

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO

O TRIO EM FORMA DE CHORO PARA FLAUTA, OBOÉ E FAGOTE, DE MÁRIO
TAVARES:
UMA PROPOSTA DE EDIÇÃO CRÍTICA

SOFIA CECCATO DE SOUZA

RIO DE JANEIRO, 2016

O *TRIO EM FORMA DE CHORO PARA FLAUTA, OBOÉ E FAGOTE*, DE MÁRIO
TAVARES:
UMA PROPOSTA DE EDIÇÃO CRÍTICA

por

SOFIA CECCATO DE SOUZA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Doutor Luis Carlos Justi.

Rio de Janeiro, 2016

A Antonio Ceccato (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a meus pais, por incentivarem minha carreira desde sempre.

Ao meu querido marido Dhyan Toffolo, pelo apoio e incentivo.

Às minhas caras companheiras do Trio Capitu, Janaína Perotto e Débora Nascimento, por terem possibilitado o encontro com esta obra e pelo incentivo e participação nesta empreitada desde o início.

Ao meu orientador, professor Luis Carlos Justi, pela generosidade com que nos mostrou a partitura do *Trio* pela primeira vez, e pela acolhida e paciência nestes dois anos de jornada acadêmica.

À senhora Gláucia Maranhão Tavares, por disponibilizar os arquivos do Maestro Tavares e me receber em sua residência com tanta gentileza e doçura.

Ao professor Gustavo Tavares, pela entrevista concedida e por apoiar este projeto com interesse.

Ao amigo Alfredo Sertã, da ACR Produções Musicais, onde realizamos a gravação da obra.

Aos queridos colegas José Baptista Júnior, Philip Doyle e Marcelo Salles, por emprestarem livros e CDs.

À querida amiga Ana Lúcia Vergínio, por carinhosamente imprimir muitas páginas em sua impressora A3.

Às queridas amigas Beatriz Stutz, Cristiana Aubin, Letícia Carpaneze e Fabiane Ferronato pelos conselhos, apoio e torcida.

Aos professores Laura Rónai, Sérgio e Lúcia Barrenechea e Aloysio Fagerlande, pelo apoio e material cedido.

Ao professor Carlos Alberto Figueiredo, pelas dicas.

À fagotista Raquel Carneiro, por enviar sua dissertação gentilmente.

Ao meu querido irmão Mateus Ceccato, e à professora Carol McDavit pela revisão do texto em inglês.

“Music is whole, and to serve it one must explore the secret paths that link aesthetics and technique, content and form, matter and spirit.”

Michel Debost

SOUZA, Sofia C. *O Trio em forma de choro para flauta, oboé e fagote, de Mário Tavares: uma proposta de edição crítica*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo a elaboração de uma proposta de edição crítica do *Trio em forma de choro para flauta, oboé e fagote*, do compositor brasileiro Mário Tavares. As escolhas editoriais foram feitas com base no estudo minucioso de quatro fontes distintas da obra, no qual cada caso de divergência foi analisado separadamente. A experiência da autora como intérprete da peça também contribuiu para as escolhas editoriais. O registro fonográfico da obra, inédito, é parte integrante da pesquisa.

Palavras-chave: Música brasileira. Mário Tavares. Madeiras. Trio de sopros. Edição crítica.

SOUZA, Sofia C. *The Trio em forma de choro for flute, oboe and basson, from Mario Tavares: a critical edition approach*. 2016. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This dissertation aims to elaborate a proposal of a critical edition of the *Trio em forma de choro, for flute, oboe and bassoon*, by Brazilian composer Mario Tavares. The editorial choices were based on a detailed study of four different sources of the piece, in which each case of divergence was separately analyzed. The author's experience as an interpreter of the piece also contributed to the editorial choices. The first ever recording of the Trio is an integral part of this dissertation.

Keywords: Brazilian Music. Mario Tavares. Woodwinds. Wind trio. Critical edition.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Convite da inauguração da Sala Mário Tavares.....	56
Figura 2. Derivação das fontes. Elaboração da autora.....	63

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Obras de câmara de Mário Tavares com sopros.....	53
Quadro 2. Estrutura do 1º movimento	57
Quadro 3. Estrutura do 2º movimento	58
Quadro 4. Estrutura do 3º movimento	59
Quadro 5. Aparato crítico do 1º movimento.....	111
Quadro 6. Aparato crítico do 2º movimento.....	172
Quadro 7. Aparato crítico do 3º movimento.....	215

LISTA DE EXEMPLOS

- Ex. 1. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 1-14: mudanças das fórmulas de compasso.65
- Ex. 2. Tavares, M. *Invenção forma de choro*, FONTE D, c. 1-18: mudanças das fórmulas de compasso.65
- Ex. 3. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 1-13: fórmula de compasso unificada em 4/8 do c. 4 ao 10.66
- Ex. 4. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fgt., c. 1-14: fórmula de compasso unificada em 4/8 do c. 4 ao 10.66
- Ex. 5. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, c. 1-10: fórmula de compasso unificada em 4/8 do c. 4 ao 10.67
- Ex. 6. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 6 -7: apojatura na parte do oboé.67
- Ex. 7. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE D, c. 7: apojatura na parte do oboé.68
- Ex. 8. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, ob., c. 5-8: apojatura incluída. ..68
- Ex. 9. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 10-12: ré bemol na parte do oboé.69
- Ex. 10. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 9-11: nota ré sem acidente na parte do oboé.69
- Ex. 11. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, ob., c. 10-12: nota ré sem acidente.69
- Ex. 12. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, ob., c. 9-12: nota ré bequadro. 70
- Ex. 13. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 11-12: nota ré sem alteração bequadro na parte da flauta.70
- Ex. 14. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 12-13: nota ré com alteração bequadro na parte da flauta.71
- Ex. 15. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, c. 12-13: nota ré com alteração bequadro na parte da flauta.71
- Ex. 16. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE D, c. 11-12: nota ré com alteração bequadro na parte da flauta.71
- Ex. 17. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fl., c. 13-14: nota ré bequadro. 72

Ex. 18. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 13-14: lá bemol e si sustenido na parte do oboé.....	72
Ex. 19. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 14: si bemol e dó sustenido na parte do oboé.....	73
Ex. 20. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, ob., c. 13: si bemol e dó sustenido.....	73
Ex. 21. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE D, c. 13: si bemol, dó sustenido e mi sem alteração na parte do oboé.....	73
Ex. 22. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, ob., c. 13-16: notas si bemol, dó sustenido e mi bequadro.....	74
Ex. 23. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 19- 28: mudança para clave de dó e para clave de fá na parte do fagote.....	74
Ex. 24. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 22-25: parte do fagote sem mudança de clave.....	75
Ex. 25. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fgt., c. 21-30: trecho em clave de fá apenas.....	75
Ex. 26. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE D, c. 24-25: ré sem alteração na parte da flauta.....	76
Ex. 27. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 24-25: ré com alteração bemol na parte da flauta.....	76
Ex. 28. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fl. c. 25-26: nota ré sem alteração.....	76
Ex. 29. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 36: possível sinal de glissando na parte da flauta.....	77
Ex. 30. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fl. c. 34-36: ausência de glissando.....	77
Ex. 31. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 44-45: nota fá e sinal de repetição na parte da flauta.....	78
Ex. 32. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE D, c. 43-45: notas fá e si e sinal de repetição na parte da flauta.....	78
Ex. 33. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 39-51: nota si e nota fá na parte da flauta.....	79
Ex. 34. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, fl., c. 43-45: nota si e nota fá.....	79

Ex. 35. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fl., c. 43-45: nota si e nota fá. .	80
Ex. 36. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 56-58: semicolcheias na parte da flauta.....	80
Ex. 37. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 56-58: colcheias na parte da flauta.	81
Ex. 38. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, fl., c. 56-58: colcheias na parte da flauta.	81
Ex. 39. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE D, c. 56-58: colcheias na parte da flauta.	81
Ex. 40. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fl., c. 57-58: trecho em colcheias; <i>ossia</i> em semicolcheias.....	82
Ex. 41. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 59-63: ausência de sinal bequadro na nota sol na parte do fagote.....	82
Ex. 42. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 60-62: ausência de sinal bequadro na nota sol na parte do fagote.....	83
Ex. 43. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, fgt., c. 56-64: nota sol bequadro.	83
Ex. 44. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fgt., c. 61-62: nota sol bequadro.	84
Ex. 45. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 60-62: notas lá bequadro e fá suspenso na parte do oboé.....	84
Ex. 46. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE D, c. 58-61: notas lá bequadro e fá suspenso na parte do oboé.....	84
Ex. 47. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 58-61: notas sol bequadro e mi bequadro na parte do oboé.....	85
Ex. 48. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, ob., c. 59-63: notas sol bequadro e mi bequadro.	85
Ex. 49. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, ob., c. 57-64: notas sol bequadro e nota mi bequadro.	85
Ex. 50. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 67-69: nota dó suspenso na parte da flauta.	86
Ex. 51. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, fl., c. 67-69: nota dó suspenso.	86

Ex. 52. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 69-70: nota dó bequadro na parte da flauta.....	87
Ex. 53. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE D, c. 67-69: dó bequadro na parte da flauta.	87
Ex. 54. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fl., c. 67-69: nota dó bequadro.	87
Ex. 55. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 70-71: notas sem alteração na parte da flauta.	88
Ex. 56. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE D, c. 70-71: nota si com alteração bequadro e nota sol sem alteração na parte da flauta.	88
Ex. 57. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 71-72: nota si com alteração bequadro e nota sol com alteração suspenido na parte da flauta.	89
Ex. 58. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, fl., c. 72: nota si com alteração bequadro e nota sol com alteração suspenido.	89
Ex. 59. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fl., c. 70-72: nota si bequadro e nota sol suspenido.....	90
Ex. 60. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, c. 59-60: rasura na parte do fagote.	90
Ex. 61. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 73-76: linha escrita para o fagote.	91
Ex. 62. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, fgt., c. 71-80: compasso em pausa.	91
Ex. 63. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fgt., c. 71-80: compasso em pausa.	92
Ex. 64. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, ob., c. 84-91: notas sol bequadro, lá bequadro e si bemol; lá bequadro, sol bequadro, si bemol e ré.	92
Ex. 65. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 88-89: notas sol suspenido, lá bequadro e si; lá, sol suspenido, si e ré na parte do oboé.	93
Ex. 66. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 85-87: notas sol suspenido, lá e si na parte do oboé; ritornelo para c. 10.....	93
Ex. 67. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, ob., c. 85-92: sequência correta sol bequadro, lá bequadro, si bemol; lá bequadro, sol bequadro, si bemol e ré.	94
Ex. 68. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 113-114: sinal de glissando na parte da flauta.	94

Ex. 69. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 34-35: ausência de sinal de glissando na parte da flauta.	95
Ex. 70. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, fl., c. 114-118: ausência de sinal de glissando.	95
Ex. 71. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fl., c. 113-115: sinal de glissando mantido.	95
Ex. 72. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 114-116: nota fá bemol; trecho diferente em comparação às FONTES A e C na parte da flauta.	96
Ex. 73. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 113-118: nota lá bemol; trecho diferente em comparação à FONTE B na parte da flauta.	96
Ex. 74. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, fl., c. 114-118: nota lá bemol; trecho diferente em comparação à FONTE B.	97
Ex. 75. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fl., c. 113-118: trecho rítmico idêntico às FONTES A e C em 115; nota lá bemol; sequência dó, ré bemol e mi bemol.	97
Ex. 76. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 121-124: notas fá suspenso, dó suspenso, fá bequadro e ré bequadro na parte do fagote.	98
Ex. 77. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 124-126: notas fá, dó, mi bequadro e dó bemol na parte do fagote.	98
Ex. 78. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, fgt., c. 123-126: notas fá, dó, mi bequadro e dó bemol.	98
Ex. 79. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fgt., c. 125-129: sequência fá, dó, mi bequadro e dó bemol.	99
Ex. 80. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 124-127: compasso divergente em relação às FONTES A e C.	99
Ex. 81. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 127-129: compasso divergente em relação à FONTE B.	100
Ex. 82. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, fl., c. 127-129: compasso divergente em relação à FONTE B e equivalente ao da FONTE A.	100
Ex. 83. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, ob., c. 125-129: compasso divergente em relação à FONTE B e equivalente ao da FONTE A.	100
Ex. 84. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, fgt., c. 127-129: compasso divergente em relação à FONTE B e equivalente ao da FONTE A.	101

Ex. 85. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, c. 127-129: ritmo equivalente ao das FONTES A e C.	101
Ex. 86. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 1-5: sinal de pianíssimo e crescendo na parte do fagote.	102
Ex. 87. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 1-5: ausência do sinal de pianíssimo e crescendo na parte do fagote.....	103
Ex. 88. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fgt., c. 1-5: indicações <i>pp</i> e crescendo incluídas.....	103
Ex. 89. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 9-12: indicação <i>a tempo</i>	104
Ex. 90. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 7-12: ausência da indicação <i>a tempo</i>	104
Ex. 91. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, c. 11-14: indicação <i>a tempo</i> incluída.	105
Ex. 92. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 26-28: indicação de respiração para a flauta.	105
Ex. 93. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, fl., c. 26-28: indicação de respiração.....	105
Ex. 94. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fl., c. 23-24: respiração realocada.....	106
Ex. 95. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 40-41: ligaduras de expressão na parte do oboé.....	106
Ex. 96. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, ob., c. 38-40: ausência de ligaduras de expressão.....	106
Ex. 97. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, ob., c. 37-40: ligaduras suprimidas.....	107
Ex. 98. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE A, c. 56: presença de ligaduras de ponto ligado na parte da flauta.	107
Ex. 99. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 52-55: presença de <i>staccato</i> na parte da flauta.	108
Ex. 100. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, fl., c. 56-59: presença de <i>staccato</i>	108
Ex. 101. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE D, c. 52-57: presença de <i>staccato</i> na parte da flauta.	108

Ex. 102. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, fl., c. 55-57: ligaduras de ponto ligado inseridas.	109
Ex. 103. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 83-85: indicação <i>a tempo</i>	109
Ex. 104. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE B, c. 83-85: ausência da indicação <i>a tempo</i>	109
Ex. 105. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , FONTE C, fl., c. 80-84: ausência da indicação <i>a tempo</i>	110
Ex. 106. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Improviso</i> , PE, c. 80-84: indicação <i>a tempo</i>	110
Ex. 107. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 1-5: título, dedicatória e indicação de andamento e caráter.	113
Ex. 108. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE D, c. 1-5: título e indicação de andamento.	114
Ex. 109. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 1-5: título e indicação de andamento.	114
Ex. 110. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 1-5: título. ...	114
Ex. 111. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, c. 1-5: indicação de andamento e caráter.	115
Ex. 112. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 4-5: mi bemol em colcheia na parte da flauta.	115
Ex. 113. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE D, c. 4-5: mi bemol em colcheia na parte da flauta.	116
Ex. 114. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 4-5: mi bemol e sol em semicolcheias na parte da flauta.	116
Ex. 115. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 4-5: mi bemol e sol em semicolcheias.	116
Ex. 116. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fl., c. 5-8: mi bemol e sol em semicolcheias.	117
Ex. 117. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 6-7: colcheia nas partes de flauta e oboé.	117
Ex. 118. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE D, c. 6-7: colcheia nas partes de flauta e oboé.	117

Ex. 119. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 6-7: semicolcheias nas partes de flauta e oboé.....	118
Ex. 120. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 6: semicolcheias.....	118
Ex. 121. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, ob., c. 6: semicolcheias.....	118
Ex. 122. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, c. 6-10: semicolcheias nas partes de flauta e oboé.	119
Ex. 123. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 12-14: nota mi inalterada na parte do oboé.....	119
Ex. 124. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE D, c. 13-14: nota mi inalterada na parte do oboé.....	119
Ex. 125. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 13-14: nota mi bemol na parte do oboé.....	120
Ex. 126. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, ob., c. 14: nota mi bemol.	120
Ex. 127. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, ob., c. 13-15: alteração bemol incluída.	121
Ex. 128. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 17-19: nota mi inalterada na parte da flauta.....	121
Ex. 129. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 17-19: nota mi bemol na parte da flauta.....	122
Ex. 130. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 17-19: nota mi bemol.	122
Ex. 131. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE D, c. 17-19: nota mi bemol na parte da flauta.....	122
Ex. 132. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fl., c. 17-19: nota mi bemol.	123
Ex. 133. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 20-21: ausência de apojetura; notas si bequadro, si#, dó#, ré, ré#, sol bequadro, lá, ré bequadro na parte da flauta.	124
Ex. 134. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 19-21: apojetura; notas si bequadro, si#, dó#, dó##, ré#, sol, si, ré#; opção anotada na parte da flauta. ...	124

Ex. 135. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 21: ausência de apojetura; notas si bequadro, si#, dó#, ré, ré#, fã bequadro, lá, ré bequadro.	125
Ex. 136. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE D, c. 19-21: apojetura; notas si bequadro, si#, dó#, dó##, ré#, sol#, si, ré na parte da flauta.	125
Ex. 137. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fl., c. 21: apojetura inserida e sequência correta das fusas.	126
Ex. 138. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 22-23: apojetura na parte da flauta.	126
Ex. 139. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 22-24: ausência de apojetura na parte da flauta.	127
Ex. 140. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 21-23: ausência de apojetura.	127
Ex. 141. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE D, c. 17-18: ausência de apojetura na parte da flauta.	127
Ex. 142. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fl., c. 23: apojetura inserida.	128
Ex. 143. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 29-30: nota si bequadro na parte do oboé.	128
Ex. 144. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 29-30: ausência da nota si bequadro na parte do oboé – compasso em pausa.	128
Ex. 145. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, ob., c. 29-30: ausência da nota si bequadro – compasso em pausa.	129
Ex. 146. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE D, c. 29-30: ausência da nota si bequadro na parte do oboé – compasso em pausa.	129
Ex. 147. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, ob., c. 29-30: nota si bequadro inserida.	129
Ex. 148. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 34-36: indicação de oitava na parte da flauta a partir do c. 34.5.	130
Ex. 149. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 34-35: indicação de oitava na parte da flauta a partir do c. 34.1.	130
Ex. 150. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 34-35: trecho grafado a partir do si 5 em 34.5.	131
Ex. 151. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE D, c. 34-35: indicação de oitava na parte da flauta a partir do c. 34.1.	131

Ex. 152. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fl., c. 31-38: indicação de oitava acima alterada.	132
Ex. 153. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 34-35: colcheia pontuada e semicolcheias na parte do oboé.	132
Ex. 154. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 34-35: ausência de semicolcheias na parte do oboé.	133
Ex. 155. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, ob., c. 33-35: ausência de semicolcheias.	133
Ex. 156. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE D, c. 34-35: ausência de semicolcheias na parte do oboé.	133
Ex. 157. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, ob., c. 34-36: semicolcheias mantidas.	134
Ex. 158. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 36-38: semínimas pontuadas na parte do fagote.	134
Ex. 159. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 37-38: colcheias e semínimas, com glissando entre as oitavas na parte do fagote.	135
Ex. 160. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fgt., c. 35-38: colcheias e semínimas, com glissando entre as oitavas.	135
Ex. 161. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fgt., c. 37-38: indicações de glissando.	136
Ex. 162. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 37-40: cadeia de trinados e apojatura na parte da flauta.	136
Ex. 163. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 34-43: ausência da cadeia de trinados e apojatura na parte da flauta.	137
Ex. 164. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 36-39: ausência da cadeia de trinados e apojatura.	137
Ex. 165. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE D, c. 37-40: ausência da cadeia de trinados e apojatura na parte da flauta.	137
Ex. 166. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, c. 35-42: trinados opcionais.	138
Ex. 167. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 43-45: nota mi bequadro na parte da flauta.	138
Ex. 168. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 44-45: nota fá na parte da flauta.	139

Ex. 169. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 43-45: pausa.	139
Ex. 170. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fl., c. 43-45: nota mi bequadro inserida.....	139
Ex. 171. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 45-49: ritmo em quiálteras nas partes de oboé e fagote.	140
Ex. 172. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 46-57: ritmo em colcheias nas partes de oboé e fagote.	140
Ex. 173. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, ob., c. 43-57: ritmo em colcheias.	141
Ex. 174. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fgt., c. 45-53: ritmo em colcheias.	141
Ex. 175. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, ob., c. 51-53: ritmo em colcheias.	141
Ex. 176. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 70-76: nota si bemol na parte do fagote.	142
Ex. 177. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 52-55: nota dó bemol na parte do fagote.	142
Ex. 178. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fgt., c. 72-79: nota dó bemol.	143
Ex. 179. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fgt., c. 67-72: si bemol....	143
Ex. 180. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 82-90: desdobramento nas colcheias na parte da flauta.....	144
Ex. 181. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 56-59: colcheias sem desdobramento na parte da flauta.....	144
Ex. 182. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 85-92: colcheias sem desdobramento.	144
Ex. 183. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fl., c. 86-90: colcheias com desdobramento.....	145
Ex. 184. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 82-103: cadeia de trinados na parte da flauta.....	145
Ex. 185. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 60-63: ausência da cadeia de trinados na parte da flauta.....	146

Ex. 186. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 93-101: ausência da cadeia de trinados.....	146
Ex. 187. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fl., c. 92-103: cadeia de trinados.....	146
Ex. 188. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 104-108: mordentes sobre as notas fá e lá na parte da flauta.....	147
Ex. 189. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 64-67: mordente sobre a nota dó na parte da flauta.....	147
Ex. 190. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 102-105: notas fá e dó sem indicação de mordente.....	148
Ex. 191. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fl., c. 104-105: mordentes.....	148
Ex. 192. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 104-108: trinado na nota dó na parte da flauta.....	149
Ex. 193. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 68-71: nota dó sem trinado na parte da flauta.....	149
Ex. 194. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 106-110: nota dó sem trinado.....	149
Ex. 195. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fl., c. 106-109: trinado....	150
Ex. 196. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 70-71: nota ré bemol em semínima e nota dó em colcheia na parte do oboé.....	150
Ex. 197. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 109-110: semínima pontuada na parte do oboé.....	151
Ex. 198. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, ob., c. 108-109: semínima pontuada.....	151
Ex. 199. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, ob., c. 107-110: semínima pontuada.....	151
Ex. 200. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 68-77: seta indicando corte de compassos.....	152
Ex. 201. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, c. 109-113: trecho condizente com as FONTES A e C.....	152
Ex. 202. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 109-113: nota si bequadro na parte da flauta e ré bequadro na parte do oboé; anotação <i>resolve</i>	153

Ex. 203. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 107-110: flauta e oboé em pausa.	153
Ex. 204. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 107-110: compasso em pausa.	153
Ex. 205. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, ob., c. 108-111: compasso em pausa.	154
Ex. 206. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, c. 109-113: resolução nas partes de flauta e oboé.	154
Ex. 207. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 109-113: floreio na parte do oboé.	155
Ex. 208. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 72-75: ausência de floreio na parte do oboé.	155
Ex. 209. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, ob., c. 112-117: ausência de floreio.	155
Ex. 210. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, ob., c. 111-113: floreio inserido.	156
Ex. 211. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 75-77: glissando na parte do fagote.	156
Ex. 212. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 114-116: ausência de glissando na parte do fagote.	157
Ex. 213. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fgt., c. 112-117: ausência de glissando.	157
Ex. 214. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fgt., c. 115-117: glissando inserido.	157
Ex. 215. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 123-127: rasura nas indicações de trinado; expressão <i>curta</i>	158
Ex. 216. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 123-125: indicações legíveis de trinado e expressão <i>lunga</i>	158
Ex. 217. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 84-85: indicações legíveis de trinado e expressão <i>lunga</i>	159
Ex. 218. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fl., c. 122-123: nota sem trinado e com indicação <i>curta</i>	159
Ex. 219. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 123-127: fusas descendentes nas partes de oboé e fagote.	160

Ex. 220. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, ob., c. 123-126: ausência de fusas.	160
Ex. 221. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fgt., c. 124-128: ausência de fusas.	160
Ex. 222. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, c. 122-125: movimentação em fusas nas partes de oboé e fagote.	161
Ex. 223. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 88-89: rasuras na parte do fagote.	161
Ex. 224. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 123-127: notas mi e fá bequadro na parte do fagote.	162
Ex. 225. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fgt., c. 124-128: notas mi e fá bequadro.	162
Ex. 226. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fgt., c. 123-126: notas mi e fá bequadro.	162
Ex. 227. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 94-96: nota mi na parte do fagote.	163
Ex. 228. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 128-130: nota sol na parte do fagote.	163
Ex. 229. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fgt., c. 124-132: nota sol.	163
Ex. 230. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fgt., c. 127-129: nota mi.	164
Ex. 231. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 94-96: indicação <i>rallentando</i> na parte do oboé.	164
Ex. 232. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 128-131: indicação <i>diminuendo</i> na parte do oboé.	165
Ex. 233. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, ob., c. 130-132: ausência de indicação de expressão.	165
Ex. 234. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, ob., 129-130: trecho com indicação <i>rallentando</i> suprimida.	165
Ex. 235. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 97-98: material diferente em relação às demais fontes e opção similar às demais fontes, sem apojatura.	166
Ex. 236. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 128-132: trecho da flauta similar à opção da FONTE B, com apojatura.	167

Ex. 237. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fl., c. 129-132: trecho similar à opção da FONTE B, com apojatura.....	167
Ex. 238. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, fl., c. 131-132: trecho como consta nas FONTES A e C e na opção da FONTE B.....	168
Ex. 239. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE A, c. 132: indicações de expressão.	169
Ex. 240. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE B, c. 197-98: indicações de <i>rallentando</i>	170
Ex. 241. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, ob., c. 130-132: sinal de decrescendo.....	170
Ex. 242. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , FONTE C, fgt., c. 129-132: sinal de decrescendo.....	170
Ex. 243. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Moda antiga</i> , PE, c. 131-132: expressão <i>diminuendo possibile</i> para o oboé.	171
Ex. 244. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 1-12: indicações de oitava acima na parte da flauta.	174
Ex. 245. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 1-8: ausência de indicação de oitava acima na parte da flauta.	174
Ex. 246. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fl., c. 1-12: trecho grafado na oitava pretendida, indicada na FONTE A.	174
Ex. 247. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, fl., c. 5-9: trecho grafado a partir do sol 3.....	175
Ex. 248. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 1-12: anotação <i>oitava abaixo</i> na parte do oboé.....	175
Ex. 249. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 1-8: trecho grafado a partir do si 3 na parte do oboé.	176
Ex. 250. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, ob., c. 1-10: trecho grafado a partir do si 3.....	176
Ex. 251. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, c. 1-8: trecho grafado a partir do si 2.....	177
Ex. 252. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 9-10: nota ré 2 com ligadura de prolongamento; ausência de trinado na parte da flauta.	177

Ex. 253. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 7-10: trecho iniciado com pausa de semicolcheia, com indicação de oitava acima; trinado na nota dó na parte da flauta.	178
Ex. 254. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fl., c. 1-12: trecho iniciado com pausa de semicolcheia, grafado a partir do si 3; trinado na nota dó.	178
Ex. 255. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, fl., c. 1-21: trecho grafado a partir do si 2.	179
Ex. 256. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 13-18: indicação de oitava acima na parte da flauta.	179
Ex. 257. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 13-17: trecho sem indicação de oitava acima na parte da flauta.	179
Ex. 258. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fl., c. 13-18: trecho sem indicação de oitava acima.	180
Ex. 259. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, fl., c. 10-16: indicação de oitava acima.	180
Ex. 260. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 13-17: semicolcheia com ligadura de prolongamento, seguida de semicolcheia e colcheia na parte do oboé.	181
Ex. 261. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 13-18: pausa de semicolcheia; semicolcheias seguidas de pausa de semicolcheia; indicação de oitava acima na parte do oboé.	181
Ex. 262. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, ob., c. 11-16: pausa de semicolcheia; semicolcheias seguidas de pausa de semicolcheia; trecho grafado a partir do lá 3.	181
Ex. 263. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, ob. 10-17: trecho grafado a partir do lá 2; pausa de semicolcheia, duas semicolcheias, e pausa de semicolcheia.	182
Ex. 264. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 19-21: nota lá com indicação de trinado com terminação na parte da flauta.	182
Ex. 265. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 18-21: nota lá sem indicação de trinado na parte da flauta.	182
Ex. 266. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fl., c. 19-23: nota lá sem indicação de trinado.	183
Ex. 267. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, fl., c. 18-21: trinado com terminação.	183

- Ex. 268. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 18-21: pausa de colcheia na cabeça do c. 20, seguida de duas semicolcheias, seguida de mais duas semicolcheias com ligadura de prolongamento entre elas (ré bemol), finalizando o compasso com colcheia. No c. 21 há uma semicolcheia, uma colcheia e uma semicolcheia na parte do oboé..... 184
- Ex. 269. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 19-21: na parte do oboé – pausa de colcheia na cabeça do c. 20, seguida de duas semicolcheias, pausa de semicolcheia, duas semicolcheias, finalizando o compasso com pausa de semicolcheia. No c. 21.1, duas semicolcheias, pausa de semicolcheia e semicolcheia. 184
- Ex. 270. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, ob., c. 17-21: pausa de colcheia na cabeça do c. 20, seguida de duas semicolcheias, pausa de semicolcheia, duas semicolcheias, finalizando o compasso com pausa de semicolcheia. No c. 21.1, duas semicolcheias, pausa de semicolcheia e semicolcheia. 184
- Ex. 271. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, ob., c. 20-23: ritmo como consta nas FONTES A e C; notas grafadas na mesma altura da FONTE B..... 185
- Ex. 272. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 25-36: trinado; sinal de repetição nas colcheias; anotação *8 notas* na parte da flauta..... 186
- Ex. 273. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 26-33: semínima; colcheias com sinal de repetição na parte da flauta. 186
- Ex. 274. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 29-32: trechos grafados em fusas. 186
- Ex. 275. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fl., c. 30-32: grupos de fusas. 187
- Ex. 276. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, C, fl., c. 29-32: mordente inferior. 187
- Ex. 277. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 31-33: ausência de mordente na parte da flauta. 188
- Ex. 278. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 29-33: ausência de mordente na parte da flauta. 188
- Ex. 279. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fl., c. 30-32: mordente. 188
- Ex. 280. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 34-36: quiálteras de 5 na parte do fagote; semínima com mordente e apojatura na parte da flauta. 189
- Ex. 281. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 34-36: trinado com resolução na parte do fagote e trinado com resolução na parte da flauta. 189
- Ex. 282. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fgt., c. 29-34: trinado com resolução. 190

Ex. 283. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fl., c. 33-35: trinado com resolução.....	190
Ex. 284. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, c. 33-34: grupeto para fagote e para flauta.....	190
Ex. 285. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 34-39: ausência de mordente; nota dó na parte do fagote.....	191
Ex. 286. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 34-36: mordente; notas lá e dó na parte do fagote.....	191
Ex. 287. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fgt., c. 35-38: ausência de mordente; nota lá.....	192
Ex. 288. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, fgt., c. 31-39: mordente; nota lá bemol.....	192
Ex. 289. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, ob., c. 40-44: grupeto inferior.....	192
Ex. 290. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fl., c. 40-43: grupeto inferior.....	193
Ex. 291. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 37-42: ausência de grupeto e <i>staccato</i> nas partes de flauta e oboé.....	193
Ex. 292. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 34-38: ausência de grupeto e <i>staccato</i> nas partes de flauta e oboé.....	193
Ex. 293. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, c. 37-40: grupeto opcional para flauta e oboé.....	194
Ex. 294. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 34-49: trecho grafado a partir do mi 2 na parte da flauta.....	194
Ex. 295. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 37-48: trecho grafado a partir do mi 2 com indicação de oitava acima na parte da flauta.....	195
Ex. 296. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fl., c. 40-48: trecho grafado a partir do mi 3.....	195
Ex. 297. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, fl., c. 41-46: trecho grafado a partir do mi 3.....	196
Ex. 298. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 42-46: notas lá e ré com anotação <i>lá</i> na parte da flauta.....	196
Ex. 299. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 43-48: nota si bequadro na parte da flauta.....	197

Ex. 300. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fl., c. 44-48: nota si bequadro.	197
Ex. 301. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, fl., c. 41-46: nota si bequadro mantida.	198
Ex. 302. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 43-48: indicação oitava acima; trinado na nota fá suspenso na parte da flauta.	198
Ex. 303. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 45-49: ausência de indicação oitava acima na parte da flauta.	199
Ex. 304. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fl., c. 44-48: ausência de indicação oitava acima.	199
Ex. 305. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, fl., c. 47-51: trinado mantido.	199
Ex. 306. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 55-57: expressão <i>poco rit.</i>	200
Ex. 307. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 54-56: expressão <i>riten.</i>	200
Ex. 308. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fgt., c. 55-58: expressão <i>poco rit.</i>	201
Ex. 309. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, c. 53-60: indicações <i>poco rit.</i> e <i>a tempo</i> inseridas.	201
Ex. 310. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 61-63: trinado com resolução grafado por extenso, na parte do fagote.	202
Ex. 311. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 59-62: nota dó sem ornamento na parte do fagote.	202
Ex. 312. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fgt. c. 59-63: nota dó sem ornamento.	202
Ex. 313. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, fgt., c. 61-64: ornamento mantido.	203
Ex. 314. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 61-63: apoiatura na parte da flauta.	203
Ex. 315. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 61-63: ausência de apoiatura na parte da flauta.	204
Ex. 316. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fl., c. 60-64: ausência de apoiatura.	204

Ex. 317. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, fl., c. 60-64: apoiatura inserida.	204
Ex. 318. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 73-78: trinado e grupeto na parte da flauta.	205
Ex. 319. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 71-74: trinado com resolução na parte da flauta.	205
Ex. 320. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fl., c. 70-74: trinado com resolução.....	205
Ex. 321. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, fl., c. 73-76: trinado com resolução.....	206
Ex. 322. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 75-79: partes de flauta e oboé grafadas na mesma altura.....	206
Ex. 323. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 73-78: parte do oboé com indicação oitava abaixo.....	207
Ex. 324. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, ob., c. 73-79: trecho grafado a partir do dó 2.....	207
Ex. 325. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, c. 75-76: trecho da flauta grafado a partir do dó 3; trecho do oboé grafado a partir do dó 2.....	208
Ex. 326. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 83-85: indicação <i>frullato</i> na parte da flauta.....	208
Ex. 327. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 79-84: indicação de desdobramento em 8 notas na parte da flauta.....	209
Ex. 328. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fl., c. 80-84: indicação de desdobramento de 8 notas.....	209
Ex. 329. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, fl., c. 82-85: desdobramentos mantidos e <i>frullato</i> opcional.....	209
Ex. 330. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE B, c. 91-95: semicolcheias nas partes de flauta e fagote; semínima na parte do oboé.	210
Ex. 331. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 91-95: fusas nas partes de flauta e fagote; trinado/fusas na parte do oboé.	210
Ex. 332. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fl., c. 90-95: semicolcheias.....	211
Ex. 333. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, ob., c. 88-95: fusas....	211

Ex. 334. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE C, fgt., c. 89-95: semicolcheias.....	212
Ex. 335. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, c. 89-92: fusas para flauta e fagote; fusas para oboé.	212
Ex. 336. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , FONTE A, c. 91-95: articulações divergentes nas partes de flauta e fagote.	213
Ex. 337. Tavares, M. <i>Trio em forma de choro, Fughetta</i> , PE, c. 89-92: articulações padronizadas.	214

LISTA DE ABREVIATURAS

c. – compasso

fl. – flauta

ob. – oboé

fgt. – fagote

FA – FONTE A

FB – FONTE B

FC – FONTE C

FD – FONTE D

PE – Proposta de Edição

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	43
CAPÍTULO 1 – O COMPOSITOR E SUA OBRA	45
1.1 Breve biografia de Mário Tavares.....	45
1.2 Contexto histórico	54
CAPÍTULO 2 - CAMINHOS PARA A EDIÇÃO CRÍTICA.....	61
2.1 Considerações gerais e metodologia.....	61
1.2.1 Primeiro movimento: <i>Improvizando</i>	64
1.2.2 Segundo movimento: <i>Moda antiga</i>	113
1.2.3 Terceiro movimento: <i>Fughetta</i>	173
CAPÍTULO 3 - PROPOSTA DE EDIÇÃO CRÍTICA	217
CONCLUSÃO.....	237
REFERÊNCIAS	239
ANEXOS.....	241
Anexo 1 – Análise Morfológica do <i>Trio em forma de choro</i>	242
Anexo 2 – Entrevista: Gustavo Tavares	265

INTRODUÇÃO

No repertório da música brasileira de concerto ainda há muitas obras que estão esquecidas ou são pouco divulgadas. Isso se deve a diversos fatores, entre eles dificuldade de acesso às obras, obras não editadas, escassez ou inexistência de registros fonográficos. O compositor brasileiro Mário Tavares (1928-2003) não é uma exceção quando se trata da dificuldade de acesso ao seu legado.

O *Trio em forma de choro* para flauta, oboé e fagote é uma peça especialmente interessante seja pela combinação rara destes três instrumentos – geralmente preterida em favor do trio de palhetas –, seja pela riqueza da composição, pela presença de ritmos e temática populares, ou mesmo por sua duração, de aproximadamente 15 minutos. Neste trabalho pretendemos, com base da análise comparativa de quatro fontes da obra, propor aquela que seria a primeira edição crítica desse trio.

De acordo com Figueiredo (2014, p. 360), o editor “investiga a intenção de escrita do compositor a partir do maior número de fontes, autógrafas ou de tradição”. Fizemos, portanto, um breve levantamento biográfico do compositor e também do contexto histórico em que a obra foi concebida. Após esse levantamento, realizamos uma análise morfológica da peça para melhor compreendermos o estilo e a linguagem utilizados pelo compositor. Destacamos apenas os aspectos estruturais de maior relevância para compor o primeiro capítulo, juntamente com a biografia e o contexto histórico. A análise morfológica encontra-se na sua integralidade nos anexos desta dissertação.

Por fim, desenvolvemos a Proposta de Edição, baseando-nos no estudo minucioso de cada caso de divergência encontrado na análise comparativa das fontes, o qual englobou diversos aspectos: problemas de notação, problemas de articulação e dinâmica. O estudo baseado nas quatro fontes, incluindo o relato sobre os problemas detectados, devidamente exemplificados com as imagens das fontes, e os comentários sobre a escolha editorial encontram-se no segundo capítulo, o qual está dividido em três subcapítulos, um para cada movimento da obra. A Proposta de Edição propriamente dita compõe o nosso terceiro capítulo.

CAPÍTULO 1 – O COMPOSITOR E SUA OBRA

1.1 Breve biografia de Mário Tavares

Mário Tavares nasceu em Natal, Rio Grande do Norte, em 18 de abril de 1928, em uma família de apreciadores de música. Sua avó Amélia Augusta de Albuquerque Maranhão Tavares, juntamente com sua mãe, Júlia Palma Tavares, foram suas primeiras influências musicais importantes, seguidas por seu tio Armando Tavares, pediatra e violinista amador.

“Meu tio Armando possuía todo o repertório para violino, assim como as gravações em disco, e nos fazia ouvi-las acompanhando a partitura. (...) Esse clima que partilhei com meus tios, músicos amadores mas que tinham uma profunda cultura geral, histórica e musical, foi fundamental para a minha formação” (Tavares apud MARQUES, 2001, p. 15).

Aos 8 anos Mário ganhou seu primeiro instrumento, um violoncelo tamanho três quartos, presente de sua avó Amélia. A intenção era que se formasse um trio, já que os irmãos Carlos e Tullio tocavam respectivamente violino e piano. Apesar de ter tido uma carreira como violoncelista, Mário disse a seu mestre Iberê Gomes Grosso: “Meu negócio era harmonia, improvisar no piano, ler, estudar e, sobretudo, orquestrar” (apud MARQUES, 2001, p. 16). Seu aprendizado formal de música se iniciou com Dulce Wanderley, no Conservatório de Música de Natal. Aos 12 anos teve seu primeiro contato com a orquestra, tocando arranjos de operetas e zarzuelas na Orquestra de Salão da Rádio Educadora de Natal.

Trazido da Itália por seu tio-avô Alberto Maranhão, o violoncelista Tomazzo Babini também foi uma grande influência para o jovem Mário. Considerado por Marques (2001) um violoncelista da *vecchia scuola italiana* e o primeiro mestre da primeira escola de violoncelo do Brasil, Babini foi professor de Aldo Parisot, Josélia Letieri, Ana Bezerra, que mais tarde se casou com Noël Devos, passando a se chamar Ana Devos, e de seu próprio filho, Ítalo Babini, que seguiu carreira como solista nos Estados Unidos da América.

O ambiente musical de Natal, nas décadas de 1930 e 1940, reconstituía os tempos do governador Alberto Maranhão e de seu irmão, o oligarca Pedro Velho – que chefiou o estado, em fins do século passado. Em 1932 (...) foi criado o Instituto de Música do Rio Grande do Norte, sob a direção do

pianista Valdemar de Almeida, recém-chegado da Europa. Ainda nesse ano, é fundada a Sociedade Cultura Musical, que ganharia, mais tarde, uma pequena orquestra sob a regência de Tomazzo Babini. (BARBOSA, 2000, p. 46)

Babini se mudou para Recife em 1940, deixando alunos em Natal que logo o seguiram, como Ana Bezerra, a Nany, e Mário Tavares. Em 1944, aos 16 anos, Tavares mudou-se para Recife, integrando a Orquestra Sinfônica da cidade.

Mal acabou o ginásio em Natal, Mário Tavares também seguiu para Recife. Precisava dar continuidade a sua formação de violoncelista:

– *Em Recife morei em pensão, lá pelo centro, e um dia Babini olhou para mim e disse: eu tenho uma garagem lá em casa. Você não quer ir morar com a gente? Claro, era muito melhor. A mulher dele, dona Anginha, fazia cada macarrão... (...) Eles tomavam conta de mim como se fosse um filho. (...) Era um velho extraordinário! Foi uma época muito gostosa a que passei na casa de Babini. (...) Ele tinha paixão pelo instrumento. Você chegava na casa dele, em Olinda, e o livro que estava lendo, era *I Violoncelo*, um livro que fala tudo sobre violoncelo. Era uma loucura a vida daquele homem em função do seu instrumento* (BARBOSA, 2000, p. 60, 61).

Em Recife, Mário Tavares conheceu o violinista gaúcho Vicente Fittipaldi, que também viria a ser uma grande influência. Teve mais contato com a tradição musical nordestina e consolidou sua paixão pela orquestração. Aos 18 anos ele se apresentou pela primeira vez em público como solista, interpretando sua composição *Noturno*,¹ para violoncelo e orquestra, de 1946, estreada pela Orquestra Sinfônica do Recife, sob a regência de Vicente Fittipaldi² (MARQUES, 2001, p. 59).

Este *Noturno*, a primeira que considero como obra escrita para orquestra, denota uma certa influência impressionista, mas não deixa de ter um resquíciozinho de brasilidade. São também desta época a *Balada para cello e viola*, minha primeira composição, um *Prelúdio em fá sustenido para violino*, que depois orquestrei, a *Valsa em ré para piano*, uma peça para quinteto de arcos chamada *Duas impressões* – a própria palavra diz um pouco do impressionismo com o qual estávamos tomando contato. (Tavares apud MARQUES, 2001, p. 21).

¹ Originalmente intitulada *Legenda* (MARQUES, 2001).

² De acordo com o catálogo de Marques, a data de 1946 não corresponde à idade de Tavares à época da estreia, como consta no livro do mesmo autor: 16 anos. Ele teria 18 anos.

Finalmente, em 1947, aos 17 anos, Mário Tavares se estabeleceu no Rio de Janeiro, contratado pela Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), fundada apenas sete anos antes. Nela permaneceu durante 13 anos, até 1960. Nessa orquestra estabeleceu relações profissionais e de grande amizade com Iberê Gomes Grosso, que considerava um de seus grandes benfeitores, e Cláudio Santoro, com quem estudou composição e cuja colaboração em algumas de suas orquestrações foi relevante. Sobre sua relação com Cláudio Santoro, Tavares relatou: “Cláudio dizia que eu tinha que me libertar da escola, que eu ainda estava amarrado porque pensava em contraponto, fuga, resoluções harmônicas. Segundo ele, a minha imaginação tinha que se soltar” (apud MARQUES, 2001, p. 25).

Em janeiro de 1951, aos 21 anos de idade, Tavares casou-se com Gláucia Maranhão, com quem teve três filhos: os gêmeos Marina e Jorge, nascidos no ano do casamento, e Rosana, nascida em 1958. A então capital federal exibia uma farta vida artística e proporcionava uma variedade de oportunidades nos vários campos em que o compositor atuava, tendo sido importante catalisador da sua carreira.

Tavares trabalhou na orquestra da Rádio Nacional, depois de ter passado pela Rádio Jornal do Brasil e pela Rádio Clube, mais tarde Rádio Mundial, onde se dedicou paralelamente ao trabalho de orquestração e também de regência, sem abandonar a composição. Dessa época se destacam as obras *Introdução e Dança Brasileira n. 1 opus 7*, executada em 1953 pela Orquestra Sinfônica de Saint-Louis, nos Estados Unidos; a *Sonata para cello e piano opus 8*, de 1954, gravada por Iberê e Ilara Gomes Grosso; o primeiro *Quarteto de cordas opus 9*, de 1956; e o *Concertino para flauta, fagote e cordas opus 11*, premiado pela Rádio MEC em 1959.

No Rio de Janeiro, Tavares diplomou-se em violoncelo, composição-instrumentação e regência, na então Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tendo sido aluno de Francisco Mignone nesta última disciplina.

Tavares atuou em diversos grupos de câmara. Seu último trabalho na formação de trio foi com o pianista Heitor Alimonda e o violinista Francisco Corujo. Tocaram juntos até 1962. Entre os anos 40 e os 50, teve contato com inúmeros maestros que vinham reger a OSB, entre os quais Lamberto Baldi, Oliviero de Fabritiis e Erich Kleiber.

Em 1957, foi criada a Orquestra de Câmara da Rádio MEC, composta por 19 instrumentistas de cordas, e Mário esteve à sua frente como regente durante 11 anos, até assinar um termo de opção de afastamento em 1968 por questões políticas.

Em 1958, Tavares conheceu Victor Tevah, titular da Sinfônica do Chile, na ocasião em que este regia a Orquestra Sinfônica Brasileira como convidado. Conviveram durante três anos, o que proporcionou o aprimoramento da técnica de regência de Tavares.

Tenho o que considero a ‘minha escola’, a minha tradição de regência, que começou com Fritz Busch, grande regente que veio a ser professor de Tevah (...) Ele é meu ‘avô’, e me legou a veia mozartiana, brahmsiana, aquela *doença* da seriedade, da fidelidade ao texto. (Tavares apud MARQUES, 2001, p. 36).

Em 1959, o poema sinfônico-coral *Ganguzama* recebeu o primeiro Prêmio Cinquentenário do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e obteve importante menção de Francisco Mignone no *Diário de Notícias*: “a concepção brasileira mais genialmente composta depois da obra de Villa-Lobos” (apud MARQUES, 2001, p. 37). Vasco Mariz, por sua vez, descreveu essa obra de maneira mais crítica no capítulo intitulado “Outros valores da segunda geração pós-nacionalista – Mário Tavares”:

E agora algumas palavras sobre o grande poema sinfônico-coral *Ganguzama*, que embora escrito em 1959, em poucas semanas, continua a dominar a obra de Mário Tavares. Teve sua primeira audição apenas a 15 de novembro de 1963, sob a batuta do maestro Henrique Morelenbaum, e foi muito bem recebido pelo público e pela crítica. A 7 de dezembro de 1979, ofereceu o próprio autor melhor audição ainda como regente. O texto poético de Álvaro Neiva focaliza o último rei zumbi, procurando sintetizar a contribuição das três raças que formaram a nacionalidade brasileira. O libreto é eficaz, embora por vezes pareça demasiado pomposo ou, em outras ocasiões, esquemático em excesso. A música tem acentos africanistas, com certos resquícios das soluções das cantatas de Bach. A orquestração é importante e rica; os solistas têm partes favoráveis para luzir suas qualidades; o coro chega a empolgar. Poderia salientar alguns efeitos à maneira de Carl Orff e assinalar certo abuso de fortíssimos e crescendos (MARIZ, 2005, p. 379-380).

Tavares assumiu o cargo de maestro titular da então Orquestra do Theatro Municipal em 1960. Dedicou-se à reformulação das temporadas, incluindo séries regulares de concertos sinfônicos e estreias de obras contemporâneas, além de ter levado ao público pela primeira vez importantes obras do repertório internacional como os balés *Daphnis et Chloé*, de Ravel,

e *Romeu e Julieta*, de Prokofiev, além de obras de outros nomes até então desconhecidos do público, como Jolivet e Enescu. Nesse cargo permaneceu até a aposentadoria compulsória aos 70 anos, em 1998. “Mário Tavares é talvez o regente que maior número de primeiras audições de compositores brasileiros tem feito, a começar por Villa-Lobos” (MARIZ, 2005, p. 380).

Sua experiência internacional se alargou: em 1961 participou do V Seminário Internacional de Música de Câmara da Academia de Música de Tel-Aviv. Em 1964 liderou a delegação brasileira no I Festival América e Espanha, em Madrid.

Somaram-se experiências paralelas à de regente titular da Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Os Festivais Villa-Lobos, idealizados pela viúva do compositor, Mindinha, tiveram por 16 anos consecutivos a participação de Tavares como regente.

Tavares assinou a direção musical dos Festivais Internacionais da Canção do Rio de Janeiro de 1967 a 1975. Colaborou com a Orquestra Sinfônica da Universidade do Chile, pela qual foi homenageado em 1975 com a Medalha Gabriela Mistral e com o título de membro honorário e vitalício. No ano anterior, a Sinfônica de Porto Rico o agraciou com o título de membro honorário e vitalício. Um terceiro título de mesmo nome lhe foi concedido pelos músicos da Filarmônica Oltenia, de Craiova, na Romênia.

Por sua memória prodigiosa, seu ouvido excepcional e talento para preparar obras difíceis quase que imediatamente, Tavares tornou-se conhecido por substituir colegas de última hora, arrancando elogios de figuras como Edino Krieger, que na ocasião do concerto em homenagem aos 25 anos da morte de Bartók, na qual Tavares substituiu o maestro húngaro Laszlo Somogyi em junho de 1970, escreveu no *Jornal do Brasil*: “Por seu feito brilhante, Mário Tavares tornou-se credor das mais amplas possibilidades de atuação à frente da Orquestra pela qual é responsável, e que raramente dirige em condições normais, que lhe permitam exercer plenamente as suas reais aptidões” (apud MARQUES, 2001, p. 43).

“Mário Tavares é um compositor que acreditou no nacionalismo musical. Muito estudou a obra de Villa-Lobos, de quem é admirador e seguidor” (MARIZ, 2005, p. 378). Sobre o seu modo de trabalho composicional, afirma o mesmo autor: “Mário é criador de gestação difícil: costuma delinear uma obra em pensamento, anotando motivos, ritmos, ideias, enfim, durante meses, para depois escrever tudo de um jato” (MARIZ, 1970, p. 98).

Gustavo Tavares,³ sobrinho do compositor, relata o contato que teve com o tio em entrevista a esta autora:

³ Violoncelista e compositor, Gustavo Tavares é doutor em Música pela Rutgers University do Estado da Nova Jersey, nos Estados Unidos. Atualmente é violoncelo-solista na Orquestra da Ópera Nacional

“(...) eu tive bastante contato com meu tio ao longo dos anos, tanto como sobrinho quanto como ‘colega mais jovem’. Muitas vezes ele me mostrava as obras nas quais estava trabalhando e conversávamos a respeito. Algumas vezes eu cheguei a acompanhar em parte o processo de composição de obras específicas. (...) Sobre o processo de composição propriamente, eu lembro que ele geralmente anotava ideias melódicas e harmônicas num papel que então lhe servia de guia. Esse papel costumava ser feito de maneira bem mais sistemática e complexa do que um simples rascunho, e era a partir dele que ele costumava explorar as possibilidades e as implicações dos temas e dos motivos escolhidos para cada obra em especial. Depois de concluída a obra, ele então geralmente jogava fora essa guia. Além disso, ele tinha um conhecimento profundo dos vários instrumentos e costumava compor com grande consciência dos aspectos idiomáticos e do ‘colorido’ de cada um, e gostava de explorar as muitas possibilidades de combinação de timbre entre os instrumentos. Mário tinha uma característica muito perfeccionista como profissional, era extremamente crítico, e tinha hábito de revisar o próprio trabalho. Algumas obras foram compostas e revistas várias vezes, e várias existem em diferentes versões, com instrumentações diferentes.” (Entrevista concedida por Gustavo Tavares à autora em março de 2016; ver Anexo 2).

Mariz (2005) classifica a obra de Tavares em três períodos: o primeiro se inicia aos 17 anos e vai até o início dos estudos com Santoro “em que revela autodidatismo, influência francesa e inclinação exclusiva pela música de câmara” (p. 378). O segundo período é chamado pelo autor de “fase Santoro” (...), “e contém diversas obras de interesse musicológico” (MARIZ, 2005, p. 378). Desse período Mariz destaca a *Suíte infantil para piano solo*, a *Sonata para cello, Moda e ponteio* para harpa, celesta e cordas, *Abertura folclórica* para orquestra e coro misto. Cita ainda o *Quarteto de cordas*, o *Trio* e o *Quinteto de sopros*. Por volta de 1956 começa o terceiro período, que “se iniciaria com a libertação da influência de Santoro (...) e a crescente tutela estética de Villa-Lobos com vistas a uma música nacionalista espontânea” (MARIZ, 2005, p. 379). Dessa fase, Mariz salienta o

da Noruega e trabalha também como professor convidado na Academia Superior de Música de Zagreb, na Croácia, assim como na Universidade de Örebro, na Suécia. Descrito pela mídia especializada como “um mestre do seu instrumento” (Vecer Zagreb), “um mago... um artista que consegue o que quer do seu instrumento” (*El Diario*, San Sebastian), e “um dos mais importantes nomes brasileiros da música erudita contemporânea” (*Correio Braziliense*), Tavares é reconhecido internacionalmente e se apresenta com frequência como solista e camerista em importantes salas de concerto e festivais. Como compositor e arranjador, teve o seu trabalho gravado em projetos agraciados com o Latin Grammy e estreado em locais como o Teatro La Fenice de Veneza e no Festival Suoni delle Dolomite. Em 2014, Gustavo Tavares recebeu o Brazilian International Press Award pelo seu trabalho como intérprete e divulgador da música brasileira.

Concertino para flauta, fagote e orquestra de cordas, obra de 1959 (ver Quadro 1). Em uma breve análise sobre a obra mais recente de Tavares, Mariz cita o *Trio em forma de choro*:

Nos últimos vinte anos, Tavares tem sobressaído muito como diretor de orquestra, até em nível internacional, de tal maneira que sua reputação de regente vem obscurecendo a de compositor. Escreveu porém várias obras menores para piano solo, numerosos *duos* de grande musicalidade e interesse técnico. Outra *Sonata para cello e piano*, um **Trio para flauta, oboé e fagote**, um *Divertimento* para orquestra de violoncelos (seu instrumento) e a cantata *Rio, epopeia do morro*, premiada no IV Centenário (1965) (MARIZ, 2005, p. 380, grifo nosso).

Segundo Marques (2001), o compositor se orgulhava de suas duas sinfonias: a *Sinfonia n. 1 - Guararapes*, estreada na edição de 1981 da Bienal de Música Brasileira Contemporânea e gravada pela Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em disco comemorativo dos 50 anos da orquestra; e a *Sinfonia n. 2*, concluída em 1991. Mariz (2005, p. 380) considera a *Sinfonia n. 1* sua obra mais importante da década de 1970: “trata-se de trabalho maduro, a testemunhar sua maestria no manejo da instrumentação”.

Ainda, segundo Mariz, os concertos para violoncelo e orquestra (1981), violino e orquestra (1987) e viola e orquestra (1988) formam “um verdadeiro painel orquestral. Ele representa toda a sua enorme experiência à frente de uma orquestra sinfônica, que sabe manejar às mil maravilhas, tanto como compositor quanto como regente” (MARIZ, 2005, p. 381).

Tavares se ressentia do pouco reconhecimento que tinha como compositor. Sentia-se frustrado por não ter suas obras tocadas, não conseguir editá-las ou gravá-las.

Que pode haver de mais frustrante para um criador musical do que não poder ouvir as próprias obras – ‘tão somente ouvi-las interiormente’? Vê-las encontrar a indiferença dos programadores (...)? Ter cancelada uma gravação por vontade política? Ou não conseguir editá-las, nem mesmo tratando-se de obras didáticas que seriam certamente requisitadas nos conservatórios brasileiros?⁴ (MARQUES, 2001, p. 47)

A forte personalidade era outra marca do maestro. Segundo a esposa Gláucia, Tavares se sentia incompreendido, pois muitas vezes seu perfeccionismo era visto como aspereza;

⁴ Ver Quadro 1 para relação dos “Duos didáticos” que contemplam instrumentos de sopro.

ainda, segundo ela, o caráter religioso das últimas obras do compositor pode ser atribuído a uma busca espiritual motivada pelo sentimento de ter sido esquecido (TAVARES, 2011). Marques (2001) cita as obras dessa fase mais recente: quatro salmos para diversas formações, os oratórios *Maria in coelum*, de 1992, compostos para a festa da Assunção, e *Abaré, Apóstolo do Brasil*, de 1997.

Suas obras mais recentes são a *Suitenigma* (1997), dedicada à Orquestra Sinfônica da Escola de Música da UFRJ, *In Memoriam Martyres Cunha-ú/Uruçu, Rio Grande do Norte, 1645*, e *Exaltação a Natal* (1999). Uma terceira sinfonia permaneceu inacabada, segundo Marques (2001). “Mário Tavares também pretendia fazer uma ópera com a história da família, mas infelizmente não encontrou quem fizesse o libreto para ele musicar. Chegou a falar com os parentes a este respeito” (TAVARES, 2011, p. 29).

Em 1988 Tavares foi eleito para a Academia Brasileira de Música (ABM), onde ocupou a cadeira de Alberto Nepomuceno. Recebeu, entre outras honrarias, o Prêmio Nacional de Música do Ministério da Cultura em 1995, a Ordem do Rio Branco em 1991 e a Medalha Alberto Maranhão em 1989. Mário Tavares faleceu em sua casa no Rio de Janeiro no dia 5 de fevereiro de 2003, ao lado de sua esposa.

Quadro 1. Obras de câmara de Mário Tavares com sopros⁵

Obra	Ano de composição	Ano de estreia	Catálogo	Informações adicionais
<i>Concertino</i> para flauta, fagote e cordas	1959	1959	Opus 11	2o. Prêmio no Concurso Música e Músicos do Brasil, Rádio MED; gravado por Moacyr Lisera e Noel Devos com a Orquestra de Câmara da Rádio MEC. Outra execução ocorreu em 2012 por Celso Woltzenlogel e Matheus Moreira no IV Fórum de Cultura em Vassouras/RJ.
<i>Quinteto</i> para instrumentos de sopro	1962-1978		Opus 28	Gravado pelo Quinteto Villa-Lobos.
<i>Duo didático no. 11</i> para flauta e fagote	1976		Opus 33	Estreado por Celso Woltzenlogel e Ricardo Rapoport na Sala Cecília Meireles/RJ.
<i>Trio em forma de choro</i> para flauta, oboé e fagote	1976	1994	Opus 36	Dedicado a M. Florêncio Petit, estreado na Escola Nacional de Música por Eduardo Monteiro, Luis Carlos Justi e Noel Devos.
<i>Duo didático no. 2</i> para clarineta em si bemol e fagote	1978	1994	Opus 37	Estreado na Escola Nacional de Música por José Freitas e Noel Devos.
<i>Duo didático no. 3</i> para oboé e trompa em fá			Opus 41	
<i>Cantoadá em mi maior</i> para violoncelo, trompa em fá ou fagote	1962		Opus 44	Revista em 1978.
<i>Duo didático no. 5</i> para trompete e trombone baixo			Opus 51	
<i>Duo didático no. 6</i> para corne inglês e trombone baixo			Opus 53	
<i>Duo didático no. 10</i> para harpa e corne inglês	1978		Opus 54	
<i>Duo didático no. 9</i> para oboé e contrabaixo			Opus 57	Primeira execução por Luis Carlos Justi e Antonio Arzolla na UNIRIO.
<i>Duo didático no. 8</i> para flautim e clarineta baixo			Opus 59	
<i>Duo didático no. 11</i> para flauta em sol e xilofone/vibrafone			Opus 60	
<i>Christiniana</i> transcrição para harpa solo e quinteto de sopros	1980		Opus 63A	Do original para piano, dedicada aos sobrinhos Christina e Álvaro Prata.

⁵ Informações selecionadas do catálogo de obras de Mário Tavares (MARQUES, 2001, p. 59-63).

1.2 Contexto histórico

O *Trio em forma de choro* foi composto em 1976, quando Tavares tinha 48 anos de idade. É, portanto, uma obra da terceira fase do compositor, de acordo com Mariz (2005). A partitura foi dedicada ao flautista paraense Manoel Florêncio Petit, “um velho profissional que se tornou um amigo e inspirador” (MARQUES, 2001, p. 17).

Outra obra importante pertencente ao mesmo período do trio é o *Quinteto para instrumentos de sopro*, cuja composição foi iniciada em 1962 e finalizada somente em 1978. Gravada pelo Quinteto Villa-Lobos em 1979 em vinil, foi posteriormente relançada em *compact disc* em 1997.

Destacamos ainda, uma peça em que figuram dois dos instrumentos presentes no *Trio em forma de choro*: o *Concertino para flauta, fagote e cordas*, de 1959, que obteve o 2º Prêmio no Concurso Música e Músicos do Brasil, promovido pela Rádio MEC no mesmo ano. Foram intérpretes da obra o flautista Moacyr Liserra e o fagotista Noël Devos, acompanhados pela Orquestra de Câmara da Rádio MEC.

Dentre as obras recentes de vulto é mister comentar mais detidamente o **Concertino** para flauta, fagote e orquestra de cordas. Nessa vistosa obra em três movimentos (*allegro*, *moderato* e *vivo scherzando*) confirma o autor seu excelente manejo da orquestra. Inicia-se com o desenho ascendente tão frequente nas partituras de Mário Tavares, e apresenta os dois instrumentos solistas com muita propriedade, especialmente o fagote, que tem belas deixas para cantar, atestando a riqueza e facilidade de inspiração do compositor nordestino. (MARIZ, 1970, p. 99, grifo do original)

Esse breve levantamento das obras nos permite afirmar que o *Trio em forma de choro* é produto de um período bastante prolífico da carreira multifacetada do maestro. Da mesma época do *Trio em forma de choro* são as composições *Duo didático nº 1 para flauta e fagote* (1976) e *Alento para flauta solo* (1975).

No mesmo ano da composição do *Trio*, Tavares dirigiu oito récitas da ópera *Chalaça*, de Mignone. Dirigiu também um programa com obras de Villa-Lobos no 8º Festival Interamericano de Música, em Washington, obtendo sucesso da crítica (MARIZ, 2005).

A estreia mundial do *Trio em forma de choro* ocorreu apenas em 21 de novembro de 1994, em um concerto dedicado a Mário Tavares, na então Escola Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ. Os intérpretes foram o flautista Eduardo Monteiro, o oboísta Luis Carlos Justi e o fagotista Noël Devos, três expoentes da música de concerto no Brasil. Na

mesma ocasião ocorreram as estreias de *Duo didático nº 1 para flauta e fagote* e *Alento para flauta solo*, dentre outras obras para diversas instrumentações, todas de autoria de Tavares.

Em 24 de novembro daquele ano, apenas três dias após a estreia do *Trio em forma de choro*, houve uma nova apresentação, dessa vez em um concerto do Ensemble Rio, no auditório do Espaço Cultural BNDES. Tanto a estreia quanto a segunda execução da obra aparecem na mesma página da programação cultural publicada pelo jornal *O Globo* de 21 de novembro de 1994⁶.

O Trio Capitu, grupo fundado em 2012, resgatou o *Trio em forma de choro* após o contato com a partitura promovido pelo professor e estreante da obra Luis Carlos Justi, interpretando-o em dois concertos realizados em maio de 2014 na Sala das Sessões, no Centro Cultural da Justiça Federal no Rio de Janeiro. Nessas ocasiões foram executados apenas os movimentos *Moda antiga* e *Fughetta*.

Em 9 de dezembro de 2015 foi rebatizada a sala com 159 lugares localizada no prédio anexo ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro, conhecida como Teatro B. Ela passou a se chamar Sala Mário Tavares, conforme Portaria FTM/RJ n. 270, publicada no *Diário Oficial do Estado do Rio de Janeiro* em 08 de dezembro de 2015 (ver Figura 1). Na cerimônia promovida pela Fundação Theatro Municipal, que contou com a presença da viúva do compositor e de familiares, discursaram o então presidente da Fundação e sucessor de Tavares na cadeira de número 30 da Academia Brasileira de Música – ABM, João Guilherme Ripper, e o diretor artístico do Theatro Municipal, o maestro André Cardoso. Ao fim da cerimônia houve um pequeno recital com obras de Tavares interpretadas por músicos convidados. O encerramento coube ao Trio Capitu, que executou dois movimentos do *Trio em forma de choro*.

⁶ Fonte: <http://acervo.oglobo.globo.com>. Acesso em 09/02/2016, 17:04h.



Figura 1. Convite da inauguração da Sala Mário Tavares⁷

A obra: questões estruturais

O primeiro movimento do *Trio em forma de choro* tem como subtítulo *Improvisando*, que *a priori* remete à ideia de uma execução mais livre. No entanto, sua escrita é bastante detalhada e minuciosa. Trata-se de um movimento constituído na forma tema com variações (ver Quadro 2). A análise morfológica completa da obra encontra-se nos anexos desta dissertação.

⁷ Fonte:

<https://www.facebook.com/theatro.municipal.3/photos/a.299576830087637.79156.272962222749098/1065571113488201/?type=3&theater>. Acesso em 6/11/2016, 14:30h.

Quadro 2. Estrutura do 1º movimento

Seção	Compassos	Andamento
Tema	1-11	$\text{♩}=120$ <i>moderato</i>
Variação 1	12-15	
Transição 1	16-19	
Variação 2	20-36	
Variação 3	37-52	<i>Mosso</i> (anotação feita na cópia do manuscrito)
Variação 4	53-63	
Variação 5	64-72	
Variação 6	73-80	
Transição 2	81-83	
Variação 7	84-89	
Variação 8 (reexposição da var. 1)	90-97	<i>A tempo – Come prima</i>
Variação 9 (reexposição da var. 2)	98-114	
Coda	115- 129	$\text{♩}= 142$ a $\text{♩}= 152$

O segundo movimento, que tem como subtítulo *Moda antiga*, é apresentado em compasso ternário composto 6/8 e se constitui das seções A, B, C, D, A' e Coda, conforme Quadro 3. Sua principal característica estilística é o recurso frequente à imitação entre as vozes.

Quadro 3. Estrutura do 2º movimento

Seção	Subseção	Compassos	Andamento
A		1-21	♩ . = 88
A	Transição	18-21	
B		22-29	
B	b1	22-25	
B	b2	26-29	<i>Poco piu mosso</i> ♩ . = 68
C		30-44	<i>Meno mosso</i>
C	Transição	41-44	<i>a tempo</i>
D		45-101	
D	d1	45-66	<i>Allegro in 1</i>
D	d2	66-90	
D	Transição	91-101	
A´		102-109	<i>Tempo I</i> <i>Come prima</i>
A´	Transição	106-109	
A´´		110-123	
Coda		124-132	
Coda	s1	124-127	
Coda	s2	128-132	

O terceiro e último movimento do *Trio em forma de choro, Fughetta*, apresenta elementos típicos da fuga, porém de forma livre, sem muita rigidez, como se pode ver no Quadro 4. Ele apresenta ainda a indicação de caráter *alegremente*.

Quadro 4. Estrutura do 3º movimento

Elemento ou seção	Compassos	Andamentos
Sujeito	1-5	♩ = 72
Coda do sujeito	5	
Resposta	6-9	
1o. Divertimento	10-17	
1o. Episódio	18-21	
2o. Divertimento	22-25	
2o. Episódio	26- 37	
3o. Divertimento	38-39	
Seção com caráter de desenvolvimento	40-65	<i>Poco meno</i> (c. 45) <i>a tempo</i> (c. 52)
Pedal	66-74	
Coda	75-95	<i>meno</i>

CAPÍTULO 2 - CAMINHOS PARA A EDIÇÃO CRÍTICA

2.1 Considerações gerais e metodologia

Meu primeiro contato com o *Trio em forma de choro* se deu por intermédio do professor Luis Carlos Justi, na época da criação do Trio Capitu em 2012, quando as integrantes do grupo buscavam repertório. No arquivo do professor Justi em sua sala na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), estavam cópias das partes cavadas em uma grafia de difícil leitura.

A segunda fonte de material foi acessada diretamente do acervo do compositor, com autorização da viúva, a Sra. Gláucia Maranhão Tavares, em sua residência no Rio de Janeiro. Na pasta etiquetada com o nome da obra encontravam-se, além dos exemplares originais das partes cavadas já mencionadas:

1. duas partituras – uma de próprio punho do compositor, cuja autenticidade foi atestada por Gláucia Maranhão Tavares, e outra de copista, ambas assinadas e datadas por Tavares;
2. esboço de duo para flauta e oboé intitulado *Invenção forma de choro*, com material temático similar ao do trio, estando porém, inacabado.

Totalizavam-se, assim, quatro distintas fontes. Optamos por utilizar como fonte primária a cópia da partitura, assinada e datada pelo compositor. Essa escolha baseou-se em duas razões: o fato de tal cópia ter uma assinatura indica que o material foi revisado pelo próprio Tavares – segundo Gustavo Tavares (ver Anexo 2), este era o *modus operandi* do compositor –, e esta fonte é de leitura mais clara do que a do manuscrito original.

Nossa principal referência para a elaboração da proposta de edição crítica é FIGUEIREDO (2014). Para a estruturação deste capítulo, tomamos como referência também a dissertação de Raquel Santos Carneiro intitulada *Quatro peças brasileiras para quarteto de fagotes (1983) de Francisco Mignone: propostas de edições crítica e prática*, de 2015.

Classificação e organização:

Para possibilitar a análise das diversas fontes, optamos por classificá-las de acordo com a seguinte nomenclatura:

FONTE A – cópia autorizada;

FONTE B – manuscrito autógrafo;

FONTE C – cópia das partes cavadas;

FONTE D – cópia autógrafa de versão para flauta e oboé intitulada *Invenção forma de choro*.

A FONTE A é a cópia autorizada pelo compositor, datada e assinada; entendemos que esta seria a versão definitiva da obra. A FONTE B é o manuscrito autógrafo. Determinamos, portanto, estas duas como as fontes principais.

A fonte C é composta pelas partes cavadas dos instrumentos, com grafia de um segundo copista. Pelo que pudemos observar ao longo deste estudo, a fonte C é muito provavelmente derivada da fonte A antes desta ter passado pela segunda revisão do compositor.

A fonte D é a partitura manuscrita autógrafa de uma versão para flauta e oboé, inacabada. Não é legível a data para a determinação da cronologia. Porém, acreditamos que esta teria sido a ideia original do compositor, tanto por conter trechos rasurados que não aparecem nas outras fontes como por se encaixar no *modus operandi* de Tavares, que costumava rascunhar suas obras para depois escrevê-las definitivamente (ver Anexo 2).

Classificamos, portanto, as fontes em principais e auxiliares, da seguinte maneira:

1 - Fontes principais: A e B;

2 - Fontes auxiliares: C e D.

Pode-se compreender a inter-relação entre as fontes observando a Figura 2.

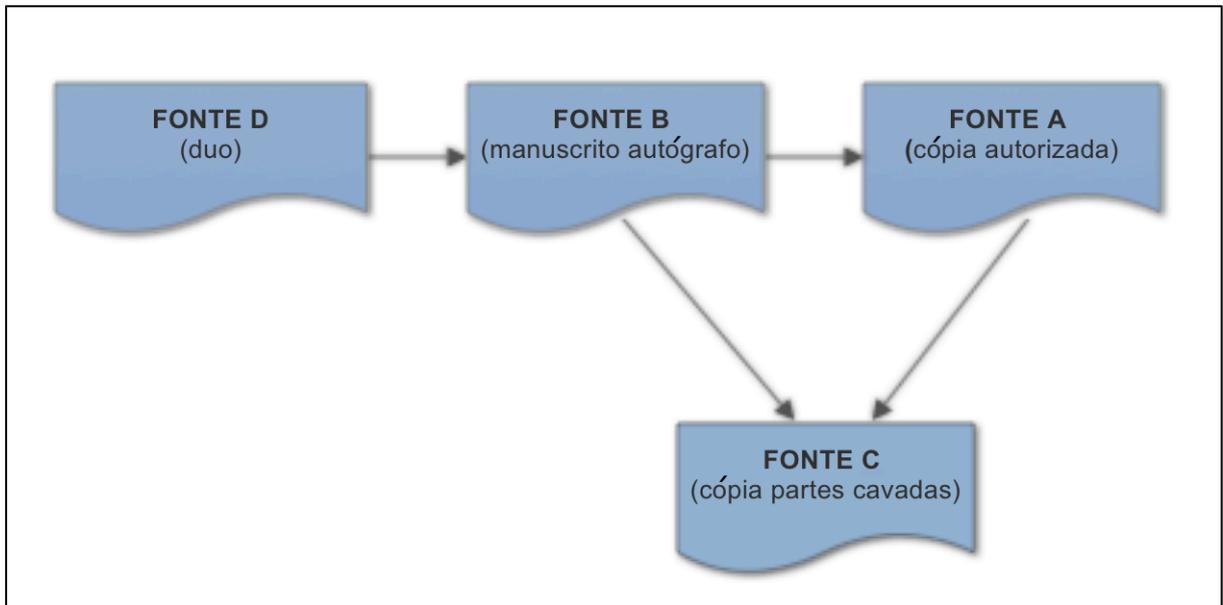


Figura 2. Derivação das fontes. Elaboração da autora.

Abordaremos cada uma das divergências encontradas na análise comparativa das fontes de maneira individual, categorizando-as por problemas de notação e por problemas de articulação e dinâmica.

Ao final de cada movimento encontra-se uma tabela com o crítico resumido. Segundo Figueiredo, “o aparato crítico é a seção sistemática da edição crítica que registra as variantes, erros e lacunas presentes nas fontes utilizadas e que criam a necessidade das intervenções editoriais” e “o aparato crítico apresentado como tabela organiza substancialmente o campo visual do leitor, tornando as informações mais claras” (FIGUEIREDO, 2014, p. 152, 158).

Segundo Caldwell (1985) é “irreal supor que toda e qualquer diferença entre a fonte e a edição possa ser mostrada” (apud FIGUEIREDO, 2014, p. 153). Diante disso, nos perguntamos: como decidir sobre a quantidade de informações a serem incluídas nessa tabela? E optamos por incluir nas tabelas apenas as escolhas editoriais oriundas exclusivamente das fontes B, C ou D; como a FONTE A é nossa principal fonte, e conseqüentemente de onde provém a grande maioria das informações textuais da obra, seria redundante detalhá-las novamente na tabela.

Quanto à localização do aparato crítico no conjunto da edição, Figueiredo (2014) apresenta três opções: aparato crítico disperso, concentrado, ou em volume separado. Na estruturação do presente trabalho, adotamos o aparato crítico concentrado, por entendermos, conforme Tanselle (1972), que

relegar o material editorial para um apêndice, e permitir que o texto se destaque por si mesmo, serve para enfatizar a primazia do texto e permite ao estudioso ou intérprete um confronto com a obra (...) sem a distração de um comentário editorial e ler a obra com facilidade (apud FIGUEIREDO, 2014, p. 154).

1.2.1 Primeiro movimento: *Improvisando*

Problemas de notação

A primeira divergência notada na comparação entre as fontes refere-se ao uso de fórmulas de compasso diferentes. Na FONTE B a fórmula de compasso utilizada é $3/4$ nos compassos 6 a 8, seguida de fórmula de compasso binário nos compassos 9 e 10. No compasso 11 temos $4/8$. No compasso 14 há novamente a fórmula de compasso $3/4$. Na FONTE D há no compasso 6 a fórmula $3/4$, no compasso 8, $4/8$, no compasso 10 a fórmula $2/4$ e no compasso 11, a fórmula $4/8$. As FONTES A e C estão padronizadas quanto ao uso das fórmulas de compasso: fórmula de compasso unificada em $4/8$ no compasso 4, permanecendo até o compasso 10.

Ex. 1. Tavares, M. *Trio em forma de choro*, *Improviso*, FONTE B, c. 1-14: mudanças das fórmulas de compasso.

Ex. 2. Tavares, M. *Invenção forma de choro*, FONTE D, c. 1-18: mudanças das fórmulas de compasso.

Handwritten musical score for "Trio em forma de choro" by Mario Tavares. The score is for Flute, Clarinet, and Bassoon. It features a tempo of 120 and a "1.ª mov." (first movement). The music is marked "Improvizando" and includes dynamic markings like "poco rit." and "poco riten.". The time signature changes from 4/8 to 3/8 and back to 4/8. A red circle highlights the 4/8 time signature in the first system, and another red circle highlights the 3/8 time signature in the second system.

Ex. 3. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 1-13: fórmula de compasso unificada em 4/8 do c. 4 ao 10.

Handwritten musical score for "Trio em forma de choro" by Mario Tavares, specifically for the Bassoon part. The score is marked "Fagote" and includes a tempo of 120 and "Improvizando". It features dynamic markings like "poco rit." and "atenua.". The time signature changes from 4/8 to 3/8 and back to 4/8. A red circle highlights the 4/8 time signature in the first system, and another red circle highlights the 3/8 time signature in the second system.

Ex. 4. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fgt., c. 1-14: fórmula de compasso unificada em 4/8 do c. 4 ao 10.

COMENTÁRIO: optamos por utilizar as fórmulas de compasso presentes nas fontes A e C. Acreditamos que muitas mudanças de fórmula de compasso são desnecessárias quando não há mudança no sentido rítmico e que, por esta razão, o compositor teria optado por unificar as fórmulas na ocasião da revisão da partitura.

Trio
em forma de choro
para flauta, oboé e fagote
(à Manoel Florêncio Petit)

Mário Tavares
(1976)

I - Improvisando

Flauta (Oboé)
Oboé
Fagote (Oboé)

Fl.
Ob.
Fgt.

pp

Poco Rit.

a tempo

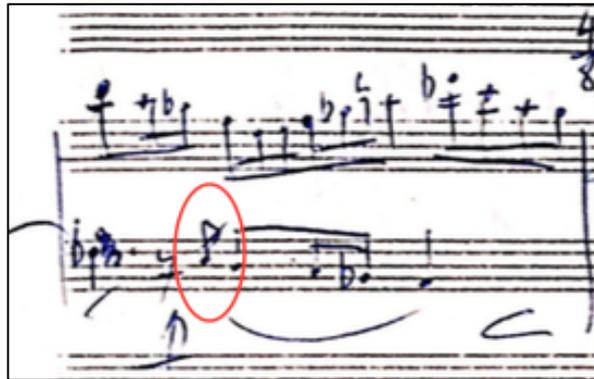
p

Poco Rit.

Ex. 5. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, c. 1-10: fórmula de compasso unificada em 4/8 do c. 4 ao 10.

No compasso 7 das fontes B e D há uma apojetura na parte do oboé, inexistente nas demais fontes.

Ex. 6. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 6-7: apojetura na parte do oboé.



Ex. 7. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE D, c. 7: apojatura na parte do oboé.

COMENTÁRIO: acreditamos se tratar de um erro de omissão dos copistas das FONTES A e C, portanto decidimos manter a apojatura na PE.



Ex. 8. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, ob., c. 5-8: apojatura incluída.

Na FONTE A, no compasso 11, na parte do oboé, há um sinal de bemol na nota ré. As FONTES B e C não apresentam esse sinal, a nota é ré. A FONTE D traz material diferente nos compassos 9, 10 e 11, portanto não se aplica à análise comparativa deste trecho.

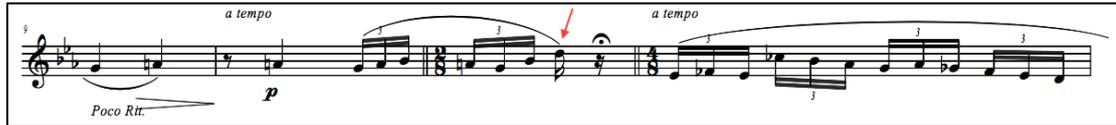
Ex. 9. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 10-12: ré bemol na parte do oboé.

Ex. 10. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 9-11: nota ré sem acidente na parte do oboé.

Ex. 11. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, ob., c. 10-12: nota ré sem acidente.

COMENTÁRIO: a análise da reexposição do movimento, que se inicia no compasso 90 (ver Anexo 1, p. 238), permite sanar esta dúvida: no compasso que precede a reexposição,

compasso 89, há a nota ré bequadro. Portanto, optamos na PE por seguir o material das FONTES B e C, adotando a nota ré bequadro.



Ex. 12. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, ob., c. 9-12: nota ré bequadro.

Nas FONTES A, C e D, no compasso 13.3, na parte da flauta há um sinal de alteração bequadro na nota ré. A FONTE B não apresenta esse acidente no compasso 12, que é o compasso equivalente nas outras fontes. A nota seria ré sustenido, pois o ré anterior presente no mesmo compasso também é sustenido.



Ex. 13. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 11-12: nota ré sem alteração bequadro na parte da flauta.



Ex. 14. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 12-13: nota ré com alteração bequadro na parte da flauta.

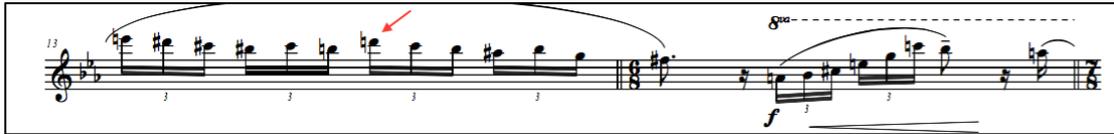


Ex. 15. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, c. 12-13: nota ré com alteração bequadro na parte da flauta.



Ex. 16. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE D, c. 11-12: nota ré com alteração bequadro na parte da flauta.

COMENTÁRIO: manteremos na PE a alteração da nota, pois é evidente que houve um erro de omissão do compositor no manuscrito autógrafo (FONTE B), sanado na cópia autorizada (FONTE A) e reproduzido nas partes cavadas (FONTE C).



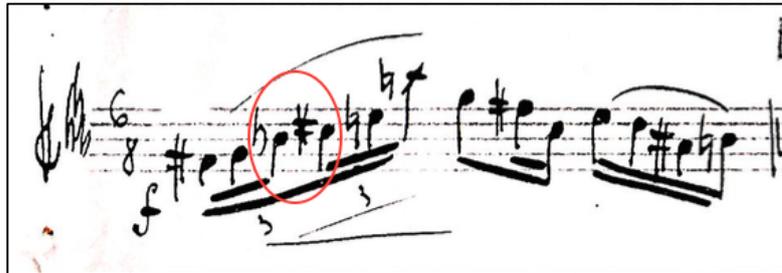
Ex. 17. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fl., c. 13-14: nota ré bequadro.

No compasso 13 na parte do oboé, a FONTE B apresenta as notas lá bemol, presente na tonalidade de mi bemol, e si sustenido nas figuras rítmicas quiálteras. As FONTES A e C apresentam no compasso 14, que é equivalente ao 13 da FONTE B, si bemol, presente na tonalidade de mi bemol, e dó sustenido. A FONTE D tem a mesma numeração de compasso da FONTE B, trazendo as mesmas alterações que as FONTES A e C. A FONTE D traz ainda outra diferença: a nota mi, quinta nota do compasso, aparece sem a alteração de bequadro.

Ex. 18. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 13-14: lá bemol e si sustenido na parte do oboé.



Ex. 19. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 14: si bemol e dó sustenido na parte do oboé.



Ex. 20. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, ob., c. 13: si bemol e dó sustenido.



Ex. 21. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE D, c. 13: si bemol, dó sustenido e mi sem alteração na parte do oboé.

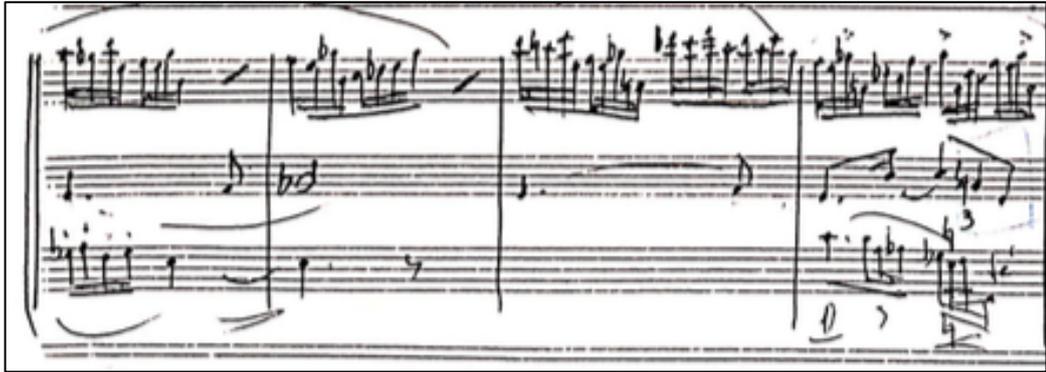
COMENTÁRIO: optamos aqui por manter a relação intervalar presente nas FONTES A e C. Como se trata de um movimento no qual as imitações são constantes, entendemos que a relação intervalar deve ser mantida entre as vozes do oboé e da flauta.



Ex. 22. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, ob., c. 13-16: notas si bemol, dó sustenido e mi bequadro.

Nas fontes A, C e D, há mudança de clave na parte do fagote do compasso 22 ao 25: é inserida a clave de dó. A partir do compasso 26 há o retorno à clave de fá. Na FONTE B o trecho equivalente vai do compasso 22 ao 25.

Ex. 23. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 19- 28: mudança para clave de dó e para clave de fá na parte do fagote.



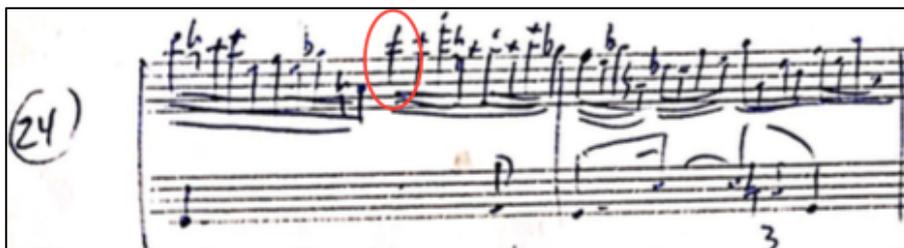
Ex. 24. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 22-25: parte do fagote sem mudança de clave.

COMENTÁRIO: para facilitar a leitura do instrumentista, optamos aqui por eliminar a alteração de clave, mantendo a clave de fá durante todo o trecho que vai do compasso 22 ao compasso 25.



Ex. 25. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fgt., c. 21-30: trecho em clave de fá apenas.

Na FONTE D, na parte da flauta, no compasso 24.2 não há alteração na nota ré. Nas demais fontes há alteração bemol na nota ré no compasso equivalente, que neste caso é o compasso 25.

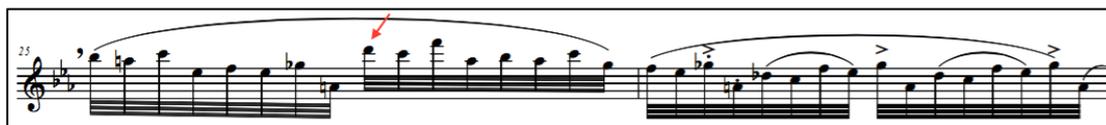


Ex. 26. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE D, c. 24-25: ré sem alteração na parte da flauta.



Ex. 27. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 24-25: ré com alteração bemol na parte da flauta.

COMENTÁRIO: optamos na PE pela nota não alterada. A justificativa é simples: manter a relação intervalar do *ostinato* da parte da flauta.



Ex. 28. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fl. c. 25-26: nota ré sem alteração.

Logo antes da terceira variação, no compasso 36, há uma grafia que aparenta ser a indicação de glissando na parte da flauta, na FONTE A. Nas outras fontes não há sinal de glissando neste trecho.



Ex. 29. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 36: possível sinal de glissando na parte da flauta.

COMENTÁRIO: a anotação com ponto de interrogação que aparece logo acima do suposto glissando nos leva a crer que não houve decisão categórica sobre a grafia de tal sinal. Como não há qualquer marcação desse recurso nas outras fontes, optamos por não inseri-lo na PE. Há, porém, sinal de glissando no compasso 114 apenas na FONTE A, na reexposição da segunda variação (ver Anexo 1, p. 239), sinal este que manteremos em nossa PE. Trataremos desse caso mais adiante.

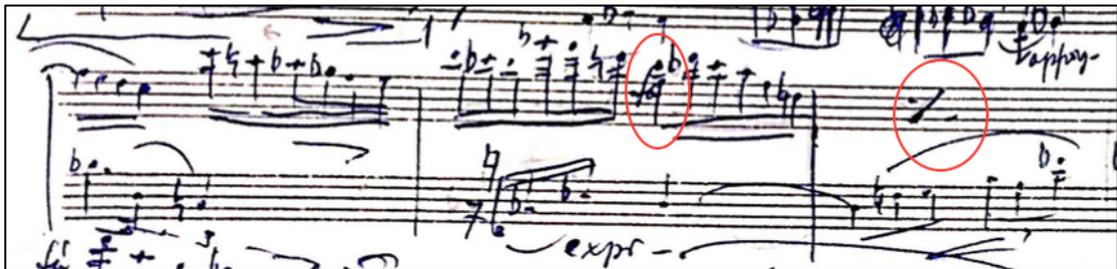


Ex. 30. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fl. c. 34-36: ausência de glissando.

No compasso 44.3 na FONTE B aparece a nota fá. Na FONTE D há uma rasura com duas notas: fá e si. O compasso seguinte (c. 45) é resumido com sinal de repetição (/.) em ambas as fontes. No compasso equivalente ao 44.3 nas FONTES A e C (c. 45.3) há a nota si.



Ex. 31. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 44-45: nota fá e sinal de repetição na parte da flauta.



Ex. 32. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE D, c. 43-45: notas fá e si e sinal de repetição na parte da flauta.

The image shows two systems of handwritten musical notation. The top system includes a treble clef staff with a 'crescendo' marking above it. Below it are two bass clef staves. The bottom system also features a treble clef staff with a 'Corta' marking above it, and two bass clef staves. Various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'sfz' are present throughout the score. Two specific notes in the treble clef staves are circled in red.

Ex. 33. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 39-51: nota si e nota fá na parte da flauta.

The image shows a single system of handwritten musical notation. It consists of a treble clef staff with a 'Corta' marking above it, and two bass clef staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'sfz'. Two specific notes in the treble clef staff are circled in red.

Ex. 34. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fl., c. 43-45: nota si e nota fá.

COMENTÁRIO: na PE optamos por manter a nota si, presente nas fontes A e C e D. O fato de o compasso seguinte ter sido grafado por extenso nas FONTES A e C, e não com sinal de repetição (FONTES B e D), é um indício de que a intenção do compositor era justamente diferenciá-los, o que justifica a nossa escolha.

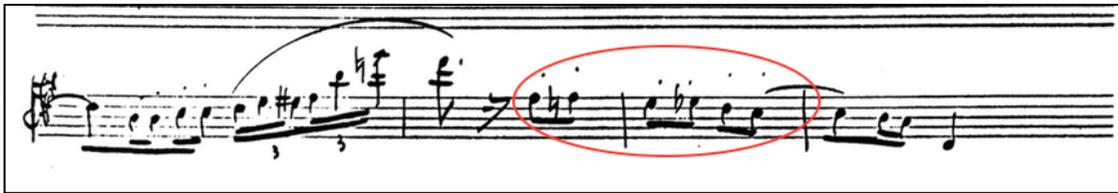
Ex. 35. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fl., c. 43-45: nota si e nota fá.

Nos compassos 57 e 58 da FONTE A, há uma rasura nas colcheias que transforma o ritmo original em semicolcheias, oitavando as notas originais. Há ainda um X acima do referido trecho. As demais fontes trazem apenas colcheias.

Ex. 36. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 56-58: semicolcheias na parte da flauta.



Ex. 37. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 56-58: colcheias na parte da flauta.



Ex. 38. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fl., c. 56-58: colcheias na parte da flauta.



Ex. 39. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE D, c. 56-58: colcheias na parte da flauta.

COMENTÁRIO: em nossa PE optamos por seguir as FONTES B, C e D e manter o trecho apenas com as colcheias. Porém, colocamos o trecho presente na FONTE A como *ossia*. Dessa forma, a opção por executar o trecho com semicolcheias fica a critério do intérprete.

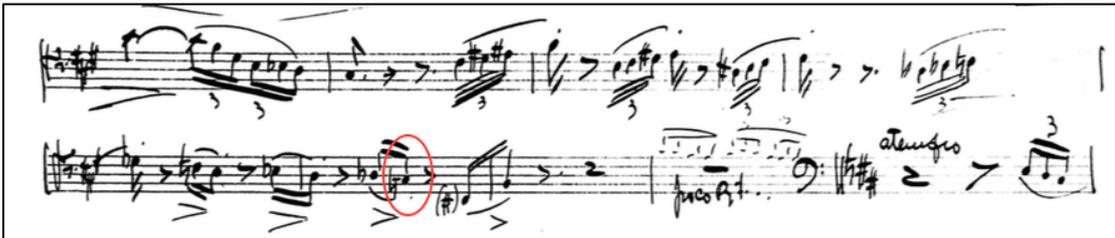
Ex. 40. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fl., c. 57-58: trecho em colcheias; *ossia* em semicolcheias.

Na quarta variação (ver Anexo 1, p. 236), no compasso 61.2 na parte do fagote, na FONTE A e na FONTE B, cujo compasso equivalente é o 60, há a nota sol sustenido, pertencente à tonalidade de lá maior. Na FONTE C há sol bequadro. A FONTE D não possui parte do fagote, portanto não se aplica nesta comparação.

Ex. 41. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 59-63: ausência de sinal bequadro na nota sol na parte do fagote.

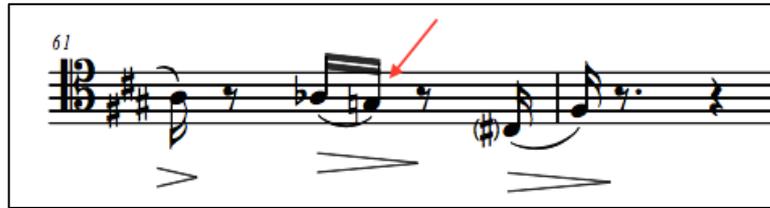


Ex. 42. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 60-62: ausência de sinal bequadro na nota sol na parte do fagote.



Ex. 43. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fgt., c. 56-64: nota sol bequadro.

COMENTÁRIO: seguindo a relação intervalar do trecho, no qual o compositor faz uso de cromatismo, é possível afirmar que se trata de um erro de omissão nas FONTES A e B, pois a sequência correta de segundas menores seria lá bemol e sol bequadro. Do contrário ocorreria a sequência lá bemol e sol sustenido, ocasionando uma enarmonia. Portanto, na PE optamos por incluir a nota sol bequadro, como consta na FONTE C.

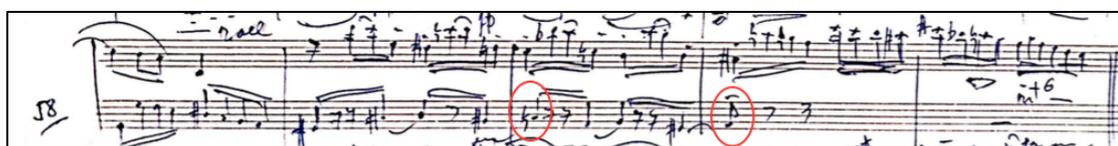


Ex. 44. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fgt., c. 61-62: nota sol bequadro.

Nos compassos equivalentes ao 61.1 e 62.1 da FONTE A, na parte do oboé, há nas FONTES B e D as notas lá bequadro e fá sustenido, respectivamente. Nas FONTES A e C, por sua vez, há sol bequadro e mi bequadro.



Ex. 45. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 60-62: notas lá bequadro e fá sustenido na parte do oboé.



Ex. 46. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE D, c. 58-61: notas lá bequadro e fá sustenido na parte do oboé.

Ex. 47. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 58-61: notas sol bequadro e mi bequadro na parte do oboé.

Ex. 48. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, ob., c. 59-63: notas sol bequadro e mi bequadro.

COMENTÁRIO: como em 60.1 e 60.2 os intervalos na parte do oboé são ascendentes, nos parece mais lógico manter todos os intervalos deste compasso também ascendentes, em oposição aos intervalos descendentes nas partes da flauta e do fagote. Porém, este é um caso em que ambas as versões funcionam em termos de harmonia. Em nossa PE optamos por manter as notas presentes nas FONTES A e C: sol bequadro e mi bequadro. Acreditamos que o compositor tenha revisado essas notas.

Ex. 49. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, ob., c. 57-64: notas sol bequadro e nota mi bequadro.

Na quinta variação (ver Anexo 1, p. 237), compasso 69 na parte da flauta, as FONTES A e C têm o dó inalterado, dó sustenido portanto, proveniente da tonalidade. As FONTES B e D, por sua vez, apresentam dó bequadro.



Ex. 50. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 67-69: nota dó sustenido na parte da flauta.



Ex. 51. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fl., c. 67-69: nota dó sustenido.

A handwritten musical score for flute, measures 69-70. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth notes, many of which are grouped in triplets. A red circle highlights a specific note in measure 70, which is a D4 (middle C). The number '70' is circled in the upper right corner of the staff.

Ex. 52. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 69-70: nota dó bequadro na parte da flauta.

A handwritten musical score for flute, measures 67-69. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth notes, many of which are grouped in triplets. A red circle highlights a specific note in measure 69, which is a D4 (middle C). The dynamic marking 'pp' is visible in measure 68.

Ex. 53. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE D, c. 67-69: dó bequadro na parte da flauta.

COMENTÁRIO: acreditamos que se trata de um erro de omissão do acidente. Para preservar a relação intervalar de segunda maior existente entre as duas últimas notas do grupo de quiálteras precedente – fá sustenido e mi –, manteremos em nossa PE a nota dó bequadro, seguindo as FONTES B e D.

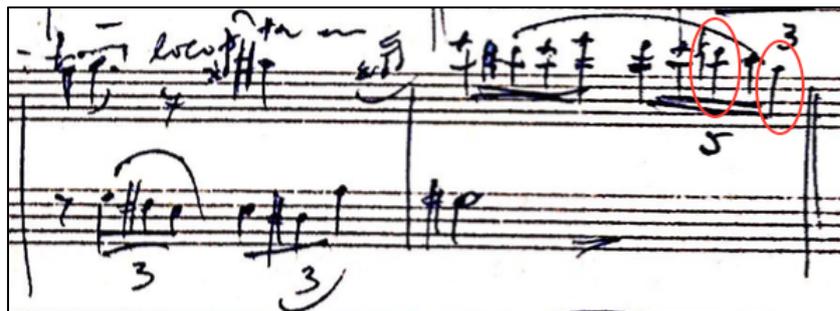
A printed musical score for flute, measures 67-69. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of eighth notes, many of which are grouped in triplets. A red arrow points to a specific note in measure 69, which is a D4 (middle C). The dynamic marking 'mf' is visible in measure 67. The word 'Trio' is written above the staff in measure 68.

Ex. 54. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fl., c. 67-69: nota dó bequadro.

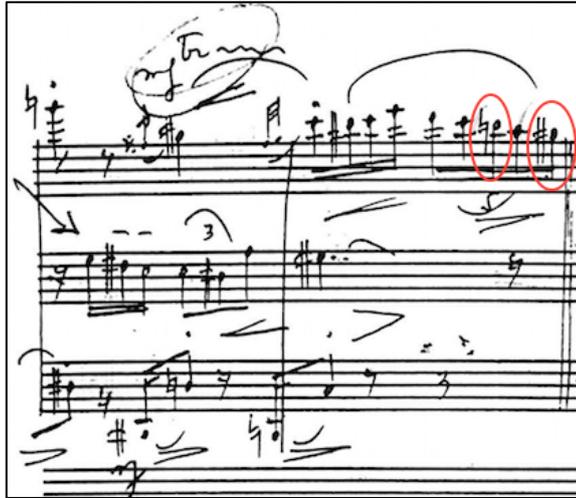
No último compasso da quinta variação (ver Anexo 1, p. 237), compasso 71, a parte da flauta na FONTE B apresenta as notas do grupo de quiálteras inalteradas, sem qualquer acidente. Na FONTE D o mesmo ocorre, com exceção da nota si – neste caso, si bequadro. As FONTES A e C apresentam as mesmas notas nos compassos equivalentes: si bequadro e sol suspenso.



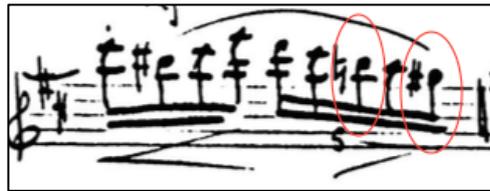
Ex. 55. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 70-71: notas sem alteração na parte da flauta.



Ex. 56. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE D, c. 70-71: nota si com alteração bequadro e nota sol sem alteração na parte da flauta.

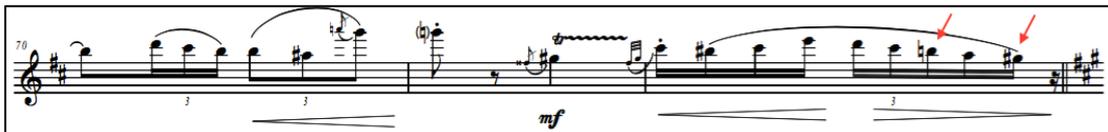


Ex. 57. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 71-72: nota si com alteração bequadro e nota sol com alteração suspenso na parte da flauta.



Ex. 58. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fl., c. 72: nota si com alteração bequadro e nota sol com alteração suspenso.

COMENTÁRIO: manteremos em nossa PE as alterações presentes nas FONTES A e C, si bequadro e sol suspenso, por pronunciarem a tonalidade adotada na sexta variação, que se inicia no compasso seguinte: lá maior (ver Anexo 1, p. 237).



Ex. 59. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fl., c. 70-72: nota si bequadro e nota sol sustenido.

No compasso 75 da FONTE A, há uma rasura na parte do fagote. Na FONTE C há pausa no compasso equivalente. Na FONTE B há uma linha escrita para o fagote. A FONTE D não se aplica neste caso.



Ex. 60. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, c. 59-60: rasura na parte do fagote.

A handwritten musical score for a Trio in Choro form, titled 'Improviso'. The score consists of several staves. The top staff has a circled measure with the number '70' above it. Another circled measure is located in the middle of the top staff. A larger circled area encompasses a section of the bottom staff, starting around measure 75. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'molto cantato' and 'p'.

Ex. 61. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 73-76: linha escrita para o fagote.

A handwritten musical score for a Trio in Choro form, titled 'Improviso'. It shows two staves. The top staff has a circled measure with the number '71' above it. The bottom staff has a circled measure with the number '78' above it. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings like 'sempre p' and 'Rit...'. There are also some handwritten annotations like 'FR.' and 'OB.'.

Ex. 62. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fgt., c. 71-80: compasso em pausa.

COMENTÁRIO: como o trecho em questão parece ter sido apagado deliberadamente da FONTE A na revisão do compositor, em nossa PE não o incluiremos, seguindo portanto as FONTES A e C.

The image shows a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Oboé. The Flauta part is on the top staff, and the Oboé part is on the bottom staff. The Oboé part is circled in red. The score includes measures 71-80. The Flauta part starts with a measure of rest, followed by a series of notes. The Oboé part starts with a measure of rest, followed by a series of notes. The score includes dynamics like 'sempre p' and 'rit.'.

Ex. 63. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fgt., c. 71-80: compasso em pausa.

No compasso 88 da FONTE C, parte do oboé, no grupo de quiálteras há sol bequadro, lá bequadro e si bemol, e no compasso seguinte lá bequadro, sol bequadro, si bemol e ré. Na FONTE A, no compasso 88 há sol susenido, lá bequadro e si. No compasso seguinte, lá, sol susenido, si e ré. A FONTE B traz, no compasso equivalente ao compasso 88, sol susenido, lá e si. Logo após este compasso há o símbolo de ritornelo para o compasso 10. No compasso 10 há a sequência de notas lá bequadro, sol, si bemol e ré. A FONTE D está escrita até o compasso 78. Há uma observação “segue pg. 3”, porém a referida página se extraviou. Portanto, a utilização da FONTE D neste caso não se aplica.

The image shows a handwritten musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Oboé. The Flauta part is on the top staff, and the Oboé part is on the bottom staff. The Oboé part is circled in red. The score includes measures 84-91. The Flauta part starts with a measure of rest, followed by a series of notes. The Oboé part starts with a measure of rest, followed by a series of notes. The score includes dynamics like 'mp' and 'p'.

Ex. 64. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, ob., c. 84-91: notas sol bequadro, lá bequadro e si bemol; lá bequadro, sol bequadro, si bemol e ré.



Ex. 65. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 88-89: notas sol sustenido, lá bequadro e si; lá, sol sustenido, si e ré na parte do oboé.



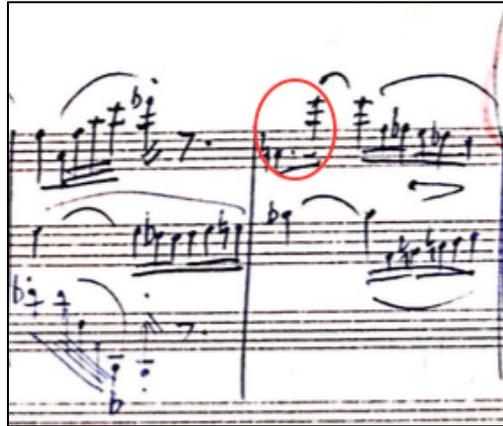
Ex. 66. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 85-87: notas sol sustenido, lá e si na parte do oboé; ritornelo para c. 10.

COMENTÁRIO: acreditamos que houve erro de omissão na FONTE A. Como se está voltando à tonalidade inicial do movimento na reexposição que se inicia no compasso 90 (ver Anexo 1, p. 238), a sequência de notas correta seria: sol bequadro, lá bequadro, si bemol; lá bequadro, sol bequadro, si bemol e ré. Além disso, o fato de haver um sinal de ritornelo na FONTE B indica que a intenção do compositor era que se repetisse integralmente o compasso equivalente ao compasso 89 das FONTES A e C. Manteremos, portanto, em nossa PE as notas como constam na FONTE C.

Ex. 67. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, ob., c. 85-92: sequência correta sol bequadro, lá bequadro, si bemol; lá bequadro, sol bequadro, si bemol e ré.

No compasso 114, na parte da flauta, há sinal de glissando apenas na FONTE A. Trata-se da reexposição da segunda variação (ver Anexo 1, p. 239). As demais fontes aplicáveis não apresentam sinal de glissando. Na FONTE B o compasso equivalente é o 35, pois há ritornelo.

Ex. 68. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 113-114: sinal de glissando na parte da flauta.



Ex. 69. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 34-35: ausência de sinal de glissando na parte da flauta.



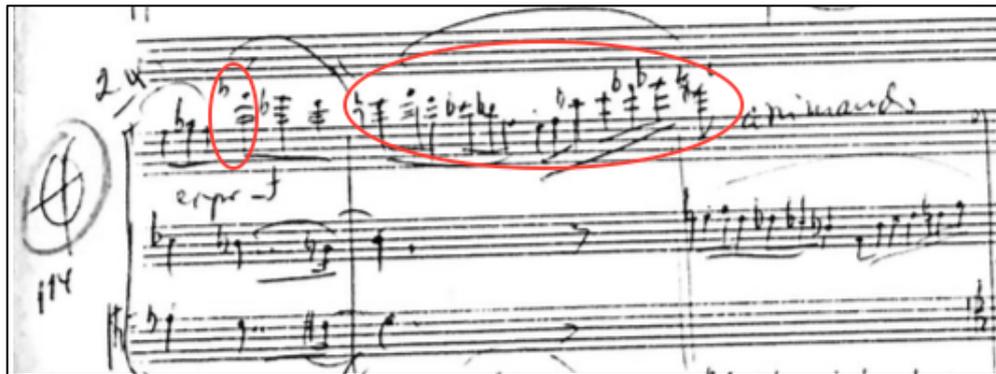
Ex. 70. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, fl., c. 114-118: ausência de sinal de glissando.

COMENTÁRIO: acreditamos que o sinal de glissando foi inserido na ocasião da revisão da FONTE A. O recurso do uso de ornamento vem justamente diferenciar a reexposição da exposição desta variação. Manteremos, portanto, em nossa PE o sinal de glissando presente na FONTE A.



Ex. 71. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fl., c. 113-115: sinal de glissando mantido.

No trecho onde se inicia a coda (ver Anexo 1, p. 239), no compasso equivalente ao 115 da FONTE A, há na FONTE B uma nota divergente em relação às FONTES A e C: lá bemol. No compasso 115 da FONTE B, compasso equivalente ao 116 das FONTES A e C, há material rítmico e melódico diferente para a flauta. Porém, pode-se perceber que as últimas três notas do compasso 115 na FONTE B são dó, ré bemol e mi bemol. Por estar inacabada, neste caso a FONTE D não se aplica.



Ex. 72. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 114-116: nota fá bemol; trecho diferente em comparação às FONTES A e C na parte da flauta.

Ex. 73. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 113-118: nota lá bemol; trecho diferente em comparação à FONTE B na parte da flauta.



Ex. 74. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fl., c. 114-118: nota lá bemol; trecho diferente em comparação à FONTE B.

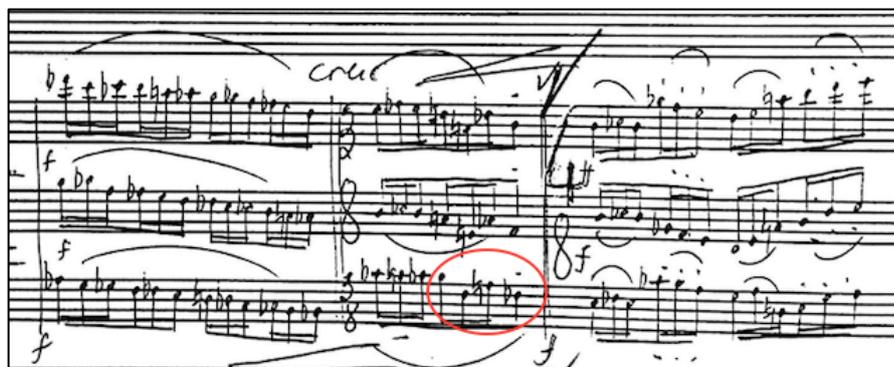
COMENTÁRIO: em nossa PE optamos por seguir as FONTES A e C em termos rítmicos, pois acreditamos que o compositor modificou o trecho na revisão da FONTE A. Também manteremos a nota lá bemol em 115.2, presente nas FONTES A e C. Entretanto, seguiremos a FONTE A e a FONTE B no que diz respeito às três últimas notas do compasso 117 da FONTE A e 115 da FONTE B: a sequência dó, ré bemol e mi bemol. Na FONTE C há a nota mi bemol no lugar da nota dó neste trecho, provavelmente um erro do copista.

Ex. 75. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fl., c. 113-118: trecho rítmico idêntico às FONTES A e C em 115; nota lá bemol; sequência dó, ré bemol e mi bemol.

No compasso equivalente ao 125 da FONTE A, na parte do fagote, há divergências entre as fontes. Na FONTE B há as notas fá sustenido, dó sustenido, fá bequadro e ré bequadro. Nas FONTES A e C as notas são fá, dó, mi bequadro e dó bemol.



Ex. 76. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 121-124: notas fá sustenido, dó sustenido, fá bequadro e ré bequadro na parte do fagote.



Ex. 77. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 124-126: notas fá, dó, mi bequadro e dó bemol na parte do fagote.



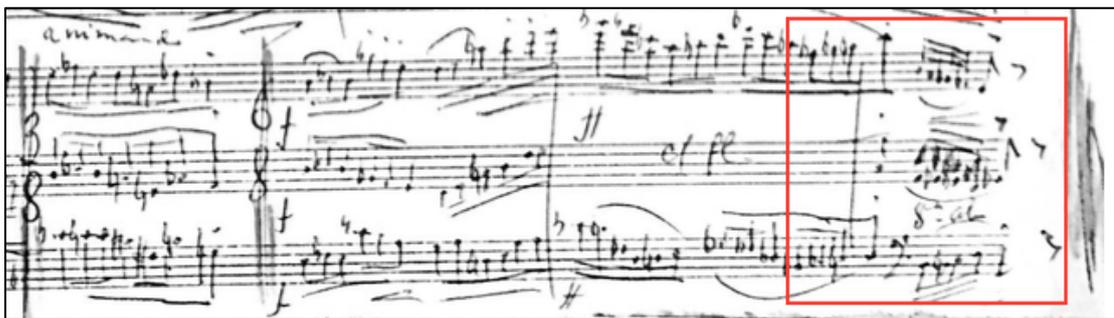
Ex. 78. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fgt., c. 123-126: notas fá, dó, mi bequadro e dó bemol.

COMENTÁRIO: um possível erro do compositor aparentemente foi sanado na revisão da FONTE A. A relação intervalar entre as partes de flauta, oboé e fagote foi reestabelecida. Portanto, manteremos em nossa PE as mesmas notas das FONTES A e C: fá, dó, mi bequadro e dó bemol.



Ex. 79. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fgt., c. 125-129: sequência fã, dó, mi bequadro e dó bemol.

Finalizando este movimento, o penúltimo compasso da FONTE B diverge em relação às demais fontes aplicáveis. O último compasso é suprimido em relação à FONTE A e o desenho melódico é condensado ritmicamente. A FONTE C apresenta o mesmo material que a FONTE A.

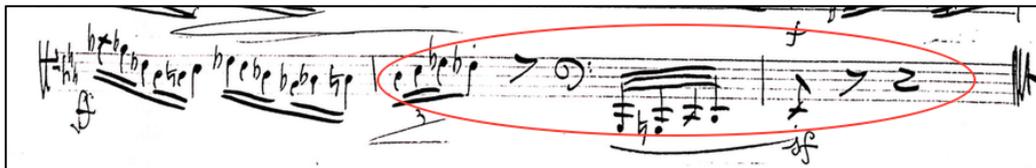


Ex. 80. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 124-127: compasso divergente em relação às FONTES A e C.

Ex. 81. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 127-129: compasso divergente em relação à FONTE B.

Ex. 82. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fl., c. 127-129: compasso divergente em relação à FONTE B e equivalente ao da FONTE A.

Ex. 83. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, ob., c. 125-129: compasso divergente em relação à FONTE B e equivalente ao da FONTE A.



Ex. 84. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fgt., c. 127-129: compasso divergente em relação à FONTE B e equivalente ao da FONTE A.

COMENTÁRIO: Acreditamos que o compositor corrigiu este compasso na revisão da FONTE A. Por essa razão, manteremos em nossa PE o trecho tal como consta nas FONTES A e C.

Ex. 85. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, c. 127-129: ritmo equivalente ao das FONTES A e C.

Problemas de articulação e dinâmica

A FONTE A tem uma grafia bastante clara, de fácil leitura. As marcações de articulação e dinâmica apresentam poucas rasuras e são em sua maioria concisas. Optamos em nossa PE por seguir essas marcações, apenas acrescentando algumas que foram suprimidas na cópia autorizada, além de outras observações referentes a modificações, em prol do idiomatismo dos instrumentos e do estilo. Eventuais símbolos repetidos, redundantes ou superpostos foram suprimidos ou reorganizados na nossa PE, com o objetivo de facilitar a leitura do intérprete.

No compasso 5 da FONTE B, há a indicação pianíssimo (*pp*) com crescendo na parte do fagote, informação que não aparece nas outras fontes.

The image shows a handwritten musical score for three instruments: Flute (flauto), Oboe (oboe), and Bassoon (fagote). The score is in 4/8 time and consists of five measures. The tempo is marked as quarter note = 120. The piece is in the key of B-flat major and the first movement. The bassoon part in the fifth measure is highlighted with a red box and contains the dynamic marking 'pp' with a crescendo hairpin.

Ex. 86. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 1-5: sinal de pianíssimo e crescendo na parte do fagote.

Ex. 87. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 1-5: ausência do sinal de pianíssimo e crescendo na parte do fagote.

COMENTÁRIO: optamos por inserir em nossa PE a indicação de pianíssimo e crescendo na parte do fagote contida na FONTE B, para que a linha do fagote não se sobreponha à linha do oboé, que neste caso deve ter maior destaque, por sua importância temática (ver Anexo 1, p. 233).

Ex. 88. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fgt., c. 1-5: indicações *pp* e crescendo incluídas.

No compasso 12 há a indicação *a tempo* na FONTE B, não existente nas outras fontes.



Ex. 89. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 9-12: indicação *a tempo*.



Ex. 90. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 7-12: ausência da indicação *a tempo*.

COMENTÁRIO: julgamos necessária a indicação *a tempo*, pois ela sucede o término da exposição do tema, onde há uma fermata, iniciando assim a primeira variação (ver Anexo 1, p. 233). A indicação foi incluída, portanto, na PE.

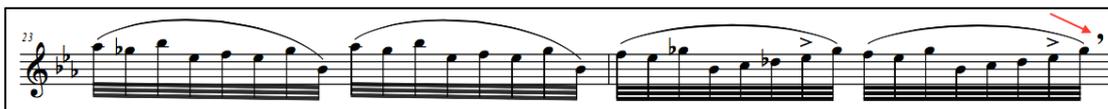
Ex. 91. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, c. 11-14: indicação *a tempo* incluída.

Entre os compassos 26 e 27 há indicação de respiração para a flauta na FONTE A e na FONTE C. Na FONTE B e na FONTE D não há essa indicação.

Ex. 92. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 26-28: indicação de respiração para a flauta.

Ex. 93. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fl., c. 26-28: indicação de respiração.

COMENTÁRIO: optamos por mudar a localização da indicação de respiração a fim de não interromper a sequência ascendente da linha melódica. Em nossa PE a indicação de respiração estará localizada entre a penúltima e a última nota do compasso 26, nota sol e nota lá.



Ex. 94. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fl., c. 23-24: respiração realocada.

No compasso 40, na parte do oboé na FONTE A, observa-se a presença de ligaduras de expressão. Nas outras fontes não existe tal marcação.



Ex. 95. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 40-41: ligaduras de expressão na parte do oboé.



Ex. 96. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, ob., c. 38-40: ausência de ligaduras de expressão.

COMENTÁRIO: optamos aqui por suprimir as ligaduras presentes na FONTE A e seguir as FONTES B, C e D, em prol da facilitação da execução do trecho. Segundo a oboísta Janaína

Perotto (informação verbal obtida em 12 de agosto de 2016), “para a realização do trecho com as ligaduras é necessária maior intensidade na coluna de ar, dificultando a dinâmica em piano e comprometendo a leveza da passagem”. Portanto, suprimiremos as referidas ligaduras em nossa PE.



Ex. 97. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, ob., c. 37-40: ligaduras suprimidas.

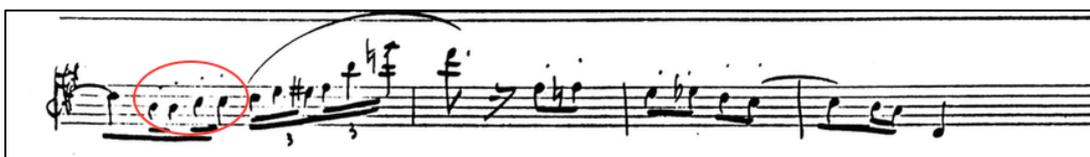
No compasso 56, na parte da flauta, há na FONTE A duas ligaduras de ponto ligado. No compasso equivalente nas FONTES B, C e D, há apenas *stacatto*.



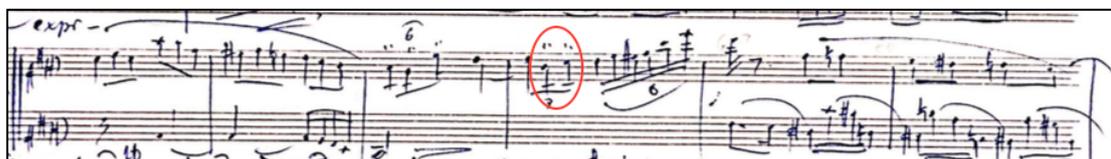
Ex. 98. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE A, c. 56: presença de ligaduras de ponto ligado na parte da flauta.



Ex. 99. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 52-55: presença de *staccato* na parte da flauta.

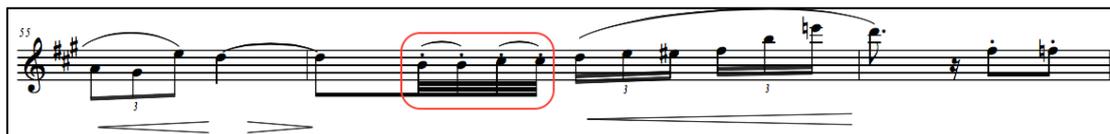


Ex. 100. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fl., c. 56-59: presença de *staccato*.



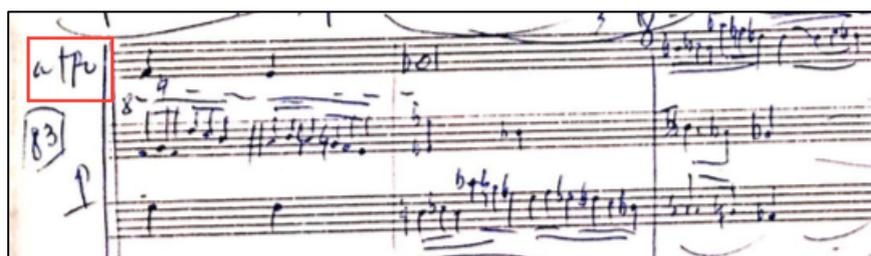
Ex. 101. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE D, c. 52-57: presença de *staccato* na parte da flauta.

COMENTÁRIO: optamos em nossa PE por manter a ligadura de ponto ligado presente na FONTE A. Assim a articulação das notas repetidas se torna mais suave.



Ex. 102. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, fl., c. 55-57: ligaduras de ponto ligado inseridas.

No compasso 83 da FONTE B, início da sétima variação (ver Anexo 1, p. 238), há a indicação *a tempo*. Nos compassos equivalentes das FONTES A e C não há tal indicação. A página da FONTE D que contém os compassos a partir de 79 está extraviada, o que torna essa fonte inaplicável neste caso.



Ex. 103. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 83-85: indicação *a tempo*.



Ex. 104. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE B, c. 83-85: ausência da indicação *a tempo*.



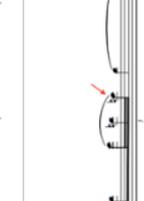
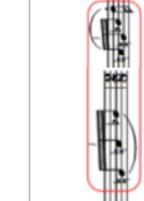
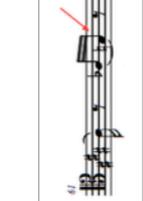
Ex. 105. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, FONTE C, fl., c. 80-84: ausência da indicação *a tempo*.

COMENTÁRIO: optamos por inserir em nossa PE a indicação *a tempo* pelo mesmo motivo exposto nos exemplos 103 a 105, em caso similar ocorrido no compasso 12: a indicação sucede o término da sexta variação, onde há uma fermata, e precede o início da sétima variação (ver Anexo 1, p. 238).

The image shows a three-staff musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The score is marked 'Trio' and '5'. The Flute part starts with 'rit.' and 'molto cantabile' markings. The Oboe and Bassoon parts also have 'rit.' markings. The Flute part has a fermata over a note, and the 'a tempo' marking is circled in red. The Oboe and Bassoon parts also have 'a tempo' markings circled in red. The dynamic marking 'p' is used throughout the score.

Ex. 106. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Improviso*, PE, c. 80-84: indicação *a tempo*.

Quadro 5. Aparato crítico do 1º movimento

Parte	Localização	FA	FB	FC	FD	PE	Comentários
fl.	c. 25, n. ré	com alteração bemol	com alteração bemol	com alteração bemol	sem alteração bemol		Nota ré sem alteração adotada para manter a relação intervalar entre os dois grupos de fusas que compõe o ostinato
	c. 57-58	semicolcheias	colcheias	colcheias	colcheias		Colcheias adotadas; semicolcheias como ossia.
	c. 69, n. dó	com alteração suspenso	com alteração bequadro	com alteração suspenso	com alteração bequadro		Nota dó bequadro adotada para preservar a relação intervalar de segunda maior existente entre as duas últimas notas do grupo de quíntilas precedente – fá suspenso e mi.
ob.	c. 7	sem apoijatura	com apoijatura	sem apoijatura	com apoijatura		Acreditamos se tratar de um erro de omissão dos copistas das FONTES A e C, portanto decidimos manter a apoijatura na PE.
	c. 11	com bemol	sem bemol	sem bemol	não se aplica		Nota ré bequadro adotada: no compasso que precede a reexposição (c. 89) temos a nota ré bequadro.
	c. 88-89	notas sol suspenso, lá bequadro e si; lá, sol suspenso, si e ré	notas sol suspenso, lá e si na parte do oboé; ritornelo para compasso 10	notas sol bequadro, lá bequadro e si bemol; lá bequadro, sol bequadro, si bemol e ré.	não se aplica		Sequência adotada: sol bequadro, lá bequadro e si bemol; lá bequadro, sol bequadro, si bemol e ré. Retorno à tonalidade inicial do movimento na reexposição.
fgt.	c. 61	sem alteração bequadro	sem alteração bequadro	com alteração bequadro	sem alteração bequadro		Nota sol bequadro adotada para seguir sequência de segundas menores.

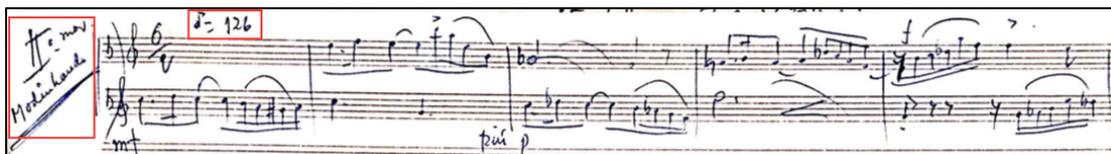
1.2.2 Segundo movimento: *Moda antiga*

O segundo movimento do *Trio em forma de choro* contrasta com o primeiro em termos de caráter e andamento. Constatamos que há inconsistências em relação ao andamento indicado nas várias fontes. Vale ressaltar que utilizaremos a FONTE D apenas nos casos em que esta possa servir como corroboração das demais fontes, pois, como se trata de uma versão para duo, apresenta inúmeras diferenças no texto em comparação com as demais fontes, que são versões para trio.

Problemas de notação

Abordaremos aqui os problemas de notação observados no segundo movimento do *Trio em forma de choro, Moda antiga*. Na FONTE B há também o título *Modinando*, a dedicatória “à M. F. Petit” e também as indicações de andamento *andante con moto*, *al modo antico*, e a indicação metronômica $\text{♩} = 120$. Na FONTE A, por sua vez, há apenas indicação metronômica: $\text{♩} = 88$. Na FONTE D há o título *Modinando* e indicação metronômica $\text{♩} = 126$. A FONTE C traz apenas o título *Moda antiga*.

Ex. 107. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 1-5: título, dedicatória e indicação de andamento e caráter.



Ex. 108. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE D, c. 1-5: título e indicação de andamento.

Ex. 109. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 1-5: título e indicação de andamento.

Ex. 110. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 1-5: título.

COMENTÁRIO: para que este movimento seja contrastante em relação ao primeiro e para que siga a indicação *andante con moto*, a indicação de andamento que mais se adequa é a presente nas FONTES B e D: $\text{♩} = 126$ e $\text{♩} = 120$. O pulso da execução deste movimento em compasso binário, e não em seis tempos a cada compasso, justifica tal opção. Essa é uma escolha do intérprete, porém acreditamos que nossa sugestão facilita a interpretação da obra no caráter determinado ou imaginado pelo compositor. Em nossa PE utilizaremos a indicação de andamento $\text{♩} = 120-126$, por entendermos que esta é uma boa margem de velocidade, possibilitando aos intérpretes a opção pelo andamento mais confortável.

II - Moda antiga

Flauta
(Oboé)
Andante con moto ♩ = 120 - 126

Oboé
mp
Andante con moto ♩ = 120 - 126
Piu *p*

Fagote
(Oboé)
Andante con moto ♩ = 120 - 126
(Flauta) (Oboé)
p

Ex. 111. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, c. 1-5: indicação de andamento e caráter.

No compasso 5.6, na parte da flauta, nas FONTES B e D há mi bemol em colcheia como última nota do compasso. Nas FONTES A e C há em 5.6, mi bemol e sol em semicolcheias.

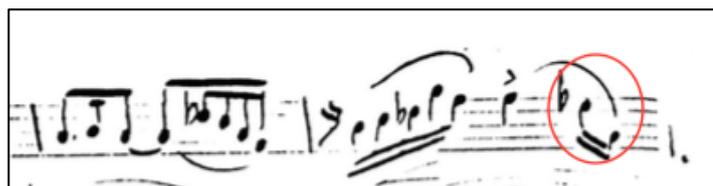
Ex. 112. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 4-5: mi bemol em colcheia na parte da flauta.



Ex. 113. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE D, c. 4-5: mi bemol em colcheia na parte da flauta.

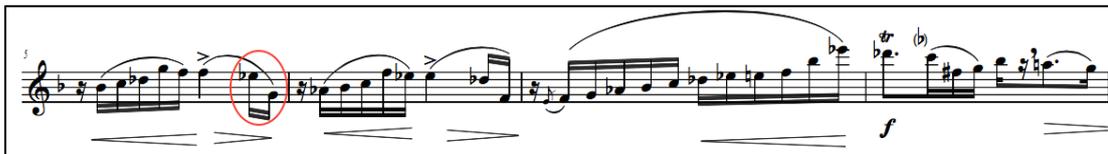


Ex. 114. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 4-5: mi bemol e sol em semicolcheias na parte da flauta.



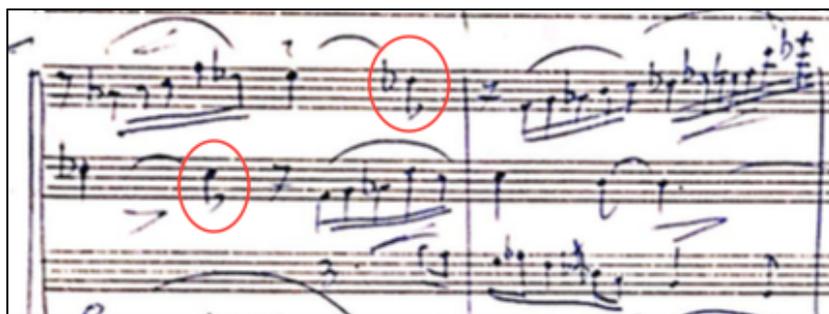
Ex. 115. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 4-5: mi bemol e sol em semicolcheias.

COMENTÁRIO: optamos em nossa PE por utilizar as FONTES A e C como referência, por entendermos que o compositor acrescentou a nota sol intencionalmente quando da revisão da FONTE A.

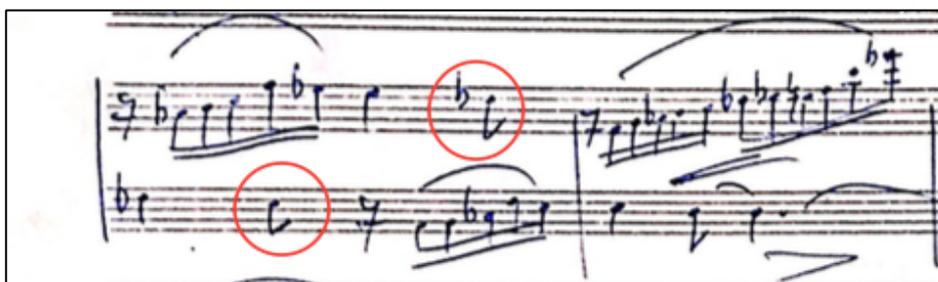


Ex. 116. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fl., c. 5-8: mi bemol e sol em semicolcheias.

No compasso 6 observa-se caso semelhante ao anterior. Nas partes de flauta e oboé, o segundo motivo (ver Anexo 1, p. 242) apresenta somente uma colcheia nas FONTES B e D, diferentemente do que ocorre nas FONTES A e C, em que há duas semicolcheias.



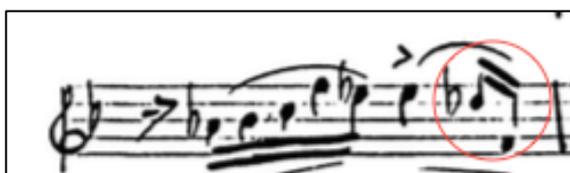
Ex. 117. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 6-7: colcheia nas partes de flauta e oboé.



Ex. 118. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE D, c. 6-7: colcheia nas partes de flauta e oboé.



Ex. 119. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 6-7: semicolcheias nas partes de flauta e oboé.



Ex. 120. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 6: semicolcheias.



Ex. 121. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, ob., c. 6: semicolcheias.

COMENTÁRIO: optamos em nossa PE por utilizar as FONTES A e C como referência pelo mesmo motivo explicitado no comentário anterior. Concluímos que o compositor acrescentou as notas na revisão da FONTE A.

A musical score for three staves: flute (top), oboe (middle), and bass (bottom). The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The first two staves contain semicolcheias (beamed eighth notes) which are circled in red. The oboe part includes a dynamic marking 'f' and a triplet of eighth notes. The bass part has a few notes with stems pointing downwards.

Ex. 122. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, c. 6-10: semicolcheias nas partes de flauta e oboé.

No compasso 14 pode-se observar, na parte do oboé, a nota mi sem a indicação de bemol nas FONTES B e D. Nas FONTES A e C há indicação de bemol.

A handwritten musical score for a single staff, likely the oboe part. It shows several measures of music with various notes and rests. A specific note in the second measure is circled in red. The handwriting is in blue ink on aged paper.

Ex. 123. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 12-14: nota mi inalterada na parte do oboé.

A handwritten musical score for a single staff, likely the oboe part. It shows several measures of music with various notes and rests. A specific note in the second measure is circled in red. The handwriting is in blue ink on aged paper.

Ex. 124. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE D, c. 13-14: nota mi inalterada na parte do oboé.



Ex. 125. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 13-14: nota mi bemol na parte do oboé.



Ex. 126. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, ob., c. 14: nota mi bemol.

COMENTÁRIO: acreditamos ter havido erro de omissão do sinal de bemol nas FONTES B e D, uma vez que o segundo motivo (ver Anexo 1, p. 242) é composto de sequência intervalar em que as últimas duas notas do grupo de semicolcheias apresentam o intervalo de um tom entre si, neste caso, fá/mi bemol. Por essa razão, em nossa PE manteremos o mi bemol presente nas FONTES A e C.



Ex. 127. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, ob., c. 13-15: alteração bemol incluída.

Em 19.3, na parte da flauta há a nota mi sem alteração na FONTE B, enquanto nas demais fontes há mi bemol. O trecho em questão é uma transição (ver Anexo 1, p. 243).

A handwritten musical score snippet with multiple staves. The top staff is in treble clef. A red circle highlights a specific note in the top staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'Sub p'.

Ex. 128. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 17-19: nota mi inalterada na parte da flauta.

Handwritten musical score for Ex. 129. The score is written on three staves. The top staff is for the flute, the middle for piano, and the bottom for bass. The flute part has a circled note in the final measure. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, sub-p), articulation (accents), and phrasing slurs. At the top right, there is a stamp: 'MUSICAS E INSTRUMENTAIS / CASA MANON S. A. / RUA 24 DE MAIO, 242 / SAO PAULO - BRASIL'.

Ex. 129. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 17-19: nota mi bemol na parte da flauta.

Handwritten musical score for Ex. 130, showing a single staff for the flute. The score includes various musical notations such as dynamics (p, sub.p.), articulation (accents), and phrasing slurs. A circled note is present in the final measure.

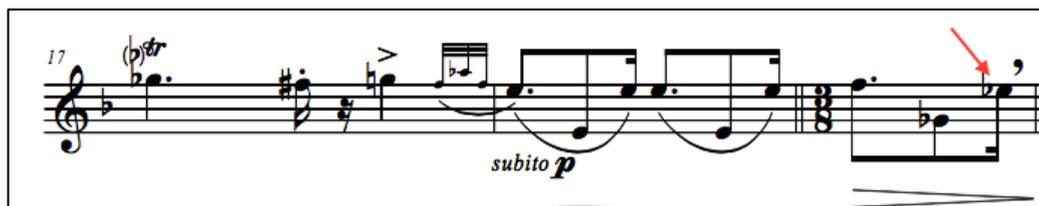
Ex. 130. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 17-19: nota mi bemol.

Handwritten musical score for Ex. 131, showing a single staff for the flute. The score includes various musical notations such as dynamics (p, sub.p.), articulation (accents), and phrasing slurs. A circled note is present in the final measure. A circled number '12' is visible on the left side of the staff.

Ex. 131. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE D, c. 17-19: nota mi bemol na parte da flauta.

COMENTÁRIO: optamos aqui por manter a nota mi bemol em nossa PE, pois acreditamos tratar-se de um erro de omissão na FONTE B. Além disso, como as vozes vêm do compasso anterior em movimento paralelo, fica caracterizado o intervalo de sexta maior entre as duas

últimas notas do compasso 19 entre flauta e oboé: sol bemol/mi bemol e mi bemol/dó, respectivamente.



Ex. 132. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fl., c. 17-19: nota mi bemol.

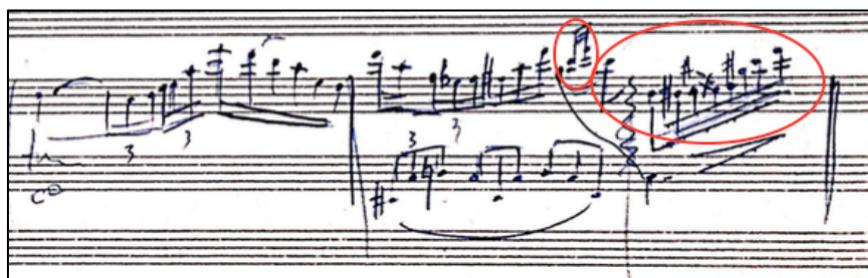
No compasso 21, ainda na transição (ver Anexo 1, p. 243) há divergências na parte da flauta. Nas FONTES B e D há uma apoiatura antes da nota si bequadro, em 20.4. Esta apoiatura não existe nas FONTES A e C. Além disso, há divergências de notas no grupo de fusas ascendentes (compasso 21.5): na FONTE A há a sequência si bequadro, si#, dó#, ré, ré#, sol bequadro, lá, ré bequadro. Na FONTE B: si bequadro, si#, dó#, dó###, ré#, sol, si, ré#. Pode-se observar outra opção anotada logo acima do trecho, na qual as notas são: lá, ré#, mi, sol e dó em quatro fusas e uma colcheia pontuada. Na FONTE C a sequência é si bequadro, si#, dó#, ré, ré#, fá bequadro, lá, ré bequadro. Por último, na FONTE D sucedem-se si bequadro na oitava inferior, si#, dó#, dó###, ré#, sol#, si, ré (aqui o compositor não especifica se retorna à ré bequadro ou segue a nota ré sustenido anteriormente grafada).

Ex. 133. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 20-21: ausência de apojetura; notas si bequadro, si#, dó#, ré, ré#, sol bequadro, lá, ré bequadro na parte da flauta.

Ex. 134. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 19-21: apojetura; notas si bequadro, si#, dó#, dó##, ré#, sol, si, ré#; opção anotada na parte da flauta.

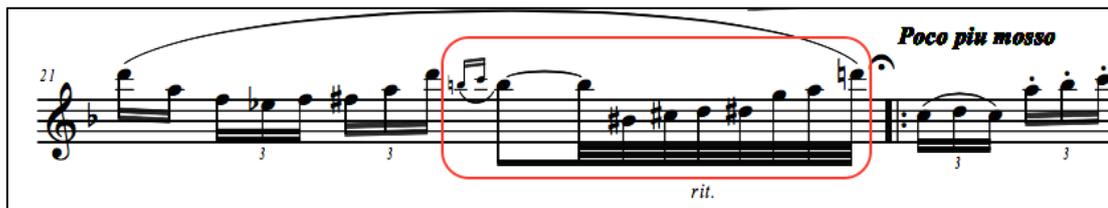


Ex. 135. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 21: ausência de apojetura; notas si bequadro, si#, dó#, ré, ré#, fá bequadro, lá, ré bequadro.



Ex. 136. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE D, c. 19-21: apojetura; notas si bequadro, si#, dó#, dó##, ré#, sol#, si, ré na parte da flauta.

COMENTÁRIO: manteremos em nossa PE a apojetura presente nas FONTES B e D por acreditarmos que esta se aplica perfeitamente a uma passagem de transição que tem caráter de improvisado (ver Anexo 1, p. 243), estando em acordo com o estilo pretendido pelo compositor. No caso do grupo de fusas ascendentes, optamos em nossa PE pela sequência presente na FONTE A: si bequadro, si#, dó#, ré, ré#, sol bequadro, lá, ré bequadro. Acreditamos ser esta a sequência final pretendida pelo compositor.



Ex. 137. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fl., c. 21: apojetura inserida e sequência correta das fusas.

Na subseção b1 (ver Anexo 1, p. 244), compasso 23.4 na parte da flauta, há na FONTE B uma apojetura inexistente nas demais fontes. Na FONTE D o compasso equivalente ao 23 é o compasso 18.



Ex. 138. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 22-23: apojetura na parte da flauta.

Ex. 139. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 22-24: ausência de apojetura na parte da flauta.

Ex. 140. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 21-23: ausência de apojetura.

Ex. 141. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE D, c. 17-18: ausência de apojetura na parte da flauta.

COMENTÁRIO: em nossa PE manteremos a apojetura presente na FONTE B. Dado o caráter jocoso claramente pretendido pelo compositor nesta subseção, acreditamos que a apojetura se insere bem neste trecho.



Ex. 142. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fl., c. 23: apojetura inserida.

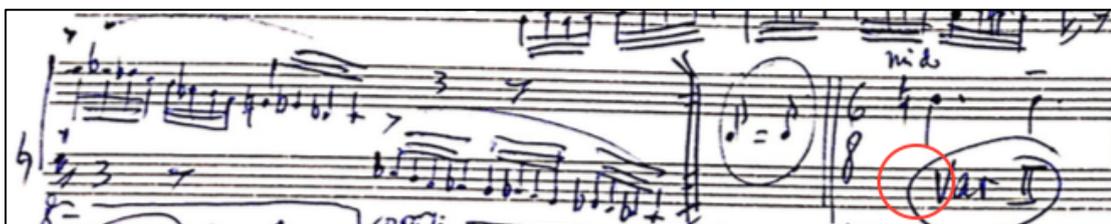
No compasso 30, início da Seção C (ver Anexo 1, p. 246), na parte do oboé, observa-se a nota si bequadro apenas na FONTE A. As demais fontes não apresentam essa nota.

Ex. 143. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 29-30: nota si bequadro na parte do oboé.

Ex. 144. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 29-30: ausência da nota si bequadro na parte do oboé – compasso em pausa.



Ex. 145. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, ob., c. 29-30: ausência da nota si bequadro – compasso em pausa.



Ex. 146. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE D, c. 29-30: ausência da nota si bequadro na parte do oboé – compasso em pausa.

COMENTÁRIO: no compasso 29 há uma escala cromática descendente que se inicia na flauta passando para o oboé em 29.3. Acreditamos que a nota si bequadro presente no compasso 30 na parte do oboé da FONTE A seria a terminação dessa escala, fundindo-se com o início da nova seção. Optamos, portanto, em nossa PE por manter a nota si bequadro presente na FONTE A.



Ex. 147. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, ob., c. 29-30: nota si bequadro inserida.

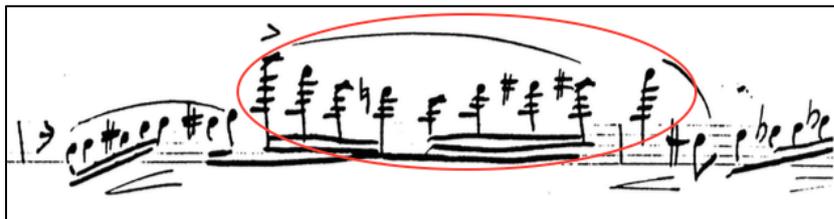
No compasso 34, na parte da flauta há divergências em relação às alturas das notas desejadas pelo compositor. Na FONTE A, o compasso se inicia com a nota lá 3. Sobre a nota si 4 (compasso 34.5), há a indicação de oitava acima, que se estende até a nota lá 4, na cabeça do próximo compasso (compasso 35). Na FONTE B há indicação de oitava desde o início do compasso 34, estendendo-se até a nota mi em 34.6. O restante do compasso está grafado na pauta sem indicação de oitava. A FONTE C é equivalente à FONTE A. A FONTE D é equivalente à FONTE B.



Ex. 148. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 34-36: indicação de oitava na parte da flauta a partir do c. 34.5.



Ex. 149. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 34-35: indicação de oitava na parte da flauta a partir do c. 34.1.



Ex. 150. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 34-35: trecho grafado a partir do si 5 em 34.5.



Ex. 151. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE D, c. 34-35: indicação de oitava na parte da flauta a partir do c. 34.1.

COMENTÁRIO: para evitar um salto muito grande, o que dificultaria a execução do trecho com dinâmica em piano, optamos em nossa PE pela indicação de oitava que há nas FONTES B e D. Além disso, estenderemos a indicação de oitava até o compasso 35.4 por acreditarmos que desta forma a linha melódica se torna mais arredondada, deixando para retornar à oitava original apenas nas quatro últimas semicolcheias do compasso 35.

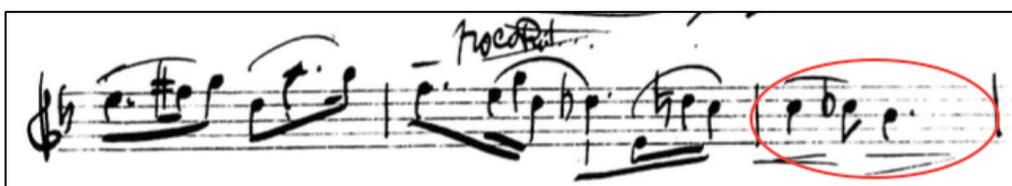
Ex. 152. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fl., c. 31-38: indicação de oitava acima alterada.

Em 35 na parte do oboé, observamos na FONTE A três semicolcheias que não aparecem nas demais fontes: lá bemol, sol bemol e fá, caracterizando linha melódica em movimento contrário em relação à linha da flauta.

Ex. 153. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 34-35: colcheia pontuada e semicolcheias na parte do oboé.



Ex. 154. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 34-35: ausência de semicolcheias na parte do oboé.

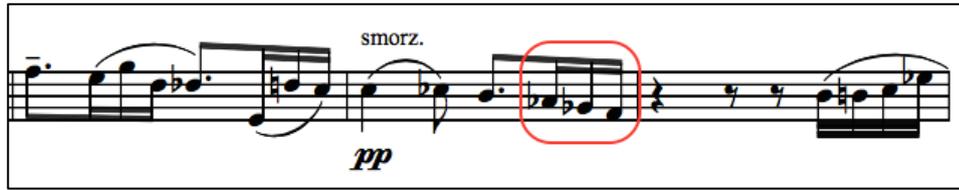


Ex. 155. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, ob., c. 33-35: ausência de semicolcheias.



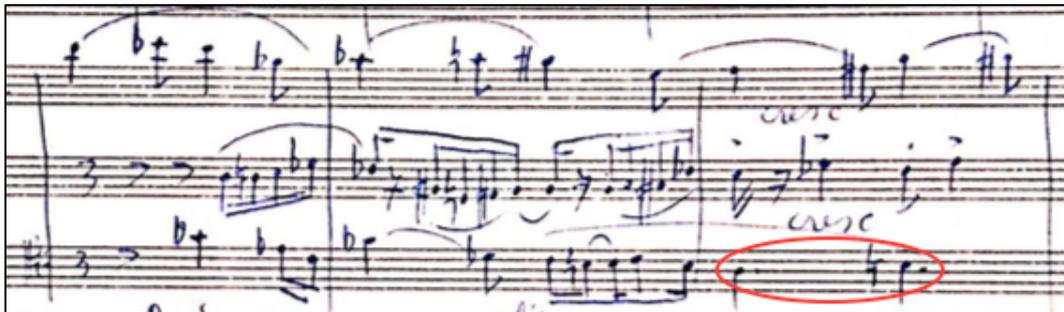
Ex. 156. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE D, c. 34-35: ausência de semicolcheias na parte do oboé.

COMENTÁRIO: manteremos em nossa PE as semicolcheias presentes na FONTE A, por acreditarmos que ter sido esta a decisão final do compositor, e também para enriquecer o trecho, que já não conta com a participação do fagote, em pausa.



Ex. 157. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, ob., c. 34-36: semicolcheias mantidas.

Em 38 verificam-se divergências na parte do fagote. Na FONTE B observam-se apenas duas semínimas pontuadas: lá e si bequadro. Na FONTE A pode-se observar uma colcheia lá seguida de uma semínima lá oitava acima e uma colcheia si bequadro seguida de uma semínima si bequadro oitava acima, com sinal de glissando entre as oitavas. O mesmo ocorre na FONTE C. A FONTE D não se aplica a este caso por se tratar de uma versão sem fagote.



Ex. 158. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 36-38: semínimas pontuadas na parte do fagote.

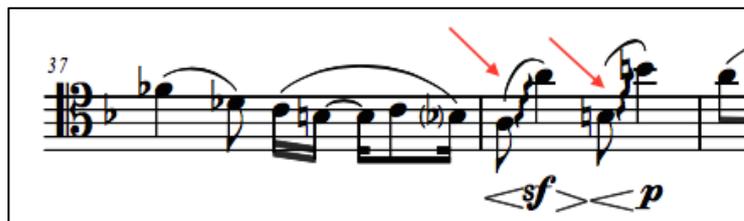
Handwritten musical score for three staves. The top staff features notes with slurs and dynamic markings. The middle staff has a 'cresc' marking. The bottom staff has a 'p' marking and a circled section with 'cresc' and 'sf' markings.

Ex. 159. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 37-38: colcheias e semínimas, com glissando entre as oitavas na parte do fagote.

Handwritten musical score for a single staff. The staff contains notes with slurs and dynamic markings. A circled section at the end of the staff shows notes with 'f' and 'sf' markings.

Ex. 160. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fgt., c. 35-38: colcheias e semínimas, com glissando entre as oitavas.

COMENTÁRIO: manteremos em nossa PE o equivalente ao visto nas FONTES A e C, por acreditarmos ter sido esta a decisão final do compositor. Segundo a fagotista Débora Nascimento (informação verbal obtida em 21 de outubro de 2016), a realização do glissando entre as oitavas é perfeitamente factível, respeitando-se as características idiomáticas do instrumento, que não permitem a execução do glissando como na clarineta, deslizando, mas sim “passando nota por nota”. Por esse motivo, em nossa PE manteremos o glissando.



Ex. 161. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fgt., c. 37-38: indicações de glissando.

No trecho que compreende os compassos 37.6 a 39.5, a FONTE A traz indicações de trinados acima de cada uma das notas na parte da flauta, compondo uma cadeia de trinados. Além disso, há uma apoiatura entre a última nota do compasso 38 e a primeira do 39. As demais FONTES não trazem essas indicações.

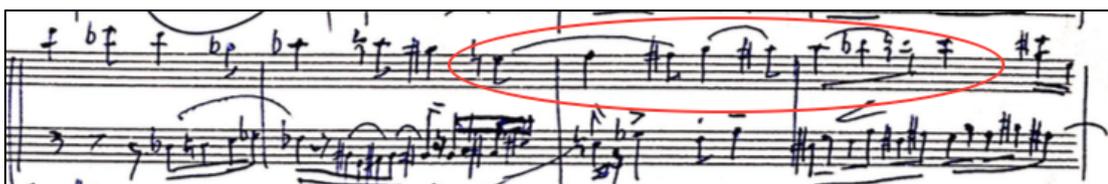
Ex. 162. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 37-40: cadeia de trinados e apoiatura na parte da flauta.



Ex. 163. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 34-43: ausência da cadeia de trinados e apojatura na parte da flauta.



Ex. 164. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 36-39: ausência da cadeia de trinados e apojatura.



Ex. 165. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE D, c. 37-40: ausência da cadeia de trinados e apojatura na parte da flauta.

COMENTÁRIO: optamos por inserir a cadeia de trinados presente na FONTE A em nossa PE e incluir o trecho sem a cadeia de trinados entre parênteses. Assim, fica a critério do intérprete a execução dos trinados. Acreditamos que o efeito causado pelo recurso à cadeia de trinados é bastante interessante quando aplicado a um trecho de finalização de seção como este (ver Anexo 1, p. 246), por trazer mais tensão ao trecho.

Ex. 166. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, c. 35-42: trinados opcionais.

A partir do compasso 39 a FONTE D não apresenta mais material, está inacabada. Sendo assim, esta não se aplicará mais em nosso estudo.

No início da Seção D (ver Anexo 1, p. 246), no compasso 45, há na parte da flauta a nota mi bequadro na FONTE A. Na FONTE B há a nota fá. Na FONTE C há pausa neste compasso.

Ex. 167. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 43-45: nota mi bequadro na parte da flauta.

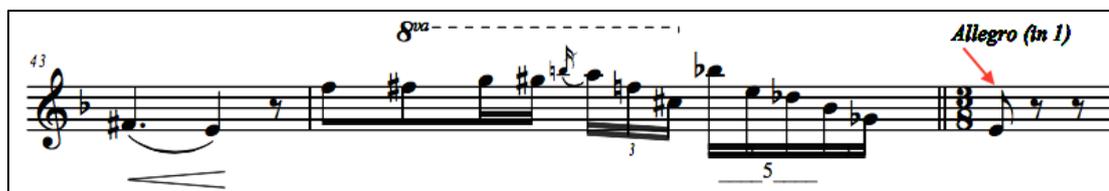


Ex. 168. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 44-45: nota fá na parte da flauta.



Ex. 169. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 43-45: pausa.

COMENTÁRIO: adotaremos em nossa PE a nota mi bequadro, como consta na FONTE A. Acreditamos que houve erro de omissão na FONTE C e que a FONTE A foi revisada pelo compositor.



Ex. 170. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fl., c. 43-45: nota mi bequadro inserida.

Na FONTE B, nas partes do oboé e fagote, nos compassos equivalentes aos compassos 52 e 53 da FONTE A, há duas colcheias em quiálteras de três e pausa de colcheia. Isso não ocorre nas demais fontes, onde há apenas colcheias. Este trecho está escrito em compasso 9/8 na FONTE B. Nas demais fontes, em compasso 3/8.

The image shows a handwritten musical score for oboe and bassoon. The top staff is marked 'pp' and 'Allegretto - t. = 132'. The bottom staff is marked 'mf' and '3 do rib fa'. A red box highlights a specific rhythmic pattern consisting of two eighth notes in a triplet followed by a dotted eighth note. Below the staves, there is a circled instruction: 'Var 3 Crescer em 3/8 até (63)'.

Ex. 171. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 45-49: ritmo em quiálteras nas partes de oboé e fagote.

The image shows a handwritten musical score for oboe and bassoon. The top staff is marked 'pp' and 'Nivo - ritmo 3 batida'. The bottom staff is marked 'mf' and 'cresc'. A red circle highlights a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'cresc', and a circled instruction: 'Nivo - ritmo 3 batida'.

Ex. 172. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 46-57: ritmo em colcheias nas partes de oboé e fagote.

Ex. 173. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, ob., c. 43-57: ritmo em colcheias.

Ex. 174. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fgt., c. 45-53: ritmo em colcheias.

COMENTÁRIO: optamos em nossa PE por manter o ritmo das FONTES A e C, pois acreditamos ter sido essa a decisão final do compositor. Outro motivo que sustenta nossa escolha é o fato de sua execução favorecer a precisão rítmica do oboé em conjunto com a flauta.

Ex. 175. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, ob., c. 51-53: ritmo em colcheias.

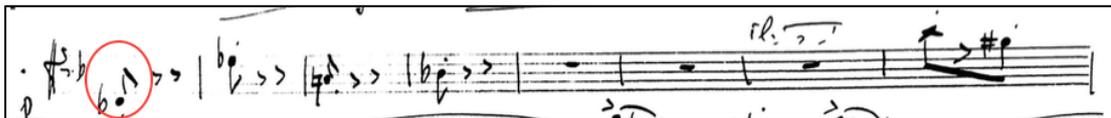
No compasso 72 na parte do fagote, na FONTE A há a nota si bemol. No compasso equivalente da FONTE B, compasso 54, e também na FONTE C, compasso 72, há a nota dó bemol. A FONTE D não se aplica neste caso.

A handwritten musical score for bassoon, showing three staves. The bottom staff contains a circled note with a flat sign and the letter 'b' below it, indicating a B-flat. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'cresc'.

Ex. 176. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 70-76: nota si bemol na parte do fagote.

A handwritten musical score for bassoon, showing three staves. The bottom staff contains a circled note with a flat sign and the letter 'b' below it, indicating a B-flat. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f'.

Ex. 177. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 52-55: nota dó bemol na parte do fagote.



Ex. 178. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fgt., c. 72-79: nota dó bemol.

COMENTÁRIO: optamos em nossa PE pela nota si bemol, como consta na FONTE A. Pode-se observar claramente o nome da nota grafado logo abaixo do trecho, na FONTE A, como reiteração do desejo do compositor.

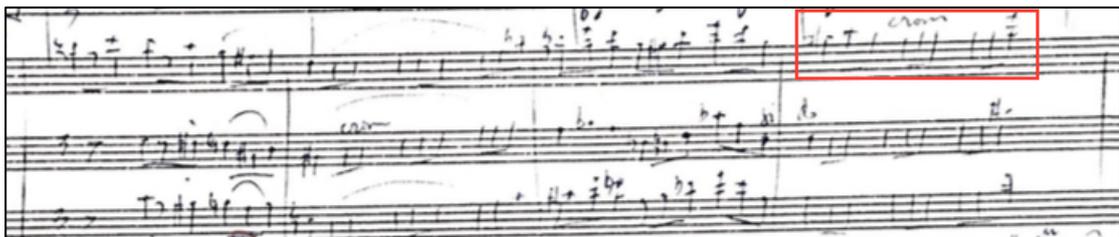


Ex. 179. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fgt., c. 67-72: si bemol.

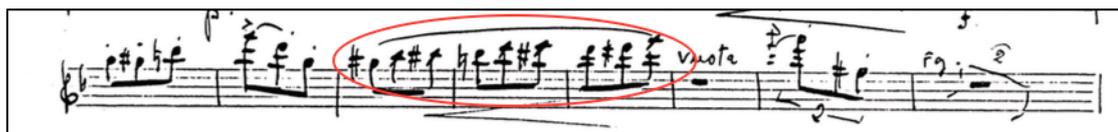
Nos compassos 87, 88 e 89 da FONTE A, há na parte da flauta sinal de desdobramento nas colcheias ascendentes. As demais fontes não trazem essa indicação no trecho equivalente. No caso da FONTE B, o compasso é 59.



Ex. 180. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 82-90: desdobramento nas colcheias na parte da flauta.



Ex. 181. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 56-59: colcheias sem desdobramento na parte da flauta.



Ex. 182. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 85-92: colcheias sem desdobramento.

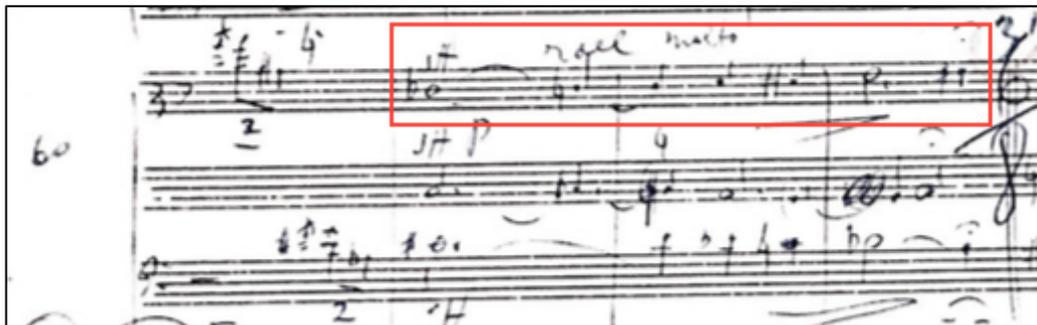
COMENTÁRIO: optamos por utilizar a indicação de desdobramento presente na FONTE A por acreditarmos ter sido esta a decisão final do compositor. Além disso, a utilização desse recurso amplia o efeito do *crescendo* em direção ao compasso em pausa que se segue, chamado também de *vuota*, o que torna o trecho mais dinâmico e causa no ouvinte uma sensação de suspense maior.



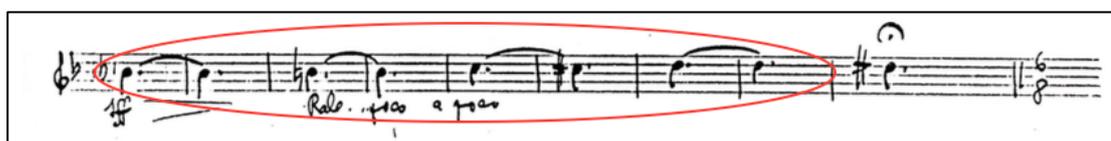
Ex. 183. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fl., c. 86-90: colcheias com desdobramento.

No trecho que vai do compasso 93 ao compasso 100 na parte da flauta, há na FONTE A uma cadeia de trinados inexistente nas demais fontes. Na FONTE B o trecho equivalente vai do compasso 61 ao 63.

Ex. 184. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 82-103: cadeia de trinados na parte da flauta.



Ex. 185. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 60-63: ausência da cadeia de trinados na parte da flauta.



Ex. 186. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 93-101: ausência da cadeia de trinados.

COMENTÁRIO: optamos em nossa PE por manter os trinados indicados na FONTE A por acreditarmos ter sido esta a decisão final do compositor. Além disso, a ornamentação certamente enriquece o trecho.

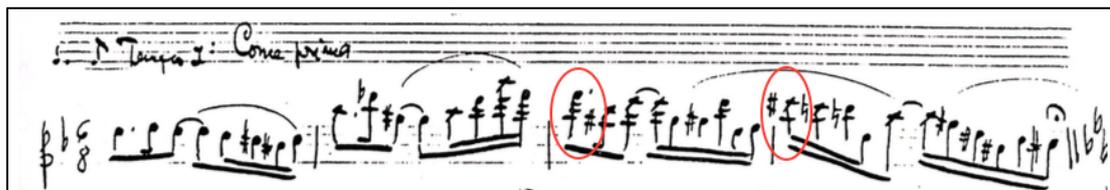
Printed musical score for Ex. 187. It consists of two staves. The top staff is for the flute, with a red arrow pointing to a trill. The score includes markings such as '(Fagote)', 'ff', 'Rit. poco a poco', and 'Tempo I Come prima'. The number '92' is written above the first staff, and '98' is written above the second staff. A '3' is written at the end of the second staff.

Ex. 187. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fl., c. 92-103: cadeia de trinados.

Nos compassos 104 e 105 na parte da flauta, a FONTE A apresenta indicações de mordente sobre as notas fá e lá. Essas indicações não estão presentes nas demais fontes. Na FONTE B observamos um mordente sobre a nota dó bequadro no compasso 67, compasso equivalente ao compasso 105 das FONTES A e C.

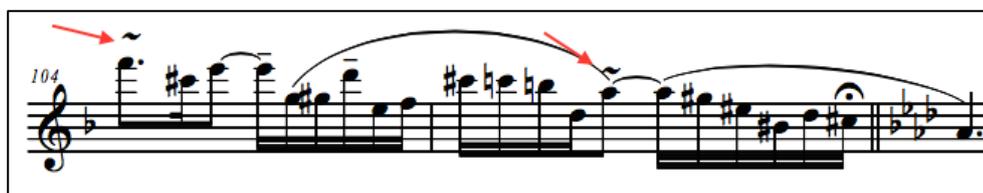
Ex. 188. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 104-108: mordentes sobre as notas fá e lá na parte da flauta.

Ex. 189. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 64-67: mordente sobre a nota dó na parte da flauta.



Ex. 190. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 102-105: notas fá e dó sem indicação de mordente.

COMENTÁRIO: acreditamos que este é mais um exemplo de ornamento acrescentado posteriormente pelo compositor na revisão. Portanto, incluiremos em nossa PE os mordentes indicados na FONTE A. O caráter popular também se enfatiza com a utilização dos mordentes, comumente utilizados na interpretação de gêneros como o choro.

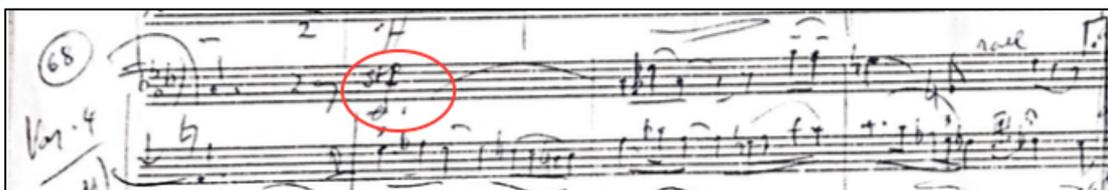


Ex. 191. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fl., c. 104-105: mordentes.

No compasso 107 há uma indicação de trinado na parte da flauta na FONTE A. As demais fontes não apresentam tal indicação. Na FONTE B o compasso equivalente é o 69.



Ex. 192. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 104-108: trinado na nota dó na parte da flauta.



Ex. 193. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 68-71: nota dó sem trinado na parte da flauta.



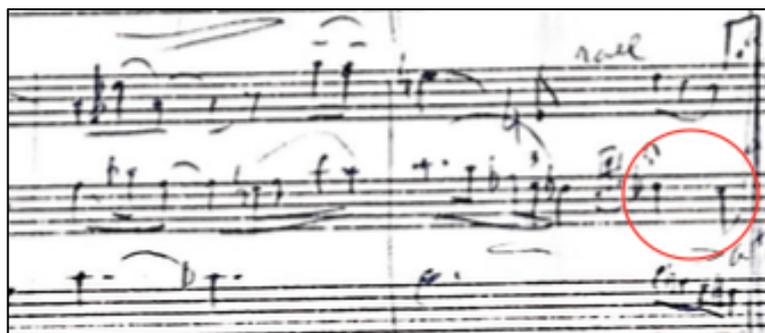
Ex. 194. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 106-110: nota dó sem trinado.

COMENTÁRIO: assim como no exemplo anterior, acreditamos que este é mais um caso de ornamento acrescentado posteriormente pelo compositor na revisão. Portanto, incluiremos o referido trinado em nossa PE.



Ex. 195. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fl., c. 106-109: trinado.

No compasso 71 da FONTE B, compasso equivalente ao 109 da FONTE A, observam-se divergências na parte do oboé em comparação com as demais fontes aplicáveis. Há a nota ré bemol em semínima seguida da nota dó em colcheia. Nas demais fontes, há apenas a nota ré bemol em semínima pontuada.



Ex. 196. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 70-71: nota ré bemol em semínima e nota dó em colcheia na parte do oboé.



Ex. 197. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 109-110: semínima pontuada na parte do oboé.



Ex. 198. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, ob., c. 108-109: semínima pontuada.

COMENTÁRIO: mais uma vez optamos pelo que consta nas FONTE A e C, por acreditarmos ter sido esta a decisão final do compositor.



Ex. 199. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, ob., c. 107-110: semínima pontuada.

Há na FONTE B, a partir do compasso 72, seis compassos que foram descartados pelo compositor, que anotou uma seta em vermelho indicando o corte, como se pode observar no

exemplo 199. Este material não está presente nas demais fontes. Nas FONTES A e C o compasso equivalente é o 109.

A handwritten musical score for a Trio in the style of choro. The score is written on five staves. A red circle highlights a specific measure in the middle staves, with two red arrows pointing to it from the left and right, indicating a measure cut. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 200. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 68-77: seta indicando corte de compassos.

COMENTÁRIO: este trecho não será aplicado em nossa PE por ter sido claramente descartado pelo compositor.

A printed musical score for measures 109-113 of the Trio in the style of choro. The score is written for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The Flute part starts with a measure rest in measure 110. The Oboe and Bassoon parts have notes in measure 110. The score includes dynamic markings such as *Ced.*, *mp*, *mf*, and *pp*. The Flute part has a *Solo* marking in measure 111.

Ex. 201. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, c. 109-113: trecho condizente com as FONTES A e C.

As partes de flauta e oboé no compasso 110, na FONTE A, têm respectivamente as notas si bequadro e ré bequadro em colcheia – término da Seção A' e início da Seção A" (ver Anexo 1, p. 247). Pode-se observar a anotação *resolve* logo acima dessas notas. As FONTES B e C não apresentam essas notas, flauta e oboé estão em pausa.

A handwritten musical score for a flute and oboe part. The score is written on three staves. The top staff is for the flute and the middle staff is for the oboe. The bottom staff is for the bass line. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'moderato'. The score includes various dynamics such as 'mf', 'pp', and 'p'. A red box highlights the word 'resolve' written above the flute staff. A red circle highlights a specific note in the oboe staff. The score ends with a double bar line and a fermata.

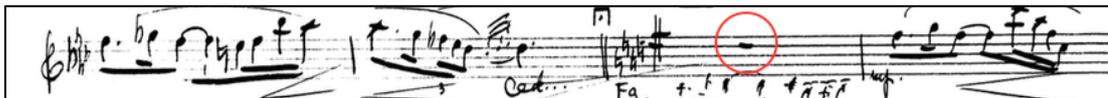
Ex. 202. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 109-113: nota si bequadro na parte da flauta e ré bequadro na parte do oboé; anotação *resolve*.

A handwritten musical score for a flute and oboe part. The score is written on four staves. The top two staves are for the flute and the bottom two staves are for the oboe. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'moderato'. The score includes various dynamics such as 'mf', 'pp', and 'p'. A red circle highlights a specific note in the oboe staff. The score ends with a double bar line and a fermata.

Ex. 203. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 107-110: flauta e oboé em pausa.

A handwritten musical score for a flute part. The score is written on a single staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'moderato'. The score includes various dynamics such as 'mf' and 'p'. A red circle highlights a specific note in the flute staff. The score ends with a double bar line and a fermata.

Ex. 204. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 107-110: compasso em pausa.



Ex. 205. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, ob., c. 108-111: compasso em pausa.

COMENTÁRIO: optamos por seguir a FONTE A, mantendo as referidas notas para flauta e oboé, seguindo a clara intenção do compositor de estabelecer uma elisão com a próxima frase que se inicia na nova tonalidade.

A musical score for three parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The score is in 3/4 time and key signature of two flats. The Flute part starts at measure 109 and includes a 'Ced.' (Crescendo) marking. The Oboe part includes a 'Solo' marking and a red circle highlighting a note in measure 113. The Bassoon part includes 'Ced.', 'mp', and 'Piu p' markings. Dynamic markings include 'mf' and 'pp' for the Flute and Oboe parts.

Ex. 206. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, c. 109-113: resolução nas partes de flauta e oboé.

Há um floreio entre as notas lá bemol e sol bemol na parte do oboé em 113 na FONTE A. Esse ornamento não consta na FONTE B, tampouco na FONTE C.

A handwritten musical score for a flute part. The score is written on a single staff with a treble clef. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'pp'. There are also performance instructions like 'ced. (f) resolve.' and '(éccho)'. A red circle highlights a specific flourish in the middle of the piece.

Ex. 207. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 109-113: floreio na parte do oboé.

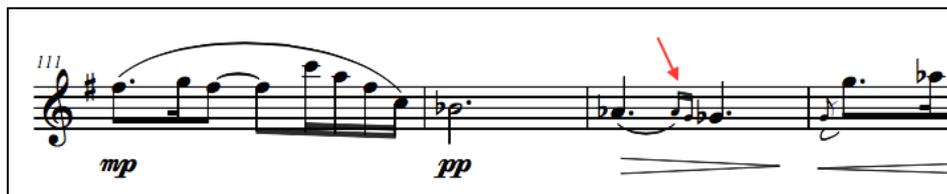
A handwritten musical score for a flute part. The score is written on a single staff with a treble clef. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'pp'. There are also performance instructions like 'nave' and '(Sine voce)'. A red circle highlights a specific section of the score.

Ex. 208. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 72-75: ausência de floreio na parte do oboé.

A handwritten musical score for a flute part. The score is written on a single staff with a treble clef. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'pp'. There are also performance instructions like 'nave' and '(Sine voce)'. A red circle highlights a specific section of the score.

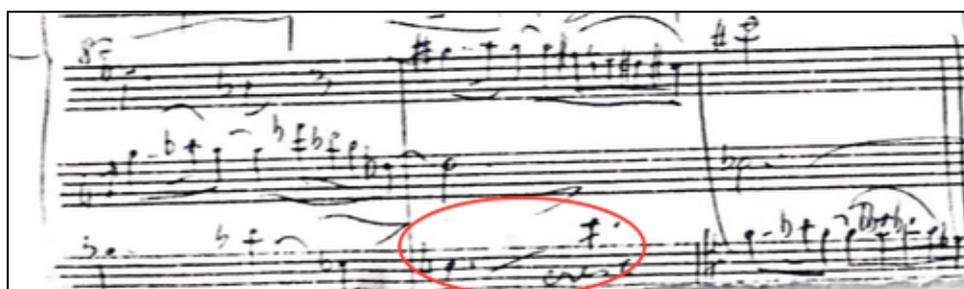
Ex. 209. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, ob., c. 112-117: ausência de floreio.

COMENTÁRIO: mais uma vez optamos pelo que consta na FONTE A por acreditarmos ter sido esta a decisão final do compositor, e também por entendermos que o ornamento enriquece o trecho.



Ex. 210. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, ob., c. 111-113: floreio inserido.

No compasso 76 da FONTE B, na parte do fagote há um possível sinal de glissando entre as semínimas pontuadas. Como a grafia não está muito nítida neste trecho, não se pode afirmá-lo com certeza. Esse sinal não está presente nas demais fontes aplicáveis. O que se pode observar é um sinal de decrescendo. Nas FONTES A e C o compasso equivalente é o 115.



Ex. 211. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 75-77: glissando na parte do fagote.

Handwritten musical score for Ex. 212, showing three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle staff has an alto clef and a key signature of one flat. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one flat. A red circle highlights a note in the bottom staff. Dynamics include *fz*, *mp*, and *tr.*

Ex. 212. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 114-116: ausência de glissando na parte do fagote.

Handwritten musical score for Ex. 213, showing a single staff with various notes and dynamics. A red circle highlights a specific note. Dynamics include *fz*, *mp*, and *tr.*

Ex. 213. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fgt., c. 112-117: ausência de glissando.

COMENTÁRIO: por ser o glissando um recurso já adotado na parte do fagote anteriormente neste movimento, no compasso 38, acreditamos que há grandes chances de ter sido aplicado o mesmo recurso novamente neste caso. Por essa razão, incluiremos o glissando presente na FONTE B em nossa PE.

Handwritten musical score for Ex. 214, showing a single staff with various notes and dynamics. A red arrow points to a note with the word "Gliss." written above it. The staff number 115 is indicated at the beginning.

Ex. 214. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fgt., c. 115-117: glissando inserido.

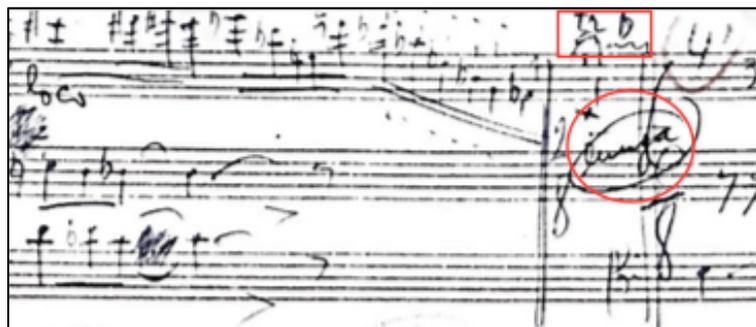
Em 123 na parte da flauta, há na FONTE A uma rasura na indicação de trinado com bemol (*trb*) e na expressão *lunga*. Pode-se observar a expressão *curta* grafada logo acima. A FONTE C traz o que aparentam ser as indicações contidas primariamente na FONTE A: sinal de trinado com bemol e a expressão *lunga*. A FONTE B, por sua vez, apresenta o sinal de trinado com bemol e a expressão *lunga*, no compasso equivalente.



Ex. 215. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 123-127: rasura nas indicações de trinado; expressão *curta*.

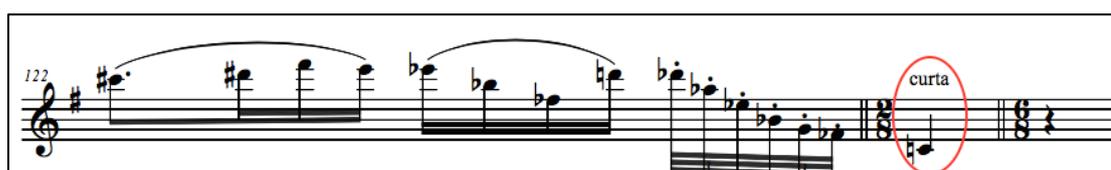


Ex. 216. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 123-125: indicações legíveis de trinado e expressão *lunga*.



Ex. 217. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 84-85: indicações legíveis de trinado e expressão *lunga*.

COMENTÁRIO: mais uma vez optamos pelo que consta na FONTE A por acreditarmos ter sido esta a decisão final do compositor: nota sem trinado e curta. O trinado indicado anteriormente na FONTE A e na FONTE C é de difícil execução para a flauta, tanto por sua exigência motora – usa-se aqui o dedo mínimo, movimentando-o para frente e para trás na chave de dó e dó sustenido – quanto pela dinâmica indicada no trecho. O compasso anterior traz a indicação *crescendo*, o que nos leva a crer que tal trecho deve ser executado em forte ou fortíssimo. A sonoridade da flauta em sua primeira oitava é reduzida se comparada ao restante da extensão do instrumento, dificultando consideravelmente a execução em forte.



Ex. 218. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fl., c. 122-123: nota sem trinado e com indicação *curta*.

Há no compasso 125.6 da FONTE A movimentação em fusas descendentes nas partes de oboé e fagote. Tais notas não constam na FONTE C, que traz apenas duas semínimas pontuadas nesse compasso.

Handwritten musical score for Ex. 219. The top staff is labeled 'Flauta' and the bottom staff is for bassoon. A red circle highlights a descending interval in the bassoon part.

Ex. 219. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 123-127: fusas descendentes nas partes de oboé e fagote.

Handwritten musical score for Ex. 220, showing a single staff with a red circle highlighting a note.

Ex. 220. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, ob., c. 123-126: ausência de fusas.

Handwritten musical score for Ex. 221, showing a single staff with a red circle highlighting a note.

Ex. 221. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fgt., c. 124-128: ausência de fusas.

COMENTÁRIO: há aqui mais uma situação que corrobora a afirmação de que a FONTE A foi revisada posteriormente à sua primeira concepção. Novamente, optamos pelo que consta na FONTE A por acreditarmos ter sido esta a decisão final do compositor.

Ex. 222. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, c. 122-125: movimentação em fusas nas partes de oboé e fagote.

No compasso equivalente ao 126 da FONTE A, há uma rasura na FONTE B. Há dúvidas quanto à nota pretendida pelo compositor, pois neste trecho há clave de dó na terceira linha para o fagote. A nota, portanto, seria mi, porém há a anotação *fá#* logo abaixo. No segundo tempo do compasso há uma rasura com duas opções de notas, mi bequadro e fá, e a anotação *fá bequadro* logo abaixo. Nas FONTES A e C há as notas mi e fá bequadro.

Ex. 223. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 88-89: rasuras na parte do fagote.

A handwritten musical score for a fagote (bassoon) part. The score is written on three staves. The top staff is labeled 'A. Flauta'. The music is in a key with one flat and a 2/4 time signature. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. Two notes, a G4 and an A4, are circled in red. The dynamic markings include 'mp' and 'pp'.

Ex. 224. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 123-127: notas mi e fá bequadro na parte do fagote.

A handwritten musical score for a fagote (bassoon) part. The score is written on a single staff. The music is in a key with one flat and a 2/4 time signature. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. Two notes, a G4 and an A4, are circled in red. The dynamic marking is 'pp'.

Ex. 225. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fgt., c. 124-128: notas mi e fá bequadro.

COMENTÁRIO: optamos neste caso por seguir as FONTES A e C, nas quais não há dúvida quanto às notas grafadas: notas mi e fá bequadro.

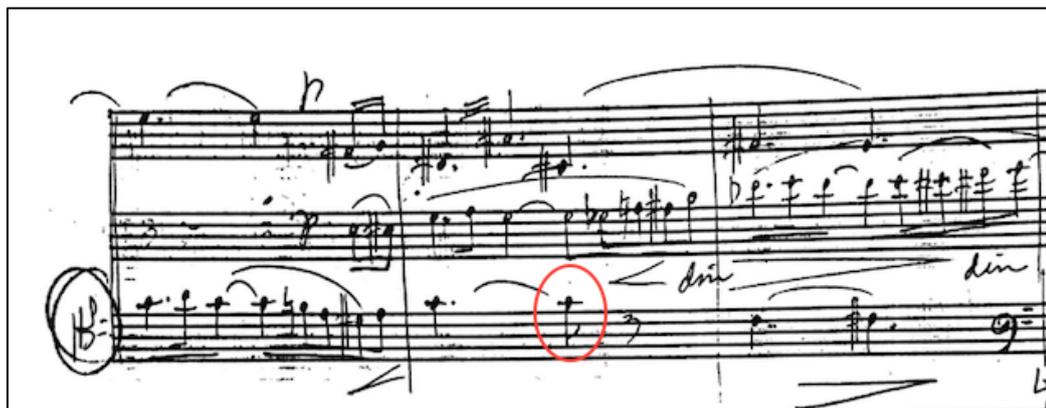
A printed musical score for a flute part. The score is written on a single staff. The music is in a key with one flat and a 2/4 time signature. The notes are mostly eighth and sixteenth notes. Two notes, a G4 and an A4, are circled in red. The dynamic marking is 'mp'.

Ex. 226. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fgt., c. 123-126: notas mi e fá bequadro.

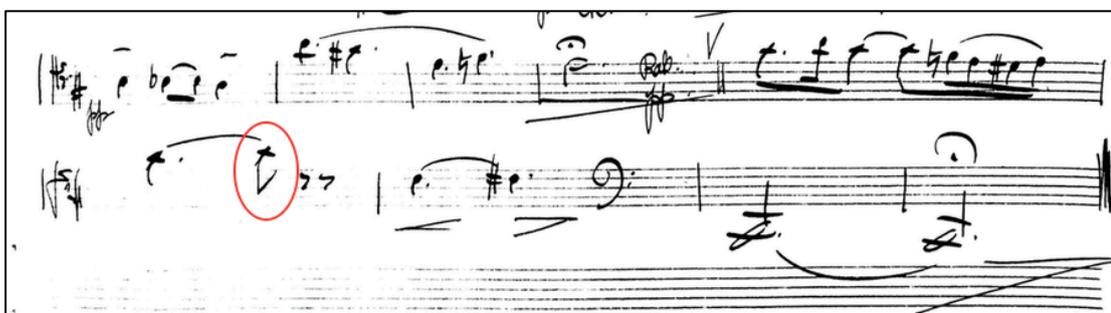
No compasso equivalente ao 129.4 da FONTE A, há na FONTE B, na parte do fagote, a nota mi. Nas FONTES A e C há a nota sol, com ligadura de prolongamento proveniente da nota anterior.



Ex. 227. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 94-96: nota mi na parte do fagote.



Ex. 228. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 128-130: nota sol na parte do fagote.



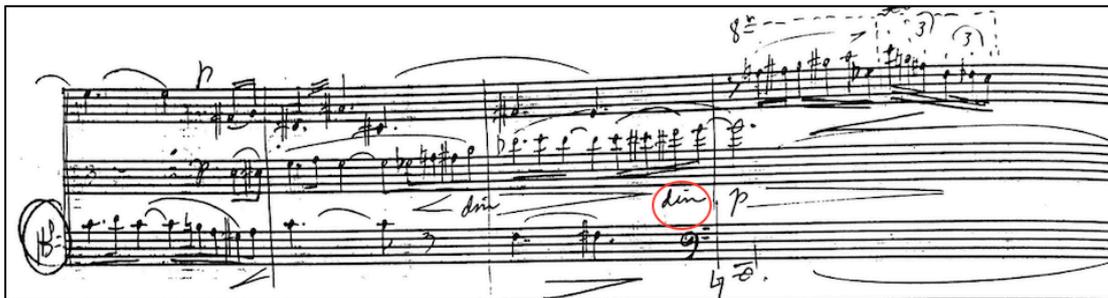
Ex. 229. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fgt., c. 124-132: nota sol.

COMENTÁRIO: optamos por manter a nota mi, presente na FONTE B. A justificativa é simples: preservar a relação intervalar da melodia do motivo inicial (ver Anexo 1, p. 241-242).

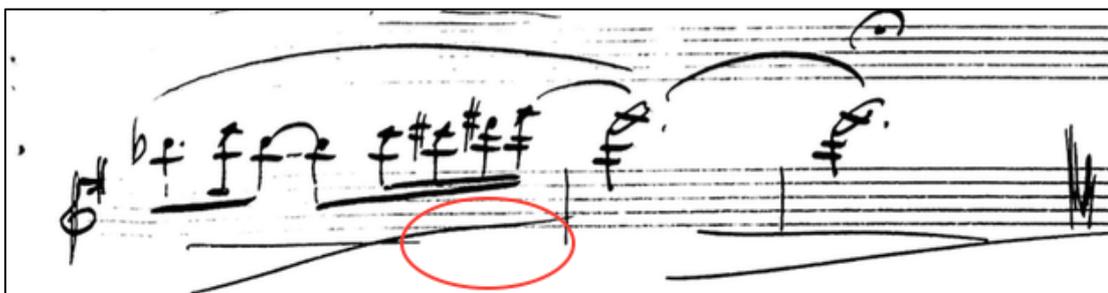
Ex. 230. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fgt., c. 127-129: nota mi.

No compasso equivalente ao 130 da FONTE A, há no compasso equivalente da FONTE B a indicação de ralentando para o oboé posicionada logo abaixo das três últimas semicolcheias do compasso. As demais fontes aplicáveis não incluem essa indicação. A FONTE A tem a indicação *diminuendo*. A FONTE C não tem nenhuma indicação de expressão.

Ex. 231. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 94-96: indicação *rallentando* na parte do oboé.

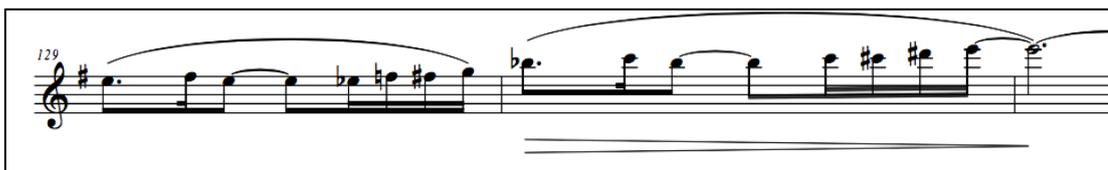


Ex. 232. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 128-131: indicação *diminuendo* na parte do oboé.



Ex. 233. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, ob., c. 130-132: ausência de indicação de expressão.

COMENTÁRIO: optamos por suprimir em nossa PE a indicação *rallentando* presente na FONTE B por se tratar de frase sustentada já bastante extensa. Além disso, ainda há fermata na última nota, o que alonga ainda mais o trecho.



Ex. 234. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, ob., 129-130: trecho com indicação *rallentando* suprimida.

Nos últimos compassos deste movimento na FONTE B, observa-se na parte da flauta material ligeiramente diferente das demais fontes nos compassos equivalentes, 131 e 132. Porém, há opção similar escrita logo abaixo, indicada com uma seta. A exceção em relação às demais fontes, que se apresentam se acordo com a opção, é a inexistência da apojatura anterior à última nota.

The image shows a handwritten musical score for flute. It consists of two staves. The top staff has a red box around measures 131 and 132. The bottom staff has a red box around measures 131 and 132. The bottom staff ends with a circled 'FIM'. There are various annotations and markings throughout the score, including 'racc', 'f', and '30/x/76'.

Ex. 235. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 97-98: material diferente em relação às demais fontes e opção similar às demais fontes, sem apojatura.

Handwritten musical score for Ex. 236. The score consists of two systems of staves. The top system shows a flute part with various markings, including a circled 'B' on the first staff, a circled '8' on the second staff, and a circled '3' on the third staff. A red box highlights a passage in the top staff. The bottom system shows a piano accompaniment with markings such as 'loco', 'Smozz', 'dim', and 'p'. A red box highlights a passage in the piano part. The score is written in a style typical of a composer's manuscript.

Ex. 236. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 128-132: trecho da flauta similar à opção da FONTE B, com apojetura.

Handwritten musical score for Ex. 237. The score consists of two systems of staves. The top system shows a flute part with various markings, including a circled '8' on the first staff and a circled '3' on the second staff. A red box highlights a passage in the top staff. The bottom system shows a piano accompaniment with markings such as 'Smozz' and 'dim'. A red box highlights a passage in the piano part. The score is written in a style typical of a composer's manuscript.

Ex. 237. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fl., c. 129-132: trecho similar à opção da FONTE B, com apojetura.

COMENTÁRIO: optamos por manter o trecho como consta nas FONTES A e C e na opção presente na FONTE B. Acreditamos ter sido esta a decisão final do compositor.

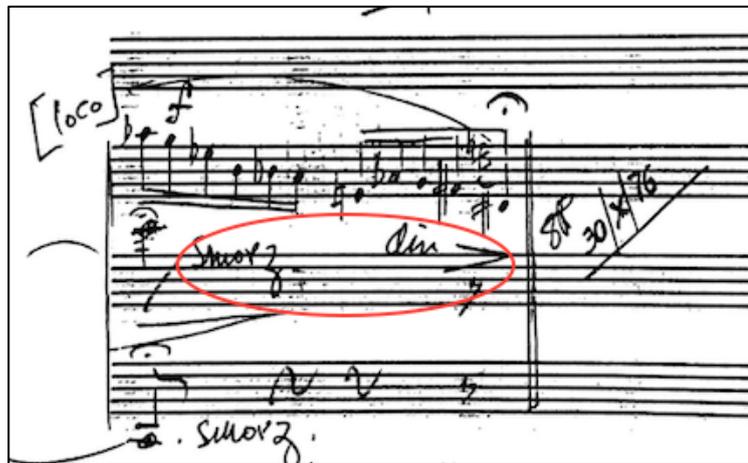


Ex. 238. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, fl., c. 131-132: trecho como consta nas FONTES A e C e na opção da FONTE B.

Problemas de articulação e dinâmica

Assim como no primeiro movimento, as indicações de articulação e dinâmica presentes na FONTE A são bastante claras, por isso estarão também presentes em nossa PE, com algumas exceções. Suprimiremos na PE as indicações duplicadas ou redundantes, com o objetivo de facilitar a leitura do intérprete.

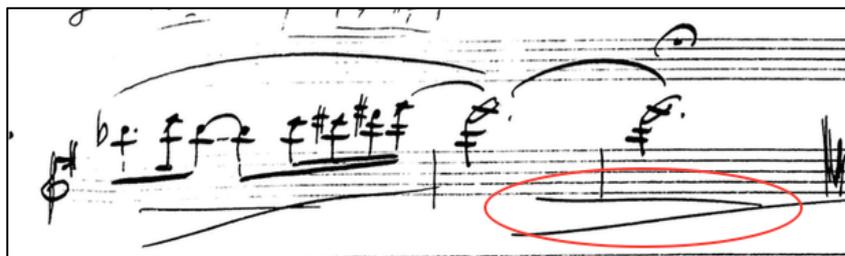
Em 132, compasso final deste movimento, na FONTE A há a dinâmica forte seguida das indicações *smorzando* e *diminuendo*. Na FONTE B, há apenas indicação *rallentando* para a flauta. Na FONTE C há apenas o sinal de decrescendo para oboé e fagote.



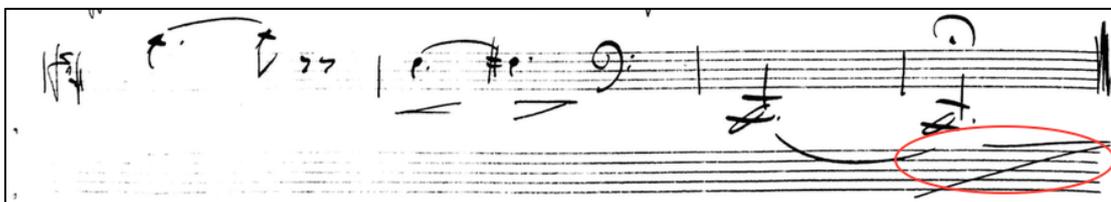
Ex. 239. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE A, c. 132: indicações de expressão.



Ex. 240. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE B, c. 197-98: indicações de *rallentando*.



Ex. 241. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, ob., c. 130-132: sinal de decrescendo.



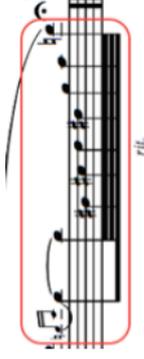
Ex. 242. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, FONTE C, fgt., c. 129-132: sinal de decrescendo.

COMENTÁRIO: de acordo com a oboísta Janaína Perotto (informação verbal), a nota mi 4 está na região aguda extrema do instrumento. Emitir essa nota de maneira sustentada e ainda realizar *diminuendo* é um fator de complicação para a execução. Sendo assim, optamos por acrescentar a expressão *diminuendo possibile*. Com isso, esperamos que flauta e fagote se ajustem ao decrescendo realizado pelo oboé, para que este seja feito da maneira mais segura possível, evitando falhas. Assim, é possível alcançar o objetivo proposto pelo compositor sem prejudicar o efeito pretendido.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The score is divided into two measures, 131 and 132. In measure 131, the Flute part has a 'Rall.' marking above it. The Oboe part has a circled annotation 'diminuendo possibile' under a note. The Bassoon part has a '>' marking above it. The score is written in treble clef for Flute and Oboe, and bass clef for Bassoon. The key signature has one sharp (F#).

Ex. 243. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Moda antiga*, PE, c. 131-132: expressão *diminuendo possibile* para o oboé.

Quadro 6. Aparato crítico do 2º movimento

Parte	Localização	FA	FB	FC	FD	PE	Comentários
partitura	indicação de andamento (topo esquerdo da primeira página da partitura)	$J. = 88$	$J. = 126$	não se aplica	$J. = 120$	$J. = 120-126$	Na PE utilizaremos a indicação de andamento $J. = 120-126$, por entendermos que esta é uma boa margem de velocidade, possibilitando aos intérpretes a opção pelo andamento mais confortável.
fl.	c. 21	sem apoijatura	apoijatura	sem apoijatura	apoijatura		Mantemos em nossa PE a apoijatura presente nas FONTES B e D por acreditar que esta se aplica perfeitamente a uma passagem de transição que possui caráter de improviso, estando em acordo com o estilo pretendido pelo compositor.
	c. 23	sem apoijatura.	apoijatura	sem apoijatura	sem apoijatura		Dado o caráter jocoso claramente pretendido pelo compositor nesta subseção, acreditamos que a apoijatura se insere bem neste trecho.
	c. 34	indicação de oitava a partir de c. 34.5.	indicação de oitava a partir de c. 34.1	trecho grafado a partir do si 5 em 34.5	indicação de oitava a partir de c. 34.1		Para evitar um salto muito grande, o que dificultaria a execução do trecho com dinâmica em piano, optamos em nossa PE pela indicação de oitava que temos nas FONTES B e D.
ob.	c. 132	<i>smorzando/ diminuendo</i>	<i>rallentando</i>	signal de decrescendo	não se aplica		A nota mi 4 está na região aguda extrema do instrumento. Emitir esta nota de maneira sustentada e ainda realizar <i>diminuendo</i> é uma fator de complicação para a execução. Sendo assim, optamos por acrescentar a expressão <i>diminuendo possibile</i> .
fgt.	c. 76	sem <i>glissando</i>	<i>glissando</i>	sem <i>glissando</i>	não se aplica		Por ser o <i>glissando</i> um recurso já adotado na parte do fagote anteriormente neste movimento, acreditamos que há grandes chances de que foi aplicado o mesmo recurso novamente neste caso.
	c. 129	nota sol	nota mi	nota sol	não se aplica		Optamos por manter a nota mi, presente na FONTE B, para preservar a relação intervalar da melodia do motivo inicial.

1.2.3 Terceiro movimento: *Fughetta*

Intitulado *Fughetta*, o terceiro e último movimento do *Trio em forma de choro* é aquele de caráter mais vivo. É também o movimento de menor duração, tendo aproximadamente 2 minutos. Na FONTE B há um subtítulo: *Bate-papo a três*. O caráter vem indicado como *alegremente* na FONTE A. Com relação ao andamento, na FONTE A e na FONTE C há a indicação $\text{♩} = 72$ presente. A FONTE B e a FONTE D, por sua vez, trazem a indicação $\text{♩} = 96$. Em nossa PE optamos pela indicação do andamento em $\text{♩} = 96$, por ser este o andamento que mais se aproximaria da intenção de caráter pretendida pelo compositor – *alegremente*.

A FONTE D, por ser uma versão para duo e também por estar inacabada, será utilizada pontualmente.

Problemas de notação

Nas FONTES A e B há, nos compassos 6 e 7, divergência entre as alturas da flauta. Na FONTE A há indicação de oitava acima nos dois compassos, que estão grafados a partir do sol 2. Na FONTE B o mesmo trecho não traz indicação de oitava acima, soando uma oitava abaixo em relação à FONTE A, iniciando-se no sol 2. Na FONTE C esse trecho já vem grafado na oitava indicada na FONTE A, iniciando-se no sol 3.

Handwritten musical score for Ex. 244. The title is "3. (fughetta)" and the tempo is "Allegro". The score is written for flute and piano. A circled "8va" indicates an octave transposition for the flute part. The piano part includes markings like "p" and "mf".

Ex. 244. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 1-12: indicações de oitava acima na parte da flauta.

Handwritten musical score for Ex. 245. The title is "5. Fughetta (Bate papas a três)" and the tempo is "Allegro". The score is written for flute and piano. There is no "8va" indication for the flute part. The piano part includes markings like "p" and "mf".

Ex. 245. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 1-8: ausência de indicação de oitava acima na parte da flauta.

Handwritten musical score for Ex. 246. The title is "III (fughetta)" and the tempo is "Allegro". The score is written for flute and piano. A circled section of the flute part shows a melodic line. The piano part includes markings like "p" and "mf".

Ex. 246. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 1-12: trecho grafado na oitava pretendida, indicada na FONTE A.

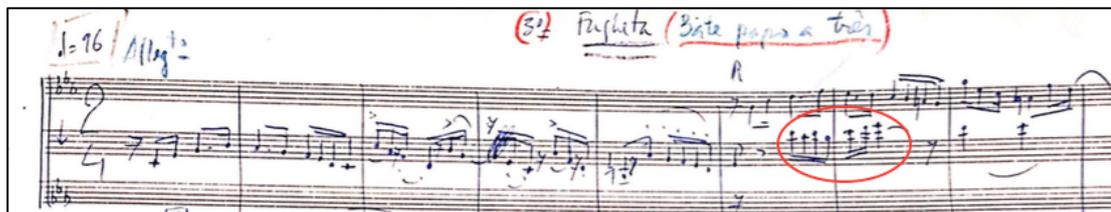
COMENTÁRIO: manteremos em nossa PE o trecho grafado a partir do sol 3, como na FONTE A e na FONTE C. O brilho característico dessa região da flauta traz um destaque maior para o sujeito da fuga (ver Anexo 1, p. 250).



Ex. 247. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fl., c. 5-9: trecho grafado a partir do sol 3.

No compasso 6.2 vê-se a anotação *oitava abaixo* na parte do oboé da FONTE A. Essa anotação não está presente nas demais fontes aplicáveis, nas quais tal trecho está grafado a partir do si 3.

Ex. 248. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 1-12: anotação *oitava abaixo* na parte do oboé.



Ex. 249. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 1-8: trecho grafado a partir do si 3 na parte do oboé.



Ex. 250. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, ob., c. 1-10: trecho grafado a partir do si 3.

COMENTÁRIO: é possível que o compositor tenha adicionado esta observação em uma revisão posterior, e que por esse motivo tal alteração não tenha sido inserida na FONTE C. Por ser a FONTE A nossa fonte principal, em nossa PE grafaremos o trecho a partir do si 2, seguindo a observação do compositor. Segundo a oboísta Janaína Perotto (informação verbal), nessa região o oboísta tem controle de dinâmica maior do que em uma oitava acima. Portanto, pode equilibrar melhor a sonoridade com o flautista, que está apresentando o sujeito da fuga, trecho que necessita de maior destaque (ver Anexo 1, p. 250).



Ex. 251. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, c. 1-8: trecho grafado a partir do si 2.

Na FONTE B, compassos 9 e 10 na parte da flauta, há três divergências. A primeira é que não há pausa de semicolcheia na cabeça do compasso, a nota ré vem ligada do compasso anterior. A segunda é que o trecho é grafado a partir do ré 2, diferentemente do que ocorre na FONTE A e na FONTE C. Nestas fontes o trecho está grafado a partir do si 2, porém com indicação de oitava acima. Há ainda pausa de semicolcheias na cabeça do compasso. A terceira divergência é a indicação de trinado no compasso 10, existente apenas na FONTE A e na FONTE C.



Ex. 252. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 9-10: nota ré 2 com ligadura de prolongamento; ausência de trinado na parte da flauta.



Ex. 253. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 7-10: trecho iniciado com pausa de semicolcheia, com indicação de oitava acima; trinado na nota dó na parte da flauta.



Ex. 254. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 1-12: trecho iniciado com pausa de semicolcheia, grafado a partir do si 3; trinado na nota dó.

COMENTÁRIO: neste caso, optamos pelo trecho grafado a partir do si 2, e por inserir o trinado, de acordo com a FONTE B. Como há aqui a resposta do sujeito (ver Anexo 1, p. 250), é conveniente que este seja apresentado com as mesmas relações intervalares da sua primeira exposição, na voz do oboé. Além disso, o trecho ainda ficará acima da linha do oboé, região média da flauta.

Ex. 255. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fl., c. 1-21: trecho grafado a partir do si 2.

Nos compassos 13 e 14 há outro caso similar ao descrito nos exemplos 252 a 254: a indicação de oitava acima na FONTE A, na parte da flauta. Nas FONTES B e C não há tal indicação. O trecho está grafado a partir do fá 2.

Ex. 256. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 13-18: indicação de oitava acima na parte da flauta.

Ex. 257. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 13-17: trecho sem indicação de oitava acima na parte da flauta.



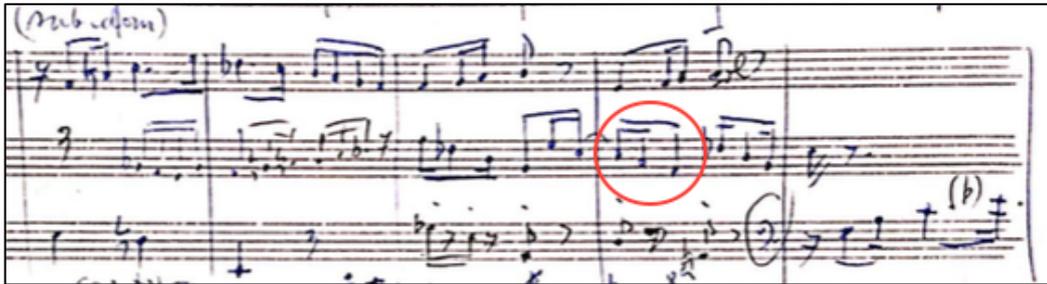
Ex. 258. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 13-18: trecho sem indicação de oitava acima.

COMENTÁRIO: neste caso, optamos por grafar o trecho a partir do fá 3, seguindo a indicação de oitava acima presente na FONTE A. Dessa forma, a linha melódica que remete ao sujeito, iniciada na flauta no compasso 13 e seguida pelo oboé no compasso 15, não sofre mudança de altura, mantendo-se fluente (ver Anexo 1, p. 250).



Ex. 259. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fl., c. 10-16: indicação de oitava acima.

No compasso 16.1, na parte do oboé, a FONTE B apresenta duas semicolcheias e uma colcheia, sendo que a primeira semicolcheia vem ligada do compasso anterior. Há uma divergência rítmica em relação às FONTES A e C, que apresentam pausa de semicolcheia na cabeça do compasso, seguida de duas semicolcheias e, por fim, pausa de semicolcheia. Além disso, na FONTE B há as notas lá 2 e fá 2. Essas mesmas notas na FONTE A vêm com indicação de oitava acima. Na FONTE C as mesmas notas já estão grafadas na oitava superior.



Ex. 260. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 13-17: semicolcheia com ligadura de prolongamento, seguida de semicolcheia e colcheia na parte do oboé.

Ex. 261. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 13-18: pausa de semicolcheia; semicolcheias seguidas de pausa de semicolcheia; indicação de oitava acima na parte do oboé.

Ex. 262. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, ob., c. 11-16: pausa de semicolcheia; semicolcheias seguidas de pausa de semicolcheia; trecho grafado a partir do lá 3.

COMENTÁRIO: neste caso, optamos por grafar as notas lá e fá na altura que consta na FONTE B. Assim, preservamos a relação intervalar do sujeito (ver Anexo 1, p. 250). Quanto ao ritmo, o manteremos tal como consta nas FONTES A e C: pausa de semicolcheia, duas semicolcheias e pausa de semicolcheia.

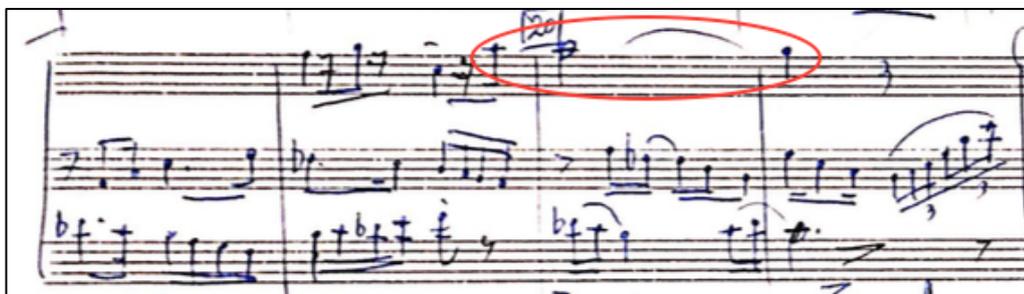


Ex. 263. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, ob. 10-17: trecho grafado a partir do lá 2; pausa de semicolcheia, duas semicolcheias, e pausa de semicolcheia.

No compasso 20 da FONTE A, na parte da flauta, há indicação de trinado com terminação. As demais fontes não trazem essas indicações.



Ex. 264. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 19-21: nota lá com indicação de trinado com terminação na parte da flauta.

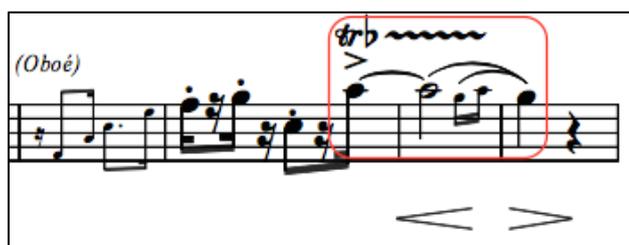


Ex. 265. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 18-21: nota lá sem indicação de trinado na parte da flauta.



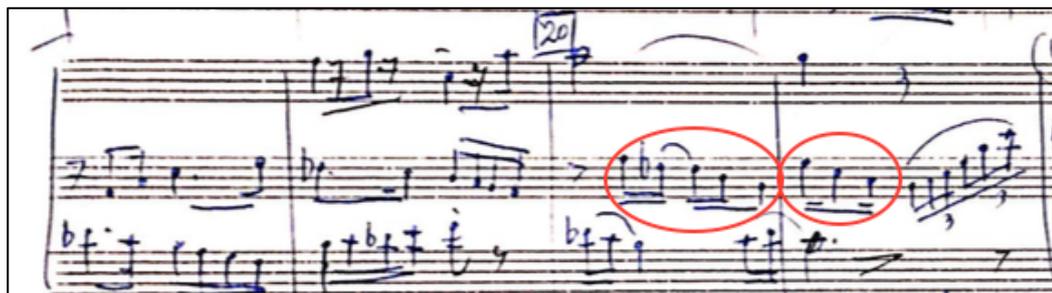
Ex. 266. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 19-23: nota lá sem indicação de trinado.

COMENTÁRIO: optamos por inserir na PE o trinado com terminação, como consta na FONTE A. Além de enriquecer o trecho, o ornamento era intenção do compositor, presente na versão revisada.



Ex. 267. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fl., c. 18-21: trinado com terminação.

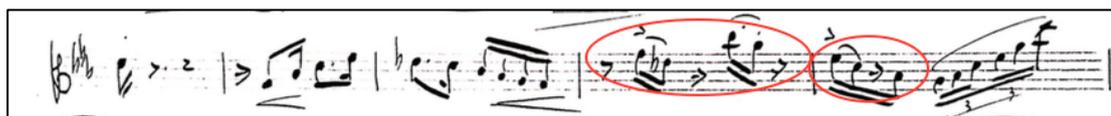
No compasso 20.2, na parte do oboé, ocorre caso similar ao anterior. A FONTE B traz as notas si 2 e sol 2, ao passo que as FONTES A e C trazem si 3 e sol 3. Há também caso similar de divergência rítmica. A FONTE B traz pausa de colcheia na cabeça do compasso 20, seguida de duas semicolcheias, seguidas de mais duas semicolcheias com ligadura de prolongamento entre elas (ré bemol), finalizando o compasso com colcheia. No compasso 21 há uma semicolcheia, uma colcheia e uma semicolcheia. As FONTES A e C têm pausa de colcheia na cabeça do compasso 20, seguida de duas semicolcheias, pausa de semicolcheia, duas semicolcheias, finalizando o compasso com pausa de semicolcheia. No compasso 21.1, duas semicolcheias, pausa de semicolcheia e semicolcheia.



Ex. 268. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 18-21: pausa de colcheia na cabeça do c. 20, seguida de duas semicolcheias, seguida de mais duas semicolcheias com ligadura de prolongamento entre elas (ré bemol), finalizando o compasso com colcheia. No c. 21 há uma semicolcheia, uma colcheia e uma semicolcheia na parte do oboé.



Ex. 269. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 19-21: na parte do oboé – pausa de colcheia na cabeça do c. 20, seguida de duas semicolcheias, pausa de semicolcheia, duas semicolcheias, finalizando o compasso com pausa de semicolcheia. No c. 21.1, duas semicolcheias, pausa de semicolcheia e semicolcheia.



Ex. 270. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, ob., c. 17-21: pausa de colcheia na cabeça do c. 20, seguida de duas semicolcheias, pausa de semicolcheia, duas semicolcheias, finalizando o compasso com pausa de semicolcheia. No c. 21.1, duas semicolcheias, pausa de semicolcheia e semicolcheia.

COMENTÁRIO: tomaremos a mesma decisão tomada no caso similar descrito a partir do exemplo 260. Optamos por grafar as notas si e sol na altura que consta na FONTE B. Assim, preservamos a relação intervalar do sujeito (ver Anexo 1, p. 250). Quanto ao ritmo, o manteremos tal como consta nas FONTES A e C: pausa de semicolcheia, duas semicolcheias seguidas de outra pausa de semicolcheia.



Ex. 271. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, ob., c. 20-23: ritmo como consta nas FONTES A e C; notas grafadas na mesma altura da FONTE B.

No compasso 30.2, na FONTE A, na parte da flauta, há indicação de trinado entre parênteses acima das colcheias com sinal de repetição, além da anotação *8 notas*. Em 32.1 há apenas a indicação de repetição das notas e a anotação *8 notas*. Na FONTE B há apenas uma semínima em 30.2. Em 32.2, por sua vez, há as colcheias com sinal de repetição das notas. E na FONTE C há os trechos grafados em fusas tanto em 30.2 quanto em 32.2.

Handwritten musical score for Ex. 272. The score consists of two systems of staves. The top system features a complex rhythmic pattern with a circled annotation '8 notas' and a 'trinado' marking. The bottom system includes a 'marcato' marking and a circled annotation '8 notas'. The score is written in a style that includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 272. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 25-36: trinado; sinal de repetição nas colcheias; anotação 8 notas na parte da flauta.

Handwritten musical score for Ex. 273. The score consists of two systems of staves. The top system features a rhythmic pattern with a circled annotation '8 notas' and a 'semínima' marking. The bottom system includes a circled annotation '8 notas' and a 'semínima' marking. The score is written in a style that includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 273. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 26-33: semínima; colcheias com sinal de repetição na parte da flauta.

Handwritten musical score for Ex. 274. The score consists of two systems of staves. The top system features a rhythmic pattern with a circled annotation '8 notas' and a 'grafados em fusas' marking. The bottom system includes a circled annotation '8 notas' and a 'grafados em fusas' marking. The score is written in a style that includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 274. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 29-32: trechos grafados em fusas.

COMENTÁRIO: optamos por manter os grupos de fusas como indicado nas FONTES A e C. O compositor apenas grafou este trecho de duas maneiras diferentes, porém o resultado sonoro é o mesmo. O sinal de trinado poderia ser igualmente aplicado neste caso, porém, acreditamos que não traria tanta precisão rítmica à execução quanto a grafia em fusas.



Ex. 275. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fl., c. 30-32: grupos de fusas.

No compasso 31.2, há na FONTE C um mordente inferior indicado na parte da flauta. As demais fontes não trazem esse ornamento.



Ex. 276. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, C, fl., c. 29-32: mordente inferior.



Ex. 277. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 31-33: ausência de mordente na parte da flauta.



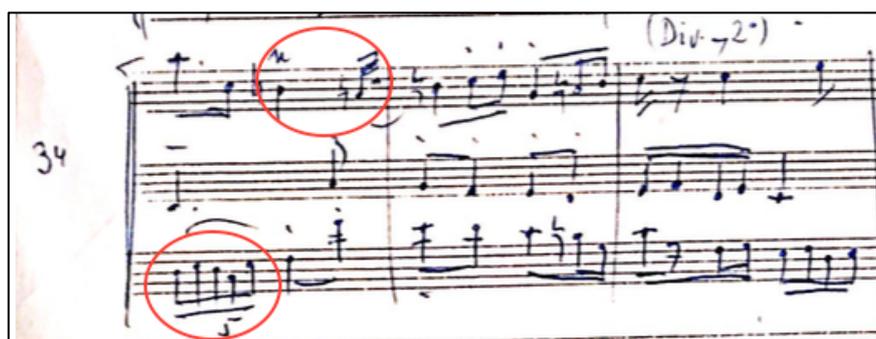
Ex. 278. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 29-33: ausência de mordente na parte da flauta.

COMENTÁRIO: manteremos o ornamento presente na FONTE C em nossa PE. Ele é bastante característico da linguagem popular.

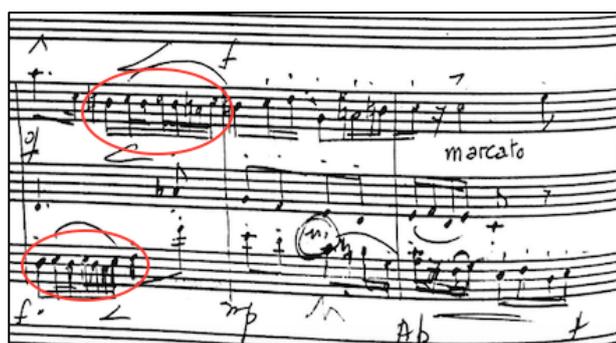


Ex. 279. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fl., c. 30-32: mordente.

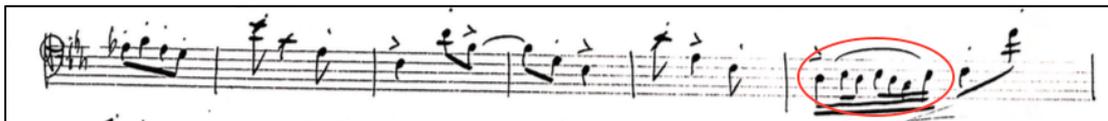
No compasso 34.1, na FONTE B, o fagote apresenta um grupo de quiálteras de 5. Em 34.2 a flauta apresenta uma semínima com mordente, seguida de apojetura sucessiva inferior. Na FONTE A e na FONTE C há uma semicolcheia seguida de 6 fusas, que formam um grupeto, na parte do fagote. Logo em seguida, em 34.2 a flauta repete o mesmo padrão rítmico e intervalar. Na FONTE A encontra-se o padrão rítmico das FONTES A e C: um trinado com resolução escrito por extenso.



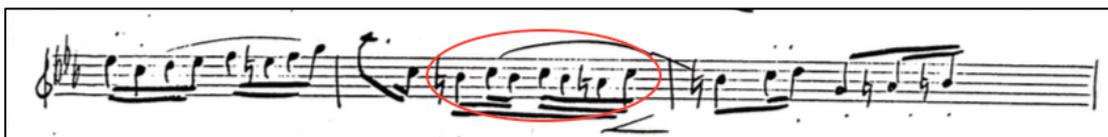
Ex. 280. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 34-36: quiálteras de 5 na parte do fagote; semínima com mordente e apojetura na parte da flauta.



Ex. 281. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 34-36: trinado com resolução na parte do fagote e trinado com resolução na parte da flauta.



Ex. 282. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fgt., c. 29-34: trinado com resolução.



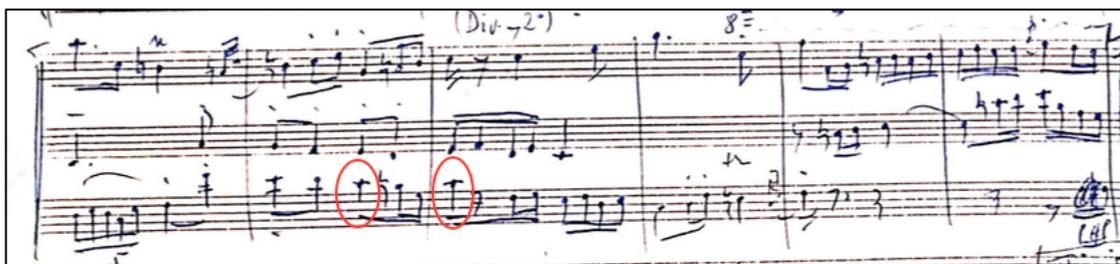
Ex. 283. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 33-35: trinado com resolução.

COMENTÁRIO: em nossa PE optamos por seguir a FONTE B, onde há um grupeto, pois, de acordo com a fagotista Débora Nascimento (informação verbal), esta é a opção de execução mais cômoda. Sendo assim, optamos também por inserir o mesmo padrão rítmico para a flauta no tempo seguinte, pois se trata de uma passagem de caráter claramente imitativo.

A three-staff musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The key signature has two flats and the time signature is 3/4. The flute staff starts with a measure number '33'. A group of notes in the flute staff is circled in red, with a '5' written below it. A similar group of notes in the bassoon staff is also circled in red, with a '5' written below it.

Ex. 284. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, c. 33-34: grupeto para fagote e para flauta.

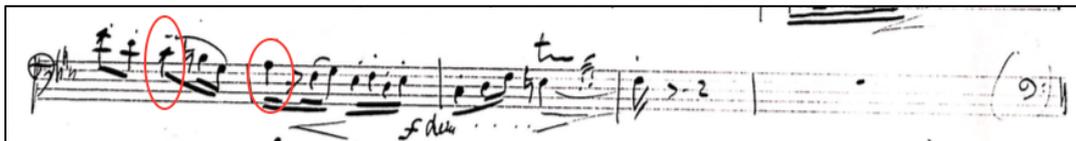
No compasso 36, na parte do fagote há, na FONTE B, a nota dó. Na FONTE A observam-se uma rasura e duas opções de notas: dó e lá. Além disso, pode-se identificar um mordente em 35.2, inexistente na FONTE B. Na FONTE C, permanece a nota lá. Não há mordente.



Ex. 285. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 34-39: ausência de mordente; nota dó na parte do fagote.



Ex. 286. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 34-36: mordente; notas lá e dó na parte do fagote.



Ex. 287. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fgt., c. 35-38: ausência de mordente; nota lá.

COMENTÁRIO: manteremos a nota lá presente nas FONTES A e C em nossa PE. Trata-se da fundamental do acorde de lá bemol. Manteremos também o mordente presente na FONTE A para reforçar o caráter jocoso e popular.



Ex. 288. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fgt., c. 31-39: mordente; nota lá bemol.

No compasso 40 da FONTE C, nas partes de flauta e oboé há um grupeto inferior grafado acima das notas dó e mi, respectivamente. Esse ornamento não está grafado na FONTE A nem na FONTE B, nas quais há *staccato* acima das notas dó e mi.



Ex. 289. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, ob., c. 40-44: grupeto inferior.



Ex. 290. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 40-43: grupeto inferior.

A handwritten musical score for multiple staves. A section of the score is circled in red. The notation includes various musical symbols, dynamics, and articulation marks.

Ex. 291. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 37-42: ausência de grupeto e *staccato* nas partes de flauta e oboé.

A handwritten musical score for multiple staves. A section of the score is circled in red. The notation includes various musical symbols, dynamics, and articulation marks. At the bottom, there is a handwritten note: "Rio 2 - episódio motivante".

Ex. 292. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 34-38: ausência de grupeto e *staccato* nas partes de flauta e oboé.

COMENTÁRIO: tratando-se de movimento de andamento rápido, a execução do grupeto indicado na FONTE C é fator de dificuldade para o intérprete. Por isso, deixaremos o sinal de grupeto como opcional em nossa PE.

Fl. (flauta) *mp* *leggero* *f*

Ob. *p* *f*

Fgt. *Dim...* *f*

Ex. 293. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, c. 37-40: grupeto opcional para flauta e oboé.

No trecho compreendido entre os compassos 41 e 44, a linha da flauta na FONTE B está grafada a partir do mi 2, uma oitava abaixo em relação às FONTES A e C. A FONTE A tem indicação de oitava acima no trecho iniciado na nota mi 2. A FONTE C traz o trecho grafado na oitava pretendida, iniciando a partir do mi 3.

(Div. 2) 8=3 cresc

pian

cresc

42

Ex. 294. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 34-49: trecho grafado a partir do mi 2 na parte da flauta.

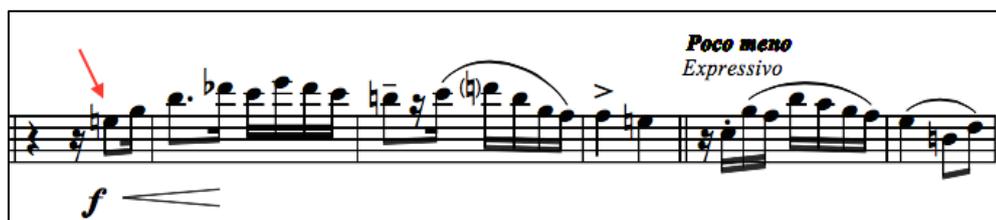
The image shows a handwritten musical score for a flute part. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. It includes markings such as 'cresc', 'f', 'p', and 'dim.'. A red circle highlights a note in the first measure of the first system. The second system continues the piece, with markings like 'poco meno', 'exp', 'cresc molto', and 'molto cresc'. Another red circle highlights a note in the second measure of the second system. The score is written in a fluid, handwritten style with various musical symbols and dynamics.

Ex. 295. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 37-48: trecho grafado a partir do mi 2 com indicação de oitava acima na parte da flauta.

The image shows a handwritten musical score for a flute part. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. It includes markings such as 'f' and 'Expres.'. A red circle highlights a note in the first measure of the first system. The second system continues the piece, with markings like 'Expres.' and 'cresc. molto'. Another red circle highlights a note in the first measure of the second system. The score is written in a fluid, handwritten style with various musical symbols and dynamics.

Ex. 296. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 40-48: trecho grafado a partir do mi 3.

COMENTÁRIO: optamos por manter o trecho como consta nas FONTES A e C, a partir do mi 3. Dessa forma, damos mais destaque a voz da flauta em relação à voz do oboé, que está no registro médio. Trata-se do início do sujeito em imitação ao fagote (ver Anexo 1, p. 250).



Ex. 297. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fl., c. 41-46: trecho grafado a partir do mi 3.

Em 46.2, há uma rasura na FONTE B na parte da flauta, onde se podem observar duas notas: lá bequadro e ré, com anotação *lá* logo acima. Nas demais fontes aplicáveis a nota é si bequadro. Pode-se observar também a expressão *Poco menos* no compasso 45.



Ex. 298. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 42-46: notas lá e ré com anotação *lá* na parte da flauta.

Handwritten musical score for Ex. 299. The score is written on three staves. The top staff is the flute part, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The tempo is marked 'Poco meno' and the dynamics include 'f', 'exp', and 'molto cresc'. A circled note in the flute part is a quarter note G4 (Si bequadro).

Ex. 299. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 43-48: nota si bequadro na parte da flauta.

Handwritten musical score for Ex. 300. The score is written on a single staff. The tempo is marked 'Poco meno' and the dynamics include 'Expres.' and 'cresc. molto'. A circled note in the flute part is a quarter note G4 (Si bequadro).

Ex. 300. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 44-48: nota si bequadro.

COMENTÁRIO: manteremos a nota si bequadro, presente nas FONTES A e C, para que não ocorra uma dissonância causada pelo intervalo de segunda maior entre as notas lá bequadro e sol nas partes de flauta e oboé, respectivamente. Quanto à expressão *Poco meno*, que aparenta ser uma mistura do italiano com o português, corrigiremos para *Poco meno*.

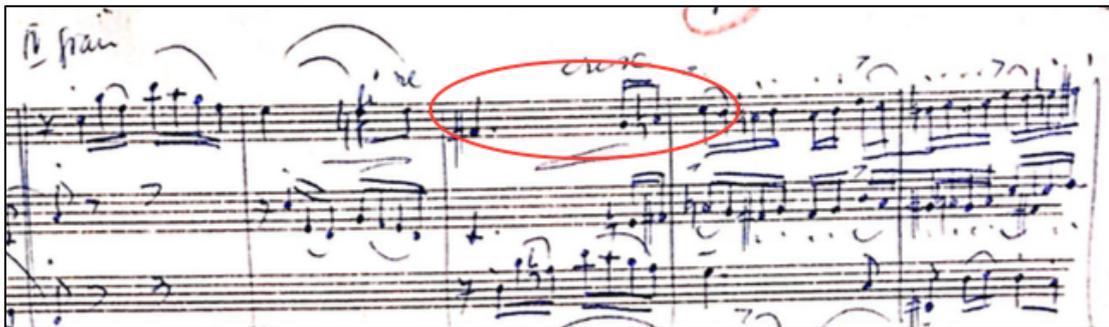


Ex. 301. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fl., c. 41-46: nota si bequadro mantida.

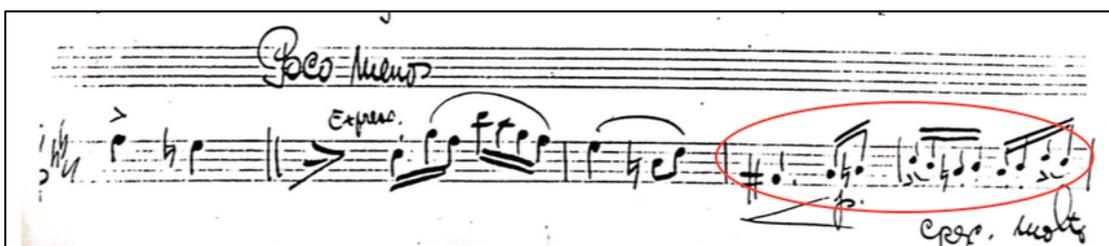
Nos compassos 47 e 48, pode-se observar na FONTE A uma anotação de oitava acima na parte da flauta, com um ponto de interrogação ao lado. Essa anotação não ocorre nas demais fontes.

The image shows a handwritten musical score for a Trio. It features multiple staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Performance instructions such as 'Poco meno', 'cresc molto', and 'molto cresc' are written above the staves. A red circle highlights a handwritten annotation '8va' (octave up) next to a note on the top staff.

Ex. 302. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 43-48: indicação oitava acima; trinado na nota fá sustenido na parte da flauta.



Ex. 303. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 45-49: ausência de indicação oitava acima na parte da flauta.



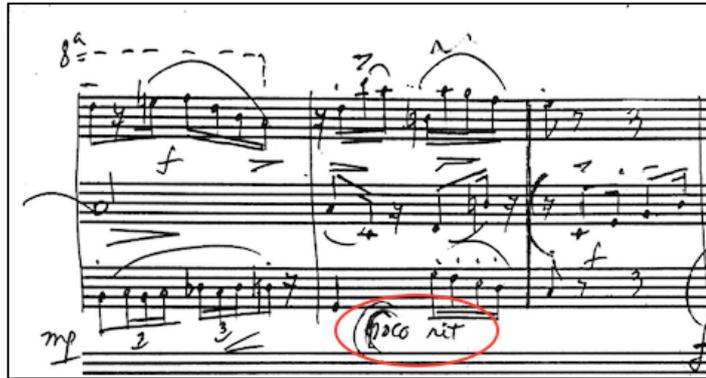
Ex. 304. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 44-48: ausência de indicação oitava acima.

COMENTÁRIO: para manter fluente a linha melódica da flauta, sem um grande salto intervalar, optamos por não incluir em nossa PE a indicação de oitava presente na FONTE A, seguindo assim as FONTES B e C. Tal recurso se justificaria caso a linha da flauta estivesse grafada em uma altura inferior à da linha do oboé, região de menor sonoridade e projeção. Manteremos também em nossa PE o trinado indicado na FONTE A.



Ex. 305. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fl., c. 47-51: trinado mantido.

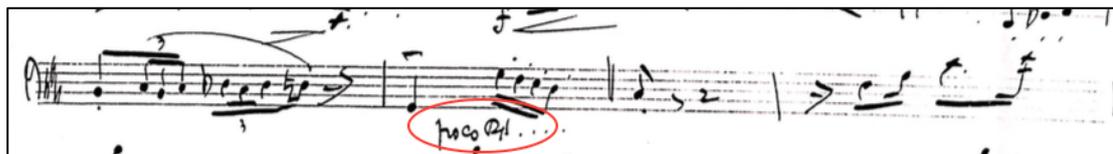
No compasso 56 da FONTE A observa-se a expressão *poco rit.* Na FONTE B, *riten* e na FONTE C novamente *poco rit.*, apenas na parte do fagote.



Ex. 306. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 55-57: expressão *poco rit.*



Ex. 307. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 54-56: expressão *riten.*



Ex. 308. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fgt., c. 55-58: expressão *poco rit.*

COMENTÁRIO: em nossa PE optamos pela expressão *poco rit.* Inseriremos no compasso seguinte, compasso 57, a expressão *a tempo*, para que o tempo original seja retomado. Essas indicações estarão presentes nas três partes, não só na parte do fagote.

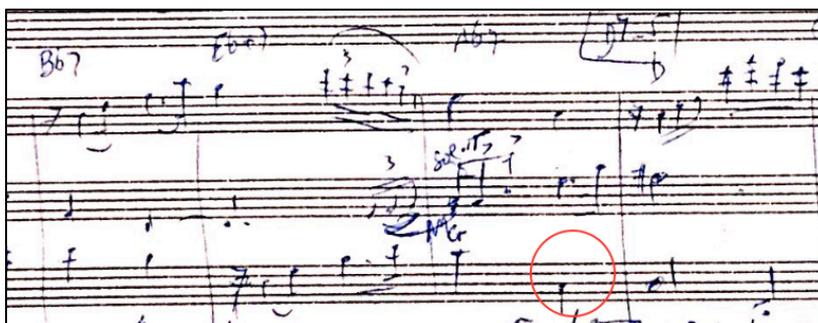
A musical score for three parts: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The score is divided into two systems. The first system (measures 53-56) shows the Flute part with a dynamic marking 'f' and a 'poco rit.' marking in a red oval. The Oboe and Bassoon parts also have 'poco rit.' markings in red ovals. The second system (measures 57-60) shows the Flute part with an 'a tempo' marking in a red oval. The Oboe and Bassoon parts also have 'a tempo' markings in red ovals. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Ex. 309. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, c. 53-60: indicações *poco rit.* e *a tempo* inseridas.

No compasso 61, na parte do fagote, a FONTE A apresenta um trinado com resolução, similar ao que ocorre no exemplo 280, inexistente nas demais fontes. Estas apresentam apenas a nota dó.



Ex. 310. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 61-63: trinado com resolução grafado por extenso, na parte do fagote.



Ex. 311. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 59-62: nota dó sem ornamento na parte do fagote.



Ex. 312. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fgt. c. 59-63: nota dó sem ornamento.

COMENTÁRIO: manteremos em nossa PE o ornamento como consta na FONTE A. Segundo a fagotista Débora Nascimento (informação verbal), ao contrário do que ocorre no caso a partir do exemplo 280, a execução é possível e cômoda.

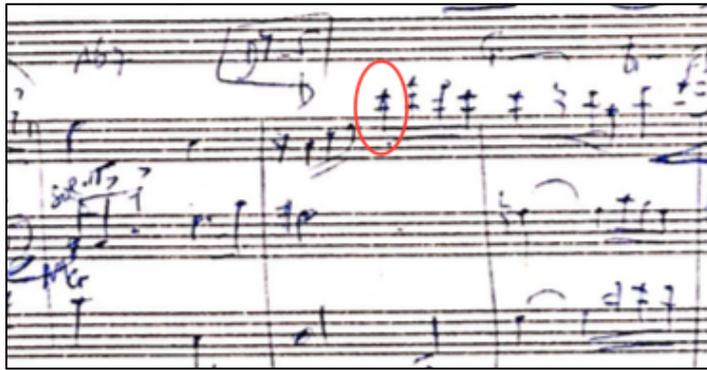


Ex. 313. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fgt., c. 61-64: ornamento mantido.

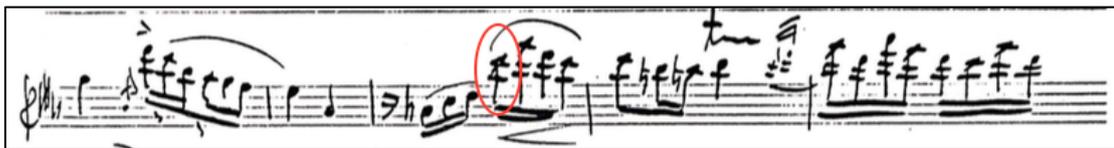
No compasso 62.2 há uma apoiatura na parte da flauta somente na FONTE A. As demais fontes não trazem esse ornamento.



Ex. 314. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 61-63: apoiatura na parte da flauta.



Ex. 315. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 61-63: ausência de apojetura na parte da flauta.



Ex. 316. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 60-64: ausência de apojetura.

COMENTÁRIO: optamos por inserir a apojetura em nossa PE. Além de estar presente na versão revisada pelo compositor, a ornamentação enriquece o trecho.



Ex. 317. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fl., c. 60-64: apojetura inserida.

Em 74 há uma divergência na parte da flauta, entre as FONTES A e B. Na FONTE A há um trinado seguido de um grupeto de três notas. Na FONTE B e na FONTE C, um trinado com resolução.

Ex. 318. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 73-78: trinado e grupeto na parte da flauta.

Ex. 319. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 71-74: trinado com resolução na parte da flauta.

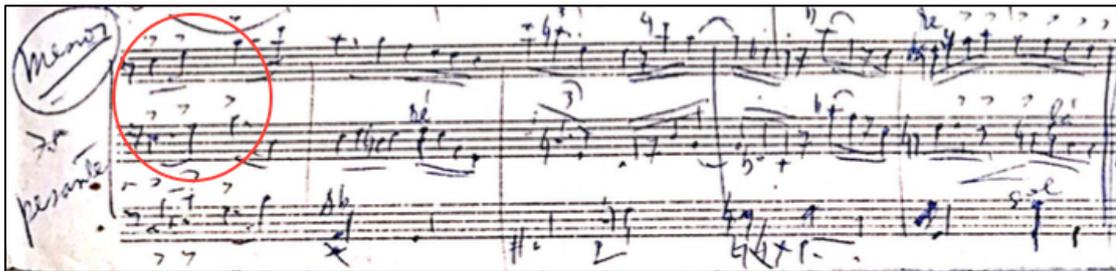
Ex. 320. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 70-74: trinado com resolução.

COMENTÁRIO: em nossa PE optamos pelo trinado com resolução, como ocorre nas FONTES B e C, seguindo também o que nos parece mais característico da linguagem utilizada pelo compositor neste movimento.



Ex. 321. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fl., c. 73-76: trinado com resolução.

No compasso 75, há na FONTE B divergência na altura da parte do oboé, em relação à FONTE A, que traz a indicação de oitava abaixo. Na FONTE B, as três primeiras notas do compasso estão grafadas na mesma altura que as mesmas notas da flauta. A FONTE C é equivalente à FONTE A, porém já está grafada na oitava inferior.



Ex. 322. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 75-79: partes de flauta e oboé grafadas na mesma altura.

Handwritten musical score for Ex. 323. The score is for a Trio in form of a chorus, Fughetta. It shows parts for Flute (FL), Oboe (OB), and Bassoon (B. bassa). The Oboe part is circled in red. The score includes markings such as 'allarg.', 'MENO', and 'mf'.

Ex. 323. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 73-78: parte do oboé com indicação oitava abaixo.

Handwritten musical score for Ex. 324. It shows a treble clef staff with a circled section and a bass clef staff below it. The treble clef staff includes markings like 'allarg. poco a poco' and 'Meno'.

Ex. 324. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, ob., c. 73-79: trecho grafado a partir do dó 2.

COMENTÁRIO: manteremos em nossa PE o trecho grafado na mesma altura da FONTE A e da FONTE C. Dessa forma, a flauta e o oboé executam o trecho em oitavas diferentes: a flauta na tessitura mais aguda e o oboé uma oitava abaixo da flauta.

Ex. 325. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, c. 75-76: trecho da flauta grafado a partir do dó 3; trecho do oboé grafado a partir do dó 2.

No compasso 84, na FONTE B, há para a flauta a indicação de *frullato*, além do sinal de desdobramento em cada semínima. Na FONTE A e na FONTE C há, nos compassos equivalentes, a indicação de desdobramento em oito notas em cada semínima, o que na prática se torna dois grupos de oito fusas.

Ex. 326. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 83-85: indicação *frullato* na parte da flauta.

A musical score for a flute part, consisting of three staves. The top staff has a circled section of notes with the annotation "8 notas" written above it. The score includes dynamic markings such as "f", "molto f", and "cresc".

Ex. 327. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 79-84: indicação de desdobramento em 8 notas na parte da flauta.

A musical score for a flute part, consisting of a single staff. The score includes dynamic markings such as "f". A circled section of notes is annotated with "8 notas".

Ex. 328. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 80-84: indicação de desdobramento de 8 notas.

COMENTÁRIO: o efeito do *frullato*, indicado na FONTE B, é característico da flauta. Esta seria a única vez em que o compositor utiliza esse recurso em toda a obra. O sinal de repetição em cada semínima da FONTE A as transforma em um grupo de oito fusas, o que torna o resultado sonoro mais claro do que o *frullato*. Ela também auxilia o fagotista na execução das semicolcheias. Em nossa PE manteremos os desdobramentos e deixaremos o *frullato* como opcional, para que o intérprete decida qual a melhor alternativa.

A musical score for a flute part, consisting of a single staff. The score includes dynamic markings such as "f" and "p". A circled section of notes is annotated with "(frullato)".

Ex. 329. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, fl., c. 82-85: desdobramentos mantidos e *frullato* opcional.

Nos compassos 91 e 92 há divergências entre as FONTE B e A. Na FONTE B há apenas semicolcheias para flauta e fagote em 91.2 e 92.1. Na FONTE A há fusas: foram acrescentadas notas que formam intervalos de segundas ou terças ascendentes entre cada colcheia. O oboé, por sua vez, na FONTE B apresenta uma semínima, e na FONTE A um trinado escrito por extenso. Na FONTE C as partes de flauta e fagote são equivalentes às da FONTE B. A parte do oboé está equivalente à FONTE A em 92, porém não há sinal de trinado, apenas um grupo de oito fusas.

Ex. 330. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE B, c. 91-95: semicolcheias nas partes de flauta e fagote; semínima na parte do oboé.

Ex. 331. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 91-95: fusas nas partes de flauta e fagote; trinado/fusas na parte do oboé.

Handwritten musical score for Ex. 332. The notation is on a single staff in treble clef with a key signature of one flat. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes with accents. A red circle highlights a specific group of notes. Below the staff, the handwritten instruction reads: *sempre piu allargando ed cres... possibil- f* with a crescendo hairpin.

Ex. 332. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fl., c. 90-95: semicolcheias.

Handwritten musical score for Ex. 333, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain eighth and sixteenth notes with accents. A red circle highlights a section of notes in the top staff. Below the top staff, the handwritten instruction reads: *sempre piu allargando ed creso..*. Below the bottom staff, the instruction *possibil- f* is written with a crescendo hairpin.

Ex. 333. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, ob., c. 88-95: fusas.

Handwritten musical score for Flute (Fl.) and Bassoon (Fgt.). The Flute part shows a melodic line with a circled section of sixteenth notes and the instruction "sempre piu allargando ed". The Bassoon part shows a similar melodic line with a circled section and the instruction "cresc. possibile".

Ex. 334. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE C, fgt., c. 89-95: semicolcheias.

COMENTÁRIO: optamos por manter a notação presente na FONTE A. É provável que as fusas tenham sido acrescentadas posteriormente pelo compositor, o que certamente contribuiu para um final empolgante e enérgico. Quanto ao trinado do oboé, manteremos o grupo de fusas tal como na FONTE C, para que assim o intérprete tenha mais controle na execução, já que se trata de trecho com indicação de *allargando*.

Printed musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The score shows a section with a repeat sign (III) and measures 89-92. Red boxes highlight the sixteenth-note passages in the Flute, Oboe, and Bassoon parts. The Oboe part has a circled section of sixteenth notes. The Flute and Bassoon parts have the instruction "Sempre" and "Piu allarg...".

Ex. 335. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, c. 89-92: fusas para flauta e fagote; fusas para oboé.

Problemas de articulação e dinâmica

Neste terceiro movimento, assim como nos anteriores, utilizaremos as indicações de articulação e dinâmica presentes na FONTE A, por ser esta a mais completa e detalhada. Neste movimento não há casos de divergências de articulação e dinâmica significativas entre as fontes. Em nossa Proposta de Edição os sinais duplicados ou redundantes foram eliminados para que a leitura seja o mais clara possível para o intérprete. Os trechos similares entre as vozes cujas articulações divergem serão padronizados na PE. A escolha do padrão a ser utilizado se baseará no grau de detalhamento da articulação: adotaremos como padrão o trecho em que a articulação está mais detalhada.

Nos compassos 91 e 92 há divergência nas articulações para flauta e fagote na FONTE A. As demais fontes não se aplicam neste caso.

Ex. 336. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, FONTE A, c. 91-95: articulações divergentes nas partes de flauta e fagote.

COMENTÁRIO: optamos em nossa PE por modificar as articulações, padronizando-as da seguinte forma: ligaduras de duas em duas notas, a começar pela primeira nota do grupo de fusas. Eventuais sinais adicionais, como *staccato* e *trattina*, serão suprimidos na PE. Dessa maneira simplificamos a leitura e a execução.

89

Fl.

Ob.

Fgt.

Sempre

Più allarg..

Sempre

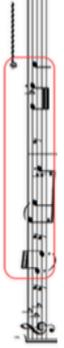
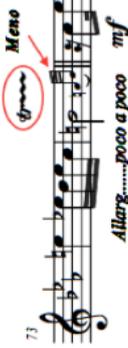
Più allarg..

Sempre

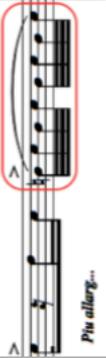
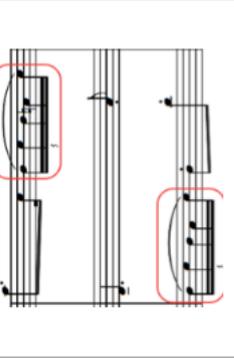
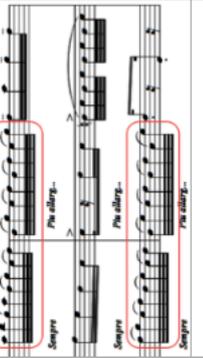
Più allarg..

Ex. 337. Tavares, M. *Trio em forma de choro, Fughetta*, PE, c. 89-92: articulações padronizadas.

Quadro 7. Aparato crítico do 3º movimento

Parte	Localização	FA	FB	FC	FD	PE	Comentários
fl.	c. 9-10	trecho iniciado com pausa de semicolcheia, com indicação de oitava acima; trinado na nota dó na parte da flauta.	nota ré 2 com ligadura de prolongamento; ausência de trinado na parte da flauta.	trecho iniciado com pausa de semicolcheia, gráfado a partir do si 3; trinado na nota dó.	não se aplica		Neste caso, optamos pelo trecho gráfado a partir do si 2, de acordo com a FONTE B. Como temos aqui a resposta do sujeito (ver anexo 1, p. 187), é conveniente que este seja apresentado com as mesmas relações intervalares da sua primeira exposição, na voz do oboé. Além disso, o trecho ainda ficará acima da linha do oboé, região média da flauta.
	c. 47-48	indicação oitava acima	sem indicação oitava acima	sem indicação oitava acima	não se aplica		Para manter a linha melódica da flauta fluente, sem um grande salto intervalar, optamos por não incluir a indicação de oitava presente na FONTE A em nossa PE, seguindo as FONTES B e C.
	c. 74	trinado e grupeto	trinado com resolução	trinado com resolução	não se aplica		Optamos pelo trinado com resolução, como ocorre nas FONTES B e C, seguindo também o que nos parece mais característico da linguagem utilizada pelo compositor neste movimento.
	c. 84	: indicação de descobrimento de 8 notas.	frullato	: indicação de descobrimento de 8 notas.	não se aplica		Manteremos os descobrimentos e deixaremos o frullato como opcional, para que o intérprete decida qual a melhor alternativa.
ob.	c. 16		semicolcheia com ligadura de prolongamento, seguida de semicolcheia e colcheia		não se aplica		Optamos por grafar as notas lá e fá na altura que consta na FONTE B. Assim, preservamos a relação intervalar do sujeito.

Quadro 7. Aparato crítico do 3º movimento (continuação)

c. 92									<p>Manteremos o grupo de fusas tal como na FONTE C, para que assim o intérprete tenha mais controle na execução, já que trata-se de trecho com indicação de <i>allargando</i>.</p>	
c. 20	si/sol 2 oitavados	si/sol 2	si/sol 3	não se aplica	não se aplica	não se aplica	não se aplica	não se aplica	<p>Optamos por grafar as notas si e sol na altura que consta na FONTE B, preservando a relação intervalar do sujeito.</p>	
c. 34 fl. e fgt.	trinado/fusas na parte do oboé	semínima	fusas	não se aplica	não se aplica	trinado com resolução	não se aplica	não se aplica	<p>Optamos por seguir a FONTE B, onde temos um grupeto, pois esta é a opção de execução mais cômoda. Sendo assim, optamos também por inserir o mesmo padrão rítmico para a flauta no tempo seguinte, pois trata-se de uma passagem de caráter claramente imitativo.</p>	
c. 91-92	artiquações divergentes	não se aplica	não se aplica	não se aplica	<p>Optamos em nossa PE por modificar as articulações, padronizando-as da seguinte forma: ligaduras de duas em duas notas, a começar pela primeira nota do grupo de fusas. Eventuais sinais adicionais, como <i>staccato</i> e <i>trattina</i>, serão suprimidos na PE. Desta maneira simplificamos a leitura e a execução.</p>					
c. 40 fl. e ob.	sem grupeto	sem grupeto	grupeto	não se aplica	não se aplica	grupeto	não se aplica	não se aplica	<p>tratando-se de movimento de andamento rápido, a execução do grupeto indicado na FONTE C é fator de dificuldade para o intérprete. Por isso, deixaremos o sinal de grupeto como opcional.</p>	

CAPÍTULO 3 - PROPOSTA DE EDIÇÃO CRÍTICA

Após o estudo de cada caso de divergência encontrado na análise e comparação das diversas fontes, e posterior escolha editorial, pudemos elaborar a *Proposta de Edição Crítica* (PE), desenvolvida por meio do *software* Finale. A PE está inserida neste capítulo no formato de partitura, incluindo as três partes, vozes ou instrumentos.

Trio em forma de choro

para flauta, oboé e fagote

(à Manoel Florêncio Petit)

Mário Tavares
(1976)

I - Improvisando

The musical score is divided into four systems, each containing staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.).

- System 1:** Starts with a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The Flute part is marked *(Flauta)* and includes a *8^{va}* (octave) marking. The Oboe part is marked *(Oboé)*. The Bassoon part is marked *(Oboé)* and *(Flauta)*. The dynamic is *pp*.
- System 2:** Features *Poco Rit.* markings for the Oboe and Bassoon parts. The Flute part is marked *a tempo*. The dynamic for the Oboe part is *p*.
- System 3:** Features *a tempo* markings for all parts. The Flute part is marked *f*. The Oboe part is marked *f*. The Bassoon part is marked *(Oboé)*.
- System 4:** Features a *8^{va}* marking for the Flute part and a *Liberamente* marking for the Oboe part. The dynamic for the Oboe part is *mf*.

2

Trio

19 *a tempo*

Fl. *Poco Rit.* *a tempo* *Dim.* *sonoro*
Expressivo

Ob. *(Flauta)* *Poco Rit.* *a tempo* *Dim.* *mf*

Fgt. *Poco Rit.*

22

Fl. *a tempo*

Ob. *a tempo*

Fgt. *a tempo*

25

Fl. *a tempo*

Ob. *a tempo*

Fgt. *a tempo*

p *mf*

28

Fl. *a tempo* *mf*

Ob. *a tempo* *mp* *Cresc.*

Fgt. *a tempo*

This musical score page contains three systems of music for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Fagot (Fgt.).

- System 1 (Measures 32-35):** Flute part starts with a *Crésc.* marking. Oboe and Fagot parts feature *mf* dynamics and a *rit.* marking.
- System 2 (Measures 36-41):** Flute part includes *mf*, *rit.*, and *a tempo (mosso)* markings. Oboe and Fagot parts also feature *mf* dynamics and *rit.* markings.
- System 3 (Measures 42-46):** Flute part includes *mf* dynamics. Oboe part includes *p* *tema* and *mf* markings. Fagot part includes *sfp* markings.
- System 4 (Measures 47-50):** Flute part includes *mf*, *f*, and *(curta)* markings. Oboe part includes *p* markings. Fagot part includes *sfp* markings.

4 Trio

Fl. *mf*

Ob. *mp*

Fgt. (Flauta)

59 *f* (Hibera) *f* Poco Rit. (Flauta)

64 *a tempo* (Fagote) *mf* (Oboé) *mp* (Flauta)

70 *mf* *mf* *p* (Flauta)

75 *mf* *mf* (Oboé) *p* sempre *p*

Trio

80 Fl. *rit.* *molto cantabile* *f* *p* *a tempo*

Ob. *rit.* *p* *mp* *a tempo*

Fgt. *rit.* *p* *p*

85 Fl. *mf*

Ob. *mp*

Fgt. *mp* *a tempo*

89 Fl. *a tempo* *Come prima*

Ob. *a tempo* *Come prima* *mp*

Fgt. *a tempo* *Come prima* *mp*

93 Fl. *(curta)*

Ob. *à vontade*

Fgt.

95 Fl. *(Oboé)* *Liberamente* *a tempo* *rit.* *a tempo*

Ob. *Calmo* *p* *rit.* *(Flauta)* *a tempo*

Fgt. *rit.*

6

99

Fl.

Ob.

Fgt.

Expressivo

dolce

mf

(Oboè)

Trio

102

Fl.

Ob.

Fgt.

p

105

Fl.

Ob.

Fgt.

mf

p

mf

109

Fl.

Ob.

Fgt.

Cresc.

(Flauta)

113

Fl.

Ob.

Fgt.

a tempo

ff

Ced.

a tempo

ff

p

affretando

affretando

(Flauta)'

affretando

(Flauta)'

Trio

7

Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.) in a Trio section, measures 118-127. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and slurs. Dynamics include *p*, *mf*, *sf*, and *ff*. Performance instructions include *Animando*, *String.*, and *ancora Più mosso*. The key signature has two flats. The score is divided into five systems, with measure numbers 118, 121, 123, 125, and 127 marked at the beginning of their respective systems. The Flute part starts with a *mf* dynamic and a triplet pattern. The Oboe part starts with a *p* dynamic and a triplet pattern. The Bassoon part starts with a *mf* dynamic and a triplet pattern. The score concludes with a *Presto brusco* instruction and a final cadence.

II - Moda Antiga

Andante con moto ♩ = 120 - 126

Flauta (Oboè) *mp*

Oboè *mp* *Piu P* *p*

Fagote (Oboè) *p*

Fl. II *f*

Oboè II *f*

Fg. II *f*

Fl. II *Cresc.*

Oboè II *Cresc.*

Fg. II *Cresc.*

Fl. II *subito p*

Oboè II *subito p*

Fg. II *subito p*

2

Trio

Musical score for measures 20-22. The score is for Flute (Fl), Oboe (Ob), and Bassoon (Fg). Measure 20 features a Flute line with a triplet of eighth notes and a slur. The Oboe and Bassoon parts have a dynamic marking of *p* and *pp* respectively. Measure 21 continues the triplet pattern. Measure 22 includes a *rit.* (ritardando) marking. The key signature has one flat, and the time signature is 3/8.

Musical score for measures 23-24. The score is for Flute (Fl), Oboe (Ob), and Bassoon (Fg). Measure 23 features a Flute line with a triplet of eighth notes and a slur. The Oboe and Bassoon parts have a dynamic marking of *p*. Measure 24 continues the triplet pattern. The key signature has one flat, and the time signature is 3/8.

Musical score for measures 25-26. The score is for Flute (Fl), Oboe (Ob), and Bassoon (Fg). Measure 25 features a Flute line with a triplet of eighth notes and a slur. The Oboe and Bassoon parts have a dynamic marking of *p*. Measure 26 includes a *rit.* (ritardando) marking. The key signature has one flat, and the time signature is 3/8.

Musical score for measures 27-28. The score is for Flute (Fl), Oboe (Ob), and Bassoon (Fg). Measure 27 features a Flute line with a triplet of eighth notes and a slur. The Oboe and Bassoon parts have a dynamic marking of *p*. Measure 28 includes a *rit.* (ritardando) marking. The key signature has one flat, and the time signature is 3/8.

29 *Meno mosso*

Fl Flute

Ob Oboe

Fg Bassoon

rit.

p *Meno mosso*

mp *Meno mosso*
(Flauta) (Oboé)

34 *rit.*

pp *smorz.* *f* (Flauta)

p *sf* *Cresc.* *p*

39 *Allarg.....* *a tempo*

Allarg..... *a tempo*

Allarg..... *a tempo* *mf* *Expressivo*

43 *Allegro (in 1)* (Oboé)

Allegro (in 1) (Fagote)

Allegro (in 1)

mp *p*

4 Trio

52 *ff*

66 *f* *p*

79 *f* *Fuota* *Fuota* *Fuota* *(Flautá)*

92 *ff* *Rall. poco a poco* *Rall. poco a poco* *Rall. poco a poco* *Tempo I* *Come prima* *Tempo I* *Come prima* *Tempo I* *Come prima*

Trio

104

Fl. *sf p*

Ob. *p*

Fg. *p*

Detailed description: This system covers measures 104 to 108. The Flute part begins with a melodic line marked *sf p*. The Oboe and Bassoon parts provide harmonic support with various textures, including a *p* dynamic marking for the Bassoon in measure 107.

109

Fl. *Ced.* *mf*

Ob. *Ced.* *Solo* *mp* *pp*

Fg. *Ced.* *mp* *Piu p*

Detailed description: This system covers measures 109 to 113. It features several *Ced.* (Crescendo) markings. The Flute part has a *mf* dynamic. The Oboe part includes a *Solo* section and dynamics ranging from *mp* to *pp*. The Bassoon part has a *Piu p* marking.

114

Fl. *tr* *f* *sfz*

Ob. *f*

Fg. *Glissando*

Detailed description: This system covers measures 114 to 117. The Flute part includes a trill (*tr*) and dynamics *f* and *sfz*. The Oboe part has a *f* dynamic. The Bassoon part features a *Glissando* effect.

118

Fl. *sfz*

Ob. *sfz* *Cresc.*

Fg. *p* *Cresc.*

Detailed description: This system covers measures 118 to 121. The Flute part has a *sfz* dynamic. The Oboe part has a *sfz* dynamic and a *Cresc.* marking. The Bassoon part has a *p* dynamic and a *Cresc.* marking.

This musical score is for a Trio section, featuring Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fg.). The score is divided into three systems, each containing three staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

System 1 (Measures 122-125):
- Flute (Fl.): Measure 122 starts with a sixteenth-note figure (6), followed by a half note. Measure 123 has a half note. Measure 124 has a half note. Measure 125 has a half note. A dynamic marking of *mp* is present below the staff.
- Oboe (Ob.): Measure 122 has a half note. Measure 123 has a half note. Measure 124 has a half note. Measure 125 has a half note.
- Bassoon (Fg.): Measure 122 has a half note. Measure 123 has a half note. Measure 124 has a half note. Measure 125 has a half note.
- The word *curta* is written above the Flute staff in measure 123.

System 2 (Measures 126-129):
- Flute (Fl.): Measure 126 has a half note. Measure 127 has a half note. Measure 128 has a half note. Measure 129 has a half note.
- Oboe (Ob.): Measure 126 has a half note. Measure 127 has a half note. Measure 128 has a half note. Measure 129 has a half note. Dynamic markings include *mp* and *pp*.
- Bassoon (Fg.): Measure 126 has a half note. Measure 127 has a half note. Measure 128 has a half note. Measure 129 has a half note. Dynamic markings include *pp* and *mp*.
- The word *mp* is written below the Bassoon staff in measure 128.

System 3 (Measures 130-131):
- Flute (Fl.): Measure 130 has a half note. Measure 131 has a half note. A dynamic marking of *pp* is present below the staff.
- Oboe (Ob.): Measure 130 has a half note. Measure 131 has a half note. A dynamic marking of *pp* is present below the staff.
- Bassoon (Fg.): Measure 130 has a half note. Measure 131 has a half note. A dynamic marking of *pp* is present below the staff.
- The word *pp* is written below the Bassoon staff in measure 130.
- The word *diminuendo possibile* is written below the Bassoon staff in measure 131.

III - Fughetta (bate-papo à très)

Alegremente ♩ = 72

Flauta (Oboé)

Oboé

Fagote

5

Fl.

Ob.

Fgt.

9

Fl.

Ob.

Fgt.

13

Fl.

Ob.

Fgt.

mf

f

mf

pp

17 (Oboé) *tr b*

This system contains measures 17 through 20. The Flute part (Fl.) begins at measure 17 with a rest, then enters in measure 18 with a melodic line. The Oboe part (Ob.) also starts with a rest in measure 17 and enters in measure 18. The Bassoon part (Fgt.) plays a rhythmic accompaniment throughout. A dynamic marking of *tr b* is present above the Flute staff in measure 20. Slurs and accents are used to indicate phrasing and emphasis.

21

This system contains measures 21 through 24. The Flute part (Fl.) has a rest in measure 21 and enters in measure 22. The Oboe part (Ob.) plays a melodic line with a triplet in measure 21. The Bassoon part (Fgt.) continues with its accompaniment. Slurs and accents are used throughout the system.

23 *f*

This system contains measures 23 through 26. The Flute part (Fl.) plays a melodic line starting in measure 23. The Oboe part (Ob.) plays a melodic line starting in measure 23. The Bassoon part (Fgt.) plays a melodic line starting in measure 23. A dynamic marking of *f* is present above the Flute staff in measure 23. Slurs and accents are used throughout the system.

29

This system contains measures 29 through 32. The Flute part (Fl.) plays a melodic line starting in measure 29. The Oboe part (Ob.) plays a melodic line starting in measure 29. The Bassoon part (Fgt.) plays a melodic line starting in measure 29. Slurs and accents are used throughout the system.

Musical score for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Fagotto (Fgt.) instruments, measures 33 to 45. The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations.

Measures 33-36: Flute (Fl.) and Fagotto (Fgt.) play a melodic line with a *Marcato* articulation. Oboe (Ob.) has a *tr* (trill) in measure 33. Dynamics include *f* and *mp*.

Measures 37-40: Flute (Fl.) has a *tr* (trill) in measure 37. Oboe (Ob.) is marked *(flauto)* and *mp*. Fagotto (Fgt.) has a *Dim...* (diminuendo) marking. Dynamics include *mp*, *leggero*, *p*, and *f*.

Measures 41-44: Flute (Fl.) has a *f* (forte) dynamic. Oboe (Ob.) has a *tr* (trill) in measure 41. Fagotto (Fgt.) has a *tr* (trill) in measure 44. Dynamics include *f* and *mf*.

Measures 45-48: Flute (Fl.) is marked *Espressivo* and *Poco meno*. Oboe (Ob.) and Fagotto (Fgt.) are marked *Poco meno*. Dynamics include *mf*, *p*, and *Cresc. molto*.

III

4
49
Fl. *f* *a tempo* *sf*
Ob. *f* *a tempo* *sf*
Fgt. *f* *a tempo*

53
Fl. *f* *poco rit.*
Ob. *poco rit.*
Fgt. *poco rit.*

57
Fl. *a tempo*
Ob. *a tempo*
Fgt. *a tempo*

61
Fl. *sfz*
Ob. *sfz*
Fgt. *sfz*

65
Fl. *mp*
Ob. *mp*
Fgt. (2^a volta) *f* *sf p*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of music for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The music is in 3/4 time and features various dynamics and tempo markings. The first system (measures 49-52) starts with a forte (*f*) dynamic and an *a tempo* marking. The second system (measures 53-56) includes a *poco rit.* (poco ritardando) marking. The third system (measures 57-60) returns to *a tempo*. The fourth system (measures 61-64) features a fortissimo (*sfz*) dynamic. The fifth system (measures 65-68) includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a *f sf p* dynamic marking at the end. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and phrasing slurs.

III

69

Fl. *f*

Ob. *f*

Fgt.

73

Fl. *Allarg.....poco a poco* *Meno* *mf*

Ob. *Allarg.....poco a poco* *Meno* *mf*

Fgt. *Allarg.....poco a poco* *mf*

77

Fl. *f*

Ob. *f*

Fgt. *ff*

81

Fl. (frullato)

Ob.

Fgt.

85

Fl. *Sempre f* *Piu allarg...*

Ob. *sfp* *f* *Sempre f* *Piu allarg...*

Fgt. *Sempre f* *Piu allarg...*

6
89

III

F1.

Ob.

Fgt.

Sempre

Pis allarg...

Sempre

Pis allarg...

Sempre

Pis allarg...

93

F1.

Ob.

Fgt.

Cresc. possibile

Cresc. possibile

Cresc. possibile

sf

sf

sf

CONCLUSÃO

Nesta dissertação, tivemos por objetivo a elaboração de uma proposta de edição crítica do *Trio em forma de choro* para flauta, oboé e fagote, de Mário Tavares, tomando como base quatro fontes distintas da composição. Para atingirmos nosso propósito, iniciamos a pesquisa com o levantamento biográfico do autor, tomado a partir da literatura existente. Essa verificação resultou na primeira subseção do capítulo 1, na qual estão reunidas informações relevantes sobre a vida e carreira do maestro. Após essa seção, exploramos o contexto histórico no qual se insere a obra tema desta dissertação, compondo assim a segunda subseção do capítulo 1. Por fim, na terceira parte desse capítulo, analisamos os aspectos estruturais do *Trio* de maneira sintética, com o intuito de facilitar a compreensão morfológica da obra como um todo.

Após a abordagem inicial exposta no capítulo 1, tivemos condições nos voltarmos para o objetivo final desta pesquisa: a elaboração de uma proposta de edição crítica. Para alcançar tal meta, traçamos a metodologia a ser utilizada, explicitando-a na primeira parte do capítulo 2. A sistematização nessa fase da pesquisa foi fundamental para atingirmos nosso fim de maneira satisfatória. A segunda parte desse capítulo foi dedicada à investigação minuciosa de cada caso de divergência encontrado entre as fontes. Essa apuração possibilitou escolhas editoriais conscientes. Após o exame individual dos eventos encontrados e descrição da problemática, traçamos os comentários argumentativos para nossas preferências.

A elaboração desta dissertação nos proporcionou um entendimento mais amplo a respeito do processo composicional do autor da peça, o que corrobora com o depoimento de Gustavo Tavares. Podemos dizer também que, num sentido mais amplo, abordar uma obra a partir do olhar crítico nos permite levar este procedimento e o conhecimento adquirido durante o desenvolvimento desta pesquisa a outros repertórios não editados.

Um dos desdobramentos atingidos no curso desta pesquisa foi a derivação das fontes utilizadas. Sua dedução só foi possível a partir do levantamento e estudo dos casos divergentes. Outro desdobramento foi o registro fonográfico da peça pelo Trio Capitu. Esse registro segue a nossa proposta de edição, complementando o texto, e é parte integrante desta dissertação. Futuramente, há possibilidade de publicação desta Proposta de Edição, de modo a facilitar o acesso a essa obra musical de valor ainda pouco difundida entre intérpretes e público.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, Valdinha de Melo. *Nany, Suíte em cinco movimentos para uma violoncelista*. Rio de Janeiro: Imprimatur, 2000.
- CARNEIRO, Raquel. *Quatro peças brasileiras para quarteto de fagotes (1983) de Francisco Mignone: propostas de edições crítica e prática*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- COOK, Nicholas. *A Guide to musical analysis* [1st Amer. ed. 1987]. New York: W.W. Norton & Company, 1992.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2014.
- GRIER, James. *The Critical editing of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- KRIEGER, Edino. *Mário Tavares: quatro composições*. Encarte. Rádio MEC, 2002.
- MAHLE, Ernst. Problemas de interpretação. D 37. Apostila.
- MARIZ, Vasco. *Figuras da música brasileira contemporânea*. 2^a ed. atual. e aum. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1970.
- _____. *História da música no Brasil*. 6^a ed. ampl. e atual. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MARQUES, Clóvis. *Mário Tavares: uma vida para a música*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 2001.
- MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4^a ed. rev. e ampl. Brasília: Musimed, 1996.
- NEVES, José Maria das. *Música brasileira contemporânea*. 2^a ed. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- TAVARES, Gláucia Maranhão. *A vida do maestro Mário Tavares*. Rio de Janeiro: Edição independente, 2011.
- TAVARES, Gustavo. Entrevista realizada por correspondência eletrônica, 27 de maio de 2016.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales, con numerosos ejemplos musicales*. Barcelona: Editorial Labor, 1960.

ANEXOS

Anexo 1 – Análise Morfológica do *Trio em forma de choro*

Aspectos gerais da forma do primeiro movimento – *Improvisando*

Trata-se de uma forma *tema com variações*, dividido conforme o Quadro 1.

Quadro 1. Estrutura do primeiro movimento (*Improvisando*) do *Trio em forma de choro*

Seção	Compassos	Andamento
Tema	1-11	$\text{♩}=120$ <i>moderato</i>
Variação 1	12-15	
Transição 1	16-19	
Variação 2	20-36	
Variação 3	37-52	<i>Mosso</i> (anotação feita na cópia do manuscrito)
Variação 4	53-63	
Variação 5	64-72	
Variação 6	73-80	
Transição 2	81-83	
Variação 7	84-89	
Variação 8 (reexposição da var. 1)	90-97	<i>A tempo – Come prima</i>
Variação 9 (reexposição da var. 2)	98-114	
Coda	115- 129	$\text{♩}= 142$ a $\text{♩}= 152$

O tema inicial, em mi bemol maior, é composto por linha melódica em quiálteras de três (motivo *a*) e colcheia pontuada seguida de semicolcheia (motivo *b*), conforme Exemplo musical 1; é apresentado no oboé (compassos 1-3), logo em seguida imitado pela flauta em mi

bemol menor (compassos 4-11). A linha do fagote se apresenta como coadjuvante, lembrando um violão, sem muita importância temática.

Motivo *a*

Improvisando ♩ = 120

Motivo *b*

Exemplo musical 1. *Trio em forma de choro* – 1º movimento – oboé, c. 1 a 4.

Em 12 inicia-se a primeira variação, com o oboé retomando o motivo *a*. A entrada da imitação na flauta ocorre três colcheias após o modelo (oboé), ocorrendo então um adensamento da textura. Em 14 e 15 o motivo *c*, grupo de quiálteras ascendentes, é apresentado pelo oboé e logo em seguida imitado pela flauta, conforme Exemplo musical 2.

Fl.

Ob.

Fgt.

8^{va}

f

Exemplo musical 2. *Trio em forma de choro* – 1º movimento, c. 14.

Os compassos 16 e 17 configuram transição para a segunda variação, na qual o tema é novamente imitado pela flauta após o oboé – motivo *b'*, conforme Exemplo musical 3.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The score is in 4/4 time and consists of measures 16, 17, 18, and 19. Measure 16 is marked with '16' and '(Oboé)'. Measure 17 is marked with 'Liberamente'. Measure 18 is marked with 'Poco Rit.' and '3'. Measure 19 is marked with 'Poco Rit.' and '3'. A red box highlights the Oboe part in measures 16 and 17. The Flute part in measure 19 is marked with '(Flauta)'. The Bassoon part in measure 19 is marked with '5' and 'Poco Rit.'

Exemplo musical 3. *Trio em forma de choro* – 1º movimento, c. 16 a 19.

A segunda variação se inicia no compasso 20. A flauta apresenta linha em padrão de acompanhamento. No compasso 21 o oboé retoma os motivos *a* e *b* com o ritmo em *aumentação*. Em 23, no oboé o motivo *b* aparece em movimento contrário. Este se repete com intervalo de uma segunda abaixo, ligeiramente modificado, nos compassos 25 a 28. Em 29 o motivo *c* reaparece somente na flauta. Em 30 e 31, oboé e fagote apresentam desenho espelhado. Aqui há uma participação mais efetiva do fagote pela primeira vez. Do compasso 33 ao 36 o oboé imita o desenho da flauta. Em 36 há desenho espelhado novamente, agora entre flauta e oboé.

The image displays three systems of a musical score for a Trio in Chorus form, first movement, measures 28 to 36. The score is written for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.).

- System 1 (Measures 28-30):** The Flute part (top staff) begins at measure 28 with a melodic line marked *mf*. The Oboe part (middle staff) has a dynamic marking of *mp* and a *Cresc.* (crescendo) indicated by a dashed line. The Bassoon part (bottom staff) plays a bass line.
- System 2 (Measures 31-33):** The Flute part continues with a melodic line marked *mf*. The Oboe part has a dynamic marking of *mf* and a *Cresc.* indicated by a dashed line. The Bassoon part continues with a bass line.
- System 3 (Measures 34-36):** The Flute part begins at measure 34 with a melodic line marked *f*. The Oboe part has a dynamic marking of *f*. The Bassoon part continues with a bass line. The section is marked *Trio* and *rit.* (ritardando).

Exemplo musical 4. *Trio em forma de choro* – 1º movimento, c. 28 a 36.

A terceira variação se inicia em 37, onde a unidade de tempo passa a ser a semínima. O tema está na flauta, com mais uma imitação pelo oboé. O fagote apresenta nota pedal (si bemol) de 37 a 40, como se pode ver no Exemplo musical 5.

Exemplo musical 5. *Trio em forma de choro* – 1º movimento, c. 37 a 40.

Em 41 e 42 há a repetição variada da primeira frase da terceira variação, a partir do segundo inciso, apresentado agora um grau conjunto acima. Em 45, ocorre o motivo *c* (arpejo ascendente) no oboé. De 47 a 51 há no oboé uma linha melódica baseada no elemento *b*. Em 50 a flauta apresenta trinado com terminação seguida em 52 de figura em quiáltera descendente. Em 52 uma fermata finaliza a variação.

A quarta variação se inicia em 53 com o elemento *a* na flauta, apresentado em lá maior. No compasso 55, um pequeno motivo em quiáltera de 3 aparece na flauta e é imitado pelo fagote uma semínima após, uma terça abaixo.

Exemplo musical 6. *Trio em forma de choro* – 1º movimento, c. 52 a 55.

Em 56 há um desenho em quiálteras espelhado entre flauta e fagote. O elemento *b* aparece em seqüência no oboé, do compasso 57 ao 62, formando uma linha descendente. A

flauta o imita a partir de 60 e o fagote apresenta desenho em espelho com o oboé de 60 a 62. Em 61 e 62 a flauta finaliza a variação numa linha mais livre em semicolcheias, com um *poco ritenuto* na ligação para a próxima variação.

A quinta variação inicia-se no compasso 64, na tonalidade de ré maior. O oboé apresenta mutação rítmica: elemento *a* com o ritmo do elemento *b*. Em seguida o fagote antecipa o motivo da flauta. Em 65 e 66 ocorre uma sequência descendente na linha do oboé. Em 67 a flauta reaparece imitando o oboé, porém com o desenho apresentado uma quarta acima. Em 71 a flauta apresenta novamente trinado com terminação ligado a grupo de semicolcheias em 72, finalizando a variação.

A sexta variação se inicia em 73 na tonalidade de lá maior. A flauta apresenta uma contração do desenho melódico do tema em apenas dois compassos, seguido pelo oboé, que entra no compasso 75 em intervalo de um tom abaixo (Exemplo musical 7).

Exemplo musical 7. *Trio em forma de choro* – 1º movimento, c. 73 a 75.

Em 76 o fagote apresenta ritmo que lembra o tema inicial. Em 78 e 79 ocorre uma nova transição, com o trinado com terminação na flauta em 79, *ritenuto* em 80 e uma breve respiração para introdução à próxima variação, em cadência virtuosística da flauta (compassos 81 a 83), como se vê no Exemplo musical 8.

The image displays a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The score is divided into two systems, measures 78-80 and 81-83. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/8. In the first system (measures 78-80), the instruments play a melodic line with triplets and a 'rit.' (ritardando) marking. In the second system (measures 81-83), the instruments play a more sustained, melodic line with triplets in the flute and bassoon parts, and a 'p' (piano) dynamic marking.

Exemplo musical 8. *Trio em forma de choro* – 1º movimento, c. 78 a 83.

No compasso 84 inicia-se a sétima variação com desenho baseado no motivo *a* no oboé, imitado pelo fagote em 85 e pela flauta em 86, com pequena modificação em ambos. Em 89 há uma fermata preparando a nova seção.

No compasso 90 se inicia a oitava variação: uma reexposição modificada da primeira variação. O tema é apresentado uma terça maior abaixo e de forma resumida, conforme Exemplo musical 9.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 90 to 110, and the second system covers measures 92 to 110. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/8. The tempo is marked 'a tempo'. The dynamics are 'Come prima' and 'mp'. The score includes triplets and a 'Trio' section starting at measure 110.

Exemplo musical 9. *Trio em forma de choro* – 1º movimento, c. 90 a 92.

Em 98 há a nona variação: uma reexposição integral da segunda variação, com modificações na dinâmica, que se estende até o compasso 114.

Uma coda se inicia em 115 (Exemplo musical 10), apresentando o motivo *a* repetido por todos, com imitações, paralelismo rítmico e *affretando*. Segue sempre *stringendo* e *crescendo* até o final, retomando o motivo *a* em 126 e finalizando em *presto, fortissimo* e com *sforzato* na última nota, uníssono mi.

The image shows a musical score for three instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The score is for measures 114 to 116, with measure numbers 16 and 114 indicated at the beginning. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The section is titled "Trio" and "a tempo".

The Flute part (Fl.) features a melodic line with triplets and a crescendo leading to a dynamic marking of *Ced.* (Crescendo). The Oboe part (Ob.) also features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *Ced.*. The Bassoon part (Fgt.) features a bass line with triplets and a dynamic marking of *P* (Piano) followed by *a tempo*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo musical 10. *Trio em forma de choro* – 1º movimento, c. 114 a 116.

Aspectos gerais da forma do segundo movimento – *Moda antiga*

Este é um movimento em compasso ternário composto 6/8, constituído pelas seguintes seções: A, B, C, D, A' e Coda, conforme Quadro 2.

Quadro 2. Estrutura do segundo movimento (*Moda antiga*) do *Trio em forma de choro*

Seção	Subseção	Compassos	Andamento
A		1-21	♩ . = 88
A	Transição	18-21	
B		22-29	
B	b1	22-25	
B	b2	26-29	<i>Poco piu mosso</i> ♩ . = 68
C		30-44	<i>Meno mosso</i>
C	Transição	41-44	<i>a tempo</i>
D		45-101	
D	d1	45-66	<i>Allegro in 1</i>
D	d2	66-90	
D	Transição	91-101	
A'		102-109	<i>Tempo I</i> <i>Come prima</i>
A'	Transição	106-109	
A''		110-123	
Coda		124-132	
Coda	s1	124-127	
Coda	s2	128-132	

Sua principal característica estilística é o uso frequente do recurso de imitações entre as vozes. O tema inicial, em fá maior, é composto por motivo de figura melódica que se assemelha a uma bordadura, apresentado inicialmente pelo oboé, o qual chamaremos de motivo *a*.

Exemplo musical 11. *Trio em forma de choro* – 2º movimento – oboé, c. 1 a 3.

Após a apresentação deste primeiro motivo pelo oboé, ele é imitado pela flauta no segundo compasso, com uma pequena variação nas últimas semicolcheias. No terceiro compasso o motivo retorna variado no oboé e imitado uma terça abaixo pela flauta e no fagote, no compasso seguinte uma terça acima.

No compasso 5 há um segundo motivo, acéfalo, composto por semicolcheias, apresentado pela flauta, o qual chamaremos de motivo *b*, segundo Exemplo musical 12. Agora as imitações entre as vozes estão mais encurtadas, em *stretto*, sobrepondo-se umas às outras.

Exemplo musical 12. *Trio em forma de choro* – 2º movimento, c. 5 a 7.

No compasso 9 ocorre a repetição variada da seção A, agora apresentada uma oitava acima na parte da flauta. A linha do oboé passa para a flauta e vice-versa, do compasso 9 ao 14. Em 15 e 16 a flauta e o oboé retomam suas partes originais, equivalentes aos compassos 7 e 8. Uma cadência suspensiva no compasso 17 leva a uma transição para a seção B, que se inicia em 18 e se estende com caráter mais livre, lembrando um improviso, até o compasso 21, como mostra o Exemplo musical 6. Destaca-se nos compassos 18 e 19 o paralelismo entre

as vozes, que aparece pela primeira vez neste movimento, como se pode ver no Exemplo musical 13.

Exemplo musical 13. *Trio em forma de choro* – 2º movimento, c. 18 a 20.

A seção B se inicia no compasso 22, com a indicação *poco piu mosso* – o que já demonstra seu caráter contrastante em relação à seção A –, se estendendo até o compasso 29, como mostra o Exemplo musical 14. Esta nova seção se subdivide em duas, as quais chamaremos de b1 e b2.

Exemplo musical 14. *Trio em forma de choro* – 2º movimento, c. 22 a 23.

A subseção b1 (compassos 22 a 25) apresenta motivo *a'* baseado no motivo *a* (bordadura), porém com elementos contrastantes, tanto ritmicamente quanto em relação ao caráter, mais jocoso, com quiáteras em *staccato* na parte da flauta. O oboé apresenta papel de sustentação harmônica à melodia da flauta.

No compasso 24 o fagote realiza um contracanto que se estende até o compasso 26, quando há a nova subseção b2, que se estende pelos próximos quatro compassos (26 a 29) com a indicação *poco piu scherzando*, como se pode ver no Exemplo musical 8. A flauta inicia uma linha melódica composta por semifusas, logo imitada pelo oboé e no compasso seguinte pelo fagote, em uma alternância entre as vozes.

Em 28 a flauta e o fagote executam linha melódica em uníssono, porém com movimento contrário – flauta ascendente e fagote descendente. No compasso seguinte a escala cromática descendente passa da flauta para o oboé, com indicação de *ritenuto*. Há uma barra de repetição nesta seção, do compasso 29 retorna-se ao 22, conforme Exemplo musical 15.

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The score is divided into four systems, corresponding to measures 26, 27, 28, and 29.

- Measure 26:** Flute and Bassoon parts begin with a melodic line marked "Poco piu scherzando". The Oboe part has a rest.
- Measure 27:** All three instruments continue their melodic lines. The Flute and Bassoon parts have slurs and accents.
- Measure 28:** The Flute and Bassoon parts continue with slurs and accents. The Oboe part has a rest.
- Measure 29:** The tempo changes to "Meno mosso". The Flute part has a "rit." (ritardando) marking. The Oboe part has a "rit." marking. The Bassoon part has a "rit." marking. The Flute part has a "p" (piano) dynamic marking. The Oboe part has a "mp" (mezzo-piano) dynamic marking. The Bassoon part has a "mp" dynamic marking.

Exemplo musical 15. *Trio em forma de choro* – 2º movimento, c. 26 a 29.

A seção C se inicia em 30, com indicação *meno mosso*, apresentando uma melodia iniciada na flauta mais tranquila e lírica, com dinâmica em *piano*, contrastando com a seção anterior. O oboé apresenta um novo motivo baseado em *a*, que chamaremos de *a''*, destacado no Exemplo musical 16, também baseado na ideia de bordadura. As vozes se entrelaçam numa escrita contrapontística. O fagote permanece mais discreto.

Exemplo musical 16. *Trio em forma de choro* – 2º movimento, c. 29 a 34.

No compasso 41 se inicia uma breve transição em que o fagote reinterpreta o motivo *a*, imitado pelo oboé em 42 e 43. A transição se finaliza com a flauta em desenho ascendente e descendente, indo do registro extremo agudo ao grave.

No compasso 45 se inicia a seção D com indicação *allegro in 1* e compasso 3/8 e subdividida em d1 e d2. A melodia, também baseada no motivo *a*, começa no fagote imitada com mutações após três compassos pelo oboé e após outros três compassos pela flauta. Destaca-se o intervalo de um semitom no oboé (compasso 48) ao invés de um tom, como

apresentado pelo fagote. Essa relação se alterna entre intervalos de um semitom e um tom, como se pode ver no Exemplo musical 17.

Exemplo musical 17. *Trio em forma de choro* – 2º movimento, c. 44 a 49.

No compasso 66 inicia-se a subseção d_2 com flauta e fagote em paralelo. Em 72 o oboé assume o tema, acompanhado pela flauta e fagote. A flauta prossegue com a melodia deixada pelo oboé em 78 e os três instrumentos seguem em paralelo até o compasso 90, compasso vazio (*vuota*).

De 91 a 101 ocorre uma nova transição, ralentando pouco a pouco, para retomar a seção A.

A seção A' retoma o tema principal do movimento, porém com o final modificado. O motivo *a* permeia todas as vozes alternadamente. Em 117 o motivo *b* aparece alternando-se nas vozes da flauta e oboé. Após uma fermata longa em 123 inicia-se uma coda em 124 (ver Exemplo musical 18), subdividida em s_1 (124 a 127), com destaque da parte da flauta, e s_2 (128 até o fim em 132), onde o tema principal se faz novamente presente.

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fgt.). The score is divided into three measures, numbered 122, 123, and 124. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The first measure (122) features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The second measure (123) is marked 'Lunga' and 'Trio', with a long note on the flute and a rest for the other instruments. The third measure (124) continues the flute's melodic line with triplets. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is indicated at the bottom of the score.

Exemplo musical 18. *Trio em forma de choro* – 2º movimento, c. 122 a 124.

Este movimento finaliza com uma lembrança da segunda transição, agora estendida, com caráter de cadência virtuosística na parte da flauta, enquanto oboé e fagote sustentam respectivamente mi e dó em dissonância com o ré sustenido na flauta, no acorde final.

Aspectos gerais da forma do terceiro movimento – *Fughetta*⁸

Neste movimento são utilizados elementos típicos da fuga, porém de forma livre, sem muita rigidez, como se ver no Quadro 3. De acordo com Zamacois,

A Fuga é uma composição que consta de um só andamento: escrita em estilo polifônico, com número de partes determinado, e estruturada conforme um plano formal que, em essência, consiste na insistente repetição de um tema e de sua imitação, com fragmentos livres entre as repetições. (...) Por Fuga escolástica entende-se um fuga estruturada conforme um plano lógico, porém rígido e pouco variado em relação ao que a forma admite, considerando-se a bagagem que nos legaram os grandes fuguistas de épocas anteriores e a contribuição dos modernos. (...) Por Fuga livre entende-se aquela que ignora toda imposição que não seja consubstancial. (ZAMACOIS, 1960, p. 57 a 59, tradução nossa)⁹

Quadro 3. Estrutura do terceiro movimento (*Fughetta*) do *Trio em forma de choro*

⁸ Diminutivo de *fuga* em italiano.

⁹ *La Fuga es una composición que consta de un solo tiempo: escrita en estilo polifónico, a un número de partes determinado, y estructurada conforme a un plan formal que, en esencia, consiste en la insistente repetición de un tema y de su imitación, con fragmentos libres entre las repeticiones. (...) Por Fuga de escuela se entiende una Fuga estructurada conforme a un plan lógico, pero rígido y poco variado, en relación con lo que admite la forma, si ha de considerarse el bagaje que nos legaron los grandes fuguistas de épocas anteriores y la aportación de los modernos. (...) Por Fuga libre se entiende la que hace caso omisso de toda imposición que no sea consubstancial.*

Elemento ou seção	Compassos	Andamentos
Sujeito	1-5	♩ = 72
Coda do sujeito	5	
Resposta	6-9	
1o. Divertimento	10-17	
1o. Episódio	18-21	
2o. Divertimento	22-25	
2o. Episódio	26- 37	
3o. Divertimento	38-39	
Seção com caráter de desenvolvimento	40-65	<i>Poco meno</i> (c. 45) <i>a tempo</i> (c. 52)
Pedal	66-74	
Coda	75-95	<i>meno</i>

O *sujeito* – ideia musical em que está baseada a fuga (ZAMACOIS, 1960) – é apresentado pelo oboé nos primeiros quatro compassos no tom de dó, sendo o quinto compasso considerado uma *coda do sujeito*.¹⁰ A *resposta*¹¹ ao sujeito é feita pela flauta no tom da dominante (compassos 6 a 9), indo de sol menor a si bemol maior. O Exemplo musical 19 mostra em destaque o sujeito, em seguida sua coda (oboé) e a resposta (flauta).

¹⁰ Fragmento livre de pequena extensão podendo pertencer ao sujeito ou à resposta, sendo terminação desta ou daquele (ZAMACOIS, 1960).

¹¹ A resposta pode ser *real* – imitação rigorosa do sujeito com intervalo de uma quinta justa, maior ou perfeita superior – ou *tonal* – imitação livre do sujeito, com notas em intervalo de quinta e outras de quarta superior (ZAMACOIS, 1960).

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute, Oboe, and Bassoon. The tempo is marked as 72. The Oboe part is highlighted with a red box. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and a rehearsal mark '6' at the beginning of the second system. The key signature has two flats and the time signature is 2/4.

Exemplo musical 19. *Trio em forma de choro* – 3º movimento, c. 1 a 9.

No compasso 10 há o primeiro divertimento, composto por motivos oriundos do sujeito e coda que aparecem em todas as vozes. O fagote tem sua primeira entrada apenas no compasso 12. No compasso 17 há uma falsa entrada do sujeito na parte do fagote. No compasso seguinte o oboé apresenta o sujeito em lá bemol, iniciando assim o primeiro episódio, que se estende até o compasso 21, como se vê no Exemplo musical 20.

Exemplo musical 20. *Trio em forma de choro* – 3º movimento, c. 10 a 18.

No compasso 22 há um segundo *divertimento* que vai até o compasso 25. O segundo episódio se inicia em 26, em lá bemol maior. Aqui o oboé e o fagote apresentam em uníssono a melodia do sujeito em aumentação rítmica. Há uma ambiguidade tonal neste trecho, com alternância entre sol menor e mi bemol maior (na parte da flauta aparecem as notas lá natural e fá sustenido nos compassos 28, 29 e 30). No compasso 34 a tonalidade de dó menor se estabiliza. A coda, correspondente ao sujeito apresentado pelo oboé e pelo fagote, está nos compassos 36 e 37, finalizando em 38 com uma cadência em fá maior.

O terceiro divertimento começa no compasso 38. No compasso 40 inicia-se uma seção que configura uma espécie de desenvolvimento que foge à forma da fuga escolar. O fagote apresenta o início do sujeito e é logo imitado pela flauta no compasso seguinte, o que caracteriza uma imitação em *stretto*, elemento que se repetirá durante todo o divertimento, conforme destaque no Exemplo musical 21.

The image shows a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Bsn.). The score is divided into two systems. The first system covers measures 35 to 42. It begins with a *Marcato* marking. The Flute part has a *mp* *leggero* marking. The Oboe part has a *p* marking. The Bassoon part has a *f* marking and a *Dim...* marking. The second system covers measures 43 to 49. It features a *f* marking and a *III* marking. The score is written in a key signature of two flats and a 4/4 time signature.

Exemplo musical 21. *Trio em forma de choro* – 3º movimento, c. 35 a 42.

No compasso 45 há mudança de andamento, com a indicação “pouco menos”, que vai progressivamente aumentando até o compasso 52, onde aparece a indicação *a tempo*. Várias imitações em *stretto* se seguem em todas as partes. No compasso 65 há um *ritornelo* ao compasso 40.

No compasso 66 inicia-se um pedal na dominante de dó menor no fagote (sol) que se estende até o compasso 74, onde há uma cadência a dominante, conforme Exemplo musical 22. Segue-se então uma coda, em que o sujeito é apresentado de maneira mais incisiva pelo oboé e pela flauta. De 80 a 84 há novamente um pedal no fagote, agora na tônica dó.

The image displays a musical score for three woodwind instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Bsn.). The score is divided into two systems, measures 66-69 and 70-73. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).
 - **Measures 66-69:** The Flute and Oboe parts feature a triplet in measure 66. The dynamic is *mp* (mezzo-piano). A *Cresc.* (crescendo) marking is present in measures 67-69. The Bassoon part has a blue highlight in measure 66 and a dynamic marking of *>sfp* (sforzando piano) in measure 66.
 - **Measures 70-73:** The Flute and Oboe parts feature a triplet in measure 70. The dynamic is *f* (forte). The marking *Allarg.....poco a poco* (Allargando) is present in measures 71-73. The Bassoon part has a blue highlight in measure 70 and the *Allarg.....poco a poco* marking in measure 73.

Exemplo musical 22. *Trio em forma de choro* – 3º movimento, c. 66 a 73.

Em 85 o início do sujeito aparece novamente, na flauta e fagote em uníssono.

No compasso 88 inicia um *piu allargando* que se estende até o final da peça, com todas as vozes apresentando o sujeito pela primeira vez juntas e em uníssono, com articulação bem acentuada e incisiva, com o maior crescendo possível até atingir o fortíssimo no último compasso, um acorde na tônica.

Anexo 2 – Entrevista: Gustavo Tavares

Data: 27 de maio de 2016

Meio de comunicação: correspondência eletrônica

SC: Muito obrigada pela disponibilidade. Para começar, gostaria de saber se você tem conhecimento de publicações a respeito da vida ou da obra de Mário Tavares, além daquelas de Vasco Mariz e de Clóvis Marques.

GT: Sim, existem algumas outras publicações, por exemplo, um catálogo das obras feito pelo Itamaraty em 1977; parte de um capítulo no livro *The Berimbau: soul of Brazilian music*, de Eric Galm, que menciona questões referentes ao uso inédito do berimbau em uma obra sinfônica, o *Ganguzama*; vários artigos em enciclopédias; alguns jornais e revistas, assim como menções à obra dele em algumas teses acadêmicas. Além disso, ainda existe uma publicação de autoria da viúva do compositor contendo memórias pessoais e material gráfico: fotografias, cópias de diplomas, ilustrações etc.

SC: Como está atualmente o acervo das obras de Mário?

GT: O acervo continua aos cuidados da família, na casa da viúva do compositor, no Rio de Janeiro.

SC: Existe uma procura das obras dele por parte de intérpretes ou pesquisadores?

GT: Sim, talvez não tão frequentemente, mas algumas pessoas, entre intérpretes e pesquisadores, tanto no Brasil como no exterior, procuram a família para ter acesso a obras dele.

SC: Você teve contato com o fazer composicional de seu tio? Como ele costumava conceber suas obras?

GT: Sim, eu tive bastante contato com meu tio ao longo dos anos. Muitas vezes ele me mostrava as obras nas quais estava trabalhando e conversávamos a respeito. Algumas vezes eu cheguei a acompanhar em parte o processo de composição de obras específicas. Sobre outras obras, em particular aquelas que eu mesmo apresentei, meu tio me escreveu ou falou a

respeito de aspectos relevantes, tanto sobre a composição quanto questões de interpretação. Este é um tema extenso, mas sobre o processo de concepção, ou o que o levava a escrever uma ou outra obra especificamente, isso dependia da obra – para um concurso ou uma comissão, para explorar uma ideia, pelo puro prazer de compor etc.; imagino que seja assim para qualquer compositor. Alguns planos ele infelizmente não conseguiu realizar, e aqui eu mencionaria em especial o projeto de uma ópera que ele planejou mas nunca chegou a compor.

Sobre o processo de composição propriamente, eu lembro que ele geralmente anotava ideias melódicas e harmônicas num papel que então lhe servia de guia. Esse papel costumava ser feito de maneira mais sistemática e complexa do que um simples rascunho, e era a partir dele que ele costumava explorar as possibilidades e as implicações dos temas e dos motivos escolhidos para cada obra em especial. Nessa fase do processo ele podia utilizar o piano para explorar algumas dessas ideias, mas, depois desse processo inicial, ele não tinha o hábito de trabalhar ao piano, e eu o vi muitas vezes compondo direto na partitura ou na “grade”. Ele tinha um conhecimento profundo dos vários instrumentos, costumava compor com grande consciência dos aspectos idiomáticos e do “colorido” de cada um, e gostava de explorar as possibilidades de combinação de timbre entre os instrumentos. Ele era muito perfeccionista, extremamente crítico, e tinha o hábito de revisar o próprio trabalho. Algumas obras foram compostas e revistas várias vezes, e várias existem em diferentes versões, inclusive com instrumentações diferentes.

SC: Mário se dedicou durante décadas à atividade de maestro. Como você vê a influência dessa atividade na carreira de compositor? E vice-versa?

GT: Ele começou a carreira musical muito jovem como violoncelista, e o fascínio pela orquestra já vem dessa época. Eu diria que no caso dele, mais do que falar em influência, as atividades de maestro e de compositor eram dois aspectos complementares. Porém, como a atividade que “pagava as contas”, digamos assim, era a de maestro e de arranjador, eu creio que ele se habituou a se referir à sua atividade de compositor como uma “segunda vertente”. Alguns autores costumam citar essa frase dele, mas a meu ver isso era fruto de uma modéstia desnecessária, pois ele era excelente compositor, e disso são testemunhas as obras que ele deixou. Além disso, a verdade é que, em tempos atuais, é muito raro um compositor poder viver – e sobreviver... – única e exclusivamente como compositor, e ao lado de compor, todos são geralmente professores, músicos de orquestra ou, como no caso dele, maestros.

SC: Pode-se dizer que os muitos afazeres da carreira do Mário regente acabaram por ofuscar a carreira do Mário compositor?

GT: Eu não diria que ofuscou, essa me parece uma palavra forte demais, afinal ele teve vários prêmios como compositor e o nome dele figura na grande maioria do que se escreveu sobre a música do Brasil no século XX. Eu creio, porém, que seria certo dizer que a maior parte das pessoas que conhecem o nome dele pensa nele primeiramente como maestro, principalmente por causa da atividade que ele manteve durante muitos anos à frente da orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e como maestro durante os chamados Festivais da Canção.

SC: A escolha de sua carreira, também na música, teve alguma influência dele?

GT: A minha família sempre teve vários músicos. Mário era o terceiro de três irmãos, sendo que meu pai, Tullio, o mais velho, era pianista, e Carlos, o segundo, era violinista. Todos os três foram muito importantes como modelos de músicos para mim. Meu pai e Carlos também compunham. Mário, porém, foi o único a seguir a vida profissional na sua geração, e eu o único a fazer essa escolha na minha geração. É claro que daí surgiu uma identificação recíproca. Além disso, ele foi uma inspiração para mim no que diz respeito ao fato do meu instrumento também ser o violoncelo. Meu primeiro instrumento foi um presente dele, e foi meu tio quem primeiro me mostrou como segurar e “puxar” o arco, antes mesmo de eu começar a ter aulas regularmente. Ele dizia com carinho que eu era o seu “herdeiro musical”, e apesar de eu nunca ter tido aulas formais com ele, nas nossas conversas, e ao longo dos anos, eu sempre aprendi muito sobre orquestração, composição, regência e música em geral.

SC: Sobre o *Trio em forma de choro*: há um esboço manuscrito de mesmo título apenas para duo de flauta e oboé. De acordo com seu conhecimento sobre a obra de Mário, seria essa a ideia original da peça?

GT: Essa é uma das questões que eu espero que o teu trabalho esclareça, mas creio que a data no manuscrito do duo é anterior à do trio. Eu nunca estudei essa obra mais detidamente, e não me lembro de nenhuma conversa específica sobre isso com ele, mas existem outros exemplos em que ele também acrescentou novos instrumentos a versões iniciadas ou até mesmo a obras já concluídas. De certa forma o acréscimo de um instrumento extra, neste caso o fagote, corresponde a um certo hábito dele, acrescentando maior complexidade e densidade à partitura no processo de revisão de uma obra já existente. Outro aspecto interessante é que sendo essa obra de 1976, tanto enquanto possível “esboço” de duo como na sua versão de

obra concluída para trio, ela coincide com o início de uma série muito interessante, formada por 11 obras, e chamada de “Duos didáticos”. O primeiro desses “Duos didáticos”, aquele para flauta e fagote, também é de 1976, e a combinação de flauta e oboé não é explorada em nenhum dos 11 duos da série. Isso me faz pensar também na possibilidade dessa obra ter sido originalmente concebida para flauta e oboé como parte do projeto de compor a série de “Duos didáticos” e que, por algum motivo que desconheço, tenha sido então revisada e concluída para trio, com o acréscimo do fagote.

SC: Apesar de ter sido escrito em 1976, o *Trio* só foi estreado em 1994 na Escola de Música da UFRJ. O que pode ter acontecido para que tenha havido essa lacuna?

GT: Não sei dizer o porquê dessa obra especificamente ter demorado para ser estreada, mas muitas obras dele só foram estreadas anos depois da composição, e várias continuam, infelizmente, inéditas.

SC: Além dessa, houve mais uma *performance* no auditório do Espaço Cultural do BNDES no mesmo ano. Há algum outro registro de *performances* posteriores?

GT: Não sei dizer com certeza, mas que eu saiba não.

SC: Como está a divulgação da obra do Mário no exterior?

GT: Infelizmente, e falando de maneira geral, há muito pouca divulgação da obra de compositores brasileiros no exterior, e a obra do meu tio não é exceção. Ao contrário de vários outros países, não existe uma política no Brasil para a divulgação da obra dos compositores nacionais. Individualmente, porém, algumas pessoas têm se empenhado na divulgação da obra do meu tio, e aqui eu gostaria de citar em especial os membros do Quinteto Villa-Lobos e o Prof. André Cardoso, da UFRJ. Os membros do quinteto têm sido intérpretes dedicados e constantes da obra do meu tio, e o Prof. Cardoso não só tem sido um defensor da memória de Mário, como também foi um articulador importante quando algumas peças dele foram apresentadas na Alemanha no âmbito de um convênio da UFRJ com a Academia de Música de Karlsruhe. Para mim também é um prazer ver que músicos mais jovens, como você e o Trio Capitu, também começam a se interessar pela obra dele. Eu, pessoalmente, também sempre tento, na medida do possível, programar obras dele nos meus projetos. Apresentei várias delas em concertos na Europa e nos Estados Unidos, em particular a obra dele para violoncelo e piano, que inclui duas sonatas e três peças avulsas, e que é a

meu ver uma das mais importantes contribuições de um compositor brasileiro para o repertório do violoncelo. Também apresentei algumas outras obras em eventos em que atuei como regente, como por exemplo o *Divertimento para sopros* que apresentei recentemente em Florença com músicos da Orquestra Jovem Italiana, e as *Variações singelas* que regii várias vezes em turnês que fiz tanto com a Orchestra d'Archi Italiana quanto com a Orquestra de Câmara de Oslo. Eu também costumo sugerir obras dele para colegas, e assim consegui programar uma belíssima *Pavana* para grupo de violoncelos, a qual eu toquei com antigos colegas da classe de Antonio Janigro em um concerto em Milão, apresentação que foi gravada e irradiada em rede nacional pela Rádio Italiana RAI. Em 2015, o Quarteto Sebastian, um ótimo grupo croata, executou o *Quarteto de cordas* de Mário várias vezes, sendo que um dos concertos foi gravado e irradiado pela Rádio Nacional Croata.

SC: Recentemente, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro rebatizou a sala conhecida como Teatro B de Sala Mário Tavares. Foi um gesto de reconhecimento que Mário não teve em vida...

GT: Certamente, e isso é algo que agradeço pessoalmente à atual administração. Espero agora que esse merecido gesto de reconhecimento por parte do Theatro Municipal também se revele através da inclusão de obras dele na programação do teatro.

SC: Muito obrigada pelas informações!

GT: Eu que agradeço!

