° di valsa


140
Vivo
T° di valsa
14
Lento
151
15
Andantino
Vivo
T° di valsa
163
Vivo
Andantino
16
T° di valsa
f
mf
171
Vivo
T° di valsa
mf
177
Vivo
T° di valsa
17
Allegretto
ff
186
18
195
ff
accell. molto sin'al fine
201
206
19
sff
sff
sff

**Oboe**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Bailado para pequena orquestra)*

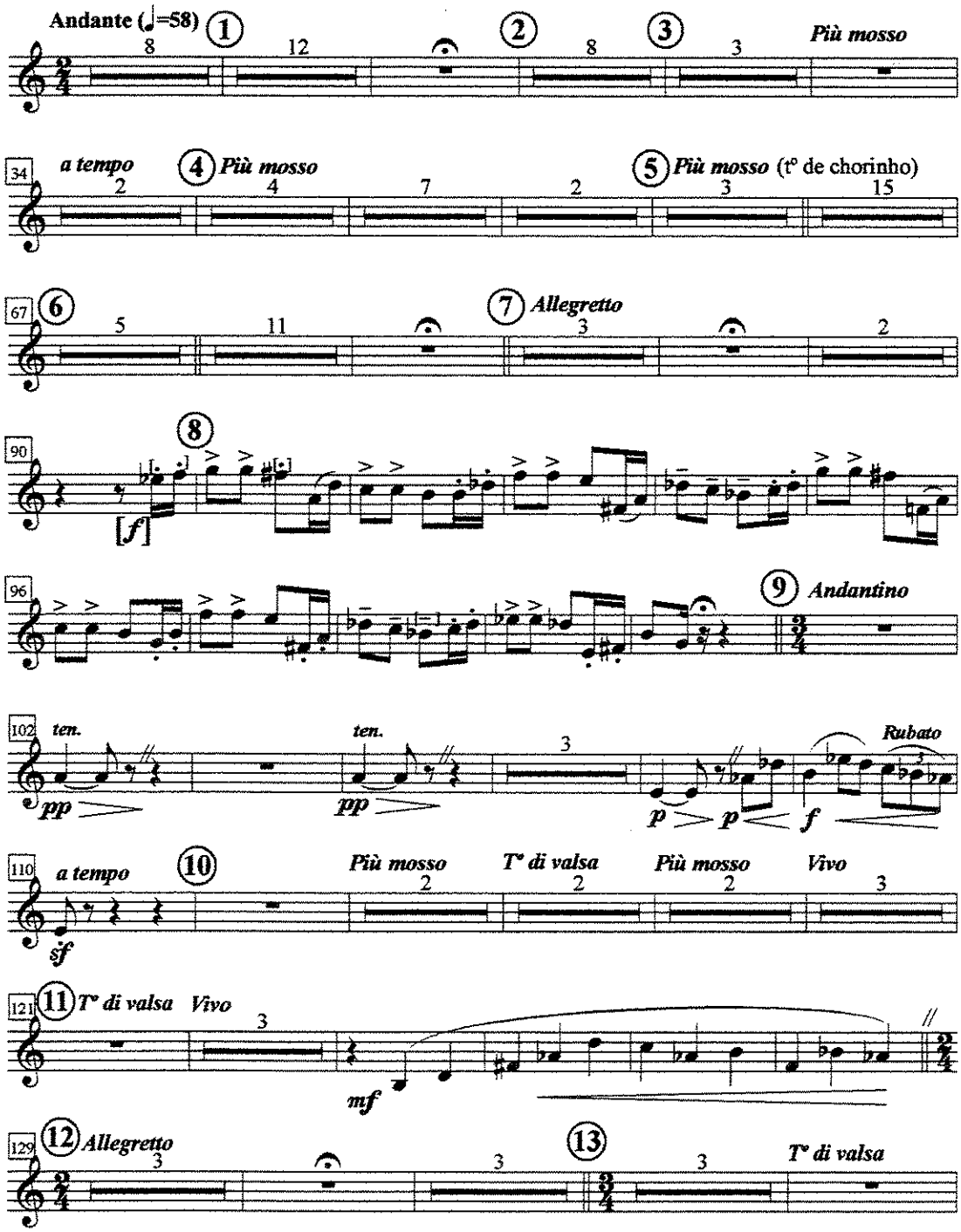
*Edição:*
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

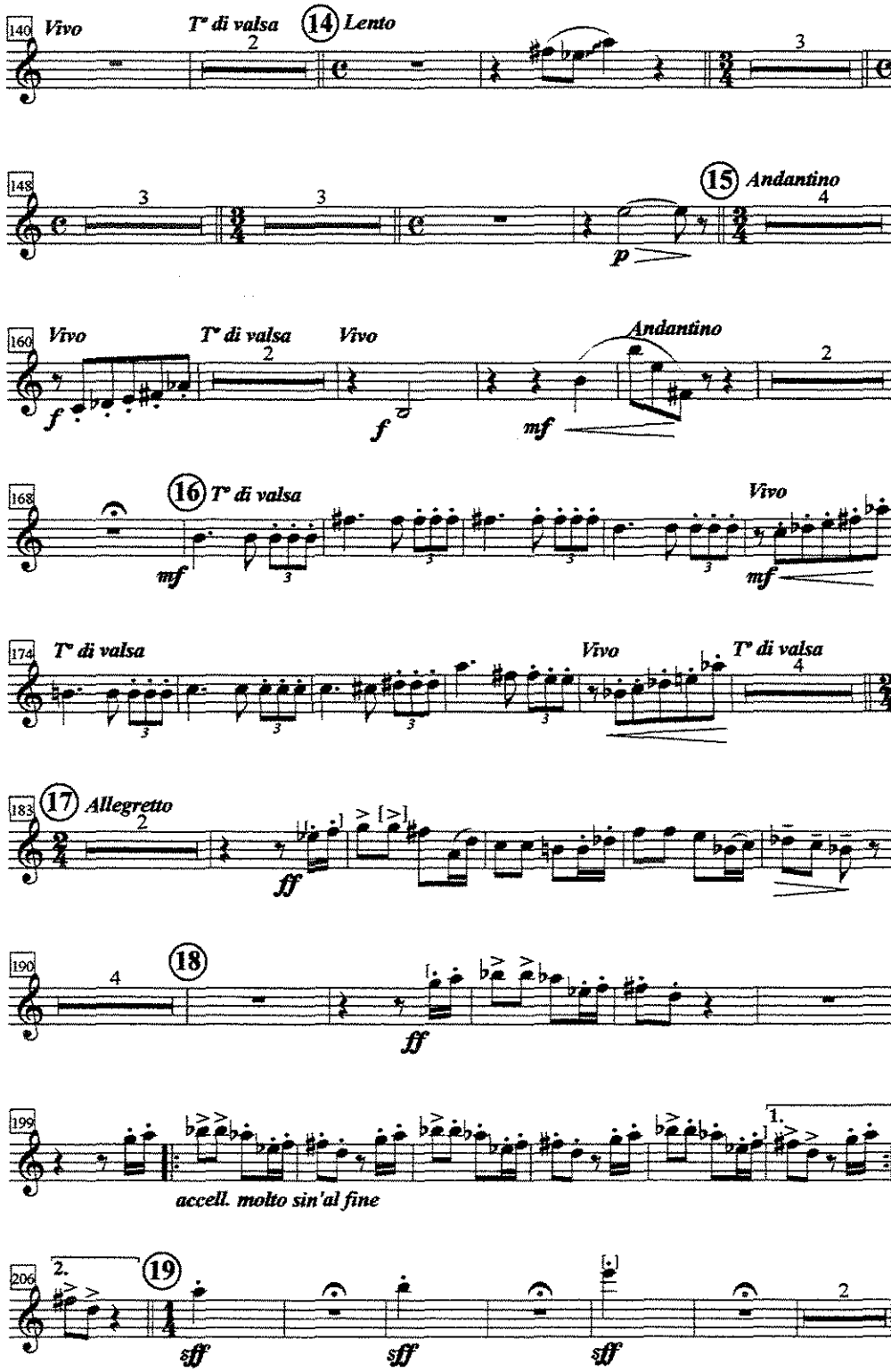
# Oboe

## Lambe-lambe

(1946)

Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takshama




140 Vivo
T° di valsa
14 Lento
148
15 Andantino
p
160 Vivo
T° di valsa
Vivo
Andantino
f
f
mf
168
16 T° di valsa
Vivo
mf
mf
174 T° di valsa
Vivo
T° di valsa
183 17 Allegretto
ff
190
18
ff
199
accell. molto sin'al fine
206
19
sff
sff
sff

**Clarinetto**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Bailado para pequena orquestra)*

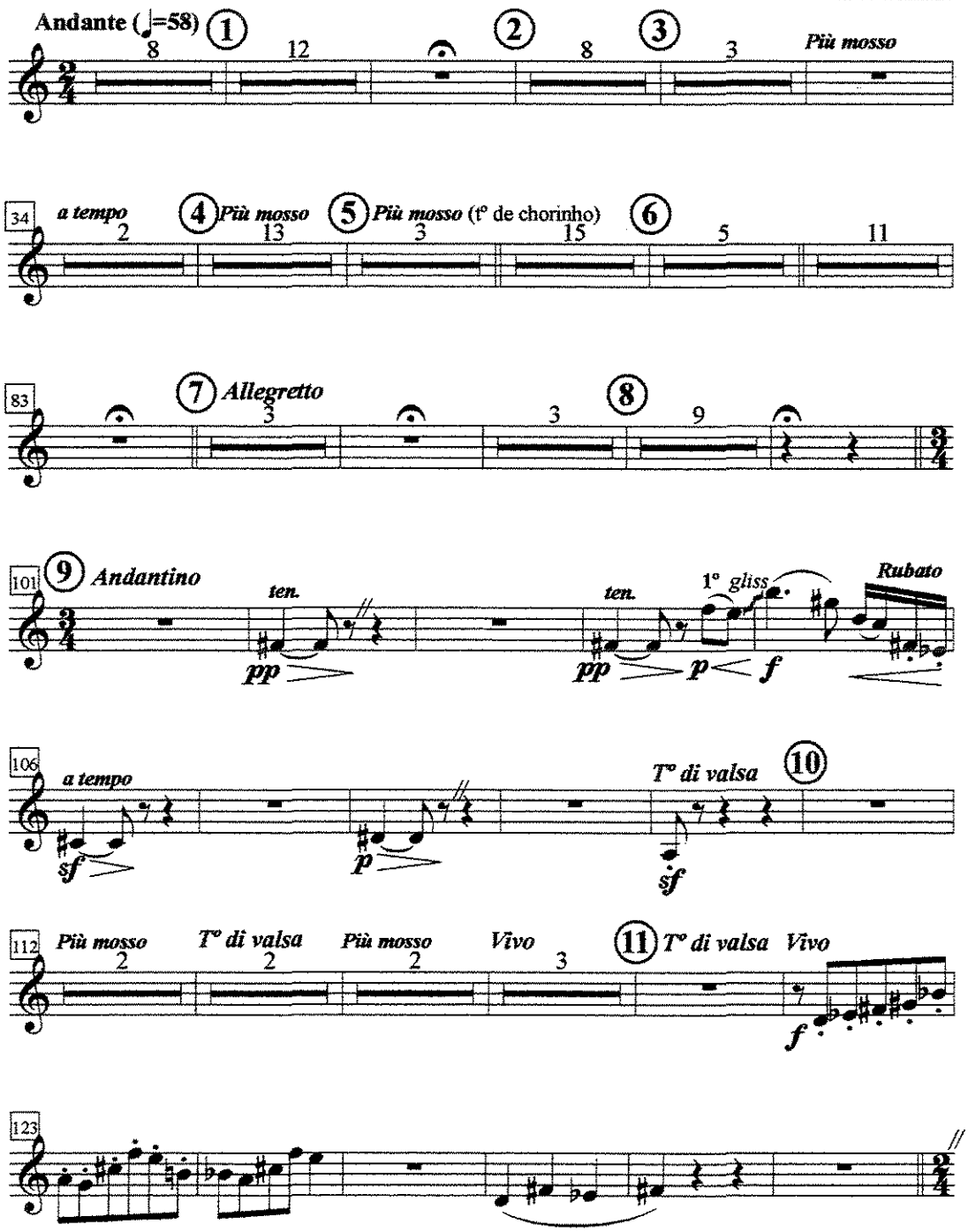
***Edição:***
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

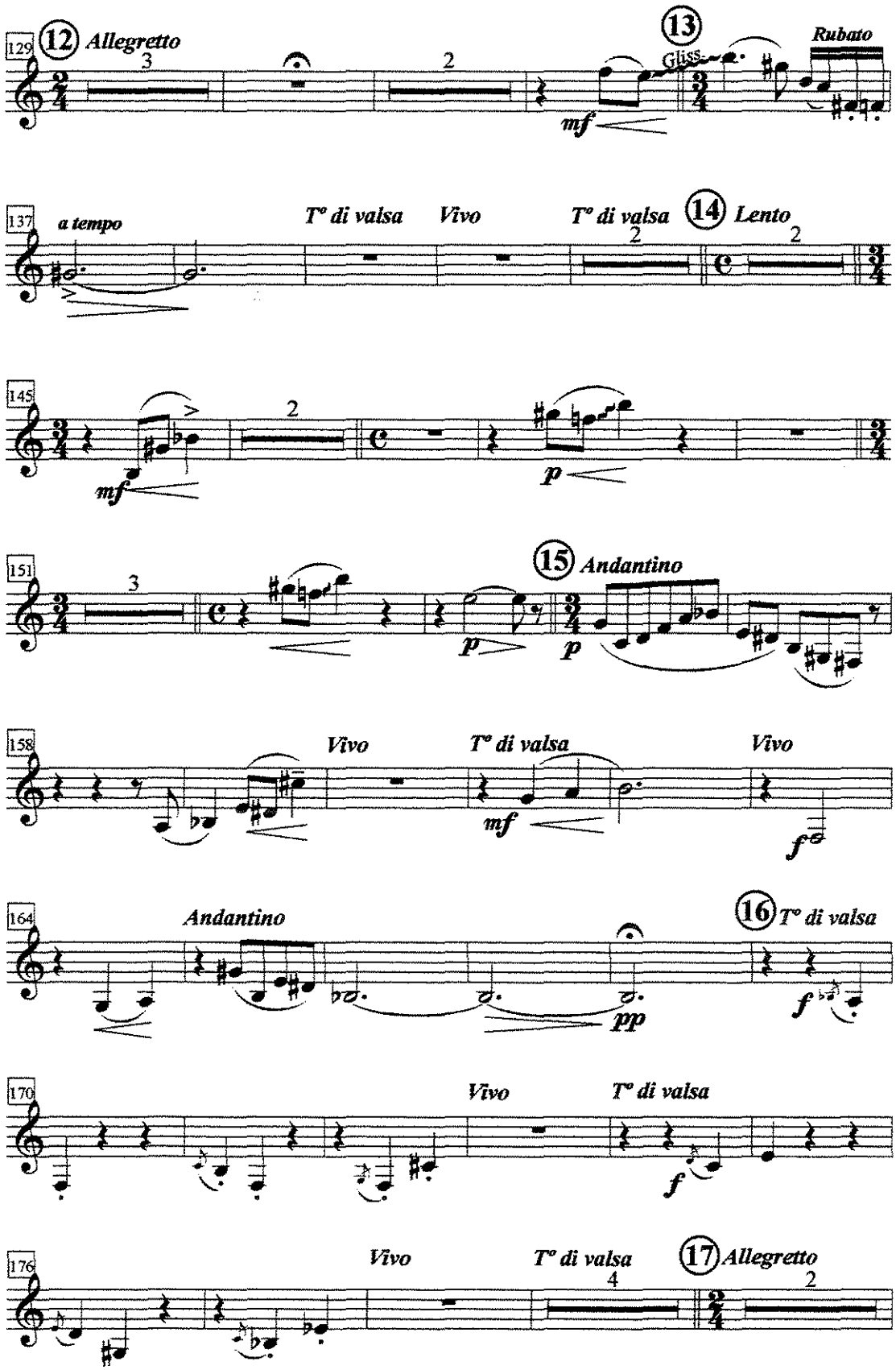
# Clarineta em B♭

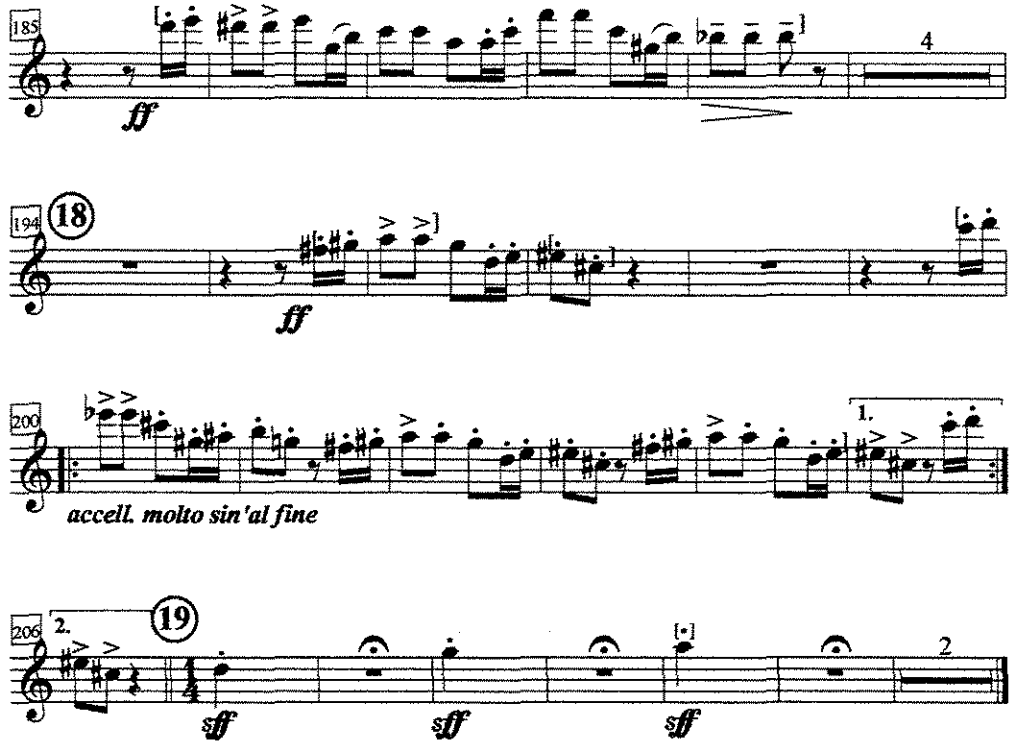
## Lambe-lambe

(1946)

Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takahama




129
12 Allegretto
3
2
mf
13
Gliss.
Rubato
137
a tempo
T° di valsa
Vivo
T° di valsa
2
14 Lento
2
145
mf
2
p
151
3
p
15 Andantino
p
158
Vivo
T° di valsa
mf
Vivo
f
164
Andantino
pp
16 T° di valsa
f
170
Vivo
T° di valsa
f
176
Vivo
T° di valsa
4
17 Allegretto
2


185
ff
4
194
18
ff
200
accell. molto sin'al fine
1.
206
2.
19
sff
sff
sff
2

**Fagotto**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Bailado para pequena orquestra)*

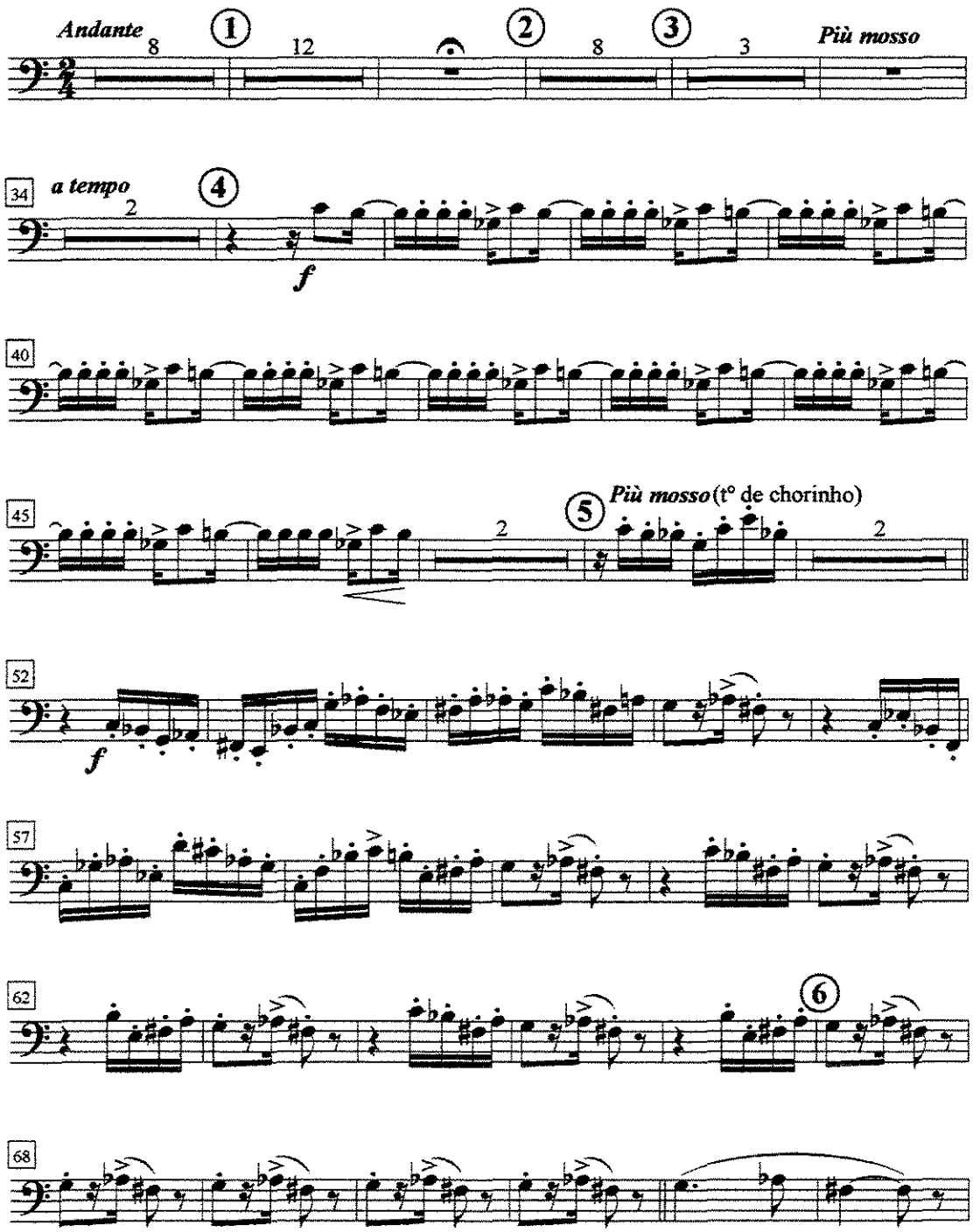
***Edição:***
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

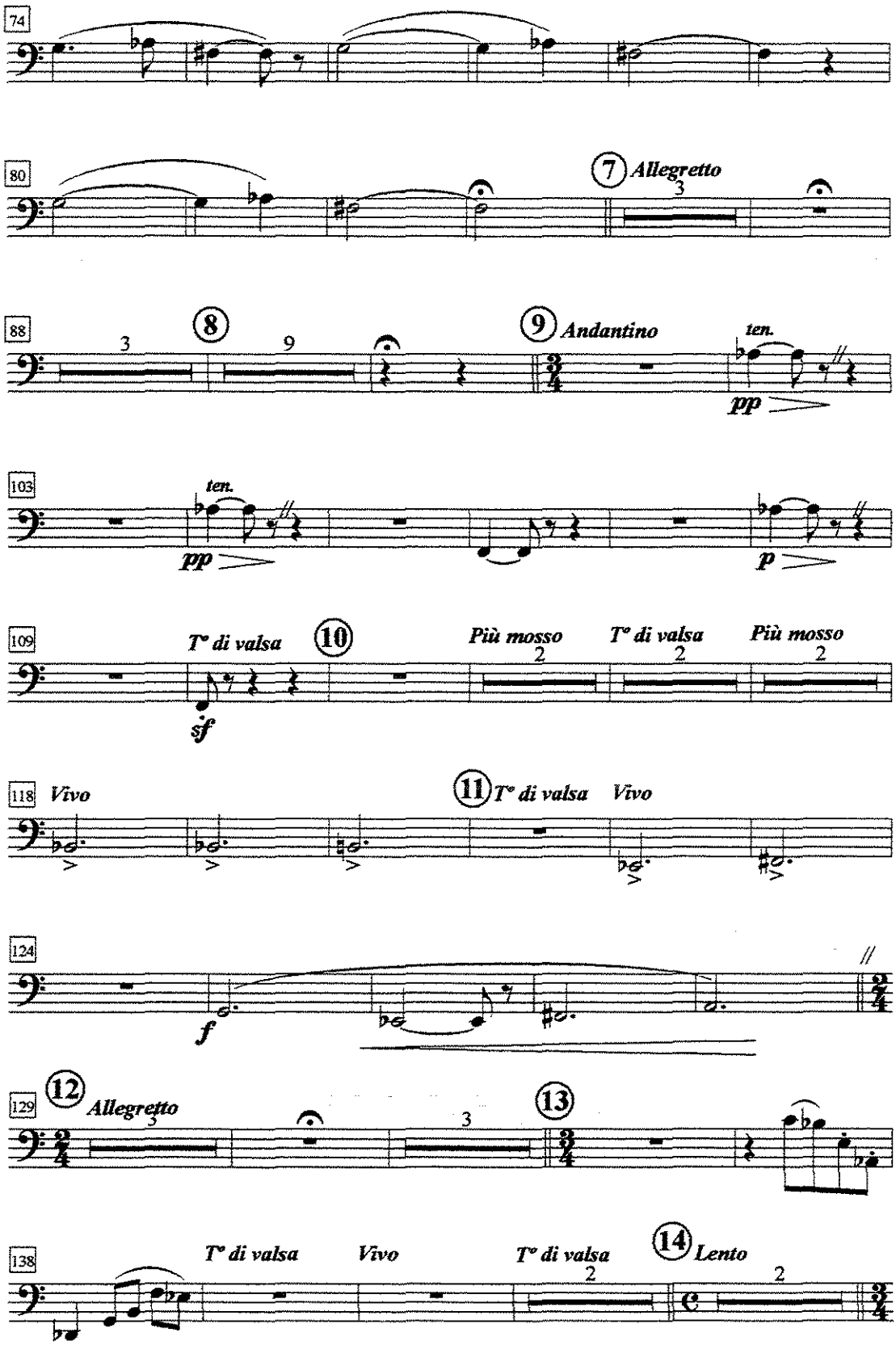
# Fagote

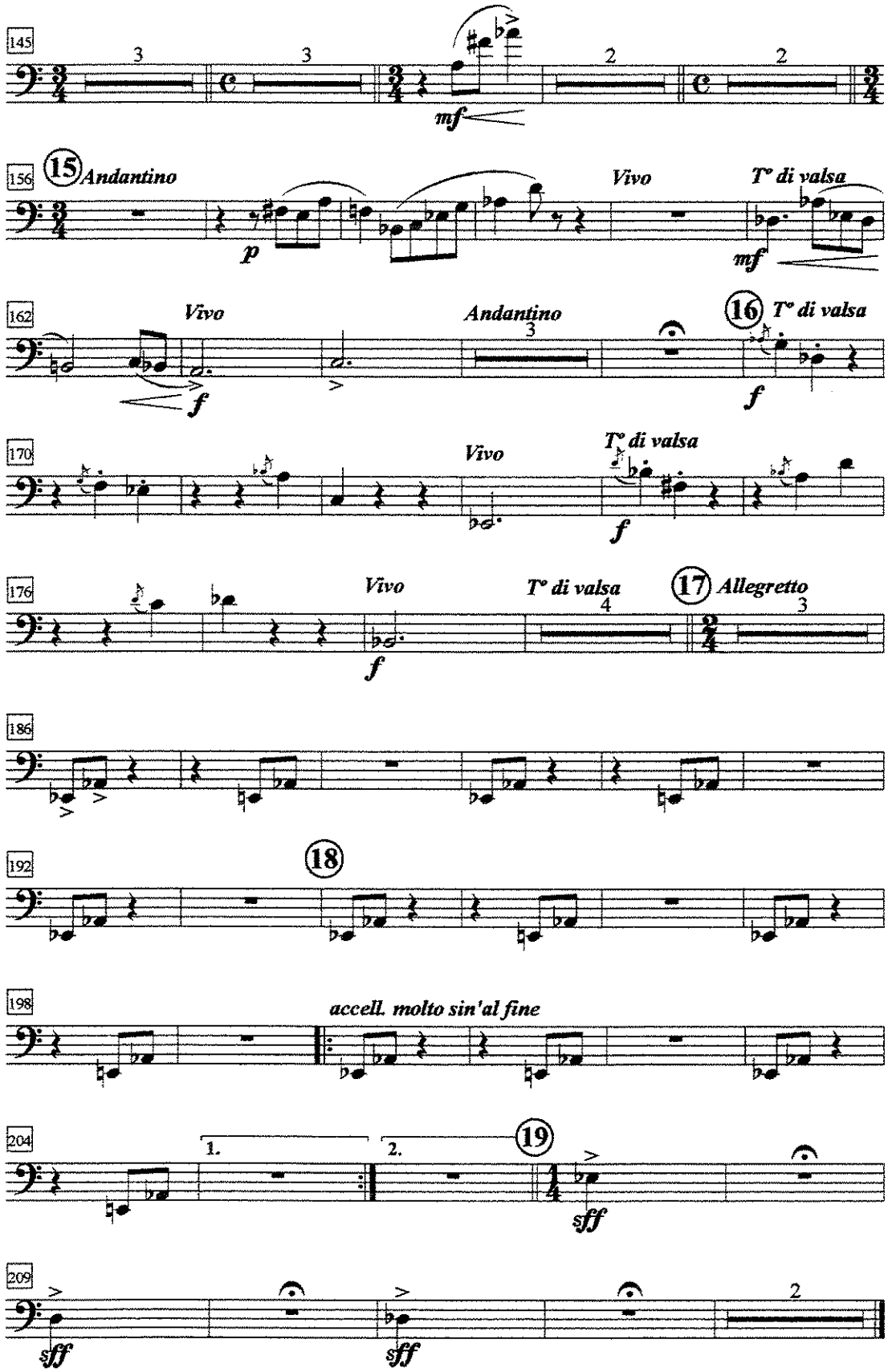
## Lambe-lambe

(1946)

Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takahama




74
80
7 Allegretto
88
8
9 Andantino
ten.
pp
103
ten.
pp
p
109
T° di valsa
10
Più mosso
T° di valsa
Più mosso
sf
118
Vivo
11 T° di valsa
Vivo
124
f
129
12 Allegretto
13
138
T° di valsa
Vivo
T° di valsa
14 Lento


145
3
3
2
2
mf
156
15 Andantino
p
Vivo
Tº di valsa
mf
162
Vivo
f
Andantino
3
16 Tº di valsa
f
170
Vivo
Tº di valsa
f
176
Vivo
f
Tº di valsa
4
17 Allegretto
3
186
192
18
198
accell. molto sin'al fine
204
1.
2.
19
sff
209
sff
sff
2

**Tromba 1 in Bb**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Bailado para pequena orquestra)*

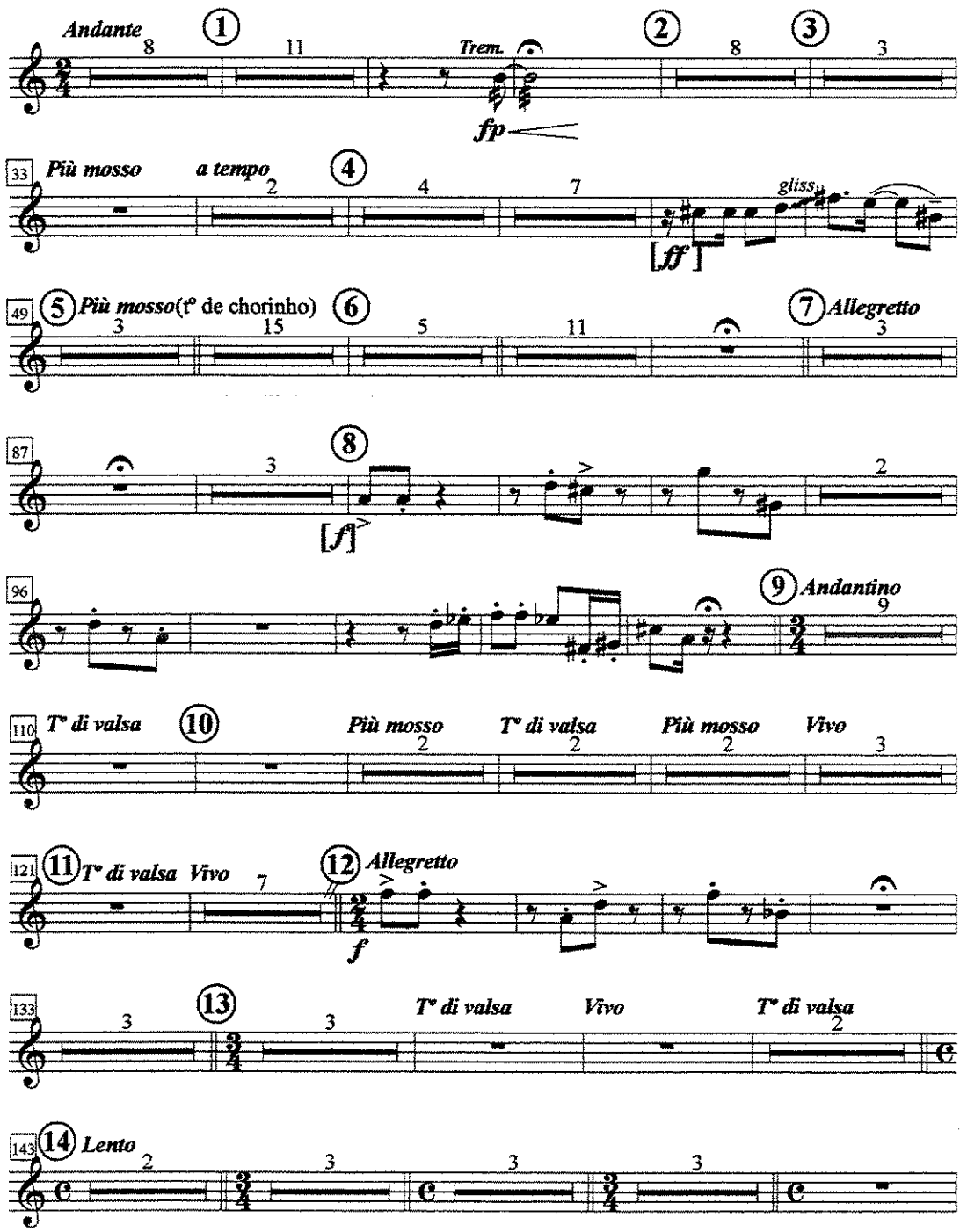
*Edição:*
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

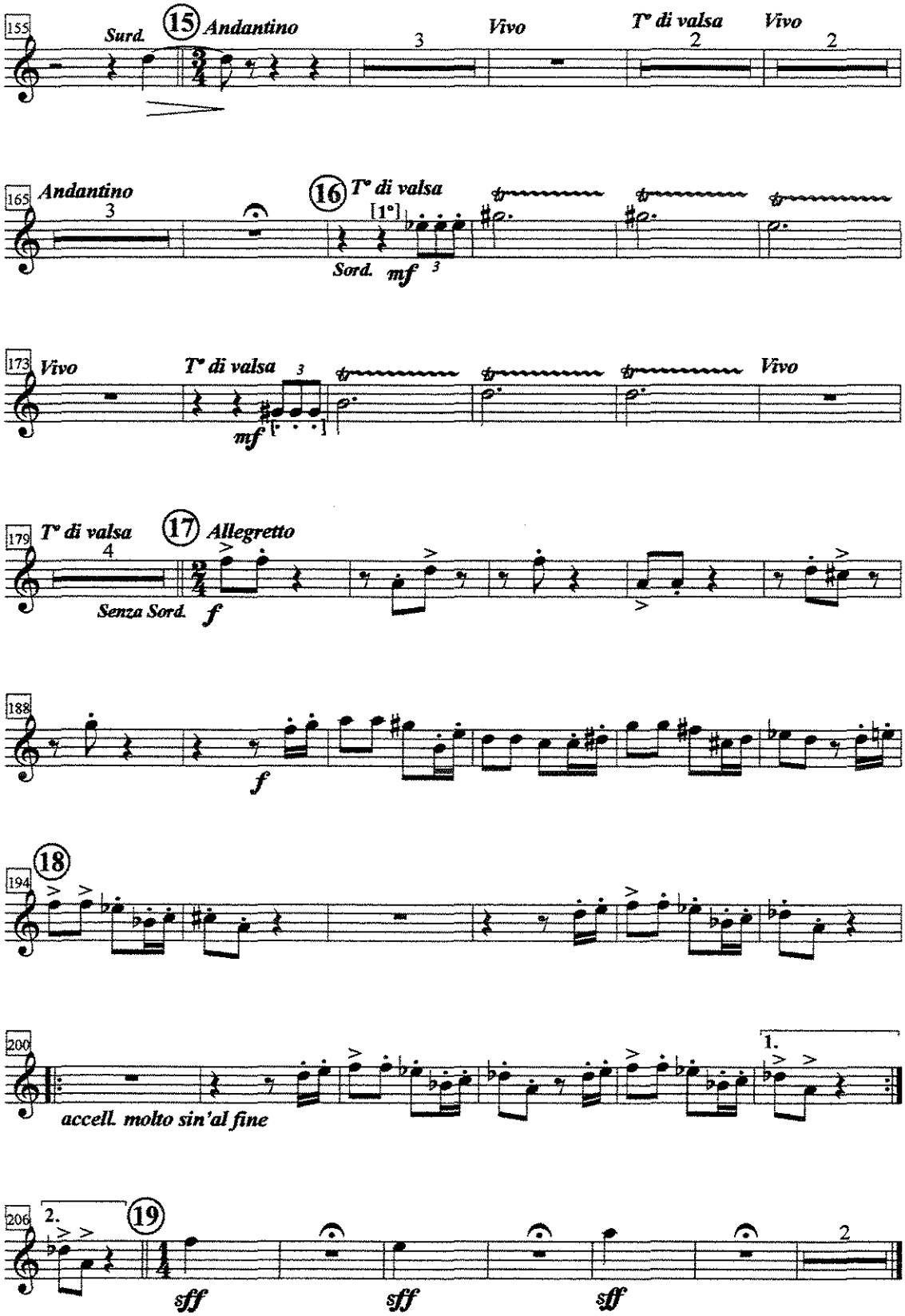
# Trompete 1 em B♭

## Lambe-lambe

(1946)

Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takahama




155
Surd.
15
Andantino
3
Vivo
T° di valsa
2
Vivo
2
165
Andantino
3
16
T° di valsa
[1°]
Sord.
mf
3
173
Vivo
T° di valsa
3
mf
Vivo
179
T° di valsa
4
17
Allegretto
Senza Sord.
f
188
f
194
18
200
accell. molto sin'al fine
1.
206
2.
19
sff
sff
sff
2

**Tromba 2 in Bb**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Bailado para pequena orquestra)*

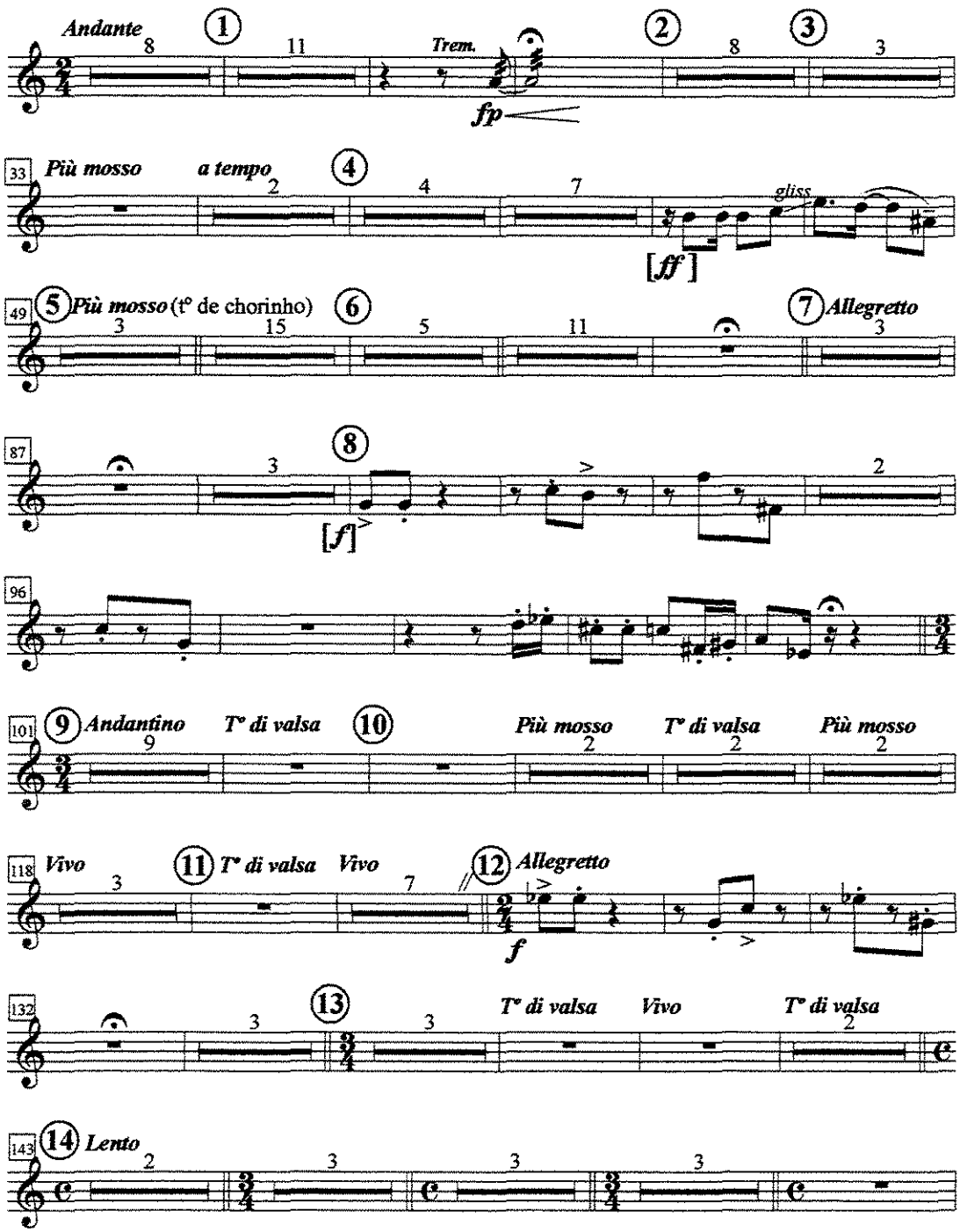
*Edição:*
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

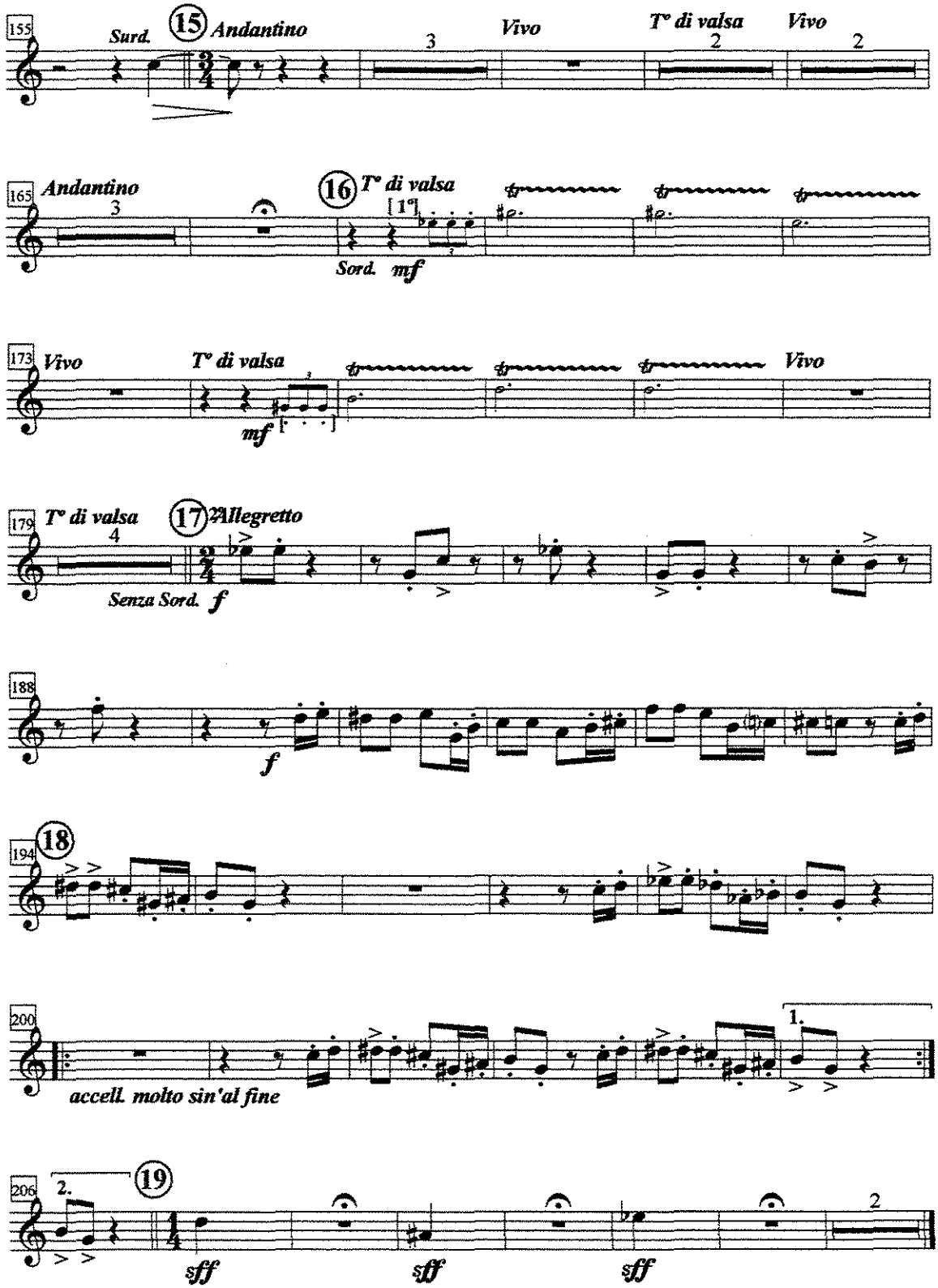
# Trompete 2 em B♭

## Lambe-lambe

(1946)

Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takahama




155
Surd.
15
Andantino
3
Vivo
T° di valsa
2
Vivo
2
165
Andantino
3
16
T° di valsa
[1°]
Sord.
mf
173
Vivo
T° di valsa
mf
Vivo
179
T° di valsa
4
17
Allegretto
Senza Sord.
f
188
f
194
18
200
accell. molto sin'al fine
1.
206
2.
19
sff
sff
sff
2

**Tromba 3 in Bb**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Bailado para pequena orquestra)*

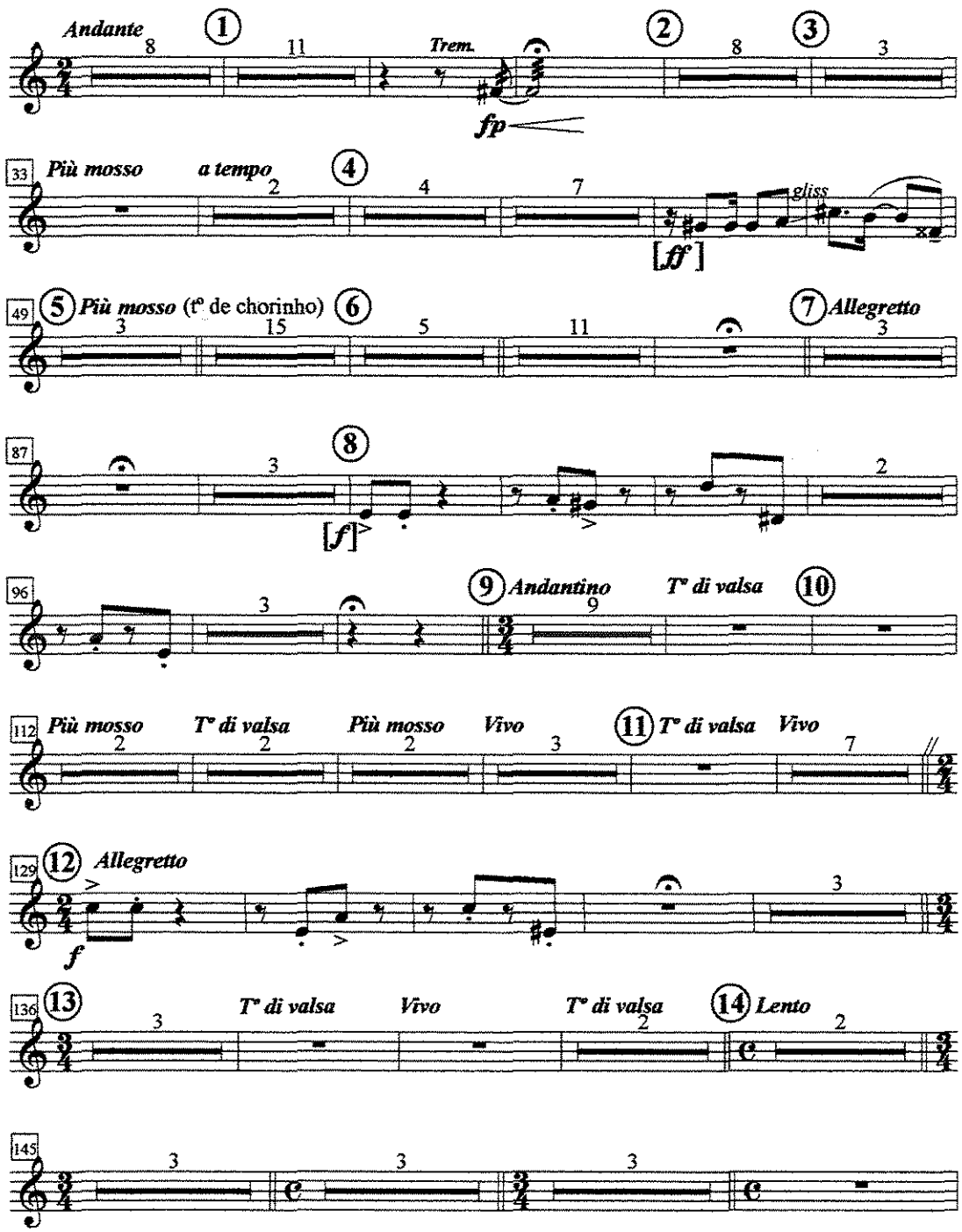
*Edição:*
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

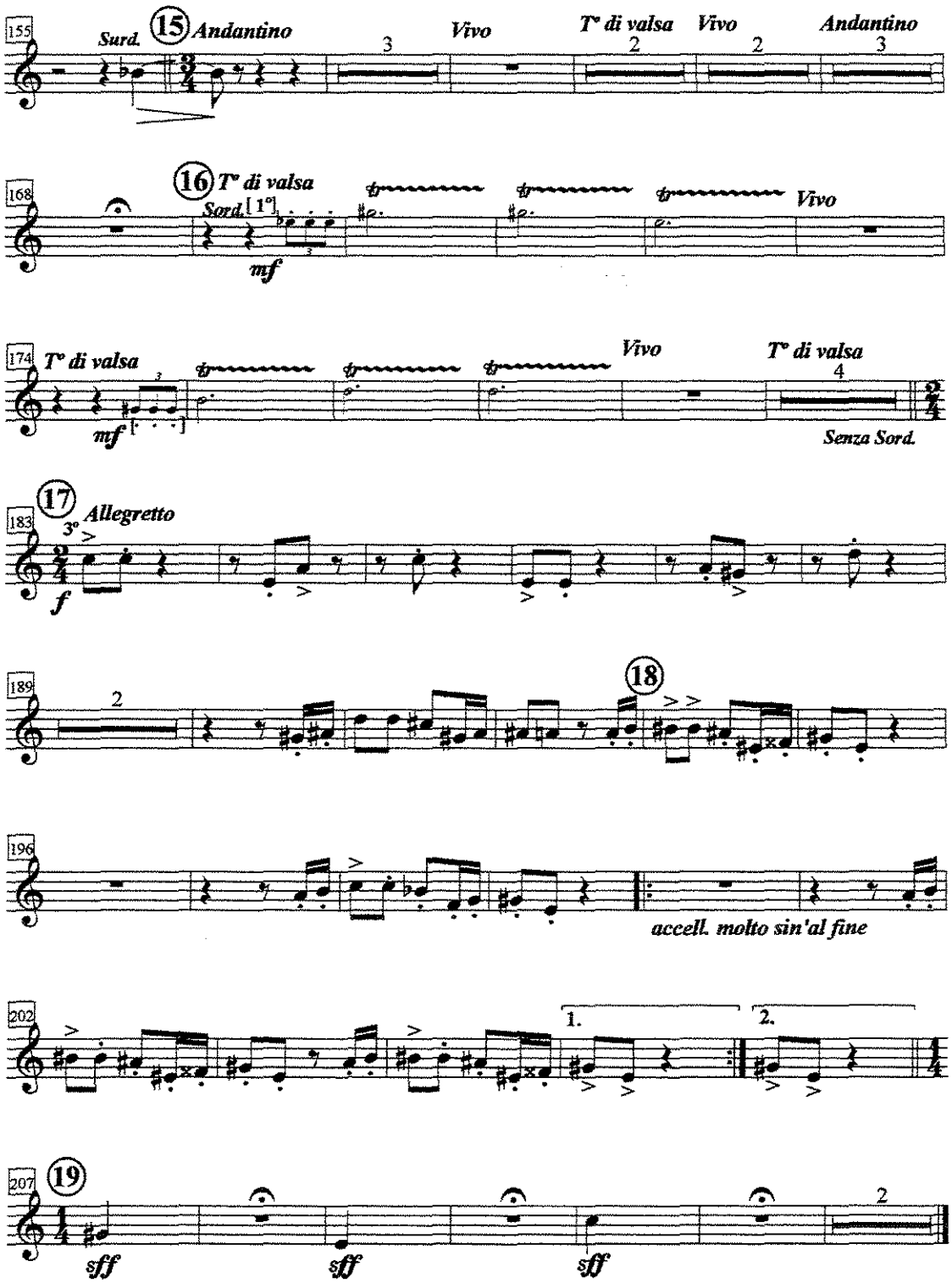
# Trompete 3 em B♭

## Lambe-lambe

(1946)

Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takahama




155
Surd.
15 Andantino
3
Vivo
T° di valsa
2
Vivo
2
Andantino
3
168
16 T° di valsa
Sord. [1°]
mf
Vivo
174
T° di valsa
mf
Vivo
T° di valsa
4
Senza Sord.
183
17 Allegretto
3°
f
189
2
18
196
accell. molto sin'al fine
202
1.
2.
207
19
sff
sff
sff
2

**Trombone 1**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

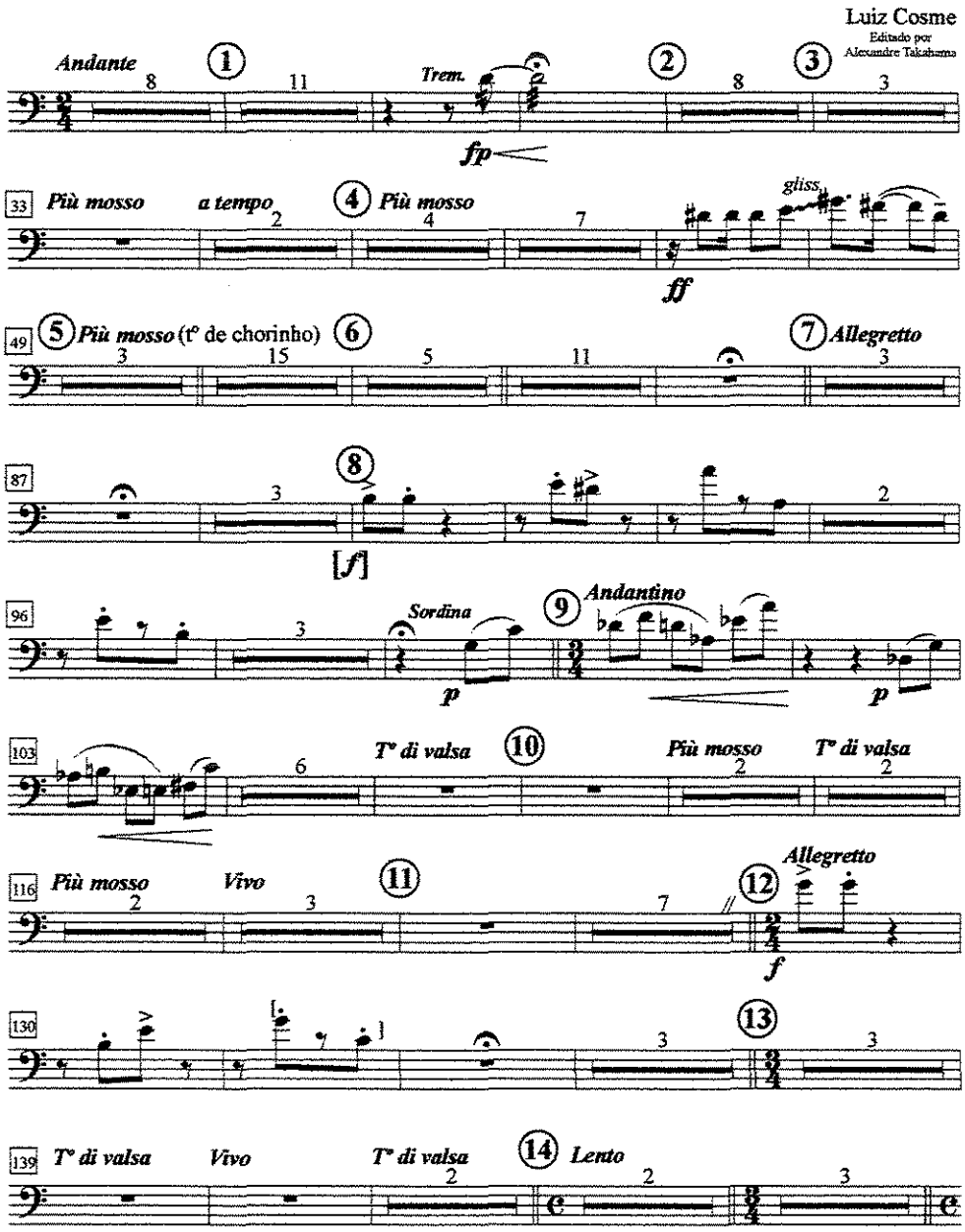
*(Bailado para pequena orquestra)*

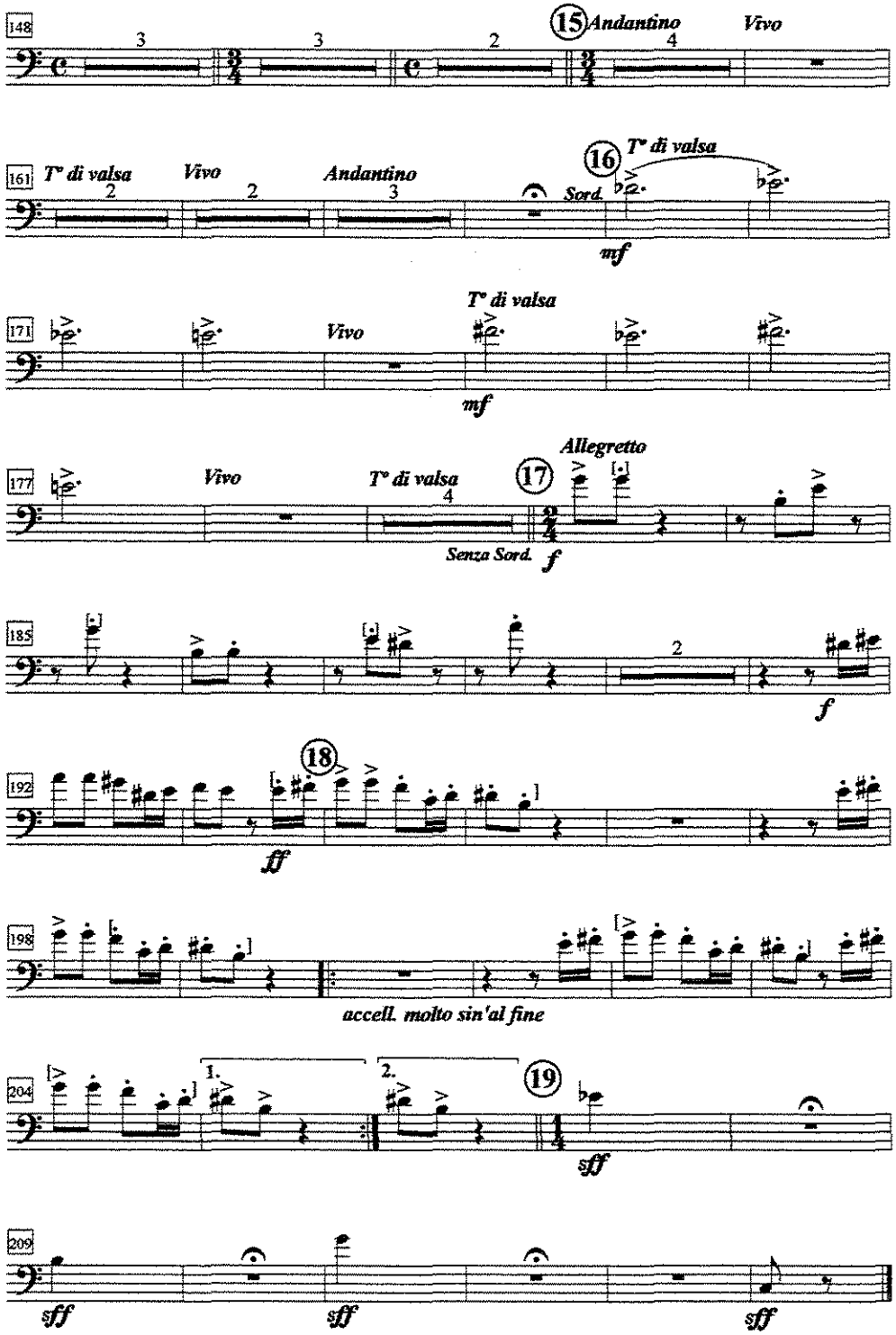
***Edição:***
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

# Trombone 1

## Lambe-lambe

(1946)




148
15 Andantino
Vivo
161
T° di valsa
Vivo
Andantino
Sord.
16 T° di valsa
mf
171
T° di valsa
Vivo
mf
177
Vivo
T° di valsa
17 Allegretto
Senza Sord.
f
185
f
192
18
ff
198
accell. molto sin'al fine
204
1.
2.
19
sff
209
sff
sff
sff

**Trombone 2**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

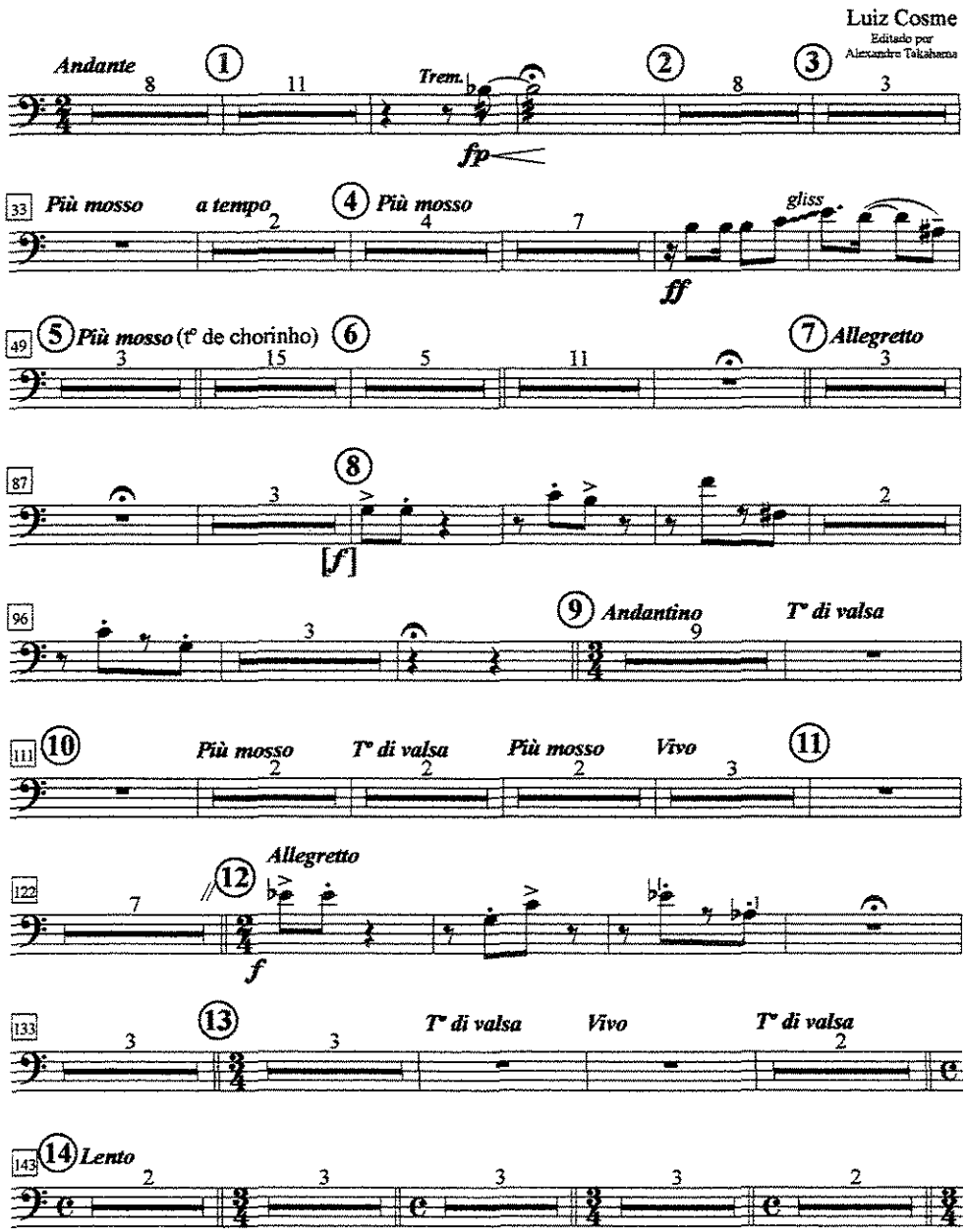
*(Bailado para pequena orquestra)*

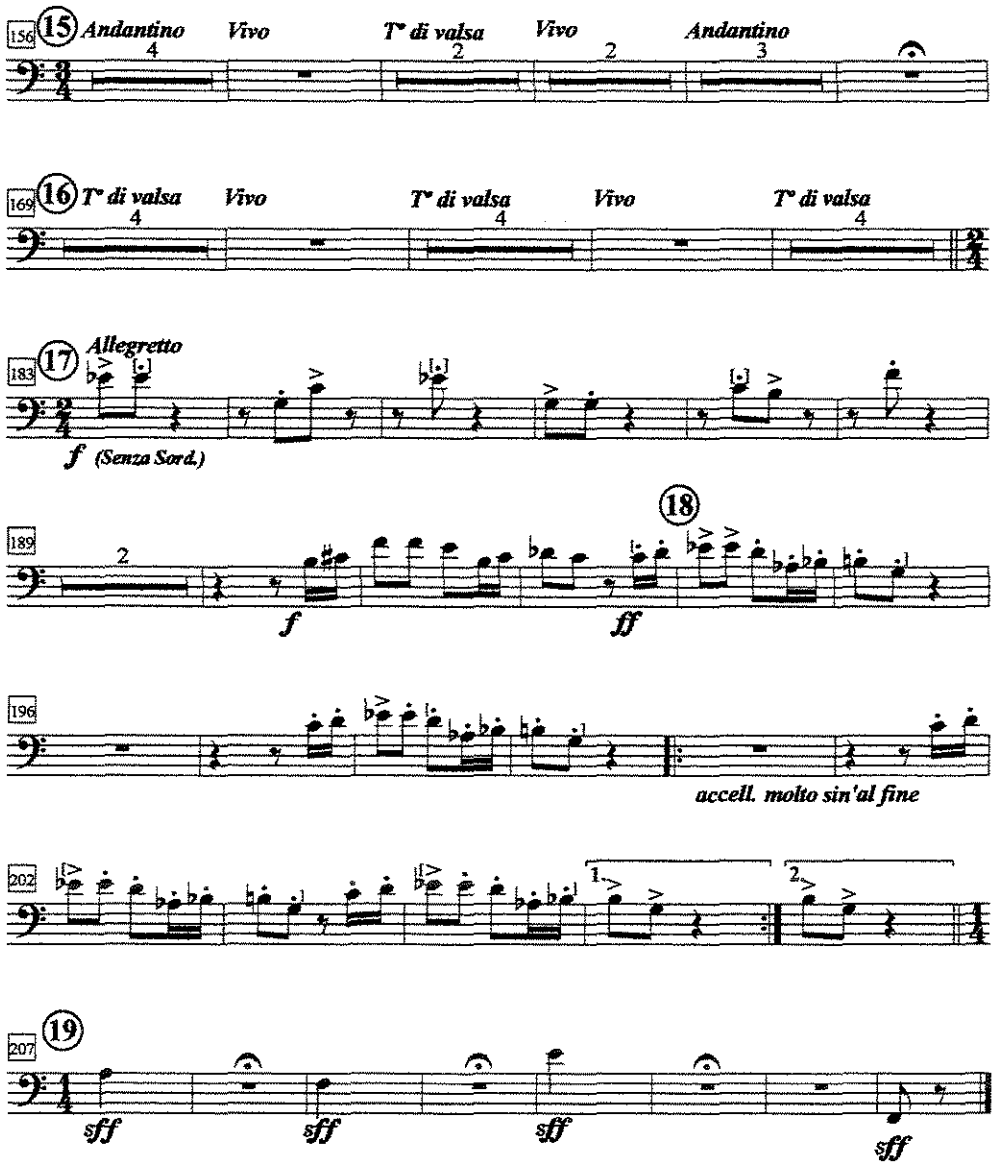
*Edição:*
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

# Trombone 2

## Lambe-lambe

(1946)




156
15
Andantino
Vivo
T° di valsa
Vivo
Andantino
169
16
T° di valsa
Vivo
T° di valsa
Vivo
T° di valsa
183
17
Allegretto
f (Senza Sord.)
189
18
f
ff
196
accell. molto sin'al fine
202
1.
2.
207
19
sff
sff
sff
sff

**Percussão (G.C. e Piatti)**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

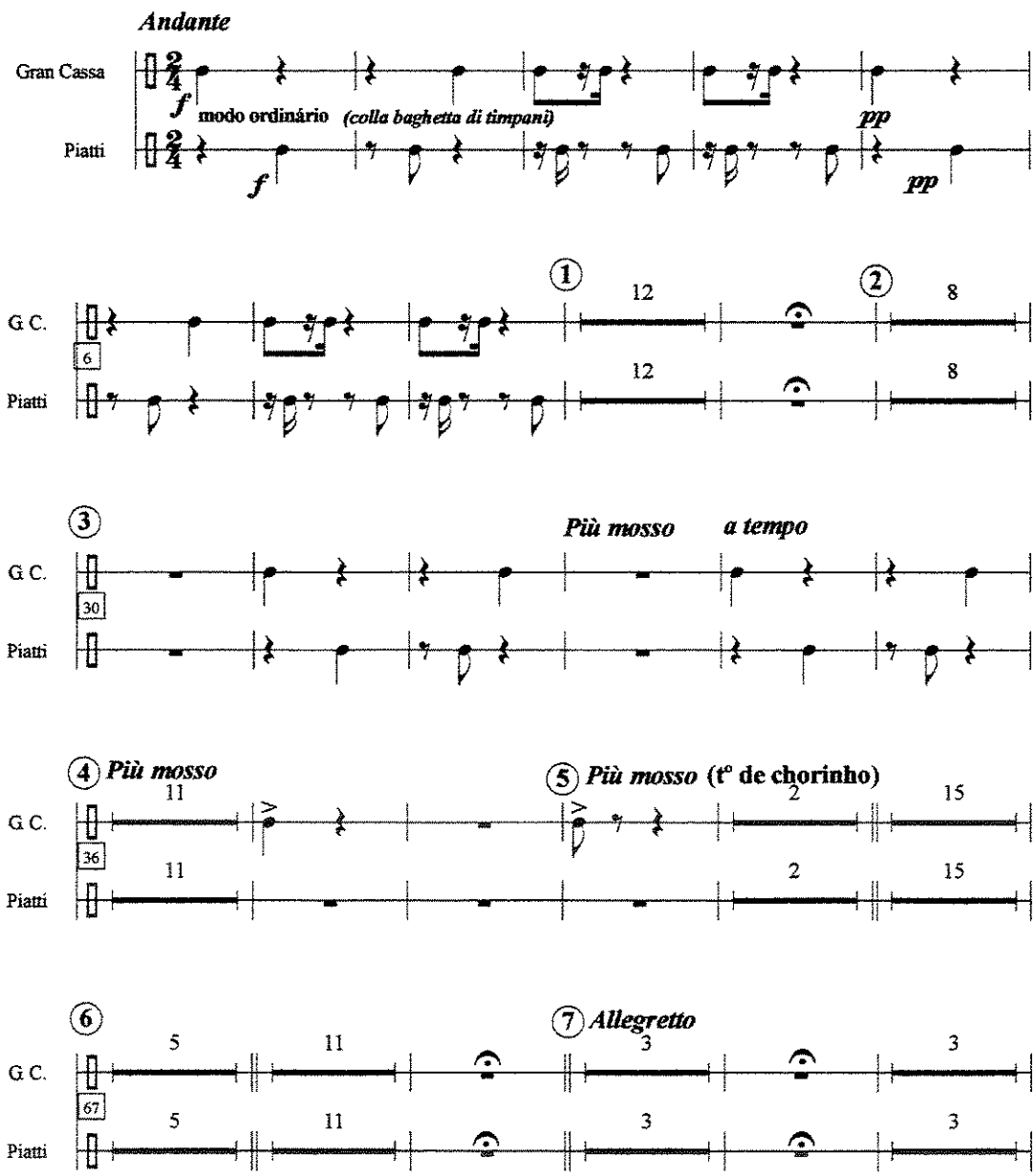
*(Bailado para pequena orquestra)*

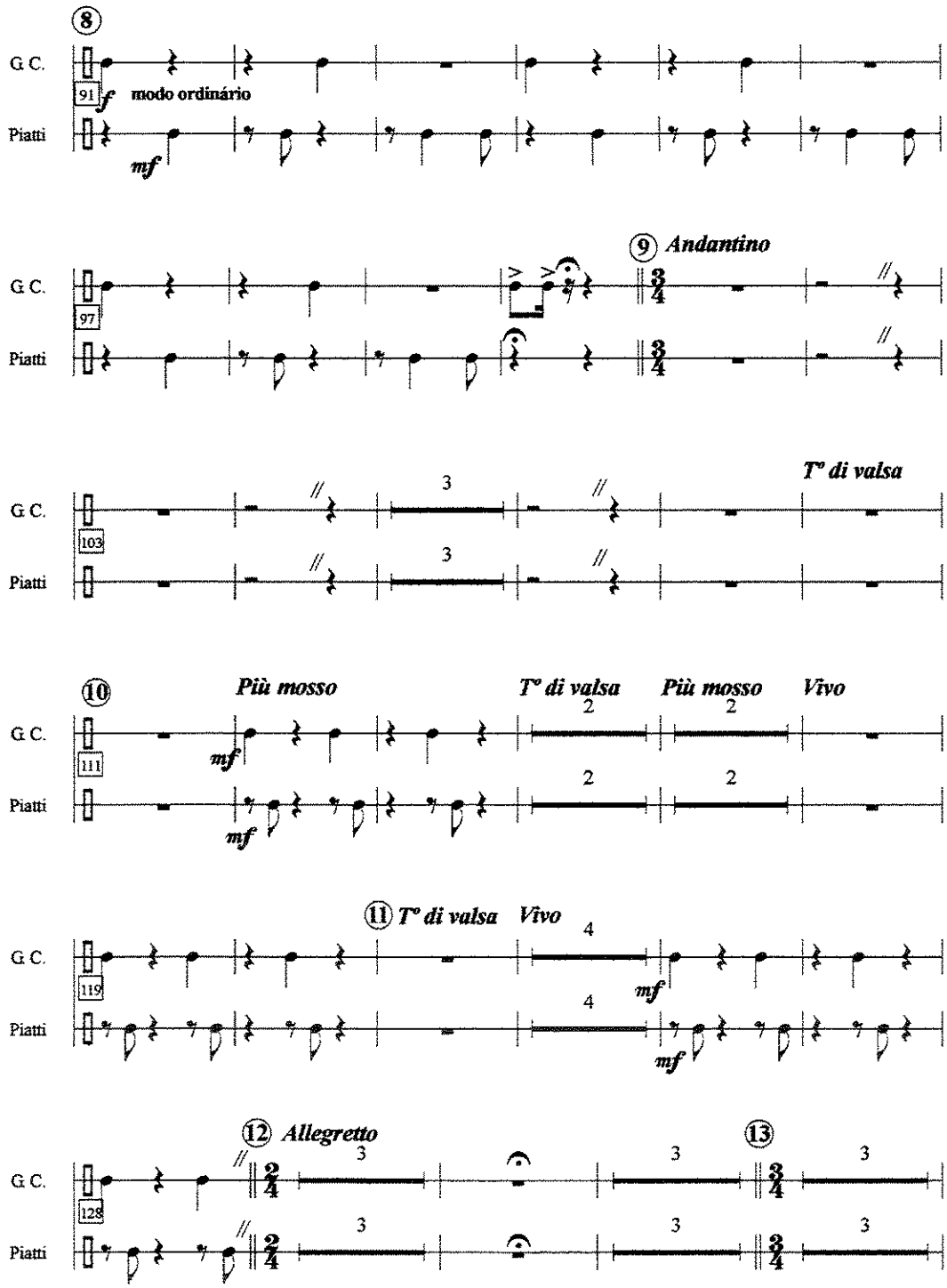
***Edição:***
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

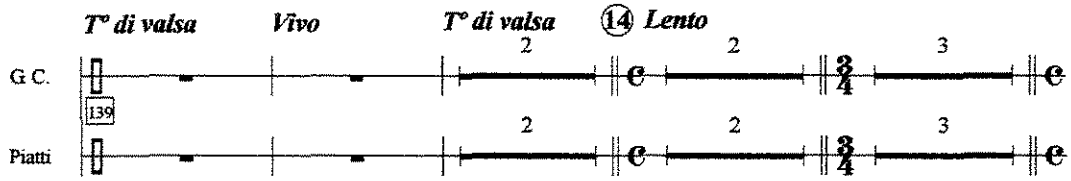
# PERCUSSÃO

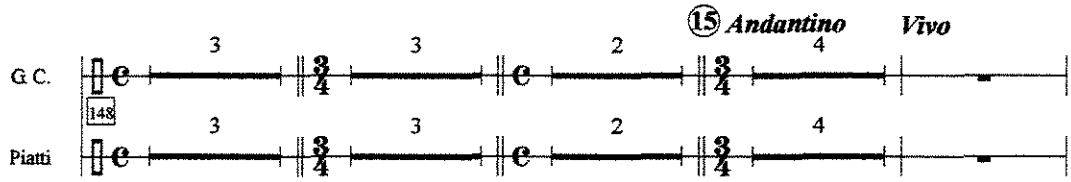
## Lambe-lambe

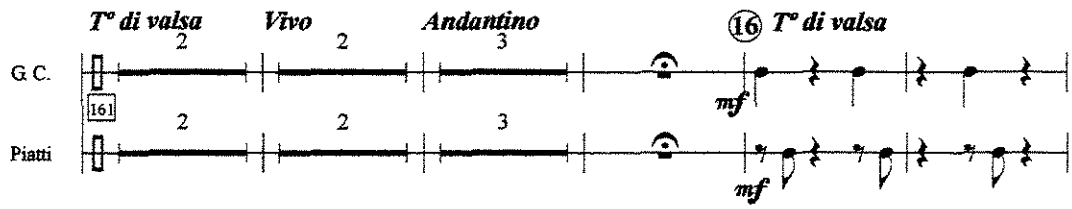
Luiz Cosme

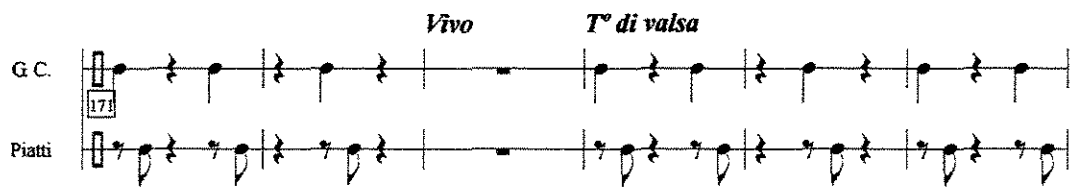


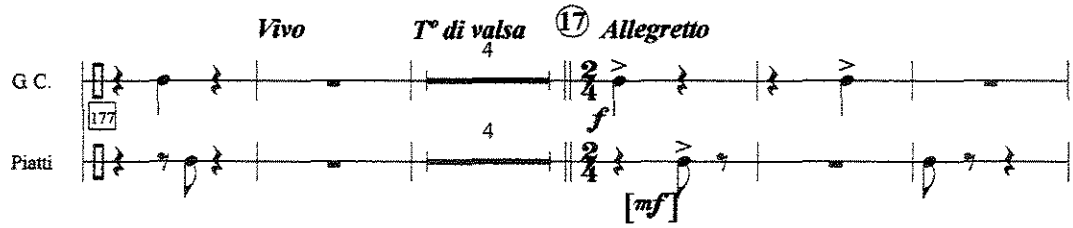

8
G.C.
91
f
modo ordinário
Piatti
mf
9 Andantino
G.C.
97
Piatti
T° di valsa
G.C.
103
3
Piatti
10
Più mosso
T° di valsa
Più mosso
Vivo
G.C.
111
mf
2
Piatti
mf
11 T° di valsa
Vivo
G.C.
119
4
mf
Piatti
4
mf
12 Allegretto
13
G.C.
128
3
Piatti

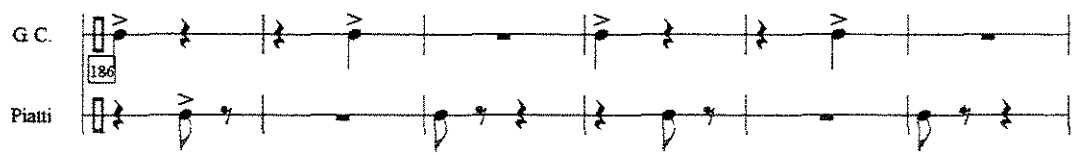

T° di valsa
Vivo
T° di valsa
14 Lento
G.C.
139
Piatti

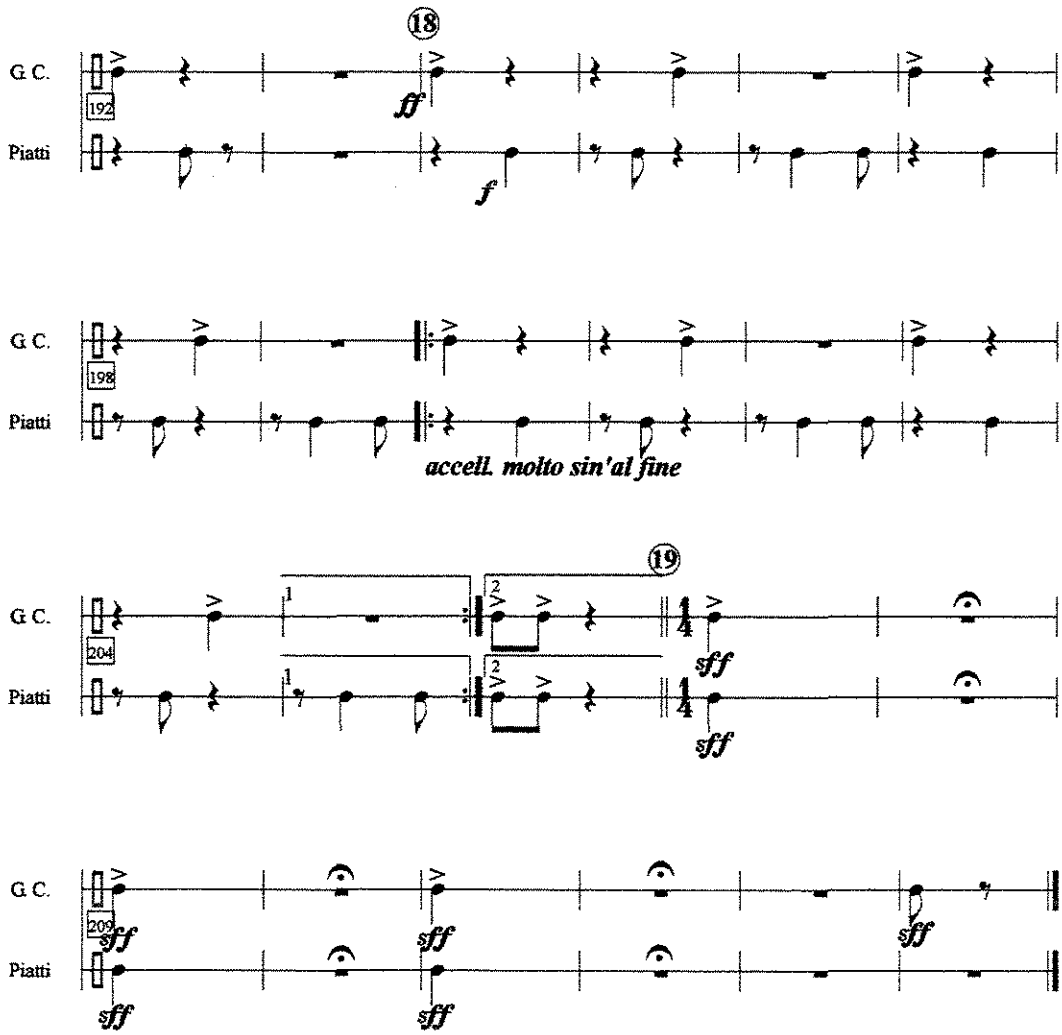

15 Andantino
Vivo
G.C.
148
Piatti


T° di valsa
Vivo
Andantino
16 T° di valsa
G.C.
161
mf
Piatti
mf


Vivo
T° di valsa
G.C.
171
Piatti


Vivo
T° di valsa
17 Allegretto
G.C.
177
f
Piatti
[mf]


G.C.
186
Piatti


18
G.C.
192
ff
Piatti
f
G.C.
198
Piatti
accell. molto sin'al fine
19
G.C.
204
sff
Piatti
sff
G.C.
209
sff
sff
sff
Piatti
sff
sff

**Piano**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Bailado para pequena orquestra)*

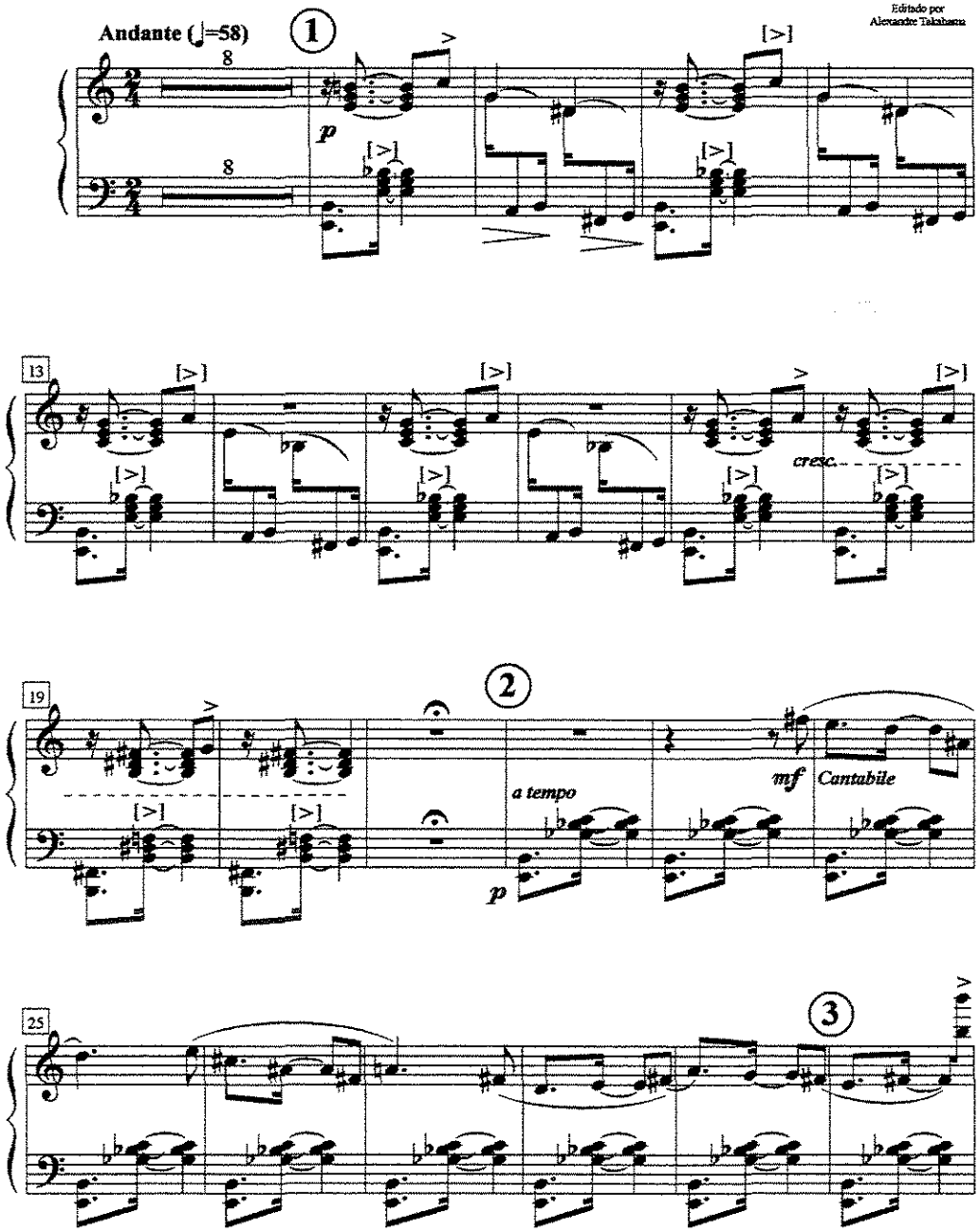
***Edição:***
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

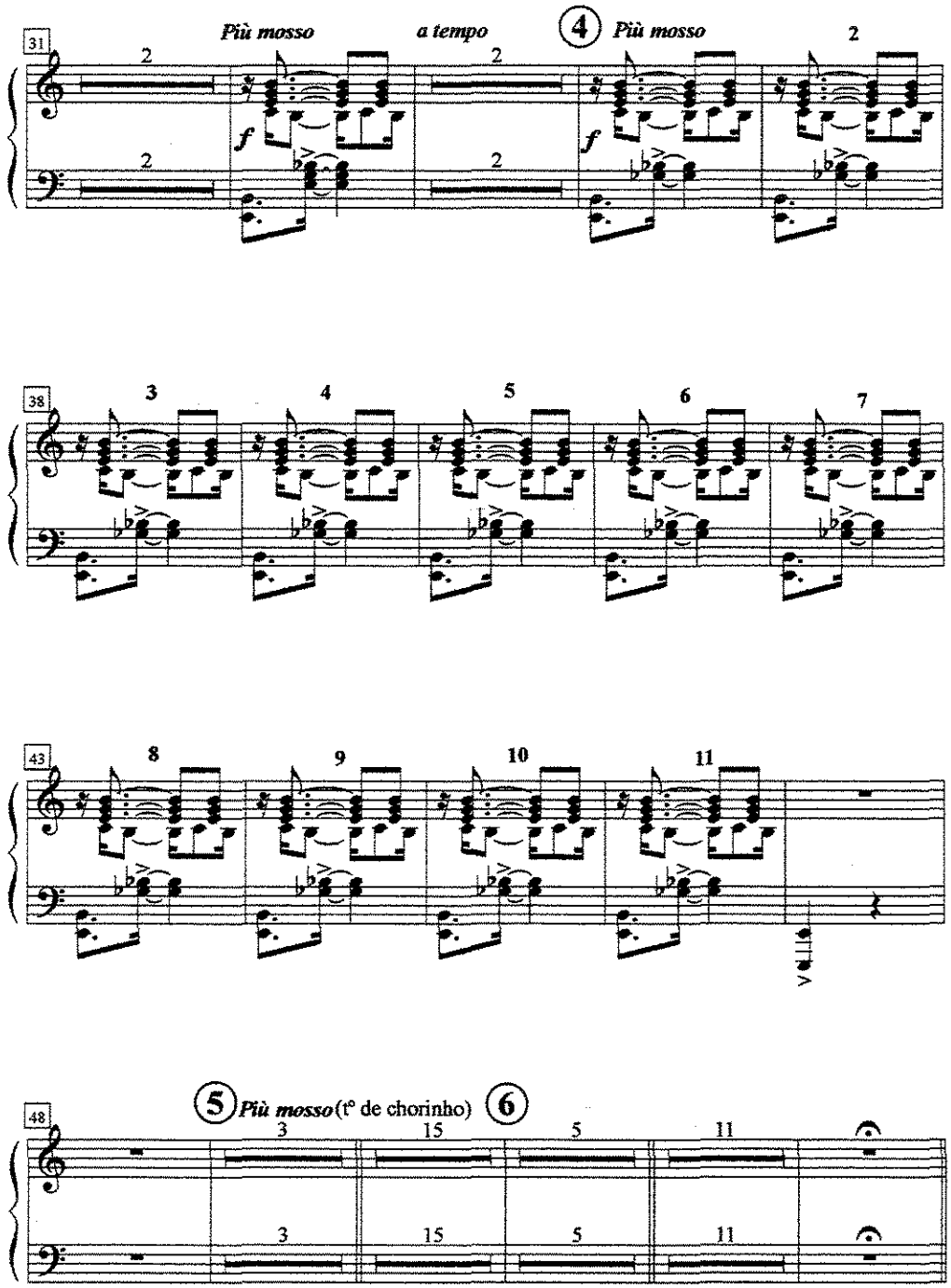
Piano

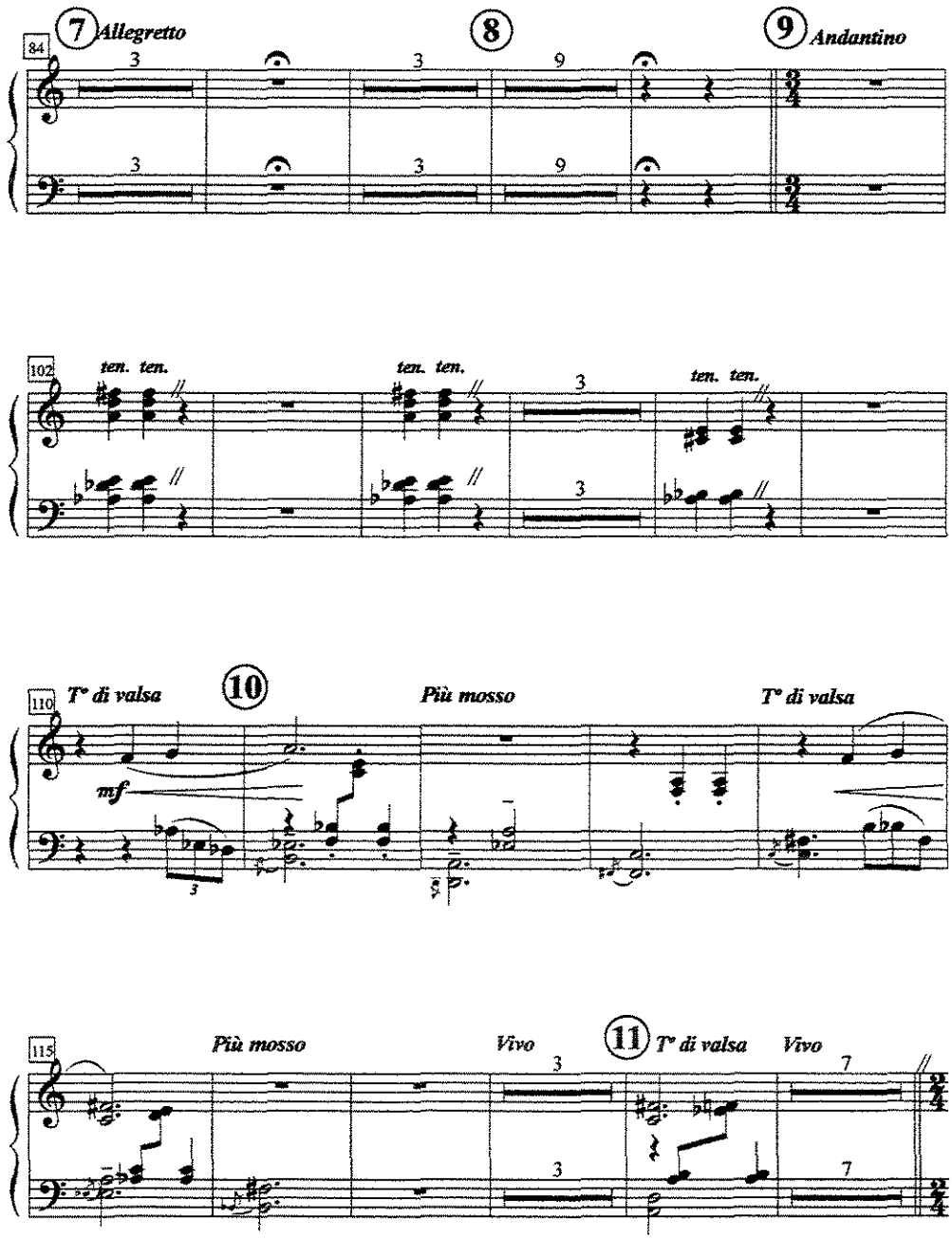
# Lambe-lambe

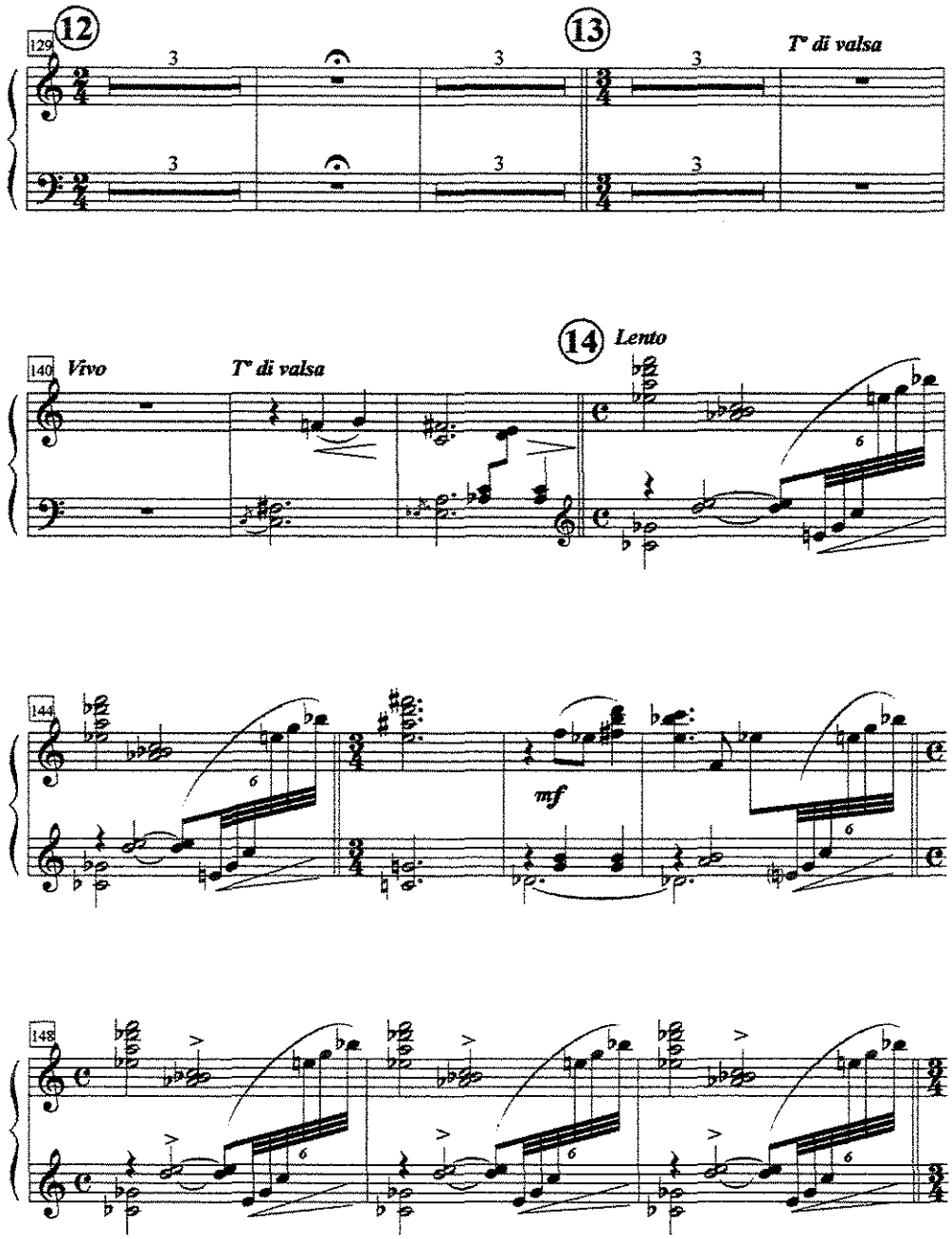
(1946)

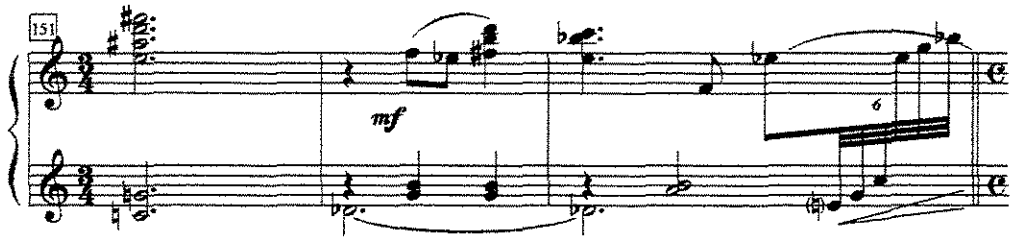
Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takahasa

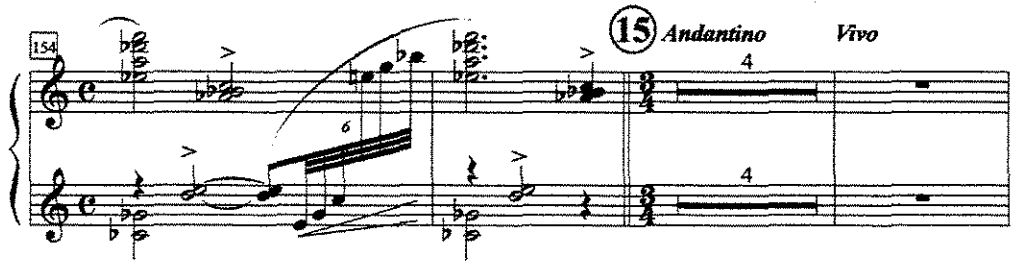


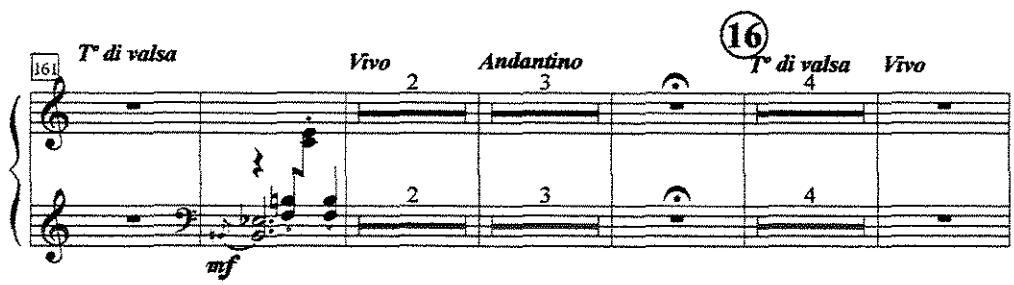

31
Più mosso
a tempo
4
Più mosso
38
43
8 VA
48
5 Più mosso (t° de chorinho)
6

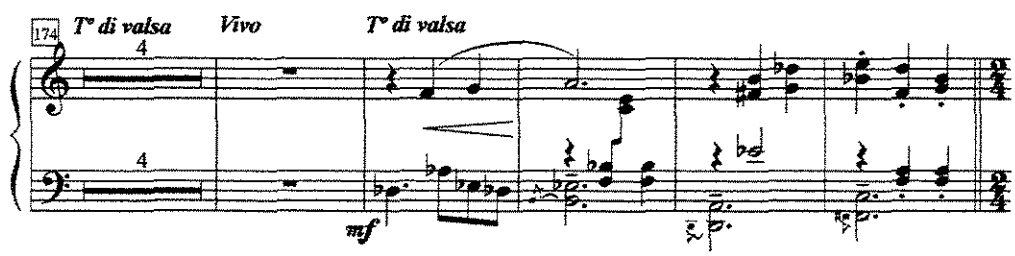

84
7 Allegretto
8
9 Andantino
102
ten. ten.
ten. ten.
ten. ten.
110
T° di valsa
10
Più mosso
T° di valsa
mf
115
Più mosso
Vivo
11 T° di valsa
Vivo

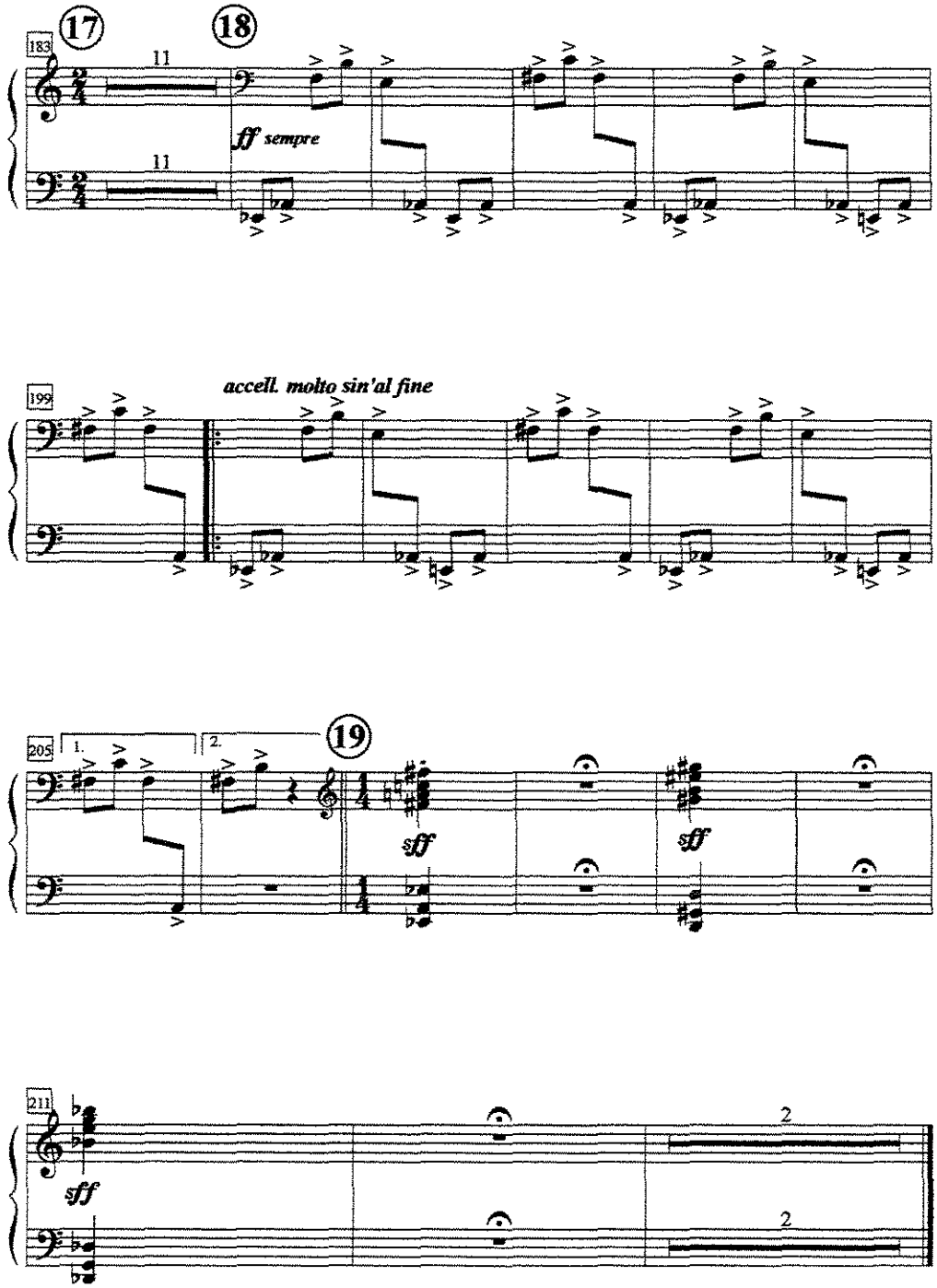

12
129
13
T° di valsa
Vivo
T° di valsa
14
Lento
144
mf
148


151
mf
6


154
6
15
Andantino
Vivo
4
4


161
T° di valsa
Vivo
Andantino
16
T° di valsa
Vivo
2
3
4
2
3
4
mf


174
T° di valsa
Vivo
T° di valsa
4
4
mf


183
17
18
11
ff sempre
11
199
accell. molto sin'al fine
205
1.
2.
19
sff
sff
211
sff
2
2

**Violino I**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Bailado para pequena orquestra)*

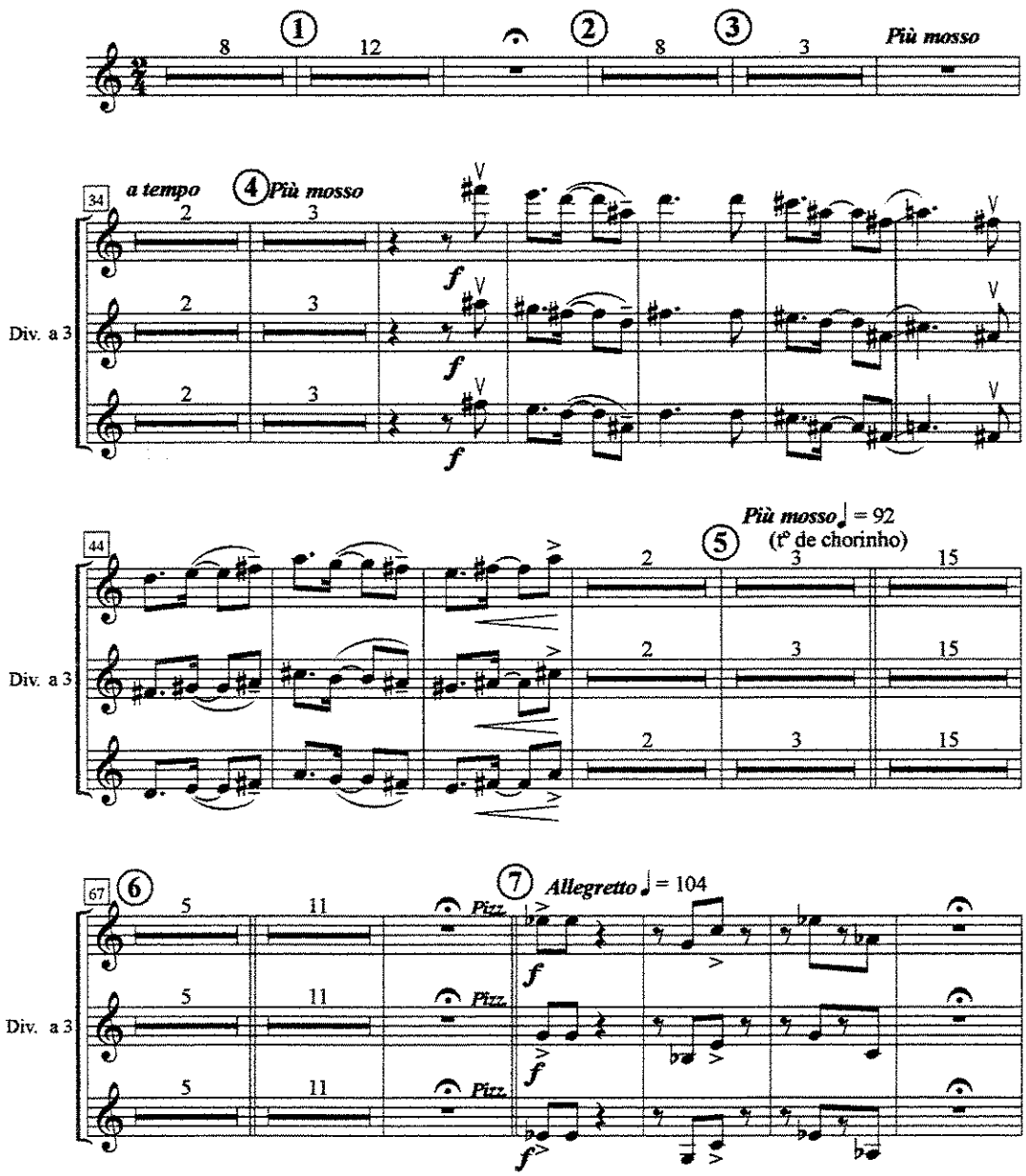
***Edição:***
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

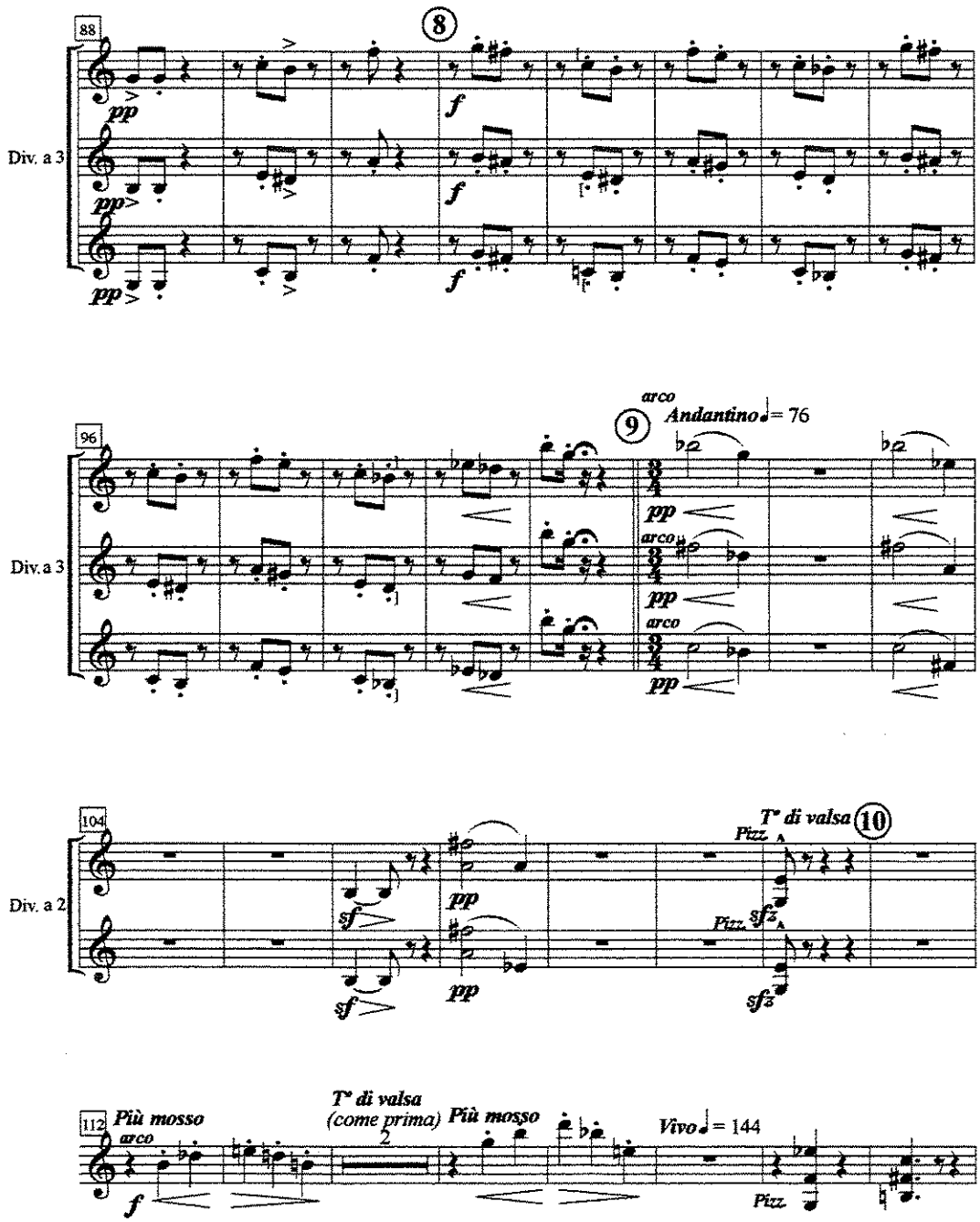
# Violino I

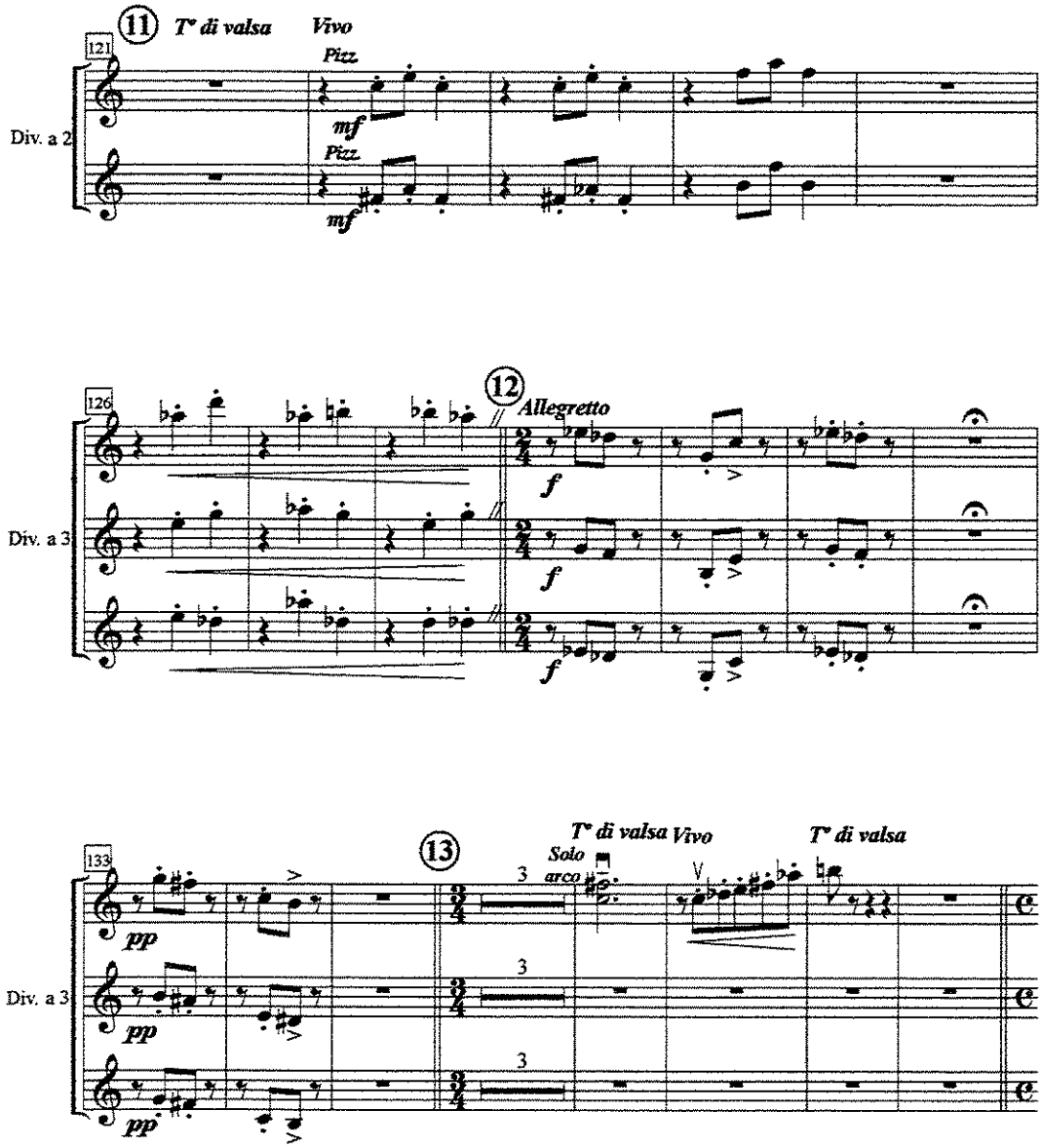
## Lambe-lambe

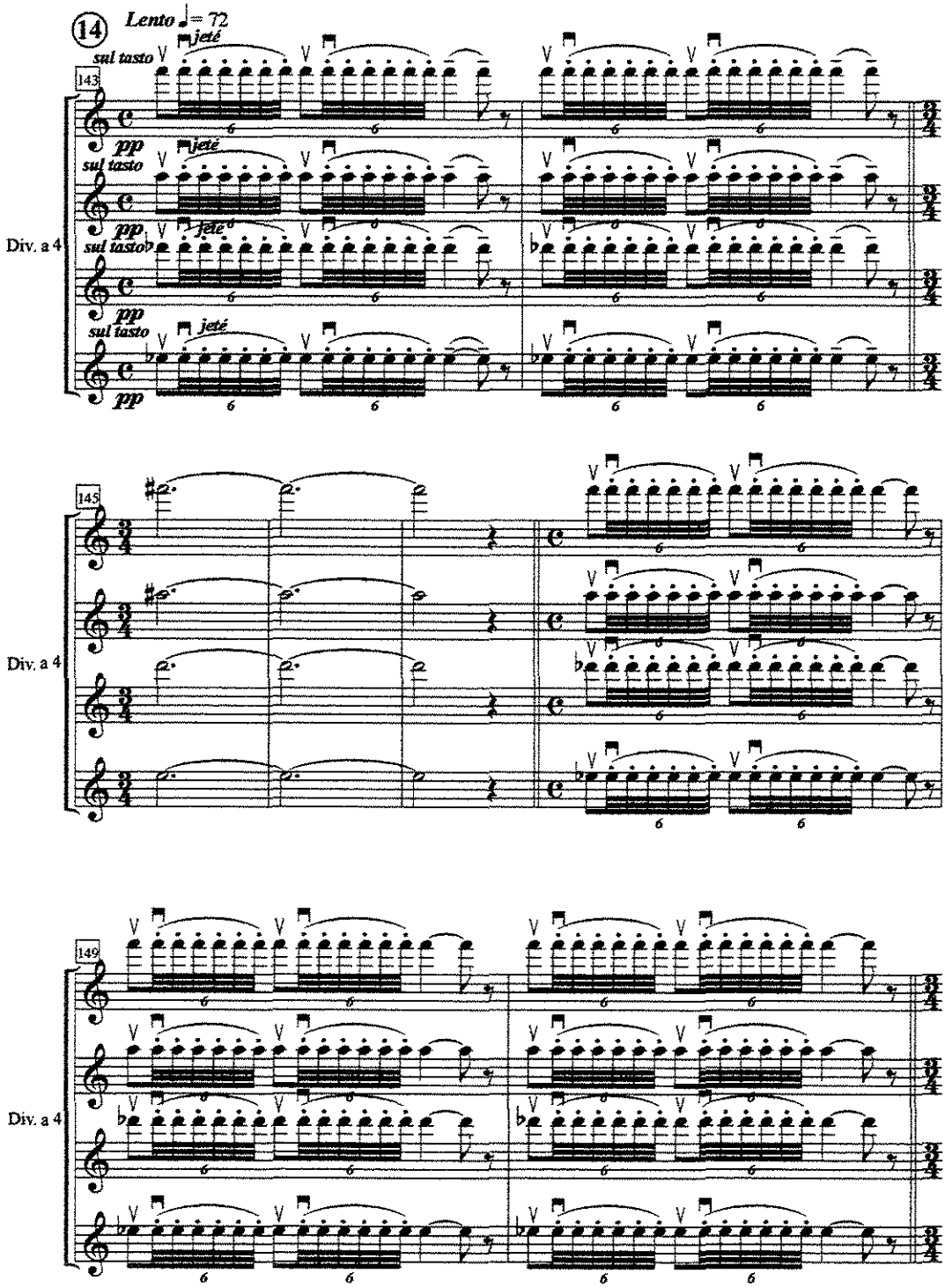
(1946)

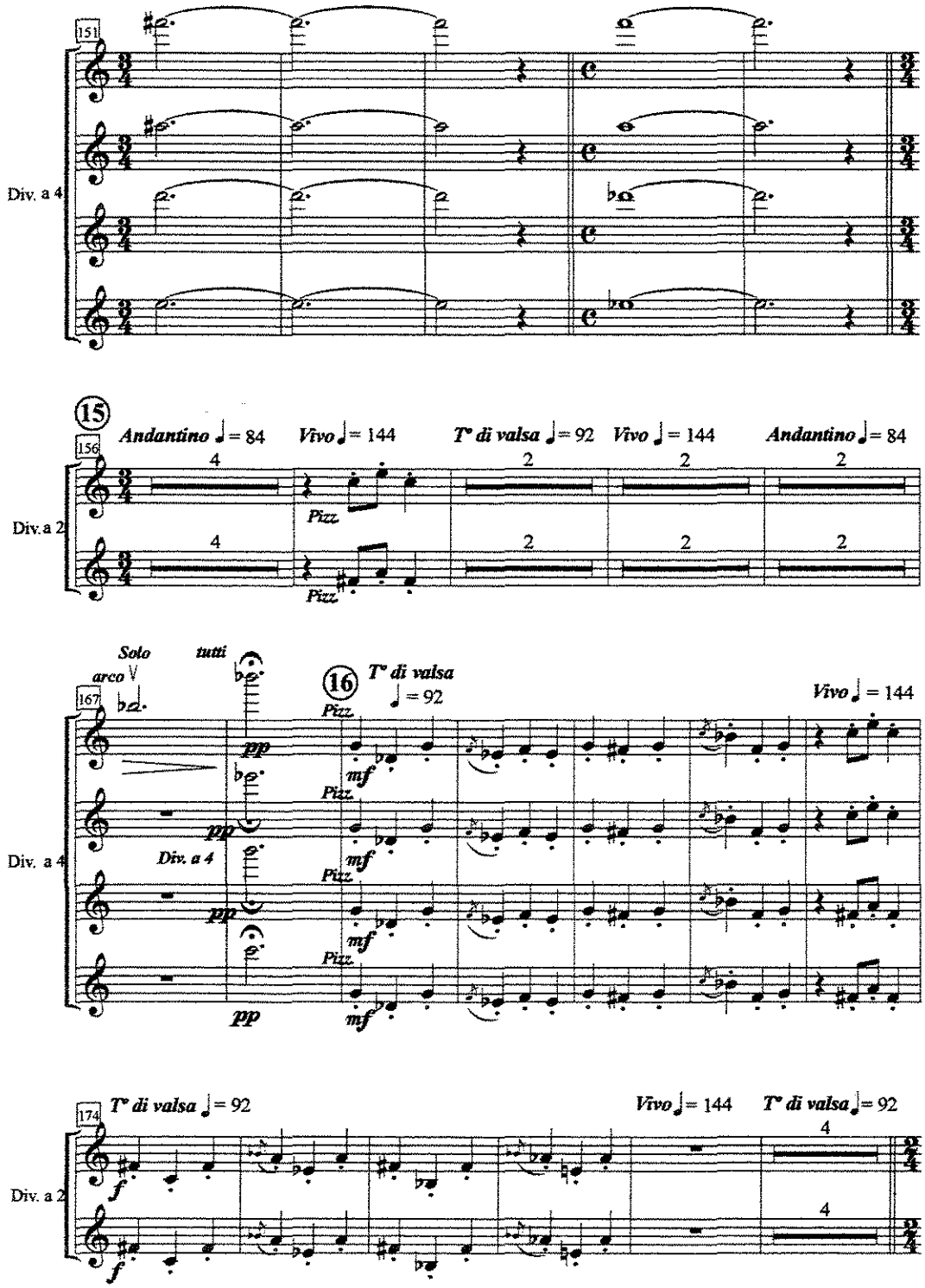
Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takahame

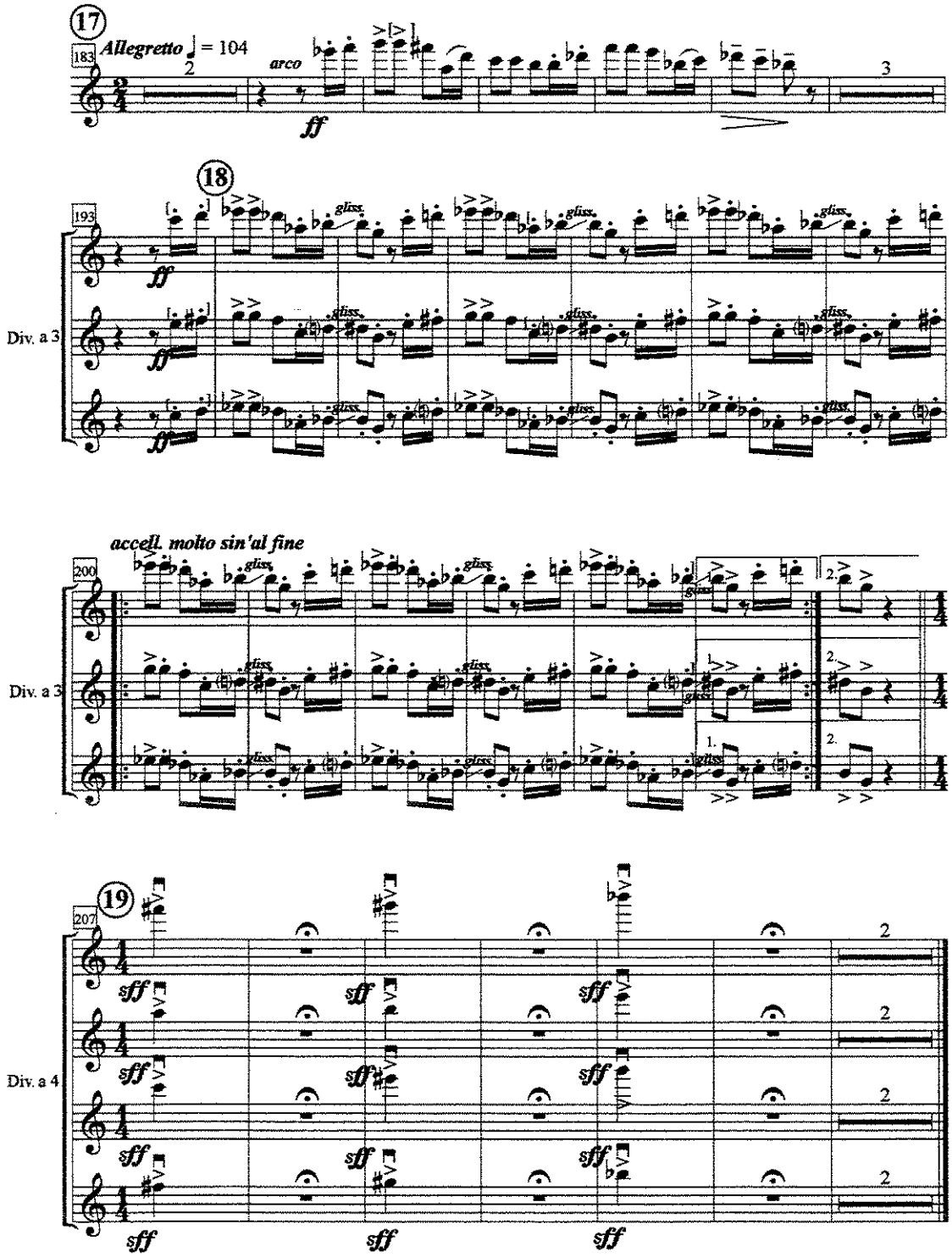



88
8
Div. a 3
pp
f
96
9
arco
Andantino ♩= 76
Div. a 3
pp
104
Div. a 2
sf
pp
Pizz.
T° di valsa
10
sfz
112
Più mosso
arco
f
T° di valsa
(come prima)
2
Più mosso
Vivo ♩= 144
Pizz.


11
T° di valsa
Vivo
121
Pizz.
mf
Div. a 2
Pizz.
mf
126
12
Allegretto
f
Div. a 3
f
f
133
13
T° di valsa
Vivo
T° di valsa
Solo
arco
3
pp
Div. a 3
pp
pp


14
Lento ♩= 72
jeté
sul tasto
143
pp
Div. a 4
145
149


151
Div. a 4
15
156
Andantino ♩= 84
Vivo ♩= 144
T° di valsa ♩= 92
Vivo ♩= 144
Andantino ♩= 84
Div. a 2
Pizz.
Solo
tutti
arco
167
16
T° di valsa
♩= 92
Vivo ♩= 144
pp
mf
Div. a 4
174
T° di valsa ♩= 92
Vivo ♩= 144
T° di valsa ♩= 92
f


17
183
Allegretto ♩ = 104
arco
ff
18
193
gliss.
Div. a 3
accell. molto sin'al fine
200
19
207
Div. a 4
sff

**Violino II**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Bailado para pequena orquestra)*

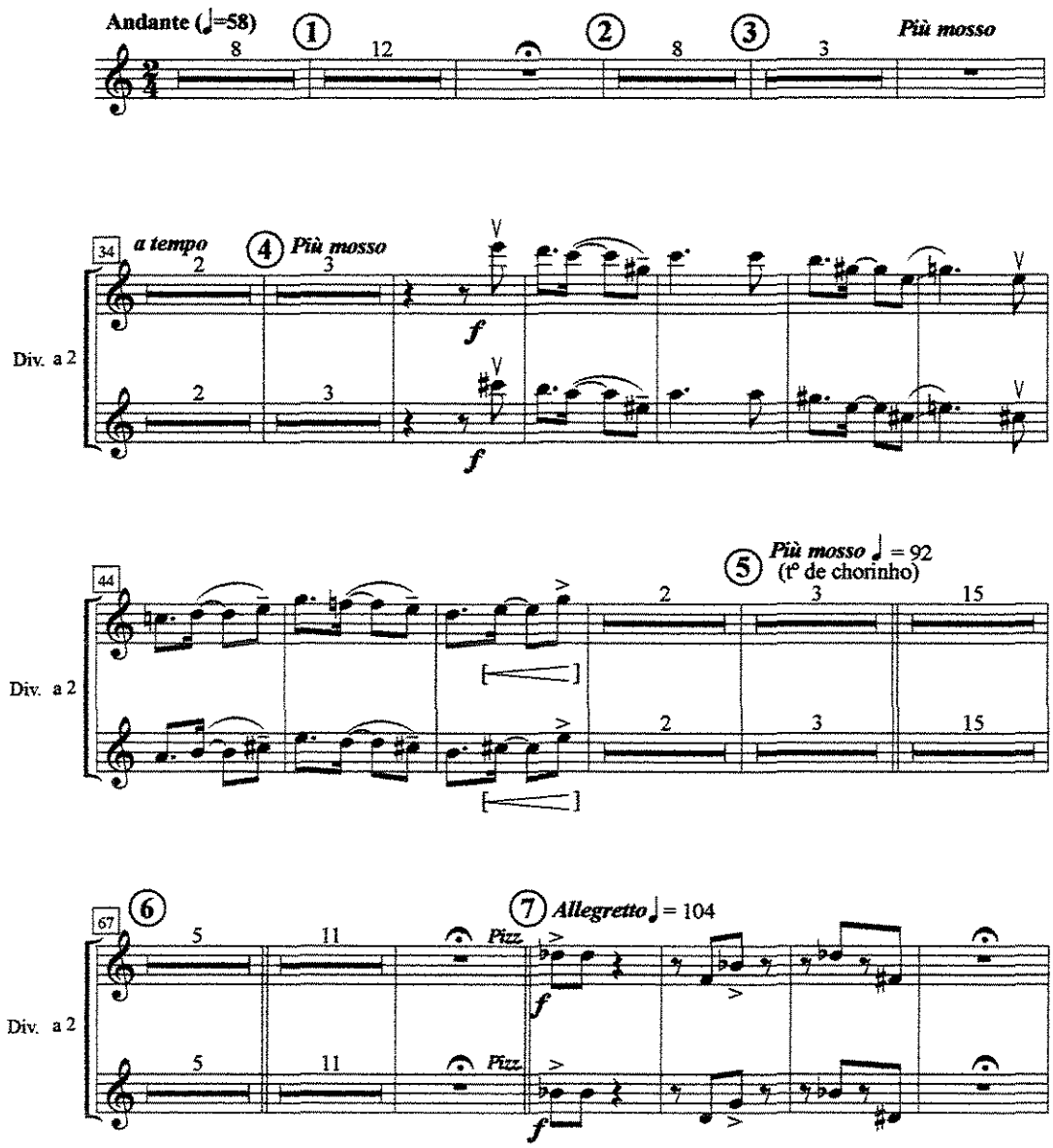
***Edição:***
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

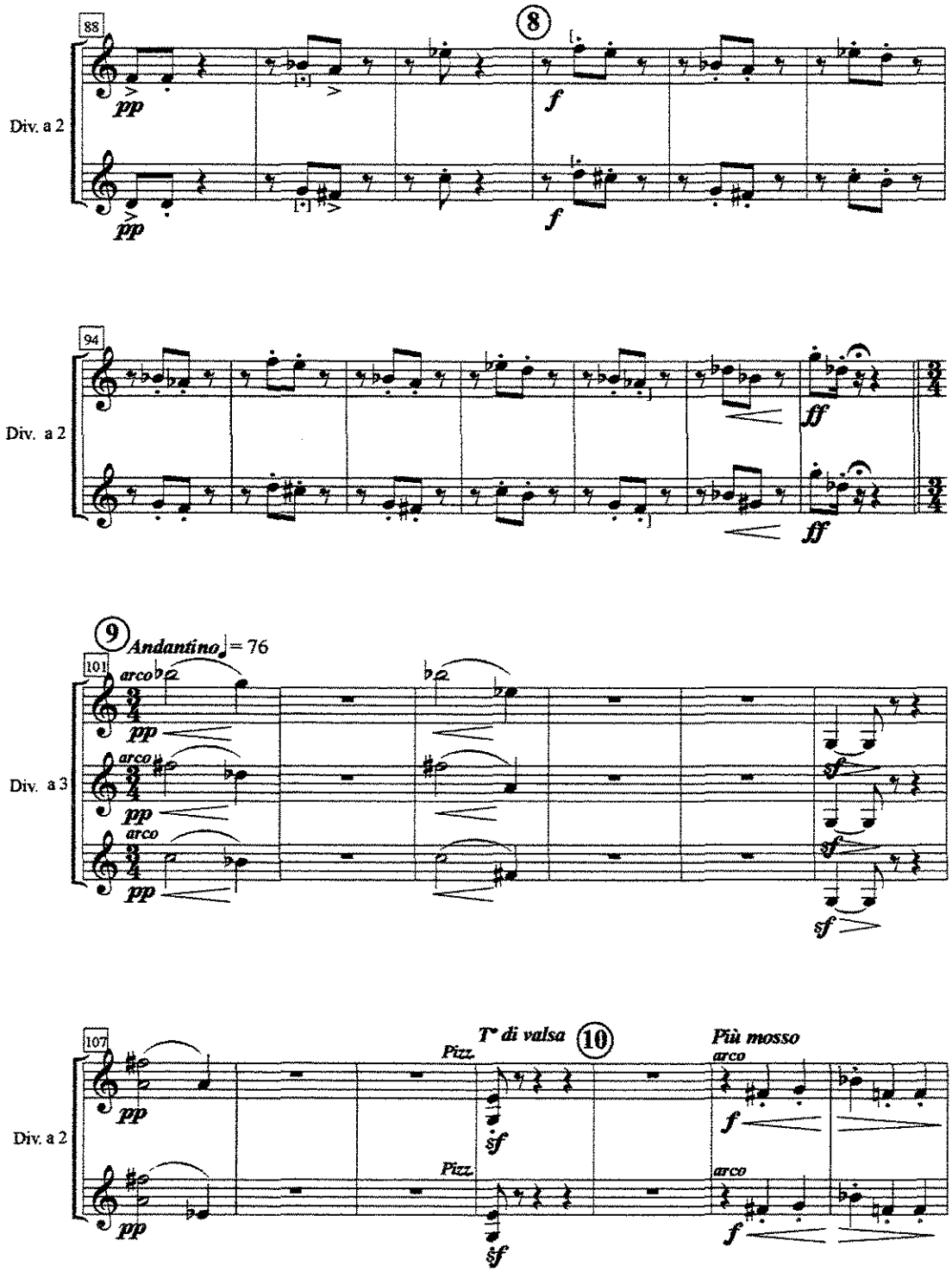
# Violino II

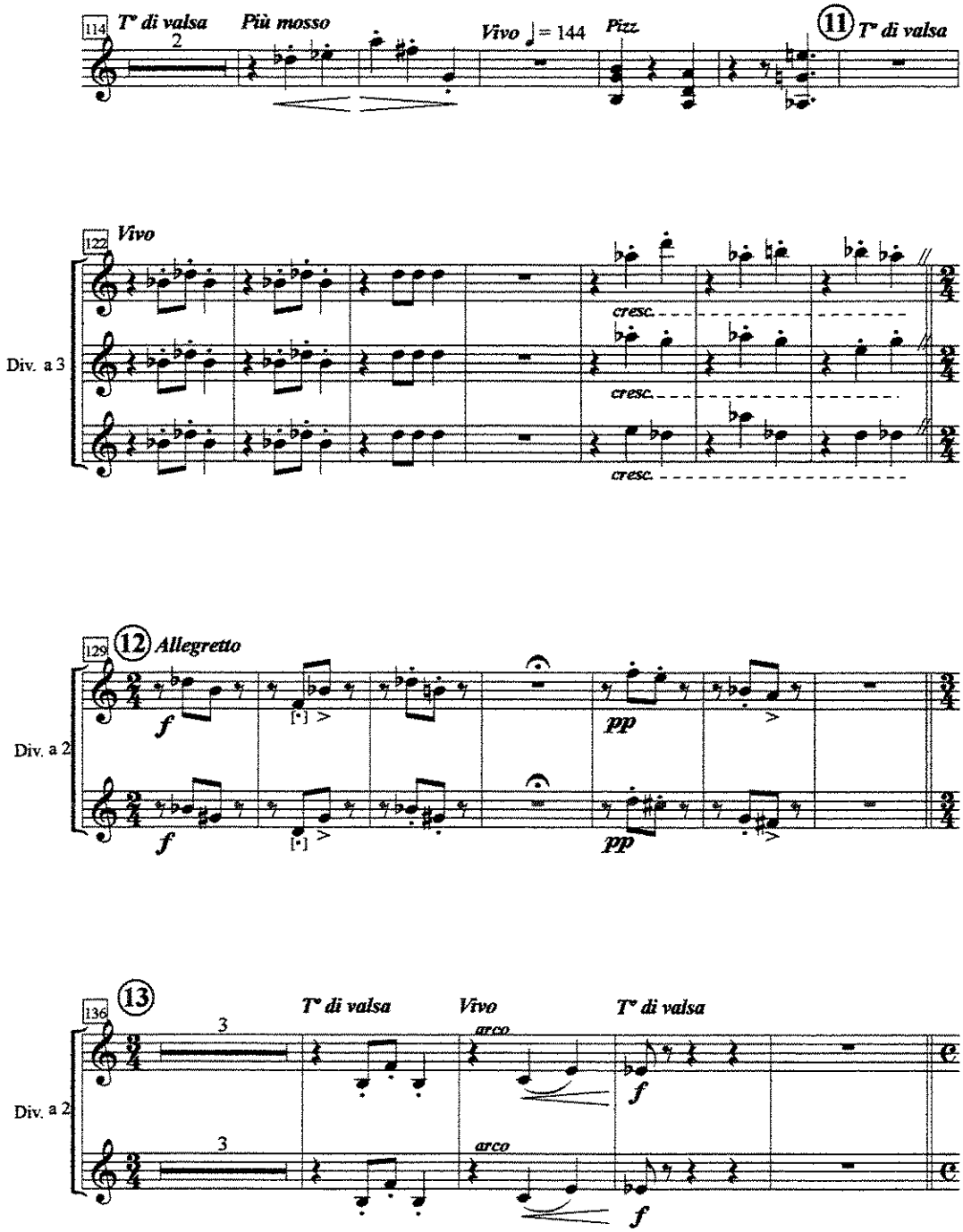
## Lambe-lambe

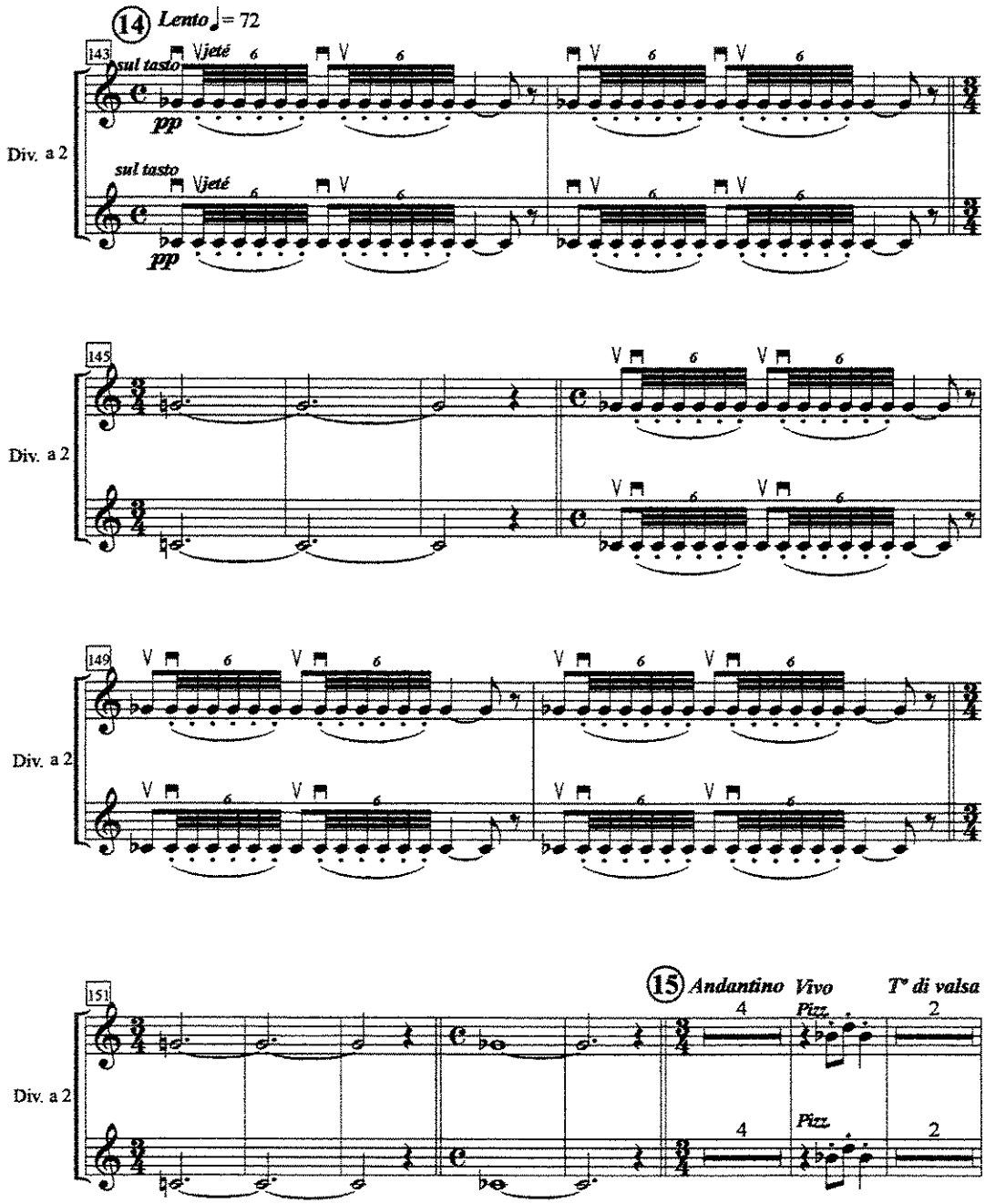
(1946)

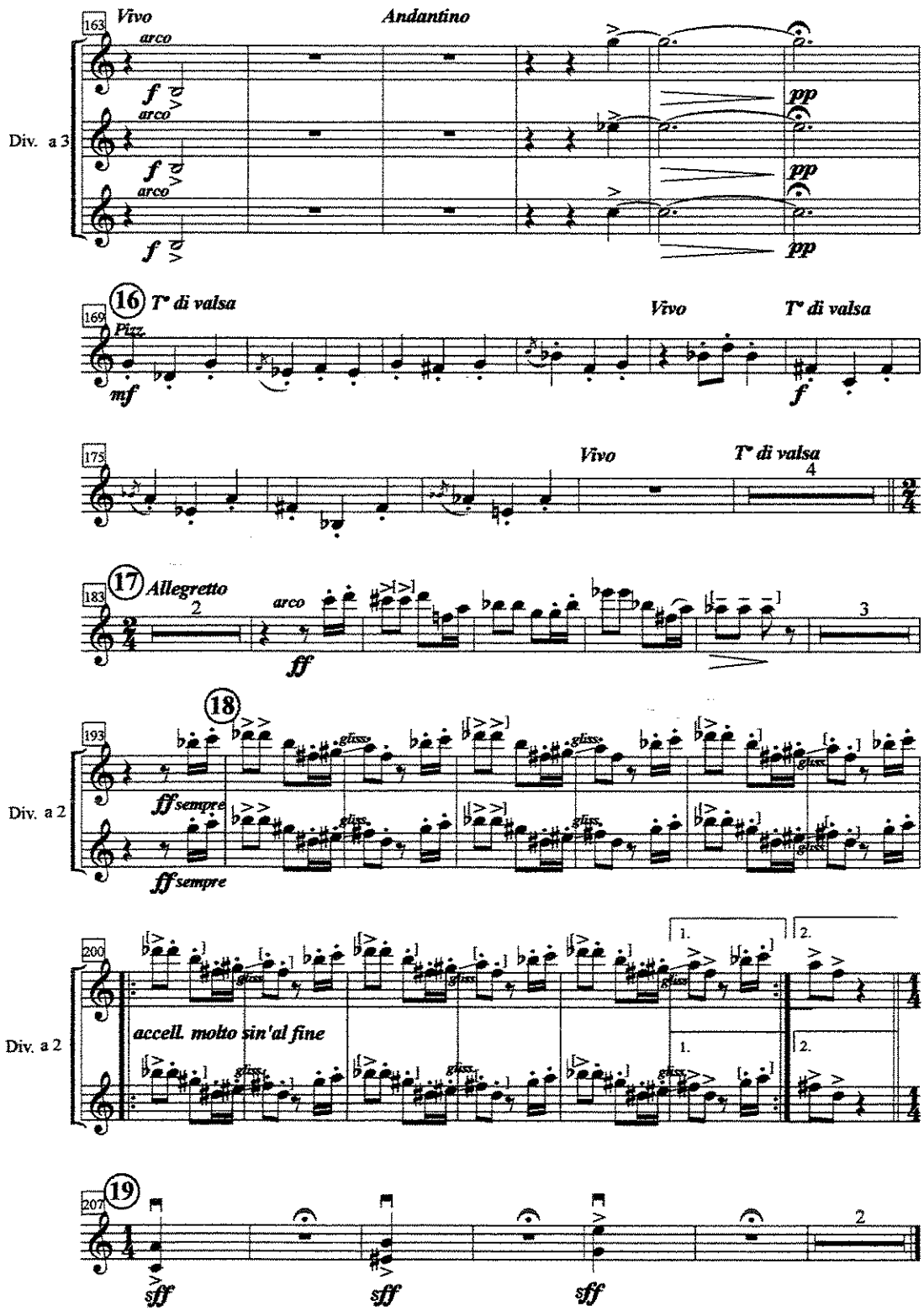
Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takahama




88
8
Div. a 2
pp
f
94
ff
9
Andantino ♩= 76
101
Div. a 3
arco
sf
107
T° di valsa
10
Più mosso
Pizz.


114
T° di valsa
Più mosso
Vivo ♩= 144
Pizz.
11
T° di valsa
122
Vivo
Div. a 3
cresc.
cresc.
cresc.
129
12
Allegretto
Div. a 2
f
pp
f
pp
136
13
T° di valsa
Vivo
arco
T° di valsa
Div. a 2
arco
f
f


14 Lento ♩= 72
143
sul tasto
Vjeté
pp
Div. a 2
145
149
151
15 Andantino Vivo
T° di valsa
Pizz.


163
Vivo
Andantino
arco
f
pp
Div. a 3
16
T° di valsa
169
Pizz.
mf
Vivo
T° di valsa
175
4
17
Allegretto
183
2
arco
ff
3
18
193
ff sempre
gliss.
Div. a 2
200
1.
2.
accell. molto sin'al fine
19
207
sff
2

**Viola**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Bailado para pequena orquestra)*

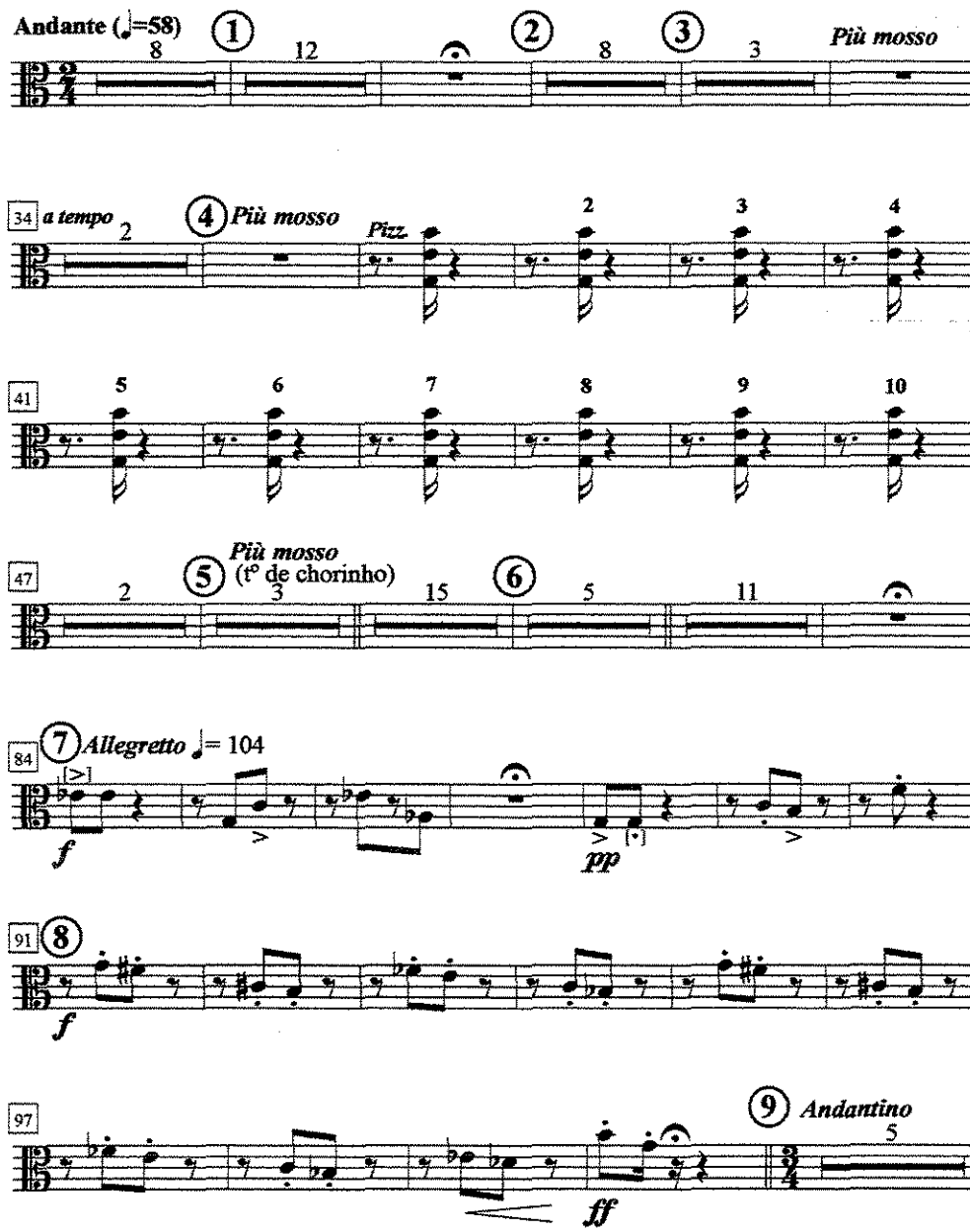
***Edição:***
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

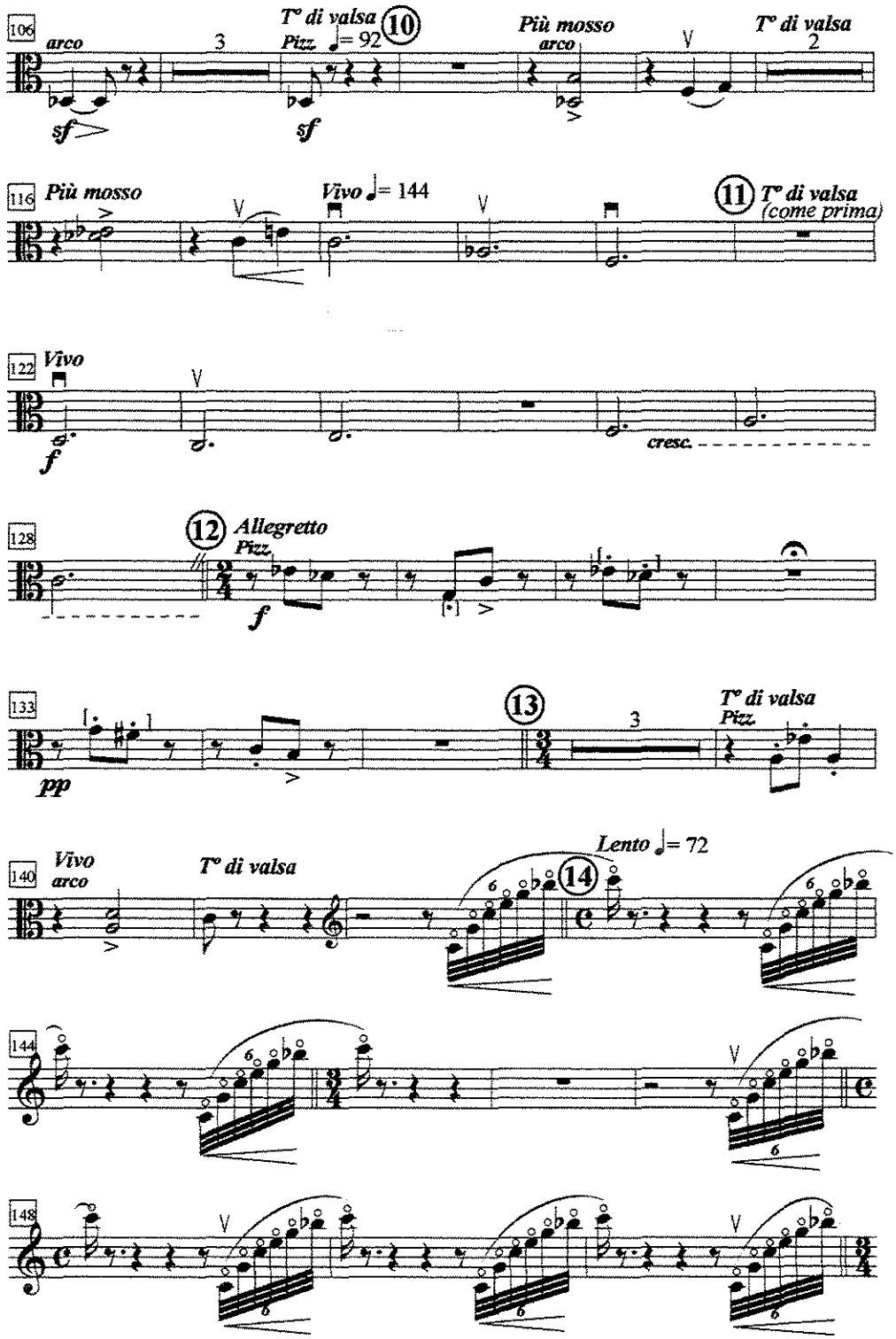
# Viola

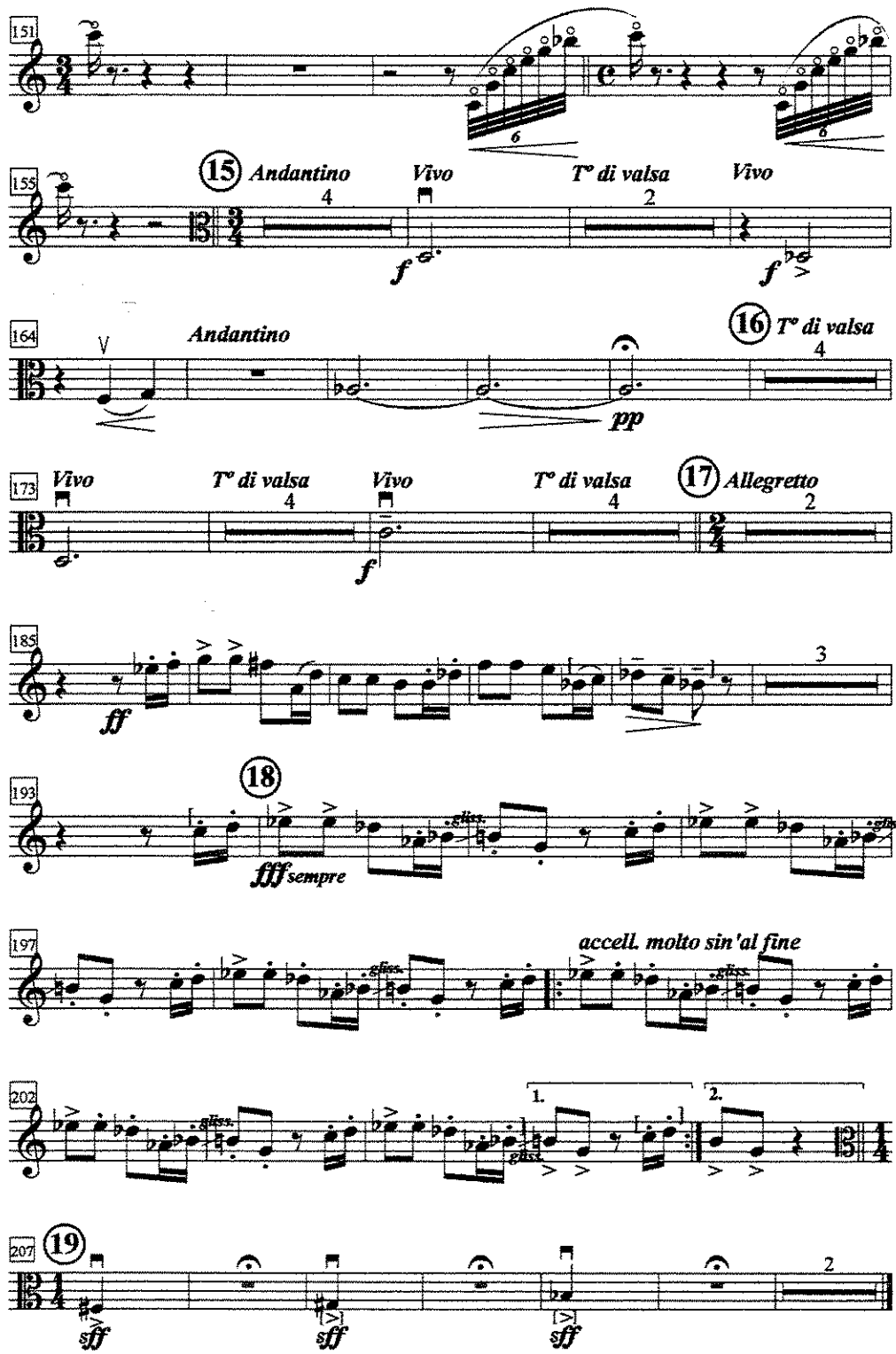
## Lambe-lambe

(1946)

Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takahama




106
arco
sf
3
T° di valsa
Pizz.
= 92
10
sf
Più mosso
arco
T° di valsa
2
116
Più mosso
Vivo
= 144
11
T° di valsa
(come prima)
122
Vivo
f
cresc.
128
12
Allegretto
Pizz.
f
133
pp
13
3
T° di valsa
Pizz.
140
Vivo
arco
T° di valsa
Lento
= 72
14
144
148


151
155
15 Andantino
Vivo
T° di valsa
Vivo
164
Andantino
16 T° di valsa
173
Vivo
T° di valsa
Vivo
T° di valsa
17 Allegretto
185
ff
193
18
fff sempre
197
accell. molto sin'al fine
202
1.
2.
207
19
sff
sff
sff

**Violoncelo**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Bailado para pequena orquestra)*

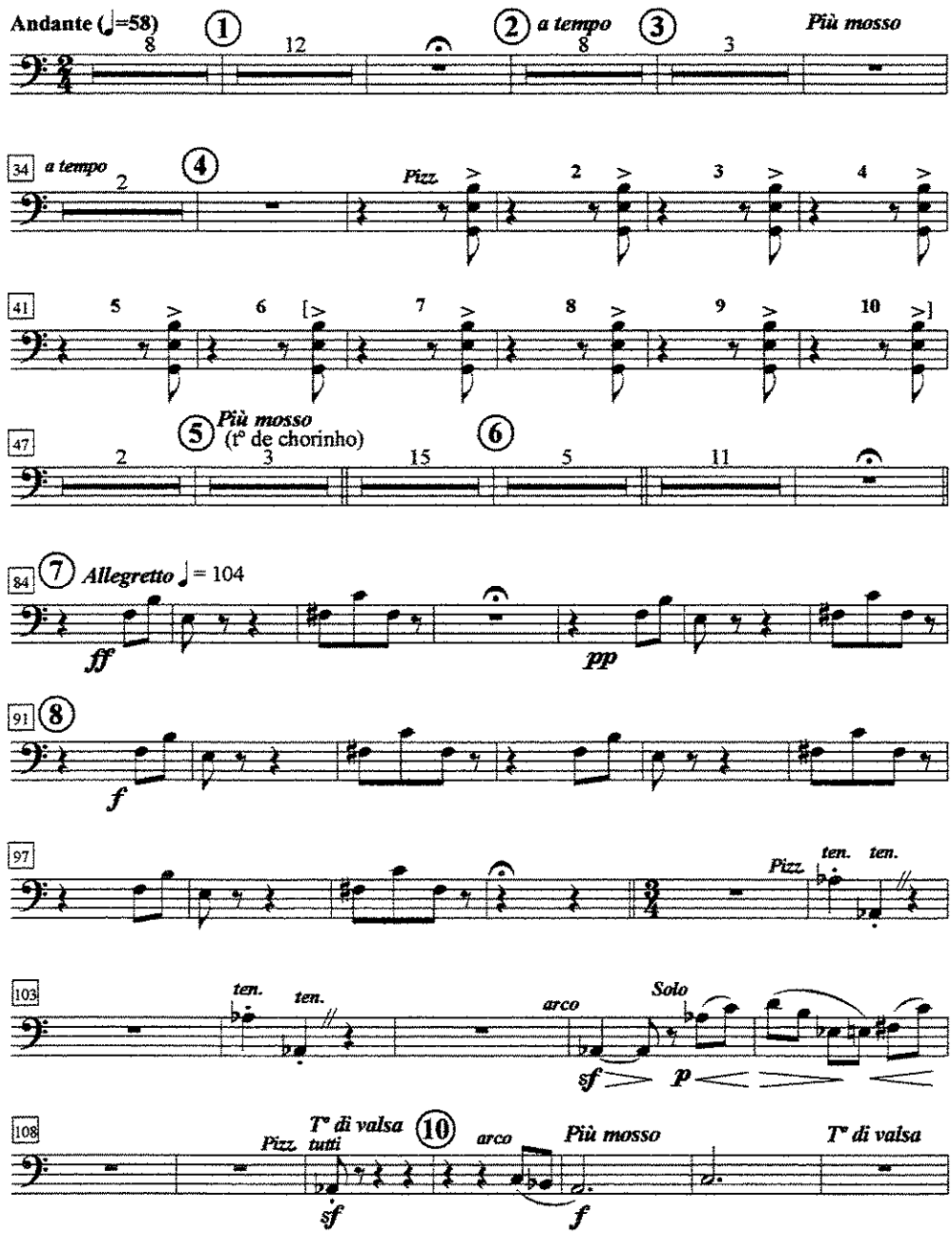
***Edição:***
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

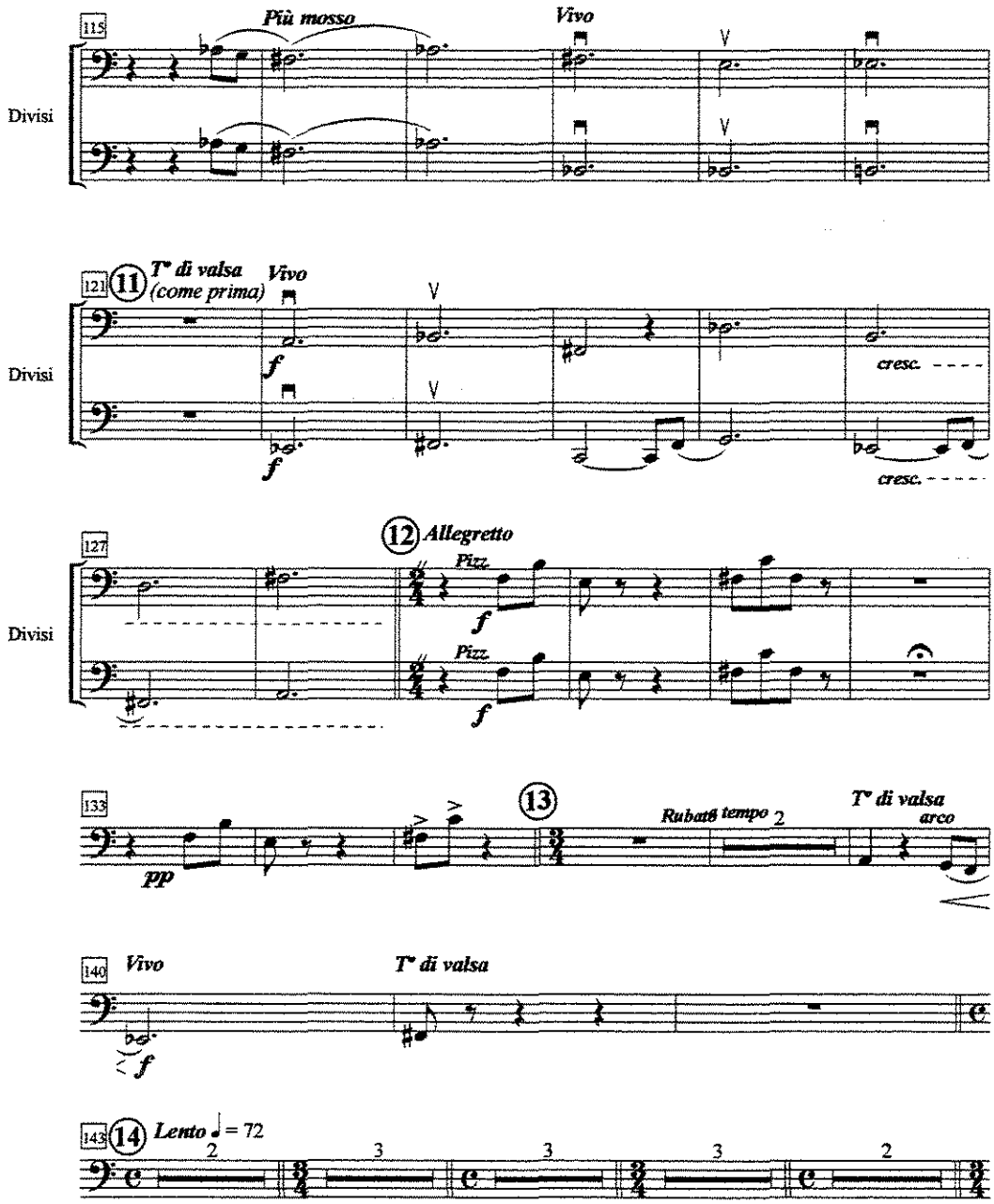
# Violoncelo

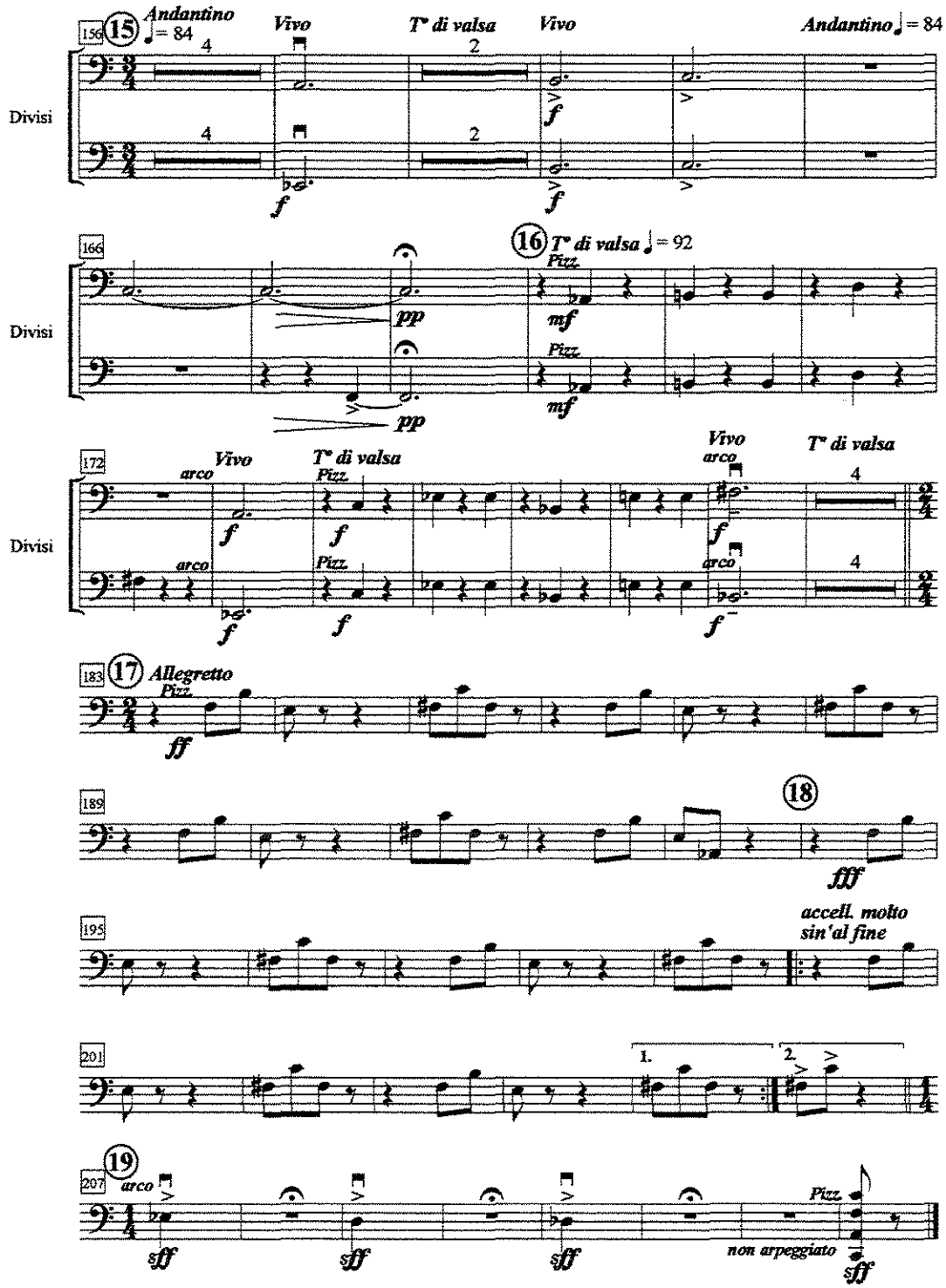
## Lambe-lambe

(1946)

Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takahama




115
Più mosso
Vivo
Divisi
121
11
T° di valsa
(come prima)
Vivo
f
cresc.
Divisi
127
12
Allegretto
Pizz.
f
Divisi
133
pp
13
Rubato
tempo
2
T° di valsa
arco
140
Vivo
T° di valsa
f
143
14
Lento
= 72
2
3
3
3
2


156
15
Andantino ♩= 84
Vivo
T° di valsa
Vivo
Andantino ♩= 84
Divisi
166
16
T° di valsa ♩= 92
Pizz.
pp
mf
Divisi
172
Vivo
arco
T° di valsa
Pizz.
Vivo
arco
T° di valsa
Divisi
183
17
Allegretto
Pizz.
ff
189
18
fff
195
accell. molto
sin'al fine
201
1.
2.
207
19
arco
sff
Pizz.
non arpeggiato

**Contrabaixo**

LUIZ COSME

# *Lambe-lambe*

*(Bailado para pequena orquestra)*

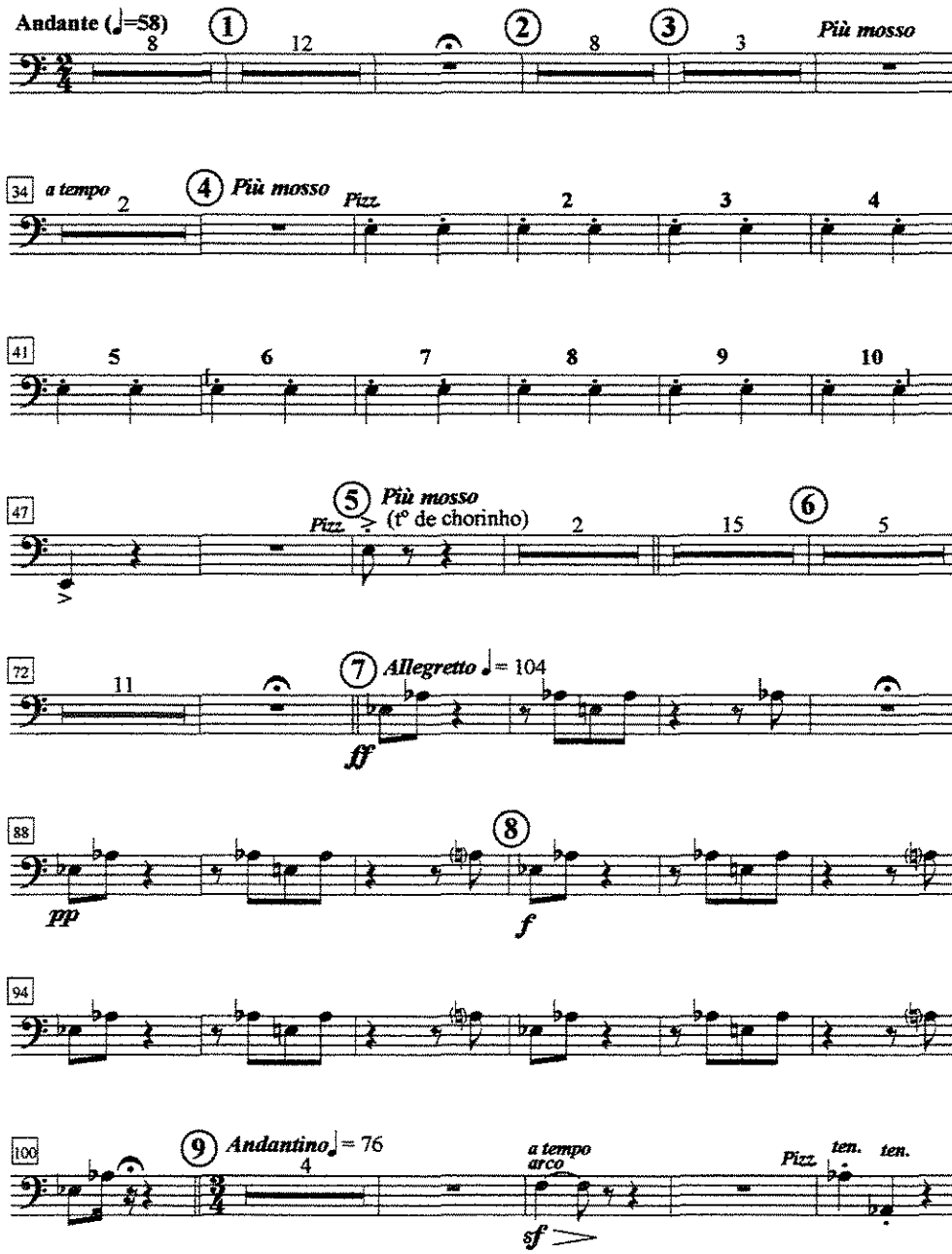
***Edição:***
**Alexandre Machado Takahama**
**2005**

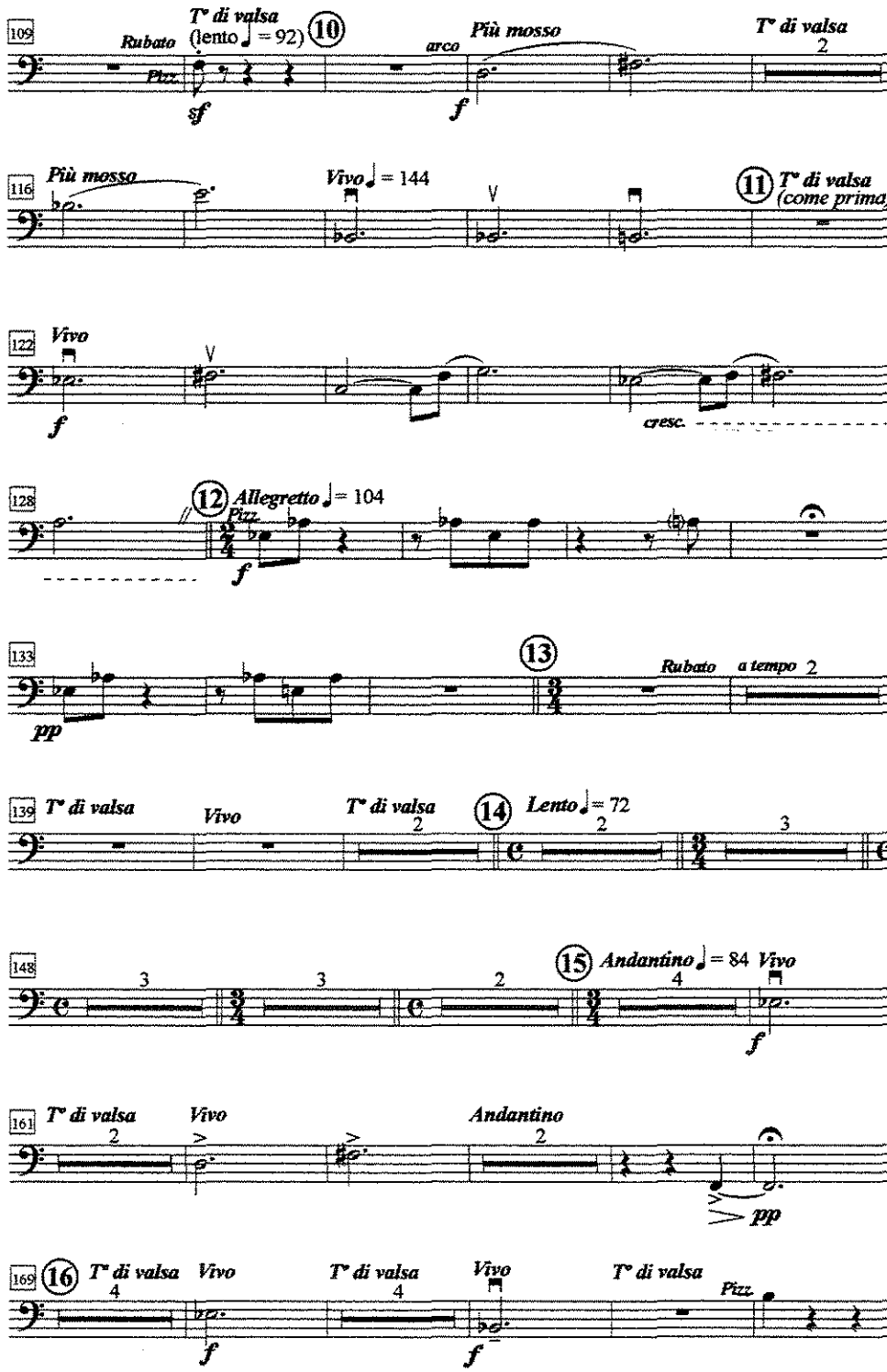
# Contrabaixo

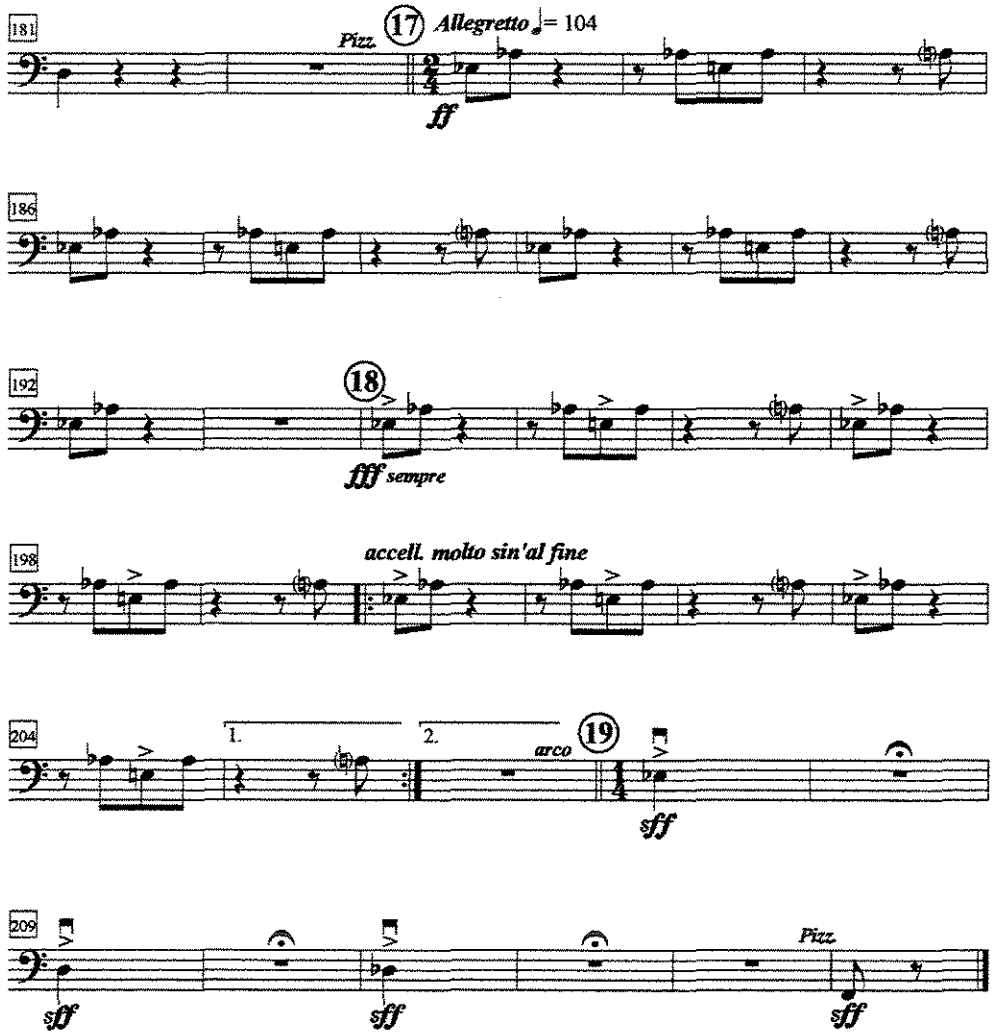
## Lambe-lambe

(1946)

Luiz Cosme
Editado por
Alexandre Takahama




109
Rubato
T° di valsa
(lento ♩ = 92)
10
Pizz.
sf
arco
Più mosso
f
T° di valsa
2
116
Più mosso
Vivo ♩ = 144
11
T° di valsa
(come prima)
122
Vivo
f
cresc.
128
12
Allegretto ♩ = 104
Pizz.
f
133
13
Rubato
a tempo
2
pp
139
T° di valsa
Vivo
T° di valsa
2
14
Lento ♩ = 72
2
3
148
3
3
2
15
Andantino ♩ = 84
4
Vivo
f
161
T° di valsa
2
Vivo
Andantino
2
pp
169
16
T° di valsa
4
Vivo
f
T° di valsa
4
Vivo
f
T° di valsa
Pizz.


181
Pizz.
17
Allegretto ♩= 104
ff
186
192
18
fff sempre
198
accell. molto sin'al fine
204
1.
2.
arco
19
sff
209
sff
sff
Pizz.
sff