

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

LUCAS DUARTE NEVES

**MÚSICA PARA GRUPOS AMADORES: A LINGUAGEM
CONTEMPORÂNEA COMO FERRAMENTA DE APRIMORAMENTO
TÉCNICO-MUSICAL**

BELO HORIZONTE, 2017

Lucas Duarte Neves

**Música para grupos amadores: a linguagem contemporânea como
ferramenta de aprimoramento técnico-musical**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre

Linha de Pesquisa: Processos Analíticos e Criativos

Orientador: Prof. Dr. Oiliam José Lanna

Belo Horizonte

Escola de Música – UFMG

2017

N518m

Neves, Lucas Duarte

Música para grupos amadores [manuscrito]. a linguagem contemporânea como ferramenta de aprimoramento técnico-musical / Lucas Duarte Neves. - 2017.

127 f., enc.; II.

Orientador: Oiliam José Lanna.

Área de concentração: Processos analíticos e criativos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Música - Teses. 2. Composição (Música). 3. Bandas (Música). I. Lanna, Oiliam José . II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 781.6



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno LUCAS DUARTE NEVES, em 11 de outubro de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Olliam José Lanna
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Antônio Lincoln Campos de Andrade
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Rogério Vasconcelos Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Sérgio Antônio Canedo
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Aos professores da pós-graduação que acompanharam meu caminho durante o curso: Oíliam Lanna, Rogério Vasconcelos, João Pedro Oliveira, Eduardo Campolina, Sérgio Freire, Glaura Lucas, Edite Rocha e Patrícia Furst.

Ao meu orientador, Oíliam Lanna, pelos valiosos conhecimentos compartilhados, pelas atenciosas leituras do meu trabalho e pelas inestimáveis trocas de experiências nos momentos de orientação, desde os tempos da graduação até a finalização deste trabalho.

Ao professor Gilberto Carvalho, que acompanhou praticamente todo o meu caminho na graduação em composição e teve grande influência na minha maneira de compor. Desejo saúde e força para ele.

À minha noiva, Ana Carolina Borges Umbelino, pelo amor, cumplicidade e paciência em todo o processo de escrita do trabalho, onde compartilhamos saberes e nos conhecemos como pesquisadores.

Aos professores que participaram de minha banca avaliadora, Rogério Vasconcelos, Lincoln Andrade e Sérgio Canedo, cujas contribuições para este trabalho foram de valor imensurável.

Aos meus pais, Ricardo Neves e Fátima Duarte, pela confiança irrestrita, desde o início, ao meu trabalho como músico, estudante e pesquisador.

Aos pais de minha noiva, Carlos Umbelino e Cristina Umbelino, pela paciência e acompanhamento durante todo o processo de pesquisa.

À Sociedade Musical Santa Cecília, em nome de seus músicos, diretores e, em especial, aos integrantes de sua Orquestra que executaram as peças desta pesquisa e aceitaram participar de todo o processo de estudo. Sem eles, não seria possível realizar esse trabalho.

Ao amigo Bráulio Gregório pelo auxílio na tradução do resumo

RESUMO

Esta dissertação analisa e descreve o processo de composição e performance de cinco peças escritas para a Orquestra de Câmara da Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (Orquestra Santa Cecília). Essas composições foram realizadas com o intuito de contribuir para a ampliação das possibilidades expressivas e a proficiência técnica do grupo através do emprego de linguagens musicais alusivas ao repertório da Música de Concerto do século XX. O processo de composição foi analisado através do conceito de Restrições em Composição Musical e, a partir das limitações técnicas da Orquestra Santa Cecília, atrelado à realização de um diagnóstico técnico-musical. Esse diagnóstico apontou, além de dados do contexto histórico-cultural do grupo, os elementos técnicos que necessitavam de aprimoramento e que seriam aplicados nas composições. Todo o processo de ensaio também foi descrito e analisado, buscando verificar se os aspectos técnicos diagnosticados foram bem trabalhados nas peças, destacando também outros elementos não previstos nas composições, mas que surgiram no momento da performance. A partir da ação proposta, verificou-se a sua validade a partir da possibilidade de ampliação do universo musical e da expressividade dos músicos promovidas pela execução das obras. As quatro peças compostas servirão como exemplos para a inclusão de novas linguagens ao repertório de grupos musicais semelhantes à Orquestra Santa Cecília.

Palavras-chave: Orquestra Santa Cecília de Sabará; Orquestra de estudantes; Restrições em Composição musical

ABSTRACT

This thesis analyses and describes the process of composition and performance of five pieces written for the Sociedade Musical Santa Cecilia de Sabará's Chamber orchestra (Santa Cecilia Orchestra). These compositions were made with the intent of contributing to the expansion of the expressive possibilities and technical proficiency of the group through the application of allusive musical languages to the repertoire of the Concert Music of XX century. The process of composition was analyzed through the concept of Constraints in Musical Composition and, as of the technical limitations of Santa Cecilia Orchestra, attached to the technical-musical diagnostic. This diagnostic pointed, besides the historical-cultural context of the group, the technical elements that needed improvement and that would be applied to the compositions. All the process of rehearsal was too described and analyzed, verifying the effectiveness through the possibility of extension of the musical universe and expressions of the musicians developed by the execution of these pieces. The four pieces composed will be examples to the insertion of new languages to the repertoire of musical groups similar to Santa Cecilia Orchestra

Keywords: Santa Cecilia de Sabara's Orchestra, Youth orchestra, Constraints in Musical Composition

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	5
1.1 ORQUESTRA AMADORA OU ORQUESTRA JOVEM – CONTEXTUALIZAÇÃO E DEMAIS NOMENCLATURAS	5
1.1.1 A prática de orquestra como ferramenta de formação musical	6
1.2 A APLICAÇÃO DE RESTRIÇÕES NA COMPOSIÇÃO MUSICAL	7
1.2.1 Restrições Externas.....	9
1.2.2 Restrições Internas.....	11
1.2.3 As restrições nas composições para a Orquestra Santa Cecília	13
2. CONTEXTO HISTÓRICO DA ORQUESTRA SANTA CECÍLIA	15
2.1. A ORQUESTRA SANTA CECÍLIA.....	15
2.2 O REPERTÓRIO TRABALHADO.....	18
2.3 A ESTRUTURA DE ENSINO MUSICAL DA ORQUESTRA SANTA CECÍLIA	22
2.4 A INSTRUMENTAÇÃO DA ORQUESTRA SANTA CECÍLIA A PARTIR DE 2003	23
3. DIAGNÓSTICO TÉCNICO-MUSICAL DA ORQUESTRA SANTA CECÍLIA	25
3.1. METODOLOGIA PARA A REALIZAÇÃO DO DIAGNÓSTICO	25
3.2. OS NAIPES DA ORQUESTRA – INSTRUMENTOS DE CORDA	26
3.2.1. Violinos I.....	26
3.2.2. Violino II.....	28
3.2.3. Violas	29
3.2.4. Violoncelos.....	30
3.2.5. Contrabaixo	32
3.3. ALGUMAS QUESTÕES TÉCNICAS ESPECÍFICAS DA MÃO ESQUERDA.....	32
3.3.1 Mudança de Posição.....	33
3.3.2 Agilidade.....	34
3.3.3 Cordas Duplas.....	35
3.3.4 Trinado.....	37
3.3.5 Vibrato.....	38
3.3.6 Algumas técnicas ainda não trabalhadas pela Orquestra.....	39
3.4. ALGUMAS QUESTÕES TÉCNICAS ESPECÍFICAS DA MÃO DIREITA	40
3.4.1 Golpes de Arco.....	41
3.4.2 Sonoridades ainda não trabalhadas pelo grupo	45
3.5. OS NAIPES DA ORQUESTRA – INSTRUMENTOS DE SOPRO	47
3.5.1 Clarinetas (em si bemol)	47
3.5.2 Tuba (em si bemol).....	47

3.6. ALGUMAS QUESTÕES TÉCNICAS – NAIPE DAS CLARINETAS.....	48
3.6.1 Execução de notas no registro agudo	49
3.6.2 Agilidade	50
3.6.3 Articulações em <i>Staccato</i>	51
3.6.4 Manutenção da coluna de ar	51
3.6.5 Trinado	52
3.7. ALUMAS QUESTÕES TÉCNICAS - TUBA.....	55
3.7.1 Equilíbrio sonoro	55
3.7.2 Articulação de notas graves	55
3.7.3 Notas longas	57
4. O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO E ENSAIO DAS PEÇAS	58
4.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO.....	58
4.2. CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O PROCESSO DE ENSAIO DAS PEÇAS.....	60
4.3 NEVOEIRO E REVOADA.....	62
4.3.1 O processo de ensaio – “Nevoeiro e Revoada”.....	67
4.4 GOTAS.....	71
4.4.1 O processo de ensaio: “Gotas”.....	75
4.5 DUAS PEÇAS PARA ORQUESTRA – “PERSEGUIÇÃO E DISPARADA”.....	78
4.5.1 O processo de ensaio: “Duas peças para Orquestra – Perseguição e Disparada”.....	84
4.6 VIBRAÇÕES.....	88
4.6.1 O processo de ensaio: “Vibrações”.....	92
4.7 SOB A LUA.....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	102
Anexo 1 – Tabela de ensaios realizados e peças trabalhadas:.....	106
Anexo 2 - Partituras.....	107

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 Foto da Sociedade Musical Santa Cecília em 1871.....	15
Fig. 2 Flyer de divulgação do primeiro concerto oficial da Orquestra Santa Cecília após sua reativação em maio de 2003	17
Fig. 3 Programa de concerto da Orquestra Santa Cecília em 2005	19
Fig. 4 Orquestra e Coral Santa Cecília em Morro do Pilar em 2014	24
Fig. 5 Último número do primeiro volume do Método Suzuki.....	27
Fig. 6 Trecho do exercício nº 5 do método Hans Sitt, Vol. 1.....	28
Fig. 7 Números 14 e 15 do primeiro volume do método Berta Volmer para Viola..	30
Fig. 8 Primeiro número do volume 1 do método Dotzauer para Violoncelo.....	31
Fig. 9 Mozart - Eine Kleine Nachtmuzic – K. 525 - compassos 1 - 2	33
Fig. 10 Luiz Gonzaga - Asa branca (Compassos 149 - 153)	35
Fig. 11 Jerônimo de Souza Lobo - Novena de Nossa Senhora do Carmo (Antífona - Compasso 274, Vln I e II)	Error! Bookmark not defined.
Fig. 12 Mozart - Eine Kleine Nachtmuzik (compassos 18 e 19).....	37
Fig. 13 Mozart - Eine Kleine Nachtmuzik (compassos 18 e 19) - trecho adaptado..	38
Fig. 14 Jerônimo de Souza Lobo - Novena de Nossa Senhora do Carmo – Antífona (comp. 283 – 284).....	42
Fig. 15 The Beatles - Eleanor Rigby (comp. 9 – 11)	43
Fig. 16 The Beatles - Eleanor Rigby (comp. 15 - 18)	44
Fig. 17 Mozart - Eine Kleine Nachtmuzik (comp. 49 - 50) Alternância de golpes de arco.....	44
Fig. 18 Jerônimo de Souza Lobo - Novena de Nossa Senhora do Carmo – Jubilemos Domino (comp. 29 – 38) [clar. I]	49
Fig. 19 Luiz Gonzaga – Asa Branca - Solo de Clarineta (comp. 45 – 50)	50
Fig. 20 Luiz Gonzaga – Asa Branca (comp. 53 – 56, Clarinetas I e II)	51
Fig. 21 Ennio Morricone - Gabriel's Oboe (comp. 12 – 15, Clarineta solo).....	52

Fig. 22 Juarez Moreira - Baião barroco (comp. 1 - 7).....	56
Fig. 23 Primeiros compassos da peça Nevoeiro e Revoada. Destaque para os movimentos alusivos à técnica do Vibrato	64
Fig. 24 Longos fraseados no naipe dos sopros – Nevoeiro e Revoada - Compassos 1 à 10	65
Fig. 25 “Nevoeiro e Revoada” - Compassos 11 a 15.....	65
Fig. 26 Exploração do registro agudo das Clarintas – Nevoeiro e Revoada Compassos 17 à 19.....	66
Fig. 27 Nevoeiro e Revoada – Compassos 29 a 32	66
Fig. 28 Nevoeiro e Revoada - Compassos 17 a 19 da parte da Tuba em si bemol....	67
Fig. 29 final da primeira seção da peça Gotas - Compassos 8 a 11.....	72
Fig. 30 Nota-se que cada acorde refere-se a uma transposição diferente da escala de tons inteiros, sendo que a estrutura executada nos Violinos I perdura sobre a do Violino II, como uma ideia de abandono dessa ultima sonoridade.	73
Fig. 31 Notação para o glissando com mudança de posição	74
Fig. 32 Destaque para as pausas antes dos momentos de ataque em Staccato	74
Fig. 33 – Gotas - compassos 17 – 24	75
Fig. 34 Perseguição - compassos 1 – 5.....	80
Fig. 35 Acorde formado pelas notas das cordas soltas de cada instrumento (Perseguição - compassos 6 a 8).....	81
Fig. 36 Disparada - compassos 7 a 10.....	82
Fig. 37 Persguição - compassos 6 a 11.....	81
Fig. 38 Disparada – compassos 7 a 10	83
Fig. 39 Disparada – Compassos 11 a 13	84
Fig. 40 Quatro primeiros acordes da peça de "Farben" de Schoenberg.....	89
Fig. 41 Indicação de “desafinação” da nota advinda da prática da afinação em "Quartos de tom"	91
Fig. 42 Compassos iniciais da peça Vibrações.	92

Fig. 43 Caminho harmônico contido no material 1 da peça Sob a Lua.....	95
Fig. 44 Trecho de Sob a lua onde há conjulgação dos dois tipos de materiais musicais	96
Fig. 45 Sob a lua compassos 10 à 18 da parte de violino II.....	97

INTRODUÇÃO

A evolução técnica de um instrumentista de cordas, sopro ou percussão, que atue no âmbito da Música Erudita, geralmente perpassa um caminho pedagógico, mais ou menos estabelecido por uma tradição já bastante antiga, que utiliza métodos com origem no século XIX ou início do século XX para nortear a progressão da complexidade técnica e musical do músico estudante. Nota-se, também, que essa tendência permanece também nas práticas musicais em conjunto, principalmente nas que se referem a grupos amadores ou que possuem como integrantes músicos iniciantes no estudo do instrumento.

O processo de aprendizagem musical de uma orquestra de estudantes geralmente perpassa pelo ensaio e execução de obras e/ou adaptações de obras que se situam historicamente no período Barroco e Clássico da Música Erudita. Essas obras são tradicionalmente indicadas como primordiais para o avanço técnico e musical dos grupos iniciantes, constituindo um modelo metodológico utilizado para o trabalho em várias orquestras jovens. Essa tendência metodológica pode ser exemplificada nos catálogos oficiais de obras para grupos iniciantes de instituições como o da *Editio Musica Budapest, Hungria*, o *Complete catalog of educational orchestral music - Luck's Music Library, USA*, o *Schott - Kataloge und Prospekte, Alemanha*, entre outros catálogos que sugerem, além do avanço progressivo da técnica, o percurso gradativo pelas linguagens musicais no decorrer dos séculos (REAL, 2003).

Desse modo, além dos catálogos supracitados, outros catálogos organizados de obras, além dos próprios métodos de instrumento tradicionais, praticamente não utilizam a linguagem musical do século XX para explorar elementos da técnica instrumental, sustentando implicitamente uma premissa de que essa linguagem deve ser explorada somente em um estágio avançado de domínio da técnica instrumental. Quando estão presentes, as peças representantes desse estágio histórico são colocadas nos últimos volumes ou nos últimos números dos diversos compêndios em questão.

Se analisarmos o repertório do século XX, principalmente peças de compositores como Arnold Schoenberg, Anton Webern, Alban Berg, Luciano Berio, György Ligeti,

Pierre Boulez, Luigi Dallapiccola, Ígor Stravinsky, entre tantos outros grandes nomes da Música Erudita, notaremos, porém, que a premissa acima não é falsa. As obras de diversas linguagens e estéticas composicionais do século XX possuem combinações rítmicas e métricas irregulares, perfis melódicos pouco lineares, conteúdo harmônico onde a dissonância tem um destaque diferenciado e, enfim, a própria linguagem musical que difere consideravelmente daquilo que os alunos geralmente costumam lidar, seja no estudo do instrumento, seja no repertório de escuta cotidiana.

Esses fatores contribuem, de forma geral, para que as peças do século XX se distanciem da prática musical das Orquestras Jovens¹. É preciso considerar também que “é impossível uma orquestra composta por alunos ainda sem grande experiência profissional e técnica executarem bem uma obra de grande porte, pois [...] o resultado final esbarrará em uma limitação mecânica e não somente musical” (VIEGAS, 2009, p. 27), sendo que esta afirmação é válida para qualquer tipo de obra, de qualquer período ou linguagem musical.

Ao pesquisar os trabalhos de orquestras amadoras, percebem-se poucas iniciativas de introdução a um repertório mais recente. dentre elas podemos citar o projeto “Comissionamento de Obras” realizado pela Associação Cultural Casa de Música de Ouro Branco em 2004 e 2006. Este projeto contou com peças de 9 compositores brasileiros experientes que compuseram observando as limitações da Orquestra da Associação. Há também algumas peças do compositor Ernst Mahle, que realiza um trabalho de composição na cidade de Piracicaba (BA) visando o desenvolvimento técnico de alunos de música, aproximando-os também da linguagem musical contemporânea (ROUSSIN, 2011). Analisando essas ações, percebe-se que a viabilidade da introdução da linguagem contemporânea² no repertório de um grupo amador, está atrelada com o conhecimento das limitações técnico-musicais do grupo

¹ O termo “jovem” não se refere exclusivamente à idade dos músicos, mas também ao tempo de estudo do instrumento, independentemente da faixa etária dos instrumentistas. No primeiro capítulo deste trabalho será realizada uma explanação mais abrangente sobre o termo.

² Ressalto que utilizo a expressão “contemporânea” para designar a produção musical acadêmica dos séculos XX e XXI, visando uma maior praticidade na demonstração das linguagens musicais a serem trabalhadas no projeto. Sobre a noção de contemporaneidade na música acadêmica, ver GRELA (2013)

em questão, sendo que a utilização desse tipo de repertório só é possível se houver pleno conhecimento das restrições a que a composição e a execução das peças estarão submetidas.

Deve-se considerar também que a linguagem musical contemporânea pode oferecer uma gama de possibilidades musicais que não estão presentes no repertório tradicional, sendo que, ao serem exploradas em um estágio inicial de estudo do instrumento, podem contribuir para o complemento das faculdades expressivas do aluno. Ao mesmo tempo, acrescentar ao repertório de um grupo musical amador, peças cuja sonoridade é totalmente desconhecida para os músicos constitui um grande desafio, pois, na maior parte das vezes, esse repertório precisa ser suficientemente estimulante ao músico para que o mesmo o queira praticar ou busque se identificar com ele. Refletindo sobre essa questão,

“Seria um erro pensar que, pelo fato de os jovens serem menos preparados que os profissionais em suas habilidades musicais, seja mais fácil compor música para eles.[...] Muitos compositores parecem colocar as limitações técnicas de grupos de jovens aquém ou além de suas possibilidades” (SCHAFER, 2011, p. 311)

Dessa forma, a partir da minha experiência trabalhando em uma orquestra de estudantes e do meu trabalho como compositor, esta pesquisa visou a composição de peças que utilizassem a linguagem musical do século XX como uma ferramenta de aprimoramento da técnica instrumental e da experiência musical de um grupo musical iniciante específico. Deste grupo musical foi extraído um diagnóstico técnico-musical, por meio de observações durante a participação em ensaios e aulas de instrumento, a fim de construir um “quadro de possibilidades idiomáticas” (MEINE, 2012) para as composições, apontando as questões técnicas que necessitam de aprimoramento e norteando todo o processo de composição estabelecido.

O grupo musical escolhido para a execução das composições deste trabalho foi a **Orquestra de Câmara da Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará**, que possui músicos cuja capacidade técnica é bastante heterogênea e que executam um repertório bastante diversificado, mas que nunca executaram peças cujas

linguagens musicais remetam ao século XX. Considerando isso, a introdução das peças dessa pesquisa ao repertório da Orquestra, além de trabalhar as deficiências técnicas do grupo, objetiva também uma grande abertura do horizonte musical desses instrumentistas, ampliando a vivência musical e apresentando novas formas e possibilidades de interpretação aos músicos.

Do ponto de vista composicional, este trabalho apresenta um estudo sistemático para a escrita destinada a grupos amadores, bem como detalhes sobre técnicas instrumentais que não são tratadas como problemas nos livros de orquestração, mas que podem se tornar grandes impedimentos durante a execução quando o intérprete da peça não as domina. Além disso, esta pesquisa fornecerá um pequeno catálogo de peças que poderão servir como parâmetro de escrita para a introdução de linguagens musicais modernas no repertório de grupos amadores.

Desse modo, a distribuição dos capítulos acompanhará o processo metodológico para realização das composições, iniciando com uma contextualização do termo Orquestra Amadora ou Orquestra Jovem e uma apresentação dos conceitos de “Restrições Internas” e “Restrições Externas” aplicadas à Composição Musical, expondo os principais referenciais teóricos que serão trabalhados nesta dissertação. No segundo capítulo, será apresentado um breve histórico da Orquestra de Câmara Santa Cecília, salientando aspectos históricos deste grupo cuja trajetória passa pelos séculos XIX e XX e também o repertório executado ao longo dessa história. O terceiro capítulo será destinado ao diagnóstico técnico-musical do grupo, apontando dados gerais da orquestra e os principais aspectos técnicos que necessitam de aprimoramento, demonstrando previamente como eles podem ser trabalhados na escrita das peças. Essa seção será primordial para o processo de composição que será descrito e analisado no quarto capítulo, onde será ressaltado como as restrições propostas e levantadas pelo diagnóstico técnico-musical foram aplicadas e influenciaram o processo de criação. Ainda no quarto capítulo, será analisado o processo de ensaio e aprendizado das peças compostas, ressaltando questões da prática em conjunto, elementos técnicos problemáticos não diagnosticados anteriormente e se a escrita das peças auxiliou não no aprimoramento das técnicas às quais se propunham. Finalizando, serão apresentadas as considerações finais com as reflexões e consequências das ações propostas pela pesquisa.

1. PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

1.1 ORQUESTRA AMADORA OU ORQUESTRA JOVEM – CONTEXTUALIZAÇÃO E DEMAIS NOMENCLATURAS

No decorrer do texto deste trabalho, utilizo o termo *orquestra amadora* para me referir, de forma genérica a grupos orquestrais cuja prática musical se assemelha à da Orquestra de Câmara Santa Cecília de Sabará. Desse modo, para contextualizar melhor o termo usado e também a prática musical desenvolvida nesses grupos, incluo neste capítulo uma breve explanação sobre o conceito de *orquestra amadora*, bem como outros tipos de nomenclaturas que podem ser usadas para definir grupos musicais que possuem estudantes de música como integrantes.

A dicotomia entre músicos profissionais e músicos amadores era tratada no século XIX como uma oposição entre “Peritos” ou “Especialistas”, e “Amadores” (KRAHEMBUHL, 2017). Ressalto que a ideia de *amador* proposta aqui não deve ser vista como algo pejorativo, mas sim como uma concepção de alguém que ama aquilo que faz, como um amante da música, independentemente de ser remunerado ou não para exercer a sua função de músico. Reforçando essa ideia e objetivando a discussão

poderíamos supor, mesmo para hoje, que um músico profissional é aquele que atua profissionalmente, ou seja, que recebe um salário para atuar como músico, mas que segundo GROUT e PALISCA (2001) são *kenner*, ou seja, especialistas, ou pelo menos que deveriam ser, independente de sua formação acadêmica. Logo, um músico amador seria aquele que atua como músico mas não recebe um salário para isso, o faz por ser um amante (*liebhaber*) da música simplesmente (KRAHEMBUHL, 2017, p. 17).

Considerando o exposto acima, nota-se uma grande variedade de nomenclaturas que se referem a orquestras cujos músicos integrantes são amadores. Silvio Viegas, por exemplo, utiliza o termo “Orquestra de Alunos” (VIEGAS, 2009, p. 27) para se referir a um grupo que não possui muita experiência musical. Samuel Krahembuhl (2017) utiliza o termo “Orquestra Estudantil”, sendo análogo ao termo “Orquestra

Escolar” proposto por ROCHA (2004). Esses dois últimos se referem a grupos musicais onde “o objetivo principal é a ‘abordagem didática’ em contraposição à ‘abordagem interpretativa’ de uma orquestra profissional” (KRAHEMBUHL, 2017, p.18), ressaltando ainda que esses grupos podem ter como finalidade a formação profissionalizante de seus integrantes.

Analisando as nomenclaturas acima e também outras nomenclaturas usadas para definir orquestras amadoras³, nota-se que o que define a denominação de uma orquestra de estudantes de música “é o fim ao qual ela se propõe, que seria primariamente o didático, e não a caracterização de amadora ou profissional” (KRAHEMBUHL, 2017, p.19-20). Desse modo, no escopo deste trabalho, utilizarei os termos “Orquestras Amadoras” e/ou “Orquestras Jovens” para designar grupos musicais que têm como finalidade o aprendizado ou a formação musical através da prática de orquestra, tendo como integrantes, principalmente, músicos que atuem sem remuneração.

1.1.1 A prática de orquestra como ferramenta de formação musical

Segundo Charles Roussin (2011), a partir da década de 1990, o trabalho de ensino musical através da prática de conjunto em orquestras de alunos iniciantes difundiu-se bastante no estado de Minas Gerais. O autor destaca que em 2011, “das trinta e nove orquestras atuantes no Estado, profissionais ou não, duas foram fundadas no século XVIII, uma no século XIX, seis no século XX antes de 1990 e trinta após 1990”(ROUSSIN, p. 13). Roussin sugere que este aumento considerável no número de orquestras na década de 1990 se deu por diversos fatores como: o acesso a instrumentos de cordas friccionadas a preços mais baixos; a atividade crescente de luthiers possibilitando a aquisição de instrumentos de boa qualidade, bem como sua manutenção a um preço mais acessível; a valorização da prática de conjunto como uma ferramenta importante no aprendizado musical; e a importância dada à música como instrumento de inserção social, de formação de caráter e de

³ Krahembuhl (2017) aponta em seu trabalho um grande número de nomes para designar os vários tipos de orquestras de estudantes presentes no Brasil, bem como uma breve explicação das peculiaridades de cada um desses tipos.

profissionalização, o que deu impulso à iniciativas de criação desses grupos através de projetos sociais. (ROUSSIN, 2011)

Este panorama pode, de forma geral, ser observado no restante do país, onde muitos trabalhos de ensino musical têm como fim a introdução do aluno de instrumento na prática de uma orquestra. Para ilustrar, cito aqui o Projeto Guri criado em 1995 e que atualmente abrange cerca de 49 mil alunos em mais de 400 pólos, distribuídos pelo estado de São Paulo, sendo que em cada pólo é desenvolvido um trabalho de orquestra⁴. Há também o sistema Neojiba (Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia) que desenvolve um trabalho inspirado no “El Sistema” da Venezuela, atendendo cerca de 4.600 jovens em sua rede de ensino musical⁵.

Além desses trabalhos aqui citados, há ainda vários projetos de menor porte, sem grande divulgação, mas que promovem o ensino musical em pequenas comunidades, tendo a prática de orquestra como um dos pilares do aprendizado e sendo de grande importância sociocultural para as regiões onde realizam suas atividades. Vera Núbia Santos destaca que as atividades de ensino musical desenvolvidas por orquestras jovens podem ser grandes oportunidades de “transformar a vida de determinados grupos segmentados pela desigualdade tão característica da sociedade brasileira”(SANTOS, 2009).

É em um contexto semelhante que se inclui a **Orquestra de Câmara da Sociedade Musical Santa Cecília**, grupo que executou as peças compostas para este trabalho. Essa orquestra foi reativada em 2003 com características de um projeto social e atualmente se mantém através da dedicação e do trabalho voluntário de alguns professores de música formados na própria entidade. Mais detalhes sobre o trabalho desenvolvido na Orquestra serão expostos no segundo capítulo.

1.2 A APLICAÇÃO DE RESTRIÇÕES NA COMPOSIÇÃO MUSICAL

Segundo Rodrigo Meine (2012), a aplicação de restrições à Composição Musical pode ser entendida como as limitações ou condicionamentos de recursos dos quais

⁴ Informações extraídas do site: <http://www.projetoguri.org.br>, Acesso em: 06/06/2017

⁵ Informações extraídas do site: <http://www.neojiba.org>, acesso em: 06/06/2017

o compositor se utiliza para desenvolver seu processo criativo, o qual é permeado por essas restrições em todas as suas etapas. A atitude de propor restrições na composição pode ser considerada um ponto crucial para o desenvolvimento de uma criação musical, tendo em vista que podemos ter como ponto de partida para o processo de escrita um universo ilimitado de possibilidades de sonoridades, desenvolvimento formal, instrumentação, entre outros.

Sobre essas infinitas possibilidades, Stravinsky (1996) pontua:

Quanto a mim, sinto uma espécie de terror quando, no momento de começar a trabalhar e de encontrar-me ante as possibilidades infinitas que se me apresentam, tenho a sensação de que tudo é possível. Se tudo é possível para mim, o melhor e o pior, se nada me oferece qualquer resistência, então qualquer esforço é inconcebível, não posso usar coisa alguma como base, e conseqüentemente todo empreendimento se torna fútil. (STRAVINSKY, 1996, P. 63)

Algumas escolhas pré-composicionais auxiliam na seleção inicial de determinadas restrições à escritura da peça, como por exemplo a escolha do estilo de composição a ser realizado, a instrumentação, a linguagem harmônica, entre outros. Porém, Sloboda (2008) avalia que

“o problema de qualquer compositor, ao trabalhar em qualquer tipo de meio, consiste em estabelecer condicionamentos adicionais acima e além daqueles que são especificados de forma frouxa por um determinado tipo de composição”(SLOBODA, 2008, p. 161).

Considerando essa afirmação, a tarefa de compor exigiria o estabelecimento de um “Quadro de Possibilidades” (MEINE, 2012) a fim de nortear, de forma geral, o processo criativo e explicitar os principais tipos de restrições necessárias. Corroborando esta forma de proceder, anterior ao efetivo processo de composição, Örjan Sandred argumenta que

música só pode existir dentro de um quadro de restrições. Compositores voluntariamente utilizam algumas dessas restrições. Outros são forçadas pela prática comum. O sistema de notação

comumente utilizado na música ocidental [por exemplo] impõe diversas restrições na forma pela qual compositores escrevem música (SANDRED *apud* MEINE, 2012, p.11).

Desse modo, a utilização de restrições ao trabalho composicional estará relacionada à delimitação do “campo de atuação” do compositor ou à autoimposição de regras ao próprio processo de criação (STRAVINSKY, 1996).

Não é minha intenção, no contexto desta dissertação, reduzir ou explicar o complexo processo composicional apenas pela aplicação de restrições à escrita musical. Porém, essa abordagem se torna útil a esse trabalho, pois relaciona as escolhas criativas aos condicionamentos que a escrita sofre dependendo dos aspectos extra-compositivos que a cercam, principalmente aqueles referentes à capacidade técnico-musical dos executantes para as quais uma obra será destinada.

Considerando isso, visualizei a possibilidade de agrupar as restrições do processo composicional deste trabalho em dois grupos genéricos, com o intuito de facilitar a sua classificação e a análise posterior das peças compostas para este trabalho. Essa proposta dialoga com o trabalho de Rodrigo Meine (2012), o qual propõe a classificação das restrições em Composição Musical em dois grupos: *Restrições Externas* e *Restrições Internas*, sendo que esses dois conceitos englobam várias situações restritivas que se agrupam de acordo com alguns princípios que serão explicados posteriormente. Para tanto, faz-se necessário uma descrição dos dois conceitos acima, destacando os principais critérios desta classificação das restrições, a partir de alguns referenciais teóricos.

1.2.1 Restrições Externas

As Restrições Externas podem ser entendidas como “condicionamentos adotados ou impostos em uma etapa habitualmente denominada ‘pré-composicional’, abrangendo uma ampla gama de fatores não necessariamente evidentes na partitura” (MEINE, 2012, p. 18). Desse modo, os elementos de cunho organizacional que estão na etapa anterior ao início da escrita podem ser considerados como Restrições Externas. Esses elementos relacionam-se com escolhas referentes à instrumentação (o que restringirá as características sonoras ou timbrísticas da

peça), à linguagem harmônica ou ao planejamento formal que serão usados na criação, bem como questões pessoais do autor da obra, que vão desde preferências estilísticas, orientação estética e conhecimento de técnicas composicionais, a motivações e propósitos para a escritura da peça. Desse modo, “uma parcela significativa das Restrições Externas, assim, é opaca com base exclusiva nas partituras das peças” (MEINE, 2012, p. 19) justificando a nomenclatura usada.

PEARCE e WIGGINS (2002) abordam as Restrições Externas como elementos importantes para verificar a aplicabilidade ou a funcionalidade de uma peça, relacionando-as a aspectos físicos e fisiológicos humanos. Segundo os autores, tais restrições advêm de fatores “tais como a necessidade de assegurar o que é fisicamente possível para um músico tocar, princípios superiores de harmonia e estrutura (isto é, princípios não dependentes de elementos previamente escritos de uma composição ou gênero musical)” (PEARCE; WIGGINS, 2002, p. 18)⁶.

John Sloboda é outro autor que investiga o processo composicional através da abordagem das restrições. O autor decreve em seu trabalho um “protocolo autogerado de composição coral” (SLOBODA, 2008, p. 163) onde destaca algumas limitações e escolhas que definiram o processo composicional de uma peça para Coro e acompanhamento de Orgão que se propôs a realizar. Além de citar que o grupo que executaria a peça era amador, Sloboda dá detalhes de seu estilo pessoal de composição, o qual “pode ser descrito como aquele tipo de ‘música religiosa inglesa do século XX’ e também da escolha estilística para a sonoridade da peça: “O estilo é tradicional e dá grande realce à melodia e ao contraponto, além de ter uma estrutura harmônica fortemente tonal”. Além disso, como uma síntese das Restrições Externas da peça, Sloboda explica o seguinte detalhe: “Cheguei a este trabalho com uma série de **exigências**: ‘um coral amador precisaria ser capaz de aprendê-lo; precisaria ser composto a quatro vozes e com acompanhamento do órgão; precisaria conforma-se a meu próprio estilo’” (SLOBODA, 2008, p. 163 – grifo meu).

⁶ “such as the need to ensure that it is physically possible for a musician to play her part, superordinate principles of harmony and structure (i.e., principles not dependent on previously composed elements of a composition or the musical genre)”.

Chamo atenção para a palavra exigências, pois, analisando a fala do autor, nota-se que tais exigências possuem origens diferentes: a primeira origem seria o grupo que executará a peça, o que determina uma limitação técnico-musical, cuja necessidade foi diagnosticada antes do início da escrita da obra; a segunda origem tem relação com as escolhas musicais do próprio autor, incidindo na orquestração da peça (quatro vezes com acompanhamento de órgão) e na sonoridade e/ou estilo de composição do compositor ao qual a peça estaria submetida.

Esses tipos de “exigências” ou restrições listadas anteriormente são elencadas, de forma geral, em uma etapa pré-composicional e por isso são base para a construção de uma estruturação geral da peça, sendo classificadas como Restrições Externas. Elas funcionam na obra como uma moldura na qual o compositor poderá transitar por dentro, sendo que, estando estabelecida essa moldura, será difícil transpô-la sem que se modifique profundamente os princípios sobre os quais ela foi constituída (MEINE, 2012).

1.2.2 Restrições Internas

As Restrições Internas, também chamadas de “condicionamentos internos” (SLOBODA, 2008), podem ser geradas por aquilo que já foi composto, seguindo algum princípio geral de consistência ou equilíbrio (PEARCE; WIGGINS, 2002). Tais restrições estão relacionadas às escolhas criativas do compositor durante o processo de composição e após a delimitação das Restrições Externas, integrando-se a todo o método composicional a partir daí (MEINE, 2012).

PEARCE E WIGGINS (2002) afirmam também que elas “refletem a maneira pela qual o desenvolvimento da forma de uma composição impõe suas próprias restrições modificadas dinamicamente sobre possíveis continuações”⁷ (PEARCE, WIGGINS, 2002, p. 18), sendo que, cada escolha criativa, cada nota ou ritmo escrito, acarretará em um condicionamento para a próxima nota e/ou ritmo a ser criado e assim sucessivamente. Desse modo, o trabalho do compositor será solucionar todos esses

⁷ *“Reflect the manner in which the developing form of a composition imposes its own dynamically changing constraints on possible continuations”*

condicionamentos gerados, adotando ou rejeitando determinados procedimentos de escrita de acordo com seu objetivo na escritura da obra.

Ainda sobre as Restrições Internas, MEINE (2012) explica que:

A tomada de decisões específicas pertinentes a parâmetros como alturas, dinâmicas ou durações, escolhas relativas a forma e a quaisquer outros recursos traduzidos especificamente em elementos presentes na partitura cuja origem não remonte diretamente a uma fixação rígida em etapa pré-composicional, enquadra-se nesta categoria. (MEINE, 2012, p. 19)

Um dos elementos importantes desta proposição está na questão que as Restrições Internas podem ser encontradas ou analisadas na partitura, diferentemente das externas, que estão, em sua maioria, relacionadas mais à etapa pré-composicional, pois dialogam com pensamentos subjetivos, preferências estéticas e, especialmente no caso das composições desta pesquisa, com a capacidade técnica do intérprete.

Ressalto, mais uma vez, que essa divisão binária é interessante para a análise da escrita das peças desta pesquisa, pois facilita a classificação e o esclarecimento do processo composicional que realizei. Porém, há mais subdivisões nesses conceitos que são levantados pelos autores e que devem ser considerados em outras análises referentes ao processo composicional. PEARCE & WIGGINS (2002) citam um outro grupo de restrições denominado “Restrições Estilísticas” que são aquelas restrições determinadas, de forma superficial, pelo gênero de composição (SLOBODA, 2008), como, por exemplo, a estruturação formal genérica de uma Fuga. Rodrigo Meine propõe ainda uma subdivisão das Restrições Internas em “Formais” e “Intuitivas” (MEINE, 2012), sendo que,

por formais, serão entendidas aquelas que podem ser descritas sistematicamente por meio de conjuntos de critérios precisos e específicos ou justificadas por relações de causalidade; e, por intuitivas, aquelas embasadas essencialmente na apreensão dos objetos perscrutados, dificilmente suscetíveis a uma descrição sistematizada ou a justificativas causais. (MEINE, 2012, p. 20)

Uma outra abordagem sobre restrições é dada por MEYER (1989), que teoriza sobre os processos composicionais sob a ótica de três conceitos básicos: *Leis, Regras e Estratégias*. As *Leis* e as *Regras* poderiam ser analisadas como equivalentes ao que defini como Restrições Externas e as *Estratégias* seriam equivalentes às Restrições Internas. Porém, há aspectos da teoria de Meyer que devem ser considerados à parte do conceito de restrições, pois abrangem uma gama maior de aspectos, referindo-se a uma teoria de construção do estilo em música e que fogem do escopo deste trabalho.

É necessário considerar que muitos elementos do processo criativo ainda são obscuros até mesmo para o próprio compositor. A análise deve ser feita considerando que alguns aspectos presentes nos processos de composição nem sempre são facilmente detectáveis pelo compositor durante a sua atividade criativa, sendo difícil a verbalização sobre tais aspectos. (SLOBODA, 2008). Além disso,

o ato criativo é misterioso... Trata-se de um ato tão complexo, motivado por tantos impulsos, tão remoto e impessoal quanto toda a rede de história que se poderia conhecer, e tão remoto e intensamente pessoal quanto a soma da experiência de um único homem – que as evidências materiais (registro do ato) são mais do que meras anotações de um processo profundo e contínuo. (KRAMER *apud* SLOBODA, 2008 p. 138)

Sendo assim, a utilização da abordagem analítica das Restrições Internas e Externas será apenas um dos focos possíveis sobre o processo composicional aqui descrito, sendo que este foco é justificado por todo contexto técnico-musical à qual se submeteu a criação das peças e à adequação desses conceitos a esse contexto restritivo.

1.2.3 As restrições nas composições para a Orquestra Santa Cecília

Considerando o disposto acima, a construção e a análise das peças deste trabalho serão embasadas nos conceitos de Restrições Externas e Restrições Internas, com o intuito de verificar a aplicabilidade das composições ao contexto técnico-musical, social e histórico da Orquestra de Câmara da Sociedade Musical Santa Cecília de

Sabará. Além disso, auxiliarão na adequação de uma linguagem musical moderna  capacidade de execução e entendimento musical dos integrantes do grupo, validando ou não o uso de recursos composicionais e promovendo, além do contato com uma sonoridade nunca praticada, o aprimoramento da técnica instrumental dos músicos em questão.

Deste modo, as Restrioes Externas serão aquelas referentes ao diagnóstico técnico-musical do grupo (incluindo aqui dados relacionados à instrumentação, número de integrantes, capacidade técnica, idade, tempo de estudo, etc), ao histórico de atividades recentes (considerando, dentre outros aspectos, o repertório executado pelo grupo desde a sua reorganização em 2003) e às minhas escolhas estticas e estilstas, tendo em vista a proposta de introduzir uma linguagem musical moderna no repertório do grupo.

As Restrioes Internas estarão vinculadas às escolhas composicionais posteriores ao estabelecimento dos elementos citados acima, estabelecendo uma relação de dependência com os mesmos e com o próprio processo de escrita em si, sendo descritas do ponto de vista funcional, salientando os pensamentos que convergem para o alcance dos objetivos das peças, que são o aprimoramento técnico-musical e a ampliação da vivência artística dos músicos da Orquestra Santa Cecília de Sabará.

2. CONTEXTO HISTÓRICO DA ORQUESTRA SANTA CECÍLIA⁸

Tratarei aqui de alguns aspectos relativos ao contexto histórico da Orquestra Santa Cecília, grupo para qual as composições deste trabalho foram realizadas. Os dados descritos aqui fazem parte de uma etapa anterior ao diagnóstico técnico musical, pois tratam de elementos relativos ao surgimento da orquestra e sua atuação na comunidade em que está inserida, bem como dados referentes à estrutura de ensino musical do grupo, número de integrantes, instrumentação, entre outros. Do ponto de vista da composição, este preâmbulo histórico fornecerá uma visão global do contexto do grupo ajudando adequar a escrita das peças à realidade histórica, social e musical da Orquestra Santa Cecília.

2.1. A ORQUESTRA SANTA CECÍLIA



Fig. 1 foto da Sociedade Musical Santa Cecília em 1871 – fonte: acervo de fotos da SMSC

A Orquestra de Câmara Santa Cecília integra atualmente o corpo de grupos musicais da **Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará**, entidade que tem como data de fundação, segundo tradição oral, o dia 22 de novembro de 1781 e que possui além da Orquestra de Câmara, mais três grupos musicais em atividade: a **Banda de**

⁸ Nesta seção, apresento um histórico bastante sucinto sobre a Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará. Para informações mais completas sobre a entidade, ver UMBELINO; NEVES (2016)

Música, o Coro Adulto e o Coral Infantojuvenil, totalizando um número aproximado de cento e vinte integrantes. A Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (SMSC), por sua vez, é uma entidade sem fins lucrativos, que mantém atividades de ensino musical de forma gratuita, “tendo como principal objetivo, maior do que o desejo da formação de músicos profissionais, a participação efetiva e a inclusão e ascensão social de crianças e jovens dentro e fora da comunidade sabarense” (UMBELINO, 2013, p. 7), possuindo um forte apelo sociocultural envolvido na realização de seu trabalho musical, cuja importância é reconhecida pela comunidade de Sabará.

Segundo a tradição oral, a atuação da Orquestra Santa Cecília se desenvolveu durante o período colonial quando atuava, principalmente, em eventos religiosos promovidos pelas irmandades religiosas ou solicitados pelo Senado da Câmara. Sobre esse contexto Daniele Miranda afirma que

“A cada festejo realizado pelo Senado da Câmara da Vila de Sabará, os músicos eram regularmente requisitados. A cargo das festas religiosas ou das ocasiões festivas oficiais, suas atuações davam-se mediante o arremate da música anual, ou através dos contratos firmados em decorrência dos momentos festivos ocasionais”. (MIRANDA, 2002, p. 53)

Apesar da tradição oral apontar o ano de 1781 como marco fundador da entidade, não há nenhum registro da data de sua fundação. LANGE (1967) sugeriu, em seus estudos sobre a música em Sabará, que a SMSC tenha sido fundada antes de 1865. Além disso, há uma foto na sede da entidade datada de 1871, com o grupo já formado. Alguns músicos mais antigos apontam essa foto como registro de uma reorganização da Sociedade que provavelmente já atuava antes essa data.

Atuando, então, desde a provável fundação da entidade, as atividades da Orquestra Santa Cecília foram interrompidas em meados do século XX e, segundo relatos dos músicos e ex-diretores Carlos Roberto Umbelino e Renato Dionízio Alves, houveram várias tentativas de reestruturar o grupo nas décadas de 1980 e 1990, contudo não foi possível restabelecê-lo de forma permanente.

No fim dos anos 1990, uma pequena turma de alunos de Violino foi formada sob a coordenação do Maestro Geraldo José Ferreira, já com o intuito de reiniciar os trabalhos para a formação da Orquestra. Esse trabalho foi levado a cabo com o projeto “Sagrado som”, o qual possibilitou a contratação de professores de instrumentos de corda e Percepção Musical, formando, em maio de 2003, um grupo com trinta músicos iniciantes. Esse projeto foi realizado com verbas da Lei Estadual de Incentivo à Cultura e patrocinado pela extinta Companhia Siderúrgica Belgo Mineira.

Desse modo, no dia 18 de outubro de 2003, a Orquestra de Câmara Santa Cecília voltava a fazer uma apresentação oficial, depois de um período de inatividade. Esta apresentação foi um grande marco, principalmente para aqueles que viram a orquestra atuando no século passado e que sonhavam em ver o grupo ativo novamente.

Sagrado Som

A Sociedade Santa Cecília de Sabará convida para a Solenidade de lançamento da 2ª etapa do

PROJETO DE RESGATE DA ORQUESTRA SACRA SANTA CECÍLIA.

Para a entrega simbólica do acervo musical da Sociedade, que foi devidamente trabalhado pelo Arquivo Público Mineiro, através de sua Associação Cultural, onde passou por um processo de completa revitalização, com os trabalhos de desinfestação, limpeza e acondicionamento, o que garante a sua preservação.

O projeto prevê, ainda, em sua próxima etapa, a catalogação científica, pesquisa histórica e publicidade.

Na oportunidade, o público presente poderá ouvir uma pequena demonstração do trabalho desenvolvido com os alunos da Orquestra.

Dia 18.10.2003
Horário: 11h
Local: Igreja de Nossa Sra do Carmo

Patrocínio

Lei Estadual de Incentivo à Cultura - ICMS

MINAS GERAIS GOVERNO DO ESTADO

FUNDAÇÃO BELGO Grupo Arcelor

Apoyo Cultural

Fig. 2 Flyer de divulgação do primeiro concerto oficial da Orquestra Santa Cecília após sua reativação em maio de 2003 – fonte: arquivo da SMSC.

2.2 O REPERTÓRIO TRABALHADO

Dentre as principais diferenças da Orquestra de 2003 para a antiga, está o repertório que foi trabalhado. As peças sacras foram deixadas em segundo plano e o trabalho foi desenvolvido sobre a execução de arranjos temas da música erudita européia, cuja dificuldade técnica foi adaptada ao nível do grupo, músicas natalinas, peças da MPB e algumas canções da banda The Beatles.

Com a evolução técnica gradativa dos integrantes da orquestra, em julho de 2005 foi possível executar uma peça sacra presente no acervo histórico de partituras da SMSC. Tratava-se da “Novena de Nossa Senhora do Carmo”⁹, peça de Jerônimo de Sousa, tocada durante os festejos da novena no mês de julho. A execução dessa peça foi um outro marco na história recente do grupo, pois foi a primeira vez, nesta nova fase da Orquestra, que o grupo se apresentava acompanhando um Coral, que na ocasião foi o já extinto Coral Waldemar Batista, também de Sabará. A partir da execução dessa peça, foi possível introduzir no repertório da orquestra várias obras oriundas do Colonial Mineiro, além de peças tecnicamente mais exigentes do repertório europeu, sendo que, pouco a pouco, o grupo acumulava experiências diversas, melhorava sua a qualidade técnica e participava cada vez mais dos eventos tradicionais da cidade, reassumindo a função que desempenhava antigamente em alguns festejos religiosos.

⁹ Há cópias desta peça presentes no acervo da Orquestra Santa Cecília datadas de 1884.

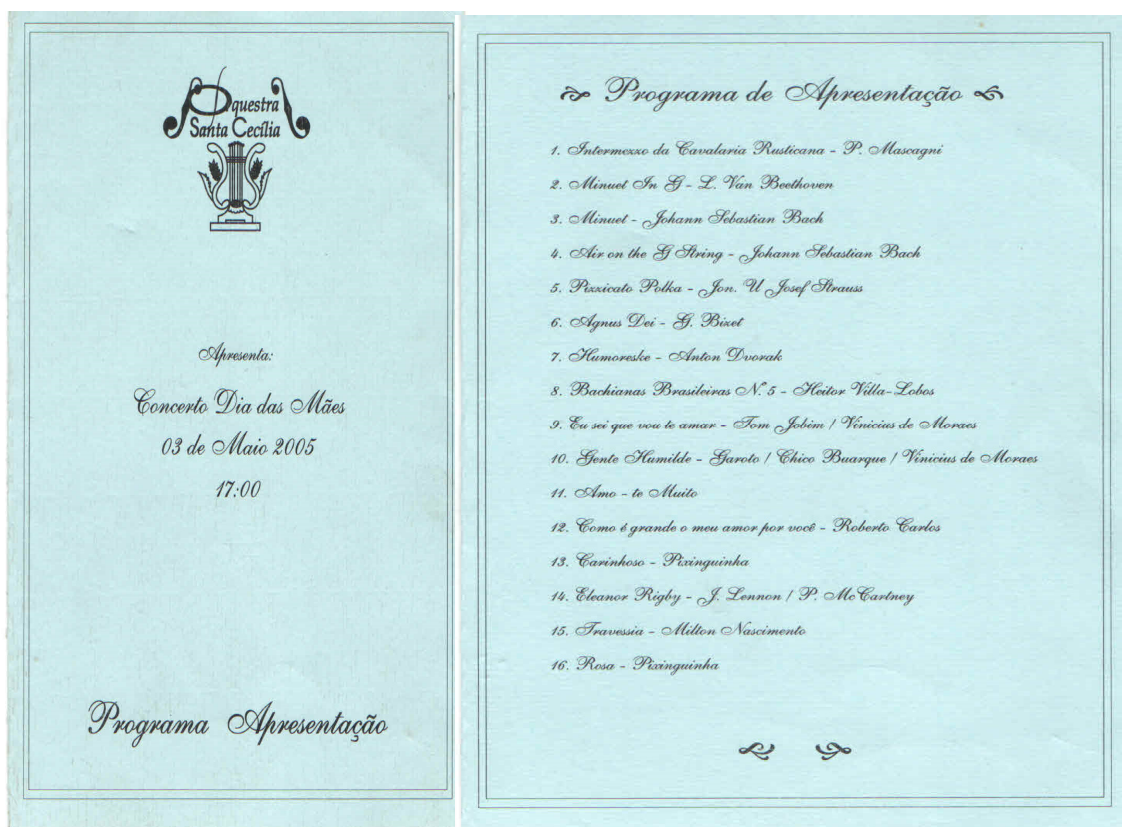


Fig. 3 Programa de concerto da Orquestra Santa Cecília em 2005. Nota-se uma grande variedade de estilos e gêneros musicais dentro do repertório apresentado

Ainda em 2005, foi introduzido no repertório do grupo uma grande variedade de temas mais conhecidos do período Clássico, como, por exemplo, a peça *Eine Kleine Nachtmusik* e alguns arranjos das Sinfonias n.º 40 e 41 de Mozart (com algumas adaptações, tanto técnicas, quanto de orquestração), além de peças do início do Período Romântico como o “*Agnus Dei*” de G. Bizet¹⁰ e o “*Humoreske* n.º 7, op. 101” de A. Dvorák. Ainda neste período, foram introduzidos arranjos de temas nordestinos e músicas de Luis Gonzaga, além da execução da “*Bachianas Brasileiras* n.º 5” de H. Villa-lobos, adaptada para Orquestra de cordas¹¹. Desse modo, o repertório da orquestra foi sendo formado baseado em arranjos e adaptações, sejam eles para adequar as peças à instrumentação do grupo, sejam para adequar ao nível técnico dos executantes.

¹⁰ Da Suite “*L’Arlésienne* n.º 2”

¹¹ Neste momento, houve um contato com a sonoridade modal da música nordestina e com as harmonias praticadas por Villa-lobos nessa Bachiana, o que representava uma grande diferença estética em relação às peças tocadas anteriormente.

Nos anos seguintes, foram incluídas outras peças do Colonial Mineiro como os Responsórios das Matinas de Quinta-feira Santa e Sábado Santo, com peças de Jerônimo de Sousa Queiroz e Lobo de Mesquita, visando a participação da Orquestra no Ofício de Trevas, evento ocorrido durante a Semana Santa, bem como a “Missa em fá” e o “Te Deum” de Lobo de Mesquita. Ainda sobre este repertório sacro, em 2006 a orquestra foi convidada a participar do Setenário das Dores de Nossa Senhora, na cidade de Ouro Preto, onde tivemos contato com mais peças do período colonial, executando músicas de Francisco Gomes da Rocha e do Padre João de Deus.

Então, até o fim de 2007, a orquestra havia adquirido grande experiência no repertório sacro do Colonial Mineiro e evoluído consideravelmente na parte técnico-musical, porém um fator extramusical começou a se mostrar presente a partir deste ano: a evasão.

Os grupos musicais da SMSC são amadores e seus músicos não recebem salários ou bolsas de estudos, assim como acontece na maioria das corporações musicais tradicionais e orquestras jovens do estado de Minas Gerais. Como a entidade não solicita nenhum tipo de mensalidade ou contribuição dos alunos, a única cobrança realizada é a participação assídua nos ensaios, nas aulas e nas apresentações. Entretanto, foi possível perceber, na minha experiência junto ao grupo desde de 2003, que a maioria dos alunos começavam a deixar a entidade por não conseguirem conciliar o estudo musical com as atividades escolares ou profissionais (principalmente quando os alunos chegavam à idade de 17 anos e já estavam formados no ensino médio e precisavam trabalhar ou estudar em horário integral).

Analisando o perfil dos integrantes do grupo desde 2003 e o meu trabalho como regente da Orquestra desde 2011, percebi que os músicos permanecem na entidade por um tempo médio de **quatro anos a cinco anos**, sendo que, em alguns casos, esse tempo pode ser estendido dependendo da capacidade do aluno em conciliar as suas atividades extramusicais com as atividades da orquestra.

A partir do descrito contexto acima, a partir de 2008 a orquestra teve uma grande renovação de integrantes, sendo que, com isso, a qualidade técnica diminuiu e o

repertório foi readequado às capacidades musicais do grupo. Deixamos de executar algumas peças mais difíceis do repertório sacro e também algumas peças do cenário europeu. Foi necessário recorrer aos arranjos e adaptações para que o grupo se apresentasse com a participação de todos os alunos.

Outro fator que dificultou a evolução do grupo foi a perda dos professores contratados, sendo que de maio de 2008 até o início de 2013, o trabalho de ensino musical da Orquestra foi realizado apenas por voluntários e um Maestro contratado pela Prefeitura Municipal de Sabará para as atividades de ensino e ensaios. Nesse período, o repertório sofreu poucas alterações, sendo que as novidades giravam em torno das mesmas linguagens, estilos e gêneros musicais já citados anteriormente.

Atualmente, as músicas executadas pela orquestra são peças do Colonial Mineiro, músicas dos períodos Clássico e Barroco europeus, temas de filmes, músicas nacionais e alguns temas folclóricos. As adaptações ainda fazem parte da metodologia de trabalho e alguns arranjos especiais para a orquestra continuam sendo produzidos por mim, Lucas Duarte Neves, atual responsável técnico do grupo e também pelo músico Marcos Elói¹².

Destaca-se também a reativação do Coral Santa Cecília em 2008, o que possibilitou o resgate da prática vocal dentro da entidade e a execução das peças do Colonial Mineiro junto com a Orquestra. Vale ressaltar também que as peças do acervo histórico de partituras da SMSC não são utilizadas com mais frequência pelo grupo pois o referido acervo se encontra em fase de catalogação e reorganização, trabalho que está sendo realizado em parceria com a Fundação Cultural de Minas Gerais (FUNDAC), sendo impossível para o momento a execução de mais peças contidas nele.

¹² O professor Marcos Elói atualmente é contratado para ser responsável pelos ensaios da Banda de Música e dos Corais Adulto e Infantojuvenil da entidade. Eventualmente fica responsável peça regencia da Orquestra, principalmente quando ela se apresenta em conjunto com os corais.

2.3 A ESTRUTURA DE ENSINO MUSICAL DA ORQUESTRA SANTA CECÍLIA

Desde a reativação da Orquestra em 2003, houveram várias estruturas diferentes para o ensino da música, sendo que em alguns momentos, como citado anteriormente, o grupo chegou a possuir apenas professores voluntários para atender a demanda de alunos. Essa variação da estrutura de docentes dificultou a evolução técnica do grupo e, conseqüentemente, diminuiu de forma considerável o número de integrantes da Orquestra, principalmente entre os anos de 2008 e 2010. Porém, com a manutenção de um corpo de professores voluntários, foi possível manter as atividades de ensino e atender um número maior de alunos, mesmo quando não haviam verbas de projetos ou parcerias para a contratação de professores.

Atualmente, a Orquestra Santa Cecília conta com uma estrutura de ensino com cinco professores voluntários e dois professores contratados para o atendimento aos alunos de Cordas. Os professores voluntários são alunos mais avançados tecnicamente, cuja formação musical se deu na própria orquestra e hoje repassam seus conhecimentos a músicos mais iniciantes. Os outros dois professores são contratados pela FUNDAC e direcionados para realizar o trabalho de formação musical na Sociedade Musical Santa Cecília e também na Escola de Música Padre Simões, em Ouro Preto. Esses professores não possuem outro vínculo com a SMSC além do profissional e suas formações musicais foram realizadas fora da entidade.

Desse modo, os alunos da orquestra possuem uma rotina de atividades que contém uma aula por semana (individual ou em grupo, dependendo do instrumento e da disponibilidade dos professores) e um ensaio semanal com duração de duas horas. Eventualmente, é realizado um ensaio extra com a mesma duração, seja para adequar à demanda de apresentações ou para repassar um repertório mais exigente tecnicamente.

Em relação à direção musical da Orquestra, do período de 2003 aos dias atuais, quatro maestros diferentes desenvolveram as atividades de ensaio, sendo eles, Diógenes Nébias, entre os anos de 2003 à 2008, Márcio Miranda Pontes entre 2006 e 2010 e, atualmente, a regência do grupo é dividida entre os músicos Marcos

Eduardo Elói da Silva, que atua como regente do grupo desde 2008, e Lucas Duarte Neves, ocupando esse posto desde 2011.

2.4 A INSTRUMENTAÇÃO DA ORQUESTRA SANTA CECÍLIA A PARTIR DE 2003

Nesta nova fase da orquestra, considerando o período desde a sua reativação, a instrumentação do grupo não mudou muito. Inicialmente a orquestra era composta somente por instrumentos de corda (sendo toda a família representada), permanecendo assim até 2005, quando passou-se a executar o repertório do Colonial Mineiro, promovendo a inclusão de duas Clarinetas ao grupo. A partir de então, esses instrumentos não saíram mais do corpo da Orquestra, sendo que em algumas ocasiões, o grupo chegou a se apresentar com até quatro Clarinetas, em arranjos realizados para substituir outros instrumentos como Flautas e Trompas, ou até mesmo para reforçar as partes de Violino I ou Violino II.

Em 2009 foi introduzida a Tuba em si bemol na Orquestra, inicialmente para substituir o Contrabaixo que, naquele momento, não possuía músico para executá-lo. Esse instrumento não saiu mais da estrutura instrumental do grupo, mesmo depois do contrabaixista voltar a atuar com o grupo. Outro instrumento adicionado foi o Trompete, porém, o trompetista atua apenas esporadicamente com o grupo, principalmente quando executamos a “Novena do Carmo” de Jerônimo de Souza, substituindo a Trompa escrita originalmente.

Outros instrumentos já se integraram à orquestra, como por exemplo a Flauta, a Trompa e também o Fagote, porém não foi possível mantê-los no grupo, seja pela indisponibilidade de músicos, seja pelo repertório executado que não os contemplava. Hoje, a instrumentação da orquestra se resume em:

- 2 Clarinetas em si bemol (com participação esporádica de mais duas)
- 1 Tuba em si bemol
- 12 Violinos (6 Violinos I e 6 Violinos II)
- 2 Violas
- 3 Violoncelos
- 1 Contrabaixo

Total: 21 integrantes

A condição técnica deste grupo instrumental é bastante heterogênea (sendo este um dos fatores motivadores desta pesquisa), o que constitui uma dificuldade para a escolha do repertório, sendo necessária a realização de arranjos que adequem as músicas à capacidade técnica do grupo. Os detalhes sobre as questões técnicas do grupo serão descritos no capítulo seguinte: “Diagnóstico Técnico Musical da Orquestra Santa Cecília.”



Fig. 4 Orquestra e Coral Santa Cecília em Morro do Pilar em 2014; in: [facebook.com/giovanni.santosdi francesco](https://www.facebook.com/giovanni.santosdi francesco), acesso em 15/10/2016

3. DIAGNÓSTICO TÉCNICO-MUSICAL DA ORQUESTRA SANTA CECÍLIA

Neste capítulo, pretendo descrever a situação técnico-musical da Orquestra Santa Cecília, destacando as suas potencialidades e suas deficiências a partir da análise da execução do repertório tradicional do grupo, com o intuito de estabelecer um “quadro idiomático de procedimentos composicionais” (MEINE, 2012, p. 9) para as composições que serão realizadas. Esse quadro de possibilidades pode ser entendido como um conjunto de restrições necessárias à escritura das peças, um conjunto de “condicionamentos externos” (SLOBODA, 2008) que tem como pano de fundo a aplicabilidade dessas composições à capacidade de execução que a Orquestra possui. Assim, este diagnóstico evidenciará restrições à prática composicional posterior, restrições essas que vão além da escolha da instrumentação ou da sonoridade musical (advinda da linguagem musical), referindo-se, principalmente, ao corpo técnico-musical e humano que o compositor deverá considerar em seu processo de criação.

3.1. METODOLOGIA PARA A REALIZAÇÃO DO DIAGNÓSTICO

A Orquestra Santa Cecília, atualmente, conta com um grupo de câmara de 21 músicos, divididos entre naipes de Cordas (com Violino I e II, Viola, Violoncelo e Contrabaixo) e Sopros (com duas Clarinetas e uma Tuba - ver descrição detalhada no capítulo 2). Reiterando que o nível técnico entre os músicos de cada naipe é bastante heterogêneo, foi necessária uma definição mais generalizada da capacidade técnico-musical, ou seja, as conclusões deste diagnóstico, bem como a montagem do quadro idiomático, consideraram a proficiência musical, por exemplo, do naipe dos Violinos I como um todo. Assim, o resultado do diagnóstico será uma “média” da capacidade técnica dos músicos de cada naipe. Não será descartada, porém, a possibilidade de explorar recursos técnicos de músicos mais experientes, através de solos ou *divisi*, no entanto este uso será especificado e justificado na descrição do processo de composição, exposto no capítulo 4.

As informações sobre a proficiência dos músicos foram extraídas de observações participantes (ver BONI; QUARESMA, 2005) nos ensaios da Orquestra e de algumas

aulas de instrumento durante o primeiro semestre de 2016¹³. Foram selecionados trechos de obras do repertório tradicional da orquestra para identificar as deficiências e as capacidades musicais do grupo, obtendo uma visão prática da condição técnico-musical. Para cada questão técnica a ser discutida, haverá um exemplo musical onde aquela deficiência ou potencialidade estará evidenciada.

Iniciarei descrevendo as características gerais de cada naipe da Orquestra, destacando as suas peculiaridades como número de músicos, faixa etária, nível técnico (utilizando alguns métodos de estudo instrumental como referência) entre outros aspectos, visando uma definição geral do “instrumento” para o qual as composições serão destinadas. Posteriormente, definirei as principais técnicas instrumentais passíveis de aprimoramento pela sua utilização nas composições, evidenciando alguns aspectos técnicos dos instrumentos de Corda (separados em *técnicas de mão esquerda* e *técnicas de mão direita*), e, finalizando, alguns dos aspectos dos instrumentos de Sopro (separados em Clarinetas e Tuba) delineando as dificuldades técnicas mais específicas do naipe.

3.2. OS NAIPES DA ORQUESTRA – INSTRUMENTOS DE CORDA

3.2.1. Violinos I

O grupo dos Violinos I possui 6 músicos, sendo eles os violinistas mais experientes da Orquestra, cuja faixa etária varia entre 16 e 27 anos. Isso dialoga com o repertório tradicional do grupo que contém uma dificuldade técnica maior para os Violinos I, sendo este naipe, na maior parte das vezes, responsável por executar as principais melodias das peças dos períodos Barroco e Clássico. Porém, mesmo sendo os violinistas mais experientes, seus níveis técnicos são bastante heterogêneos, com músicos que variam de dois a cinco anos de estudo no instrumento. Para ilustrar

¹³ Como salientado no capítulo anterior, o tempo médio de permanência dos músicos na entidade é de quatro anos, desse modo, mesmo que alguns dos músicos tenham deixado de participar do grupo durante o processo da pesquisa, a condição técnica não sofreu mudanças significativas. O presente diagnóstico considera os napes como um todo, sendo que a adição ou perda de um músico não mudará o quadro de possibilidades, haja vista que há um trabalho de preparação de novos músicos paralelo ao trabalho de ensaios, visando substituir possíveis baixas que ocorram.

esse aspecto da heterogeneidade técnica, cito os métodos que são utilizados na SMSC e o estágio de estudo em que os músicos se encontram.

Os professores de Violino da SMSC utilizam dois métodos principais para o estudo do instrumento: o Método Suzuki¹⁴ e o Hans Sitt¹⁵. Geralmente, os alunos gastam cerca de um a um ano e meio no estudo do primeiro volume do Suzuki, após isso, eles são iniciados no método Hans Sitt, visando a continuidade e a progressão da exigência técnica. Neste último, o tempo para perpassar por todos os exercícios técnicos varia bastante, dependendo, principalmente, da dedicação do aluno. Pela minha experiência lecionando Violino e pelos dados coletados observando as aulas de instrumentos de outros professores na SMSC, o tempo de estudo necessário para passar por todos os números do primeiro volume do método Hans Sitt varia de um a dois anos.

Gavotte

Allegretto F. J. Gossec

The image shows a musical score for a piece titled 'Gavotte' by F. J. Gossec. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is written for violin and includes various fingerings (numbers 1-3) and articulations (accents, staccato marks) above the notes. The dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *p* (piano). The piece concludes with the word 'Fine'.

Fig. 5 Último número do primeiro volume do Método Suzuki. Nota-se a presença de articulações em Staccato que podem ser trabalhadas com golpes de arco diversos, além da aplicação de escalas e arpejos em um andamento relativamente rápido.

¹⁴ A utilização do método Suzuki se limita ao uso de seu material de partituras, não se aprofundando na filosofia Suzuki em si. Para mais informações sobre a filosofia Suzuki ver CHAGAS (2007) e MATEIRO & ILARI (Org.) (2012).

¹⁵ Além desses dois métodos, outros são utilizados como o Tune a day, Maia Bang, Nicolas Laoureux, entre outros. A escolha do Suzuki e Sitt, se justifica pelo fato de serem os dois mais usados entre os professores, estabelecendo assim um padrão de comparação na evolução do instrumento.

Todos os Violinos I já passaram pelo volume I do método Suzuki e já iniciaram os estudos do primeiro volume do Hans Sitt (estudos na primeira posição), sendo que dois desses alunos já finalizaram este volume e estão nos primeiros números do segundo volume (estudos na 2ª, 3ª, 4ª e 5ª posições). Esses dois violinistas já executaram peças solistas da literatura tradicional do Violino, como o Concerto em Lá menor de Vivaldi (primeiro concerto do conjunto “*La stravaganza*”), e o Concerto para Violino nº 4, K. 218, de Mozart. Com esse panorama, temos dois músicos com uma condição técnica mais aperfeiçoada e outros quatro músicos em situação de transição entre níveis mais iniciantes¹⁶.



Fig. 6 Trecho do exercício nº 5 do método Hans Sitt, Vol. 1. Nota-se nesse "moto perpetuo" uma grande aplicação de escalas e arpejos na primeira posição do instrumento. Este exercício é tido como um "exercício padrão" para aplicação de vários golpes de arco diferentes.

3.2.2. Violino II

O Violino II possui sete músicos, sendo eles mais inexperientes tecnicamente do que os instrumentistas do Violino I. O tempo de estudo desses alunos varia de um ano e meio até três anos, além de serem os músicos com menor idade na orquestra (média de 15 anos de idade). Alguns desses alunos estão estudando as últimas peças do

¹⁶ Vale destacar também que esses dois violinistas, além de já estarem em um estágio mais avançado no estudo dos métodos, possuem também mais experiência na execução de peças tradicionais da literatura do Violino.

primeiro volume do método Suzuki, mas já estudam simultaneamente os números iniciais do método Hans Sitt.

De modo geral, todos os violinistas iniciantes ingressam na Orquestra pelo grupo dos Violinos II. Com isso, a capacidade técnica deste grupo geralmente é menos elevada do que a do Violino I, sendo isso um fator importante na escolha do repertório e determinante para diferenciação técnica no momento de uma composição. Sendo assim, algumas das habilidades já praticadas pelos Violinos I ainda não foram trabalhadas pelos instrumentistas dessa seção da Orquestra.

3.2.3. Violas

O naipe das Violas é composto por dois integrantes cuja capacidade técnica é bastante heterogênea¹⁷. A integrante mais experiente possui quatro anos de estudo e o outro aluno está tendo aulas de instrumento há um ano e oito meses. Isso requer uma análise bastante cuidadosa da condição técnica, pois, considerando que o naipe funcione de forma coesa, a conclusão do diagnóstico será norteadada, principalmente, pelas habilidades do músico mais iniciante. Porém, isso não descarta o uso de técnicas específicas que somente a violista mais experiente possa executar, sendo a sua utilização destacada e justificada.

Os principais métodos utilizados no estudo de Viola são o Suzuki e o Berta Volmer¹⁸. O músico mais iniciante está estudando os números finais do primeiro volume do método Suzuki, que é uma transposição das peças encontradas no método para Violino. Simultaneamente estuda o Berta Volmer, visando um aprimoramento técnico mais específico, deixando o Suzuki como um repertório à parte para a aplicação técnica dos estudos do outro método. A instrumentista veterana já finalizou as peças do primeiro volume do Suzuki e já executou dois terços do método Berta Volmer. Porém, há um ano e meio, essa violista não participa mais das aulas

¹⁷ Uma peculiaridade neste naipe está na relação de professor e aluno entre seus integrantes. Foi observado que isso é um fator que auxilia a prática do músico mais inexperiente, já que ele tem a confiança de estar ao lado de seu professor nos momentos de ensaios e apresentações.

¹⁸ Ressalto novamente que esses métodos não são os únicos, porém são os principais métodos usados na entidade para o ensino do instrumento, sendo um parâmetro mais claro para comparação e definição do nível técnico dos músicos.

Porém, apesar de ser o mais experiente, esse músico não frequenta mais as aulas de instrumento devido à sua atividade estudantil e docente nas áreas da Física e da Matemática. Ainda assim a sua capacidade técnica, bem como no caso da violista veterana, permite a execução do repertório tradicional do grupo sem muitos problemas. Os outros dois músicos estão em estágio de estudo menos avançado, sendo que um deles possui cerca de três anos de estudo e o outro participa das aulas de instrumento há um ano e oito meses.

Os professores de Violoncelo da SMSC utilizam uma apostila com um conjunto de exercícios técnicos de vários métodos para Violoncelo, sendo o Dotzauer (113 estudos), o Sebastian Lee, Kummer e o Método Suzuki os principais métodos utilizados neste apanhado. Essa apostila contém desde exercícios básicos até abordagens técnicas avançadas e por isso nenhum deles finalizou o compendio, mas cada um se encontra em um estágio de evolução técnica proporcional ao tempo de estudo e participação na orquestra.

113 Études for Violoncello 5

Friedrich Dotzauer, Book I, Nos. 1-34

Fig. 8 Primeiro número do volume 1 do método Dotzauer para Violoncelo. Percebe-se neste exercício um cuidado com a divisão do arco pelo uso de indicações como "WB" (arco inteiro), UH (metade superior), LH (metade inferior) e a exploração de toda a tessitura da primeira posição do instrumento.

3.2.5. Contrabaixo

O naipe de Contrabaixo possui apenas um músico cuja experiência musical é grande, mas há algum tempo não estuda o instrumento de forma regular. Isso se deve ao fato da entidade não possuir um professor de Contrabaixo desde 2008 (antes essa função era exercida pelo próprio professor de Violoncelo). Apesar disso, a sua evolução técnica e a sua experiência como musicista (sendo já um músico com formação em licenciatura e regência) possibilita a sua participação nos ensaios e nas apresentações da Orquestra. Esse músico é também o regente responsável pelos outros grupos musicais da SMSC e por isso muitas vezes a sua participação nos ensaios da orquestra fica prejudicada. Porém, haja vista a metodologia de ensaios planejada para o aprendizado das composições, a sua participação no processo de pesquisa será viabilizada.

O aprendizado técnico deste músico foi baseado no estudo de métodos variados para Contrabaixo, incluindo o método SUZUKI, do qual finalizou o primeiro volume. Porém, em conversa informal com o instrumentista, o mesmo relatou que nunca seguiu um método específico durante o seu estudo e que seu professor (que, como dito antes, era especialista em Violoncelo) lhe deu noções básicas da técnica do instrumento, além do estudo de escalas e arpejos, e que a maior parte da aula era voltada para a execução do repertório da Orquestra.

3.3. *ALGUMAS QUESTÕES TÉCNICAS ESPECÍFICAS DA MÃO ESQUERDA*

Nesta seção, iniciaremos uma descrição e uma análise das potencialidades e dificuldades técnicas dos naipes dos instrumentos de cordas, tendo como ponto de partida as seguintes técnicas de mão esquerda: **mudança de posição, agilidade, cordas duplas, trinado, Vibrato** e algumas técnicas não utilizadas pelo grupo mas possíveis de serem utilizadas nas composições.

3.3.1 Mudança de Posição

O movimento de mudança de posição se define como “uma ação de todo o braço e mão, incluindo todos os dedos e polegar” (GALAMIAN, 1985, p. 24)²⁰. De modo geral, essa técnica é ensinada após a estabilização e domínio das fôrmas na primeira posição do instrumento, o que exige certo tempo de estudo, e possibilita o alcance das regiões mais agudas nos instrumentos de corda. Poucos são os músicos da Orquestra Santa Cecília que dominam os movimentos básicos da mudança de posição, sendo dois músicos do naipe de Violinos I, um do naipe das Violas, dois do naipe de Violoncelos e o Contrabaixista (mais especificamente, seis dos dezenove instrumentistas de corda).

Com este panorama, é possível perceber uma grande limitação do uso desta técnica, principalmente para os Violinos, pois apenas dois dos doze violinistas da orquestra conseguem realizar a mudança de posição com sucesso. No caso do repertório tradicional, quando há uma passagem que requer a execução em posições mais agudas, são utilizadas adaptações para que todos os músicos consigam tocar o trecho.

The image shows a musical score for the first two measures of Mozart's 'Eine Kleine Nachtmusik' (K. 525). The score is for Violine I, Violine II, Viola, and Violoncello und Kontrabaß. The tempo is marked 'Allegro'. A red arrow points to the first measure of the Violine I part, indicating a change of position.

Fig. 9 Mozart - Eine Kleine Nachtmusik - K. 525 - compassos 1 - 2

Esse trecho requer, para os Violinos I e II uma mudança de posição na nota Si⁴²¹, visando a execução da nota ré mais aguda na terceira posição do instrumento. Neste caso, para os Violinos II e alguns membros do Violino I, a execução ficava adaptada

²⁰ “[...] is an action of the entire arm and hand, including all of the fingers and the thumb.” (pag. 24, tradução nossa)

²¹ Há outras possibilidades de execução do trecho, como iniciá-lo já na terceira posição do instrumento ou realizar a mudança de posição antes do si⁴.

para uma oitava abaixo em todo o trecho ilustrado acima, evitando assim, a mudança de posição, destacando também que somente os dois músicos mais experientes do Violino I executam a passagem da maneira em que está escrita originalmente. O Contrabaixo deve realizar uma mudança de posição para executar o ré mais agudo do segundo compasso, mas isso não é um problema para o respectivo músico. As Violas e os Violoncelos não necessitam de mudar de posição para executar a passagem. Outros trechos do repertório que necessitam da mudança de posição são tratados de forma análoga, com a adaptação da oitava para aqueles que não dominam outras posições do instrumento.

Apesar das limitações no uso desta técnica, os princípios básicos da mudança de posição podem ser trabalhados de forma sistemática em uma sonoridade mais moderna. Há, por exemplo, a possibilidade de trabalhar o glissando²² (um dos princípios da mudança) como um recurso de fraseado ou como um gesto musical, variando a velocidade e a amplitude do movimento de “subida” e “descida” da mão esquerda através da escrita rítmica. Isso pode auxiliar na memorização sensorial dos movimentos da técnica e na interiorização dos seus princípios básicos.

3.3.2 Agilidade

Esta habilidade, de modo geral, está associada ao tempo de estudo de cada aluno no seu instrumento. Quanto maior é o tempo de estudo, maior é a capacidade do músico em executar notas rápidas (considerando, obviamente, um estudo contínuo e bem orientado). A agilidade na articulação da mão esquerda depende da coordenação precisa dos movimentos e do relaxamento dos dedos. Na Orquestra Santa Cecília essa habilidade se encontra em níveis bastante heterogêneos, já que no grupo há músicos com tempos de estudo instrumental muito variados (desde um ano e meio a cinco anos de estudo). Para ilustrar essa capacidade, apresento abaixo um exemplo do repertório já executado pela orquestra.

²² É importante ressaltar que o glissando da mudança de posição deve ser realizado sem a pressão dos dedos sobre as cordas, facilitando o deslizar da mão sobre o braço do instrumento.

Fig. 10 Luiz Gonzaga - Asa branca (Compassos 149 - 153)

A maior dificuldade deste trecho se localiza na execução das “terças quebradas”, cuja articulação dos dedos requer uma coordenação diferente do movimento escalar simples (mais natural à técnica de um aluno iniciante devido ao estudo sistemático de escalas). Esse trecho se revelou como uma situação limite para a orquestra, pois se trata de uma passagem em tutti e exige muita sincronização rítmica. O andamento mais veloz em que foi possível realizar esta passagem foi o de semínima = 95 bpm. Pode-se considerar que alguns dos músicos sejam capazes executar o trecho em um andamento mais rápido (por exemplo, os dois violinistas mais avançados), porém este é um bom exemplo da capacidade geral da orquestra em dominar a agilidade no instrumento, fornecendo um parâmetro, ou um limite para a escrita rítmica. A extrapolação deste limite poderá ser justificada como um desafio ou incentivo ao aprimoramento da técnica, bem como uma tentativa de criar uma textura mais movimentada.

3.3.3 Cordas Duplas

A técnica de cordas duplas é aquela em que se executa notas em duas cordas simultaneamente. Assim como nos aspectos técnicos anteriores, essa técnica é dominada pelos músicos mais experientes, porém, há algumas possibilidades de execução de cordas duplas que todos os instrumentistas de corda da orquestra conseguem realizar. A primeira delas é quando se toca duas cordas soltas sem o uso da mão esquerda, o que é um fator facilitador, pois a atenção volta-se somente para

a técnica de mão direita. A outra possibilidade se caracteriza pela execução de uma nota na corda solta simultaneamente a outra nota tocada com um dos dedos da mão esquerda, em uma corda aguda adjacente²³. Deste modo, a coordenação dos movimentos fica facilitada pelo uso de apenas um dos dedos da mão esquerda para a execução da técnica. Assim, os intervalos de cordas duplas passíveis de utilização ficam restritos a²⁴:

- Violinos e Violas: intervalos de 5^a justa a 9^a maior
- Violoncelos: Intervalos de 5^a justa a 8^a justa
- Contrabaixo: Intervalos de 4^a justa a 6^a maior

Para exemplificar o uso da técnica no repertório tradicional da orquestra, mostramos abaixo um trecho da peça “Novena do Carmo” de Jerônimo de Souza:

Fig. 11 Jerônimo de Souza Lobo - Novena de Nossa Senhora do Carmo (Antífona - Compasso 274, Vln I e II)

Neste trecho, as marcas em vermelho delimitam como é realizada o divisi do acorde de três sons para que todos os músicos consigam executá-lo. Porém, na maior parte

²³ A utilização dos dedos da mão esquerda na corda mais aguda durante a prática das cordas duplas, evita com que eles encostem na outra corda que está sendo tocada, favorecendo o posicionamento mais natural dos dedos. Além disso, para músicos iniciantes cuja a postura das mãos ainda está sendo trabalhada, esse procedimento facilita a execução das cordas duplas com uma sonoridade sem ruídos.

²⁴ Os intervalos aqui apresentados sempre consideram como referência a corda solta mais grave envolvida na execução da técnica, pelo fato de ser tecnicamente mais fácil do que executar a corda solta mais aguda. Além disso, as possibilidades intervalares citadas se referem apenas à fôrmas de dedos possíveis na primeira posição de cada instrumento, desconsiderando também extensões de dedos (o que aumentaria o leque de intervalos em um semiton ascendente) ou mudanças de posição.

das vezes, os alunos acabam executando apenas uma das notas dos acordes, e o divisi é realizado a três ou quatro notas, dependendo do acorde.

3.3.4 Trinado

Este tipo de ornamentação melódica é encontrado mais frequentemente nas partes de Violinos I e II do repertório tradicional da Orquestra. Nesses naipes, o trinado tem criado situações em que se recorre ao uso de adaptações, até mesmo para os dois músicos mais experientes. Segundo GALAMIAN (1985), “o trinado deve ser leve na execução, tendo os dedos o sensação de articulação relaxada, e o dedo do trinado deve ser mantido próximo à corda” (GALAMIAN, 1985, p.30).²⁵ Considerando isto, a principal dificuldade se encontra na manutenção do relaxamento da mão, pois, como o trinado exige rapidez, a maioria dos alunos tende a tensionar a mão para realizar tal movimento, prejudicando a velocidade da execução. Abaixo coloco uma passagem em que o trinado ofereceu uma grande dificuldade para os naipes de Violino I e II:



Fig. 12 Mozart - Eine Kleine Nachtmusik (compassos 18 e 19)

Neste trecho, foi realizado uma substituição do trinado por um grupeto ascendente, criando um efeito análogo ao do trinado e promovendo a manutenção do andamento, o qual ficava bastante prejudicando quando os músicos tentavam realizar o trinado escrito:

²⁵ “The trill should be light in execution, the fingers having a feeling of relaxed articulation, and the trilling finger should be kept close to the string”. (pag. 30, tradução nossa)



Fig. 13 Mozart - Eine Kleine Nachtmusik
(compassos 18 e 19) - trecho adaptado

O trinado, no entanto, também é utilizado de forma textural em uma linguagem musical moderna. Assim, os seus princípios básicos, considerando a agilidade de cada naipe da orquestra, podem ser explorados sistematicamente nas composições, proporcionando, através da variação rítmica, uma textura complexa e uma sonoridade bastante diferente da trabalhada pela orquestra normalmente.

3.3.5 Vibrato

O Vibrato é um recurso expressivo que faz parte da característica sonora dos instrumentos de corda. Esta técnica requer habilidade e domínio na movimentação da mão esquerda, além de percepção da afinação e relaxamento para a realização do movimento de “vaivém” dos dedos. Na Orquestra Santa Cecília, essa habilidade é dominada apenas pelos músicos mais experientes, sendo que a maioria dos violinistas, um dos violistas e dois dos três violoncelistas, ainda não utilizam a técnica.

O Vibrato, de modo geral, é introduzido no estudo do instrumento quando o aluno já possui certo controle das fôrmas de dedos e da afinação, habilitando-o para produzir novos movimentos com a mão esquerda, prevendo que os mais básicos já estão interiorizados. O fato de que a maioria dos músicos da Orquestra Santa Cecília não realiza o Vibrato, constitui uma limitação expressiva e sonora (pois o Vibrato auxilia, também, na projeção do som) e deve ser considerado no momento da composição para essa orquestra.

Apesar deste quadro limitante, os movimentos básicos do Vibrato podem ser utilizados nas composições, a fim de criar um recurso expressivo ao mesmo tempo que trabalha a técnica em si, como, por exemplo, na execução de notas em quarto de tons ou em microtons. Naturalmente, a precisão da afinação dessas abordagens

estará relativizada, pois alguns dos alunos ainda possuem certa dificuldade para manter a afinação padrão no instrumento. Porém, o intuito aqui será trabalhar a técnica do Vibrato em si, sugerindo, através do uso dessas “desafinações”, o estudo dos seus movimentos básicos

Como o Vibrato se trata de uma técnica complexa e de movimentos, por vezes, bastante sutis, sugere-se bastante cautela aos regentes ou compositores, que não são especializados nos instrumentos de corda, na introdução dessa ferramenta expressiva em um repertório, pois o ensino dela deve considerar diversos fatores motores que muitas vezes não estão aparentes para quem não conhece o seu funcionamento²⁶.

3.3.6 Algumas técnicas ainda não trabalhadas pela Orquestra

Finalizando as questões da técnica de mão esquerda, cito duas técnicas ainda não trabalhadas pelos instrumentistas, seja porque o repertório tradicional da orquestra não as exigiu, seja por não chegarem ao estágio de estudo que possibilita a execução delas, mas cuja inclusão dentro das peças compostas nesta pesquisa é totalmente possível.

A primeira técnica é o **pizzicatto de mão esquerda**, onde “a corda é pinçada, com um dos dedos da mão esquerda” (GALAMIAN, 1985, p. 30)²⁷. Essa técnica exige bastante controle da articulação e demanda uma movimentação diferente da normalmente realizada pelos dedos da mão esquerda. A segunda técnica é a execução de **harmônicos**, sejam eles naturais, artificiais ou duplos²⁸. Essa técnica resulta de uma leve pressão dos dedos sobre os “Nodos” (CARDOSO, 1994, p. 14) das cordas, o que também exige controle na coordenação do movimento, aspecto que muitos dos alunos iniciantes não conseguem realizar. Porém, a técnica dos harmônicos, em meu entendimento, é de realização mais simples do que a do *pizzicato* de mão esquerda, principalmente porque a movimentação dos dedos na

²⁶ Para uma descrição completa sobre o Vibrato, a sua utilização e seu estudo, ver GALAMIAN (1985, p. 37 – 43).

²⁷ “The string is pinched, with one of the fingers of the left hand” (pag. 30, tradução nossa)

²⁸ Para uma definição prática da execução de harmônicos nos instrumentos de corda, ver CARDOSO (1994)

sua execução é similar à articulação necessária para tirar o som ordinário do instrumento, sendo assim mais “natural” para músicos iniciantes.

3.4. ALGUMAS QUESTÕES TÉCNICAS ESPECÍFICAS DA MÃO DIREITA

Definiremos agora a condição técnica dos instrumentistas de corda relacionada ao domínio das técnicas de mão direita, focando na execução dos principais **golpes de arco**. Antes de iniciarmos o diagnóstico desta parte, apresentamos uma distinção entre “Arcadas” e “Golpes de Arco” e, após isso, descrevemos os principais golpes de arco encontrados na prática do repertório da orquestra: *o Detaché, o Legato, o Martellé e o Spiccato*, dando exemplos de trechos de peças onde a execução de tais articulações apresentam problemas e determinando uma possível aplicação desses golpes nas composições. Além disso, faremos uma exposição sobre “sons não-ordinários” ainda não trabalhados pela orquestra mas que podem ser introduzidos em uma linguagem musical mais moderna.

O Termo “Arcadas” se refere “apenas à direção do movimento do arco em relação às notas” (SALLES, 1998, p. 20), como para baixo ou para cima, por exemplo, podendo ser utilizado também como um termo genérico relacionando um “conjunto de golpes de arco com determinada característica em comum” (ibid, p. 20). Já o termo “Golpes de arco” se refere ao “tipo de movimento composto no qual a ação de grupos distintos de músculos definem **determinado tipo de sonoridade**” (ibid, p. 20 [grifo nosso]), como o *détaché, martellé*, entre outros, sendo ele um conceito que se refere mais à interpretação musical pela articulação do que à direção do movimento da arcada em si (ROUSSIN, 2011).

Partindo do disposto acima, e considerando que o mais importante para esse diagnóstico é o tipo de articulação das notas, o objetivo agora é diagnosticar os **golpes de arco** que os instrumentistas de corda da Orquestra Santa Cecília são

capazes de executar, formando assim as possibilidades de articulação que serão utilizadas nas peças.^{29 30}

3.4.1 Golpes de Arco

Analisando a prática musical da Orquestra Santa Cecília e a prática dos instrumentistas de corda individualmente (nas observações de suas aulas e audições periódicas realizadas pela entidade), verifiquei que os alunos conhecem quatro tipos de golpes de arco: o *Detaché*, o *Martellé*, o *Legato* e o *Spiccato*. Farei uma breve descrição desses golpes de arco e como são aplicados na prática da Orquestra Santa Cecília.

3.4.1.1 Détaché

Este é o golpe de arco mais básico utilizado pelos instrumentistas de corda, sendo executado com arcadas separadas e sem variação de pressão entre cada nota. “Não existe pausa entre as notas, e cada golpe de arco, portanto, deve ser prolongado até o início do próximo³¹ (GALAMIAN, 1958, p. 67). O *détaché* é o primeiro golpe de arco a ser estudado pelos instrumentistas de cordas e é base para vários outros golpes de arco. Sendo assim, todos os músicos da Orquestra Santa Cecília conseguem realizar esse tipo de arcada, além de algumas de suas variações, como o *Détaché Portato* e o *Détaché* acentuado.

3.4.1.2 Legato

O *Legato* é a “sucessão de duas ou mais notas executadas numa mesma arcada, de forma ligada, ou seja, ininterruptas por pausas” (SALLES, 1998, p. 57). A maior dificuldade deste golpe de arco está na coordenação entre mão esquerda e mão

²⁹ Não desconsidero aqui as diferenças de sonoridades entre as arcadas “para cima” e “para baixo”, pois o foco do diagnóstico é verificar as potencialidades ou dificuldades da orquestra, sendo que as arcadas já estão implícitas nos golpes de arco que serão discutidos. Para uma revisão sobre as diferenças entre o arco “para baixo” e “para cima”, e seu uso no repertório, ver SALLES (1998, p. 20 – 24)

³⁰ Para mais análises e descrições sobre os golpes de arco, bem como seus usos e aplicações no repertório, ver SALLES (1998) e LAVIGNE; BOSÍSIO (1999).

³¹ “There is no break between the notes, and each bow has, therefore, to be continued until the next takes over” (pag. 67, tradução nossa)

direita, sendo que o movimento de uma não pode interferir na ação da outra. No contexto da Orquestra Santa Cecília, alguns tipos de execução do *Legato* apresentam problemas, principalmente nas passagens em que há mudanças de corda durante a arcada e quando há muitas notas ligadas, exigindo um grande controle da velocidade do arco. Nesses trechos citados, há uma tendência a “desligar” as notas nas mudanças de corda e a perder qualidade sonora quando há muitas notas a serem ligadas.

The image shows a musical score for four instruments: Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Violoncello part has two notes highlighted with red boxes, indicating a change of string position. The score is in G major and 2/4 time. The Violoncello part has a melodic line with many slurs, and the red boxes highlight two notes where a change of string position is required.

Fig. 14 Jerônimo de Souza Lobo - Novena de Nossa Senhora do Carmo - Antífona (comp. 283 - 284)

Neste exemplo, as notas marcadas em vermelho, se tocadas na primeira posição do instrumento, exigem um movimento de mudança de corda. De forma geral, esse movimento dificulta um pouco a articulação em *Legato*, sendo que, no momento dos ensaios deste trecho, a passagem melódica acabava ficando “desligada” entre as notas sol a lá, prejudicando o fraseado e desequilibrando a sonoridade do *tutti*.

3.4.1.3 Martelé

Nos instrumentos de cordas friccionadas há uma grande variedade de formas para a execução de notas em *Staccato*. O *Martelé*, especificamente, “refere-se a um tipo de golpe de arco executado na corda, separado por pausas, onde cada nota é precedida por um grande acento inicial, de caráter percussivo” (SALLES, 1998, p.77). De modo geral, o repertório da orquestra não possui trechos em que a execução do *Martelé* é problemática, pois a principal dificuldade do grupo está em executar o golpe de arco em notas mais rápidas, quando se torna trabalhoso manter o acento inicial das notas. Tal situação é praticamente inexistente nas peças atuais, as quais apresentam o *Martelé* apenas em passagens, no máximo, em tempo de colcheia, com andamento

moderado. Apenas os músicos mais iniciantes possuem dificuldades em reproduzir a sonoridade do *Martelé*, sendo que seus movimentos básicos podem ser trabalhados durante os ensaios do grupo.

Fig. 15 The Beatles - Eleanor Rigby (comp. 9 - 11)

3.4.1.4 *Spiccato*

O *Spiccato* é outro tipo de articulação de notas em *Staccato*, sendo que é o único golpe de arco do tipo “saltados” que a Orquestra Santa Cecília desenvolve em seu repertório. Nesse tipo de articulação “o arco é jogado do ar, abandonando a corda depois de cada nota”³² (GALAMIAN, 1958, p. 75), realizando um movimento semelhante a uma parábola, sendo executado próximo ao talão ou nos dois terços inferiores do arco.

A maioria dos instrumentistas de corda da orquestra conseguem realizar o *Spiccato* sem muitos problemas, porém, alguns dos músicos possuem dificuldades em manter a coordenação rítmica da articulação, bem como a qualidade sonora do golpe de arco. Isso se deve, principalmente, à capacidade de flexão dos dedos durante a execução do golpe de arco, o que reduz o esforço para fazer o arco saltar e auxilia na projeção sonora e na manutenção rítmica. Essa habilidade varia de acordo com o tempo de estudo e também com a capacidade de relaxamento do músico. No trecho exemplificado abaixo está uma passagem na qual a manutenção rítmica e a

³² “the bow is dropped from the air and leaves the string again after every note”

qualidade sonora, por vezes, apresentam problemas na execução dos músicos menos experientes.

Fig. 16 The Beatles - Eleanor Rigby (comp. 15 - 18)

Outra situação problemática ocorre quando existe uma passagem em que há uma alternância de golpes de arco, como por exemplo, *Spiccato* com *Détaché* ou *Spiccato* com *Legato*. Muitas vezes a transição de um golpe de arco para outro fica prejudicada, sendo necessário um treinamento da execução em um andamento mais lento, fazendo com que todos interiorizem os movimentos necessários para a realização correta das articulações.

Fig. 17 Mozart - Eine Kleine Nachtmusik (comp. 49 - 50) Alternância de golpes de arco

Os quatro golpes de arco citados anteriormente estão presentes no repertório tradicional da orquestra e cobrem as demandas de articulação que as peças exigem, por isso são os mais conhecidos entre os músicos do grupo. Porém, deve-se considerar os golpes de arco ainda não utilizados pelos músicos, como o *Ricochet*, o *Staccato volante*, o *Fuété*, o *Sautillé*, entre outros, sendo que a utilização deles estará condicionada a um estudo prévio dos movimentos necessários, a ser realizado nos

ensaios ou nas aulas de instrumento, pois tais movimentos são complexos e demandam tempo para o aprimoramento da execução. Esses, portanto, serão utilizados nas composições de forma bastante pedagógica e confortável aos instrumentistas.

3.4.2 Sonoridades ainda não trabalhadas pelo grupo

Alguns elementos técnicos referentes à produção de som nos instrumentos de cordas foram introduzidos na literatura musical, principalmente, a partir do século XX³³. Estes elementos favoreceram a exploração maior das possibilidades sonoras nos instrumentos e diversificou ainda mais a escrita para esses instrumentos. No entanto, ainda hoje, várias técnicas de produção de som ainda não são trabalhadas no aprendizado tradicional dos instrumentos de corda, sendo que a maioria dos músicos vão ter contato com essas diferentes possibilidades sonoras apenas em um estágio avançado de estudo.

Vale ressaltar que mesmo livros de pedagogos importantes do século XX, como o de GALAMIAN (1958), não citam certas técnicas de produção de som muito presentes no repertório de concerto do mesmo período. Isto leva a crer que houve, possivelmente, uma disassociação do repertório produzido na época com o ensino/aprendizagem da técnica instrumental contemporânea a ele.

Desse modo, cito abaixo algumas das principais técnicas de produção de som usadas na literatura de concerto da primeira metade do século XX e que são passíveis de uso nas composições desta pesquisa.

- ***Sul Tasto***: trata-se de uma arcada executada sobre o espelho do instrumento com pouca pressão sobre a corda. Sua característica é produzir “uma sonoridade suave, distante e tênue” (JACKSON; BERMAN; SARCH, 1987, p. 62)³⁴.

³³ JACKSON, BERMAN & SARCH (1987), incluíram as arcadas aqui descritas em um capítulo denominado “termos para arcadas do século XX” (*20th century bowing terms*) o que reforça a ideia de que os golpes de arco tratados nesta seção foram introduzidos ao repertório da música de concerto, principalmente, a partir do início do século passado.

³⁴ “a soft, distant, gossamer tone” - tradução minha.

- ***Sul Ponticello***: Arcada executada em um ponto de contato muito próximo ao cavalete do instrumento, “criando uma qualidade sonora estranha, nasal e rouca” (ibid, p. 61)³⁵ e também muito brilhante. A articulação menos definida também é uma de suas características.³⁶
- **Tremulo *Sul tasto***: Trêmulo executado com uma arcada rápida sobre o espelho do instrumento. Sua característica sonora é semelhante ao *Sul tasto*, porém com o componente sonoro do trêmulo.
- **Trêmulo *Sul ponticello***: Arcada em *Detaché* muito rápido, executada na região superior do arco, com ponto de contato próximo ao cavalete do instrumento.
- ***Col legno***: este golpe de arco pode ser utilizado “friccionando a corda com a vareta ou golpeando-a” (SHERCHEN, 1933, p. 70). Quando é golpeado sobre a corda, normalmente na região superior do arco, O resultado sonoro é um som percussivo de pouca projeção e de pouca ressonância.
- ***Pizzicato Bartok***: Tipo de *Pizzicato* em que a corda é puxada com uma força maior fazendo-a rebater no braço do instrumento produzindo um estalo. O resultado é um som mais marcado e percussivo do que o *Pizzicato* tradicional.

Essas técnicas descritas acima não estão presentes no repertório tradicional de orquestras iniciantes, sendo assim, não são trabalhados pelos músicos em um estágio inicial de estudo. Porém, o estudo dessas técnicas pode auxiliar no entendimento do funcionamento do arco e na prática e controle do mesmo, pois requerem mudanças conscientes na execução dos movimentos das arcadas. De qualquer modo, o uso dessas sonoridades nas composições deve estar em um contexto onde outros elementos da *performance* não sejam exigentes tecnicamente, fazendo com que o foco do aluno esteja voltado, principalmente, para a execução do golpe de arco.

³⁵ “*Creating na eerie, nasal, raspy tone quality*” - tradução minha

³⁶ SHERCHEN (1933) destaca que o posicionamento do arco sul ponticello ou sul tasto já seria usado, de forma intuitiva, pelos “bons instrumentistas” de corda para controlar a intensidade do som. No entanto, quando essas indicações estão especificadas na partitura, deve-se exagerar no posicionamento do arco, seja sobre o espelho do instrumento, seja bem próximo ao cavalete.

3.5. OS NAIPES DA ORQUESTRA – INSTRUMENTOS DE SOPRO

3.5.1 Clarinetas (em si bemol)

Este naipe é formado por duas musicistas que já participam da orquestra há cerca de 4 anos. Porém, o início do estudo delas se deu pela participação na Banda de Música da entidade³⁷. Ao todo, elas possuem aproximadamente seis anos de estudo no instrumento e conseguem realizar a maior parte do repertório da orquestra sem muitos problemas técnicos. De modo geral, as partes destinadas às Clarinetas têm função de preenchimento harmônico, com, eventualmente, algumas passagens solistas. Além disso, algumas peças do repertório da orquestra possuem trechos em solo para este naipe, muito importantes dentro da textura orquestral, e justamente neste ponto é que se verifica algumas dificuldades técnicas das instrumentistas.

3.5.2 Tuba (em si bemol)

Também chamada de Tuba Contrabaixo, e muito comum em bandas civis e militares (PISTON, 1984), foi introduzida na Orquestra Santa Cecília em 2011, a fim de substituir o contrabaixista da orquestra que na época realizava a função de regente do grupo. Este músico é o mais velho do grupo, com mais de sessenta anos e iniciou a prática do instrumento na banda de música, durante a década de 1990. A maior parte de seu aprendizado musical foi autodidata, participando também de algumas *masterclasses* em festivais de inverno ocorridos em Sabará durante a década passada. Isso faz com que algumas dificuldades técnicas sejam mais difíceis de serem trabalhadas, pois este músico nunca teve um acompanhamento de um professor regular. Apesar disso, a sua experiência musical e sua prática longa o capacitam para executar as peças do repertório tradicional da orquestra, sendo que sua função nas músicas é dobrar as linhas melódicas dos Violoncelos, com poucas peças onde a parte de Tuba é independente das partes desses instrumentos de corda.

³⁷ Como citado anteriormente, a Orquestra Santa Cecília é apenas um dos quatro grupos da Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará, que ainda possui uma Banda de Música, e dois Corais, um Infantojuvenil e um adulto, e muitos músicos da entidade participam em mais de um desses grupos, como é o caso das Clarinetistas e também do Tubista.

Vale ressaltar também uma questão sobre a leitura para este instrumento praticada na entidade. Há uma tendência em utilizar a “leitura real” para a família das Tubas (dó, si bemol, mi bemol, fá), a qual posiciona as notas na pauta de acordo com o seu som real. Desse modo, o primeiro harmônico da Tuba em si bemol, executado na primeira posição do instrumento, por exemplo, será escrito na posição do si bemol



Porém, na prática da Sociedade Musical Santa Cecília, foi convencionado, por tradição, o uso da transposição na leitura, sendo que a mesma nota citada anteriormente estaria escrita na posição do Dó 2, estabelecendo uma relação de transposição com o som real de um nona maior.



3.6. ALGUMAS QUESTÕES TÉCNICAS – NAIPE DAS CLARINETAS

As principais dificuldades técnicas existentes no naipe de Clarinetas, para a execução do repertório tradicional da orquestra, se referem a quatro fatores: **execução de notas no registro agudo, agilidade, manutenção da coluna de ar, articulações em staccato**. Além dessas questões acima, realizaremos também uma análise sobre a execução de alguns **trinados** e comentários sobre dedilhados alternativos para a realização de algumas notas do instrumento, com o intuito de abordar questões técnicas que normalmente não são mencionadas nos livros de orquestração e instrumentação.

3.6.1 Execução de notas no registro agudo

Samuel Adler (1989), descreveu a Clarineta como o instrumento que possui a tessitura mais homogênea dentre os instrumentos de madeira, destacando que um

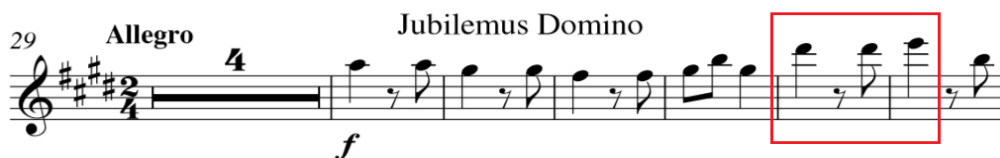


Fig. 18 Jerônimo de Souza Lobo - Novena de Nossa Senhora do Carmo - Jubilemus Domino (comp. 29 - 38) [clar. I]

bom clarinetista pode executar da dinâmica mais sutil à mais forte, independente do registro que esteja tocando. Porém, tratando-se de músicos não profissionais, é necessário considerar outros fatores para escrever notas no registro agudo para este instrumento. Este primeiro fator técnico se torna problemático nas músicas da Orquestra Santa Cecília em que as partes de Clarineta são transcrições de partes de Flauta ou Oboé (instrumentos não disponíveis no grupo atualmente) com notas em uma tessitura menos confortável no instrumento. Apesar de algumas adaptações, muitas vezes esses trechos musicais se tornam de difícil execução, considerando o esforço e o maior controle da embocadura e da “coluna de ar”, necessários à realização dessas notas. Para exemplificar, cito uma passagem da peça “Novena do Carmo” de Jerônimo de Sousa:

Esse trecho foi escrito originalmente para Flautas e se encontra em um registro, segundo RIMSKY-KORSAKOV (1946), considerado como o limite entre as regiões aguda e sobreaguda do instrumento e, por isso, são notas que exigem maior esforço para sua execução. Além disso, o salto da nota Sol4 para a Ré5 também constitui um fator dificultador na execução. O único ponto atenuador dessa passagem é a dinâmica escrita em *forte*, o que facilita a emissão das notas mais agudas, considerando que essas notas necessitam de uma pressão de sopro maior do que as escritas no registro médio e grave do instrumento.

Um uso possível do registro agudo e sobreagudo nas composições desta pesquisa deve considerar, não somente a tessitura, mas também a dinâmica necessária para uma emissão confortável e também a duração rítmica, que preferencialmente deve

ser breve, evitando assim um grande esforço dos instrumentistas por um tempo prolongado.

3.6.2 Agilidade

Apesar da maior parte das músicas da orquestra não exigirem grande agilidade das clarinetistas, ambas apresentam dificuldades em trechos com rítmica muito movimentada. Um exemplo disso é o solo de Clarinetas do arranjo da música “Asa Branca” executado pela orquestra:



Fig. 19 Luiz Gonzaga – Asa Branca - Solo de clarineta (comp. 45 – 50)

Nesta passagem, além da rítmica escrita quase totalmente em semicolcheias, há uma grande variedade de perfis melódicos (alternando escalas, terças quebradas, arpejos) e articulações (*Legato*, *Tenuto*). Mesmo depois de vários ensaios, este trecho ainda apresenta pequenas falhas de execução oriundas do descontrole da articulação das notas. Desse modo, o uso de passagens rápidas para as Clarinetas deve considerar esse exemplo como um limite de escritura, concluindo que mudanças intensas na articulação e no perfil melódico da frase são fatores que promoverão desafio, mas se usados em demasia podem configurar a impossibilidade de execução do trecho.

3.6.3 Articulações em *Staccato*

A execução do *Staccato* é problemática apenas quando está combinada com passagens melódicas rápidas, exigindo agilidade na execução. O principal problema disso está na coordenação entre o ataque da língua com a digitação que, quando não é bem sincronizada, resulta em uma falha sonora ou até mesmo no temível “guincho” do instrumento. Outra peculiaridade das clarinetistas é a precisão sonora do ataque do *Staccato* que é falha nos momentos onde se necessita de muito som e de uma articulação quase percussiva, aspecto que pode ser trabalhado de forma sistemática nas composições. O trecho musical abaixo é uma parte solista das Clarinetas que ilustra esse tipo de articulação.



Fig. 20 Luiz Gonzaga – *Asa Branca* (comp. 53 – 56, Clarinetas I e II)

Dentro do repertório tradicional da orquestra não há nenhuma passagem rápida em *Staccato* e com notas repetidas (o que exigiria apenas a habilidade no golpe de língua), e foi diagnosticado que as clarinetistas não conhecem as técnicas de *Staccato* duplo e triplo, usadas em passagens muito rápidas para facilitar a articulação dessas notas. Sendo assim, a utilização do *Staccato* nas composições deverá considerar os fatores descritos acima, propondo elementos que gerem um estímulo para a evolução da técnica do *Staccato*, sem provocar, no entanto, a sua impossibilidade de execução.

3.6.4 Manutenção da coluna de ar

Este aspecto é um dos mais difíceis de se diagnosticar um problema, pois se trata de um elemento não visual da técnica, cujas consequências de uma realização problemática se dará apenas em alguns aspectos da sonoridade de cada instrumentista e não em seu gestual durante a *performance*. A manutenção da coluna de ar diz respeito ao tipo de respiração usada (diafragmática, intercostal, ou

ambas em conjunto) e ao controle da saída de ar pela embocadura, estabelecendo uma pressão maior ou menor na boquilha do instrumento, dependendo da situação.

Casella e Mortari (2007) sugeriam um limite de quarenta segundos para a respiração, sendo que nos casos de notas agudas, onde há uma maior dispersão do ar, esse tempo se reduziria para vinte e cinco segundos ou menos, dependendo do quão agudo é a nota.

No caso das clarinetistas da Orquestra Santa Cecília, o mau uso da coluna de ar influencia em alguns problemas na execução de notas agudas e na articulação de notas em *Staccato*, aspectos já citados anteriormente, bem como na projeção sonora e na prolongação das notas. Como exemplo, ilustramos abaixo um trecho do arranjo da peça “Gabriel’s Oboe”:



Fig. 21 Ennio Morricone - Gabriel's Oboe (comp. 12 - 15, Clarineta solo)

Neste trecho, as notas marcadas devem ser executadas em apenas uma respiração e como se trata de uma parte solista, a sonoridade deve ser cheia e com um volume razoável, a fim de proporcionar um equilíbrio com a parte dos instrumentos de cordas. O andamento é lento (semínima = 60) e neste momento a instrumentista que executava o solo não conseguia manter a intensidade das notas de forma a equilibrar sua sonoridade com o restante da orquestra. Somente após a uma orientação técnica foi possível melhorar a execução da passagem, porém, ainda assim, se mostrou necessário um trabalho mais sistemático sobre este aspecto técnico.

3.6.5 Trinado

As partes de Clarineta do repertório da Orquestra Santa Cecília se destinam, principalmente, ao preenchimento harmônico e ao dobramento de vozes provenientes dos instrumentos de cordas, sendo que em menos da metade do repertório atual esses instrumentos são tratados de forma solista e, mesmo quando o são, o trinado não é requisitado em suas partes. No entanto, tornou-se importante

tratar desse elemento técnico, pois o seu domínio pode auxiliar, não somente na execução da técnica em si, mas também na prática das clarinetistas no repertório da Banda de Música da entidade, da qual ambas também fazem parte e numerosos dobrados³⁸ do repertório exigem a execução de vários trinados. Além disso, como haverá nas composições um tratamento sistemático desse elemento técnico nas cordas, verificou-se a possibilidade de incluí-lo também nas partes compostas para os instrumentos de sopro.

Considerando os aspectos acima, inicialmente foi realizada uma pesquisa sobre o trinado para a Clarineta em livros de orquestração e foi constatado que são poucas as limitações dadas à execução dessa técnica. Samuel Adler (1989) diz que “Não existe trinados ou trêmulos que não podem ser negociados na Clarineta”³⁹ (ADLER, 1989, p. 197). Casella & Mortari (2007) também citam poucas restrições à execução do trinado, mencionando apenas dois trinos, cuja execução seria facilitada caso o instrumento possuísse uma chave especial, a qual, atualmente, todas as Clarinetas possuem.

Apesar desse panorama pouco restritivo, no entanto, verificou-se na prática das duas clarinetistas da Orquestra Santa Cecília algumas dificuldades na execução de alguns tipos de trinados. Tais dificuldades se relacionavam com trinados que exigiam a movimentação de mais de um dedo (principalmente os que envolviam os dedos mínimo e anelar) ou a combinação de movimentos de dedos das duas mãos simultaneamente. Isso resultava em trinados mal coordenados ritmicamente ou com uma velocidade muito reduzida.

A partir de informações cedidas gentilmente pela professora de Clarineta da SMSC, Ana Carolina Umbelino, cito abaixo os trinados mais problemáticos para a execução das clarinetistas, bem como a razão de sua dificuldade:

³⁸ Gênero com origem na música militar europeia (*pasodoble*) e muito tradicional no repertório das bandas de música em geral. Mais informações, ver COSTA (2011)

³⁹ “There are no trills or tremolos that cannot be negotiated on the clarinet”



A execução de trinados com essas notas envolvem a movimentação dos dedos anelar e mínimo da mão direita, proporcionando dificuldade na coordenação dos dedos e, conseqüentemente, uma execução com pouca agilidade.



Assim como os trinados anteriores, esses envolvem os dedos mínimo e anelar, porém da mão esquerda.



A execução do trinado sobre essas notas é difícil para as clarinetistas pois envolvem a alternância dos dedos mínimos de cada mão, sendo um fator dificultador para sua prática.



Ambos os trinados acima envolvem dois dedos da mão esquerda e um da mão direita, sendo que a coordenação desses movimentos é difícil e provoca a diminuição da velocidade do trinado.



Este último trinado necessita da utilização de um mesmo dedo para alternar entre duas chaves diferentes do instrumento o que se torna um elemento que dificulta a velocidade da execução.

O uso dos trinados citados acima, contudo, não está proibido, porém deve-se ter consciência de que a sua escritura para clarinetistas menos experientes pode gerar problemas na execução e, com isso, não se obter o efeito sonoro desejado. Portanto, a utilização deles nas composições desta pesquisa será criteriosa e bastante didática, no sentido de aprimorar a execução dos mesmos através de elementos da escrita que facilitem a sua prática.

3.7. ALUMAS QUESTÕES TÉCNICAS - TUBA

Considerando a *performance* do tubista da Orquestra Santa Cecília, os principais elementos técnicos que resultam em problemas de execução estão relacionados com o **equilíbrio sonoro** do instrumento com o restante da orquestra, a **articulação de notas muito graves** e a sustentação sonora de **notas longas**.

3.7.1 Equilíbrio sonoro

Como citado anteriormente, a Tuba foi introduzida na Orquestra Santa Cecília com o intuito de substituir o Contrabaixo, indisponível naquele momento. Apesar de contribuir bastante para o reforço das sonoridades graves do grupo, o problema do equilíbrio sonoro se tornou frequente, já que se trata do único instrumento da família dos metais presente na Orquestra. Muitas vezes o instrumentista, que aliás, é bastante cuidadoso nesse sentido, tem que sacrificar a qualidade sonora em prol do ajuste da intensidade do instrumento com a orquestra. Com isso, algumas notas, principalmente as mais graves, têm seu ataque prejudicado pelo controle da dinâmica, considerando também que a Tuba é um instrumento que exige uma grande quantidade de ar durante o sopro devido às suas proporções de tamanho.

A orquestração das composições deve observar o elemento aqui descrito, a fim de evitar um projeção sonora não desejável ou utilizar o instrumento, principalmente, nos momentos onde a dinâmica da orquestra esteja já mais elevada.

3.7.2 Articulação de notas graves

A Tuba é o instrumento que possui o maior bocal na família dos metais. Isso significa que, para executar as notas mais graves, é necessário que a embocadura do

instrumentista esteja muito relaxada e solta, a fim de realizar a vibração correta para ressoar a frequência desejada. Sendo assim, a articulação das notas do registro grave da Tuba pode ficar prejudicada caso o músico não tenha um bom controle de sua embocadura e da coluna de ar necessária, acarretando, conseqüentemente a falha da articulação, o atraso do ataque da nota, ou mesmo uma desafinação. No caso do tubista da Orquestra Santa Cecília, verificou-se dificuldades na execução de notas escritas a partir do lá⁴⁰, soando notas com falhas na articulação e com pouca projeção (dificuldade potencializada pela necessidade de controle da intensidade para o equilíbrio sonoro com o grupo).

Fig. 22 Juarez Moreira - Baião barroco (comp. 1 - 7)

Neste trecho, além da nota escrita ser o limite diagnosticado como confortável para o tubista, a obra está orquestrada com pizzicatos nos Violoncelos e Contrabaixo, em dinâmica moderada. Isto dificulta bastante a execução das notas e o ritmo se torna um pouco impreciso devido a um pequeno atraso no ataque da nota.

Neste ponto, tem-se uma curiosidade sobre o tubista, que desempenha um segundo papel na entidade como professor de Trompete. Essa prática, segundo o próprio músico, prejudica bastante a sua *performance* na Tuba, considerando que o

⁴⁰ Vale lembrar os detalhes da escrita utilizada para o instrumentista da entidade, já detalhados anteriormente. Neste caso, o referido Lá 1 escrito, tem como som real correspondente o sol-1.

Trompete é um instrumento que exige uma embocadura muito diferente, voltada principalmente, para a execução de notas agudas. Desse modo, a sua prática como trompetista prejudica principalmente a execução de notas muito graves.

O uso do grave ou do extremo grave deste instrumento nas composições, deverá considerar que dependendo da dinâmica exigida, muitas dessas notas poderão não ter a melhor articulação possível, prejudicando assim a sonoridade pretendida.

3.7.3 Notas longas

De modo geral, a Tuba é um instrumento que exige uma grande quantidade de ar para sua execução. “Não é raro respirar em cada nota, para dar baixos desligados no registro grave, quando se trata de um movimento lento”⁴¹ (PISTON, 1984, p. 308). Além disso, o tubista da Orquestra Santa Cecília, desenvolveu sua prática no instrumento tocando o repertório da Banda de Música, no qual a Tuba possui uma função, quase sempre, de marcação, cuja articulação das notas é curta e bem incisiva. A sonoridade da orquestra, porém, exige que o tubista toque de um modo mais fluido, procurando “casar” a sua sonoridade com os Violoncelos e o Contrabaixo (já que na maior parte das vezes a Tuba está dobrando as partes desses instrumentos).

Considerando os aspectos acima, verificou-se certas dificuldades para a execução de notas mais longas ou fraseados mais longos, principalmente nas dinâmicas mais fortes, prejudicando levemente a afinação das notas e a articulação entre elas. Uma possível razão para esse pequeno descontrole pode ser a já citada função como professor de trompete exercida pelo músico em questão, cujo instrumento, ao contrário da Tuba, exige muita pressão, mas pouco ar.

Esse elemento técnico, porém, pode ser empregado nas composições com o intuito de aprimorar a sua execução, sendo que o problema de notas ou fraseados muito longos para Tuba é inerente à própria estrutura do instrumento, que exige grande quantidade de ar para a sua execução.

⁴¹ “No es raro respirar em cada nota, al dar bajos no ligados em el registro grave, cuando se trata de um movimiento lento”. (Pag 308, tradução nossa)

4. O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO E ENSAIO DAS PEÇAS

Neste Capítulo, decrevo como se originou e se desenvolveu o processo de composição das peças desta pesquisa. Será dada ênfase aos princípios de escrita e em como as Restrições Internas e Externas agiram na criação das músicas. Elementos de análise formal, harmônica e estética também estarão presentes, mas em segundo plano. O principal objetivo deste capítulo é demonstrar as escolhas composicionais que foram realizadas e como elas dialogaram com o diagnóstico técnico-musical feito anteriormente, tendo como pano de fundo o aprimoramento de determinadas técnicas instrumentais especificadas em cada composição.

Alternando com as análises das composições, serão realizadas descrições minuciosas sobre os processos de ensaios das peças, destacando elementos oriundos da *performance*. Nessas seções, será analisada a validade da proposta de aprimoramento técnico, destacando os efeitos da escrita na *performance* dos músicos da Orquestra Santa Cecília. Outros elementos, como a receptividade dos músicos em relação às peças e dificuldades técnicas não previstas anteriormente, bem como dificuldades técnicas que foram previstas, mas que foram superadas com facilidade, também estarão presentes. A ordem das composições aqui apresentada, segue a ordem de ensaio das peças.

Antes de iniciar as descrições propriamente ditas, gostaria de realizar alguns comentários gerais sobre o processo de composição e o processo de ensaio das peças.

4.1 CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO

Após a realização do diagnóstico técnico musical da Orquestra Santa Cecília, pode-se dizer que tive em mãos a maior parte das Restrições Externas às quais minhas composições foram submetidas. Os poucos aspectos técnicos restritivos que não foram contemplados no diagnóstico, como questões relativas à afinação e rítmica, poderão ser verificados no estilo de escrita das peças.

Vale ressaltar que, para poder incluir nas peças vários elementos técnicos cuja execução é problemática para a orquestra, verifiquei que era necessário que a

escrita rítmica fosse a mais simples possível e que os movimentos melódicos facilitassem a afinação das notas (evitando a escrita em sequência de muitas notas alteradas ou utilizando formas de dedos pouco trabalhadas pelos instrumentistas de cordas). Deste modo, busquei fazer com que a atenção dos músicos estivesse voltada principalmente para o elemento técnico que está sendo trabalhado na execução, impedindo uma interferência no aprendizado do elemento em questão.

Ainda sobre a afinação e a rítmica, nota-se que esses dois aspectos auxiliam na percepção de como as Restrições Externas e as Restrições Internas se fundem no momento de criação das peças. Apesar de possuírem conceitos diferenciados, elas estabelecem uma grande interrelação em todo o processo composicional. Por exemplo, do mesmo modo que um motivo rítmico presente em uma peça desta pesquisa pode ser considerado uma Restrição Interna da escrita (uma decisão composicional segundo algum critério organizacional da peça), o mesmo estará carregado das informações restritivas advindas do diagnóstico, sejam elas relacionadas com a dificuldade presente em determinado elemento técnico ou com a própria capacidade técnico-musical do músico para executar tal motivo rítmico.

Dessa forma, além de usar o meu conhecimento específico relacionado à atividade composicional, precisei analisar a adequação do material a ser composto em relação às restrições advindas do diagnóstico técnico-musical. Essa abordagem pode ser relacionada com a ideia dos pensamentos “Divergentes” e “Convergentes” (WEBSTER, 2002) como estratégias para a composição musical.

Segundo Peter Webster, o Pensamento Divergente se relaciona com a exploração de várias possibilidades expressivas, atuando sobre o catálogo, a escolha e a imaginação em si de pequenas estruturas musicais (como uma frase, uma passagem harmônica, ou um motivo rítmico). Este pensamento seria uma etapa primitiva do processo criativo. Já o Pensamento Convergente é “mais linear e mais analítico” (WEBSTER, 2002, p. 28) envolvendo a discriminação do material elaborado no processo divergente a partir de “um plano emergente que pode ser consciente ou subconsciente”.

No meu caso, este “plano emergente” seria a adequação técnica das peças à capacidade musical da Orquestra Santa Cecília, a promoção do aprimoramento de determinados elementos técnico-musicais e a introdução de uma linguagem musical moderna no repertório do grupo. Desse modo, todo o processo composicional aqui descrito passa por esse plano, e, por isso, questões de análise harmônica, formal ou estrutural aparecerão de modo mais sucinto.

4.2. CONSIDERAÇÕES GERAIS SOBRE O PROCESSO DE ENSAIO DAS PEÇAS

É necessário também explicar sobre algumas questões gerais envolvendo a *performance* das peças criadas no âmbito desta pesquisa. Vale ressaltar que tive o privilégio de estar responsável tanto pela criação das peças quanto pela condução dos ensaios das mesmas. Desse modo, a prática da regência dessas peças contribuiu imensamente para minha experiência como maestro da Orquestra Santa Cecília, seja na técnica gestual e interpretativa ou mesmo na resolução de problemas de *performance* em peças cuja linguagem também era novidade para a minha prática como regente.

Ricardo Rocha destaca que, devido à grande especialização das diversas áreas profissionais da música, “ficou claro que a *criação* e a *interpretação* são duas instâncias distintas, igualmente efetuadas por vocações específicas.” (ROCHA, 2004, p. 74 – grifo do autor). Porém, considero importante a experiência da regência para compositores devido à possibilidade de maior entendimento do funcionamento de um grupo musical, seja no aspecto técnico, artístico, logístico ou administrativo, o que pode contribuir diretamente para o amadurecimento de sua prática composicional. Esses elementos relacionados à regência, apesar de importantes, aparecerão nos relatos em um plano secundário, pois o foco do trabalho é o desenvolvimento da execução da Orquestra, destacando as potencialidades e as dificuldades encontradas durante os ensaios.

Vale destacar também alguns pontos importantes do período anterior à introdução dessas peças no repertório da Orquestra Santa Cecília. Como já citado antes, nenhum dos músicos havia executado qualquer peça que dialogasse com a linguagem musical do século XX, sendo que pouquíssimos já haviam escutado alguma obra da literatura

musical deste período. Com este panorama, percebi que levar as minhas peças para que os músicos ensaiassem, sem nenhuma preparação anterior, sem nenhum repasse de informações ou audições de obras representativas do estilo musical, poderia dificultar a identificação dos músicos com as peças por mim compostas, e, conseqüentemente, dificultar o entendimento e a execução das mesmas.

Desse modo, realizei um seminário musical, falando e demonstrando alguns exemplos de músicas de concerto do século XX para que fossem apreciadas pelos músicos. Nesse seminário busquei com que os alunos expressassem um pouco sobre aquilo que estavam ouvindo, não no sentido de dizer se era bom ou ruim, mas buscando entender o que eles conseguiam captar de informações expressivas. Essas informações poderiam ir desde a instrumentação da peça até o tipo de sentimento ou imagens que as sonoridades provocavam neles. Com isso, pude fazer uma pequena introdução ao repertório da música de concerto do século XX, sem me aprofundar muito, mas com informações suficientes para que os músicos pudessem ter algum tipo de identificação com as peças que compus para que eles executassem⁴².

Sobre a logística de ensaios, foi definido que usaria trinta minutos das duas horas de ensaio que a orquestra dispunha. Em períodos onde havia um número considerável de apresentações previstas para o grupo, na qual era usado o repertório tradicional, esse tempo poderia ser encurtado para vinte ou quinze minutos. Os ensaios das peças desta pesquisa se estenderam do primeiro semestre de 2017 até o fim de agosto do mesmo ano.

Em todas as peças dessa pesquisa utilizei uma abordagem de ensaio trabalhando as peças inicialmente de forma fragmentada para, após, executar a obra como um todo. Essa técnica de ensaio visa a leitura da peça por seções retornando sempre para correções necessárias e após isso realiza-se uma leitura geral da obra (ROCHA,

⁴² Isto dialoga com o pensamento de Lucy Green na teoria dos Significados Musicais Intersônicos e Delineados. De modo bastante sucinto, para que alguém tenha “uma experiência musical total” é necessário que haja um conhecimento prévio dos aspectos organizacionais do material sonoro referentes ao estilo musical em questão (significados intersônicos) ao mesmo tempo que exista conexões com o contexto de vida e de experiências culturais acumuladas pelo indivíduo (significado delineado). Para mais informações, ver GREEN (2005)

2004). Esse tipo de abordagem é recomendada para ensaios de grupos amadores e se mostrou eficiente para a execução das peças desta pesquisa pela Orquestra Santa Cecília.

4.3 NEVOEIRO E REVOADA

Esta foi a primeira peça a ser composta durante o processo de pesquisa e também a primeira a ser ensaiada pela Orquestra Santa Cecília. “Nevoeiro e Revoada” é uma obra que possui três seções, articulando-se sobre dois tipos de texturas que remetem às imagens sonoras extraídas das palavras no título da peça. A ideia foi trabalhar o desenvolvimento formal a partir da articulação entre essas duas texturas principais, cujas sonoridades podem ser exemplificadas, de modo geral, da seguinte maneira:

- **Textura A:** Cortina sonora, tênue e sutil, com pouco movimento rítmico, durações longas e sensação métrica flutuante. Possui pequenas pontuações melódicas e breves movimentos polifônicos. Sua densidade é rarefeita, com utilização de muitos sons harmônicos (cordas). Essa textura será alusiva à ideia de “nevoeiro”. A tessitura dessa textura está localizada, principalmente, nos registros médio e agudo, tanto das cordas quanto dos sopros.
- **Textura B:** Esta textura pode ser compreendida como uma combinação de homofonias separadas em três estratos. A sonoridade é mais agressiva e rugosa (a presença de trinados auxilia nessa característica sonora). A rítmica é um pouco mais marcada, porém cada estrato possui uma estrutura homofônica interna independente, principalmente no aspecto rítmico. Essa combinação de células rítmicas diversificadas colabora para a sensação métrica flutuante. As dinâmicas são fortes, reforçadas pela densidade do tutti orquestral da seção. Essa textura será alusiva à imagem de uma “revoada” de pássaros. Sua tessitura abrange desde o registro grave até o agudo, tanto para as cordas quanto para os sopros.

O conteúdo harmônico da peça está organizado pelo conjunto de alturas (0,2,3,5,7), FN = 5-23⁴³, e seus subconjuntos. A escolha deste conjunto foi realizada visando a produção de trechos melódicos que fossem semelhantes à escala diatônica (buscando também uma adaptação mais fácil às fôrmas de dedo dos instrumentos de corda) e também pela análise de seu vetor intervalar [1 3 2 1 3 0], o qual apresenta um grande número de intervalos de segunda, facilitando a utilização da técnica do trinado. Além disso, há nesse conjunto a possibilidade de intervalos harmônicos de quinta e quarta justa, bem como intervalos de terças maiores e menores, os quais poderiam resultar em uma sonoridade mais familiar aos músicos.

Considerando o diagnóstico técnico-musical, foram definidas previamente quatro técnicas instrumentais a serem exploradas na composição, sendo elas a utilização de **trinados** (tanto para o naipe das Cordas quanto para os Sopros), a execução de **notas longas**, trabalhando a preparação e o uso da coluna de ar (naipe dos Sopros), a execução de **notas no registro agudo** (especialmente para as Clarinetas) e, finalmente, a utilização de **harmônicos naturais** (naipe das Cordas). A partir da definição acima, o trabalho composicional girou em torno de como essas técnicas seriam trabalhadas pela escrita, considerando todos os elementos restritivos diagnosticados anteriormente e conjugando as dificuldades técnicas e as potencialidades dos músicos.

O primeiro procedimento determinado foi a utilização dos trinados. Estabeleci, como um tipo de Restrição Interna, sobre a escrita, que os princípios do trinado seriam introduzidos na peça de forma gradativa. Assim, a agilidade do movimento se desenvolveria ao longo da peça, sendo que o uso mais direto da indicação do trinado ocorreria após a preparação de seus movimentos em desenhos melódicos mais lentos ritmicamente.

⁴³ Informações sobre a forma prima e vetor intervalar extraídas de STRAUS (1990)

Adagio, molto calmo ♩ = ca 52

Clarinet in B \flat I

Clarinet in B \flat II

Tuba in B \flat

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

Fig. 23 Primeiros compassos da peça "Nevoeiro e Revoada". Destaque para os movimentos alusivos à técnica do Trinado

Nota-se no trecho acima, algumas passagens melódicas em que os movimentos básicos do trinado são trabalhados pela escrita, considerando também a articulação das notas em *Legato* e o uso de uma rítmica bastante confortável para a execução. Há, porém, duas indicações do trinado propriamente dito nos compassos 3 e 8. Esse uso não gradativo se deve pelo fato dessas indicações serem destinadas ao solista do Violino I, que é um músico mais experiente e que já possui condições de realizar o trinado de forma correta. Outras exceções ao uso gradativo do trinado são justificadas pela mesma razão citada acima. Desse modo, aos poucos vai-se atribuindo agilidade aos movimentos rítmicos, sendo que somente no compasso 15 a indicação do trinado será utilizada de forma geral.

2

accel. A tempo ♩ = 52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp *p* *mf* *p* *f*

Fig. 25 Compassos 11 a 15 - trabalho gradativo com os movimentos básicos do trinado e indicação do trinado de forma mais geral no naipe das cordas.

Em relação às notas longas no naipe dos sopros, o procedimento restritivo na escrita foi o de utilizar, inicialmente, durações mais longas em notas situadas em uma região confortável do instrumento (geralmente no registro médio) e com dinâmicas suaves. Esse procedimento visa auxiliar a manutenção da coluna de ar para que os instrumentistas consigam executar fraseado completo em apenas uma respiração. Com essa configuração, as notas ou os fraseados mais longos chegam a ter onze tempos em um andamento lento. Em dinâmica forte ou em notas mais agudas, essa duração reduz para no máximo seis tempos, devido à necessidade de mais pressão de ar para a execução desse tipo de sonoridade.

Adagio, molto calmo ♩ = ca 52

Clarinet in B♭ I

Clarinet in B♭ II

pp *p* *pp*

Fig. 24 Longos fraseados no naipe dos sopros - "Nevoeiro e revoada"- Compassos 1 à 10

Os procedimentos para a execução de notas agudas se assemelham ao da execução de notas longas. A tessitura das Clarinetas é explorada de forma gradativa e tem seu ponto culminante nos compassos 15 a 19. Nesse ponto, para auxiliar a execução das

notas agudas, a dinâmica pontual está em *forte* e *fortissimo*, e são utilizados acentos a fim de promover a firmeza e precisão sonora das notas.

Fig. 26 Exploração do registro agudo das Clarinetas – “Nevoeiro e revoada”
Compassos 17 à 19

Sobre o uso dos harmônicos para o naipe das cordas, a principal restrição foi a de utilizar apenas harmônicos naturais, considerando que eles apresentam uma menor dificuldade de execução em comparação com harmônicos artificiais. Para tanto, o procedimento de escrita básico foi prever, antes de todos os harmônicos, um tempo de preparação para sua execução. Ou seja, todos os harmônicos são precedidos de uma pausa longa o suficiente para que o músico seja capaz de preparar a pressão correta do dedo sobre a corda e, desse modo, obter a sonoridade desejada com mais facilidade.

Fig. 27 Escrita dos harmônicos para Violinos I e II. Destaque para a pausa que auxilia a preparação da execução desta técnica – Nevoeiro e Revoada - Compassos 29 a 32

Além dos elementos técnicos descritos acima, que foram previstos antes do início do processo de escrita, outros elementos foram incluídos na composição. A partir da possibilidade de utilizá-los com o intuito de reforçar algum tipo de sonoridade ou simplesmente pelo fato de que, após o início da escrita e da conjugação das Restrições Externas e Internas, concluí que seria possível incluí-los na escrita a fim de aprimorá-los. Dentre eles, destaca-se o uso da sonoridade *Sul Ponticello* na parte do Violino Solo e em alguns trêmulos na parte de Violoncelo.

Outros detalhes da escrita se referem a questões que auxiliam a afinação das notas durante a execução da peça. Como exemplo, na parte de Tuba foi evitado utilizar intervalos dissonantes em sequência, sendo que houve uma preferência pelo uso de notas que pudessem ser tocadas na mesma posição de pistons, ou em posições próximas, cujos intervalos são comuns à prática tradicional do músico.



Fig. 28 Compassos 17 a 19 da parte da Tuba em si bemol. Verifica-se o uso de intervalos comuns na prática tradicional, como os intervalos de quinta e quarta justa.

Além disso, outros fatores, como a limitação da tessitura do naipe das cordas apenas à primeira posição de cada instrumento e a disposição das arcadas de forma confortável à execução, foram elementos que restringiram a escrita com o intuito de favorecer a *performance* do grupo e facilitar a incorporação das técnicas aplicadas na peça.

4.3.1 O processo de ensaio – “Nevoeiro e Revoada”

Dentre as peças desta pesquisa, “Nevoeiro e Revoada” foi a que teve o maior número de ensaios por ter sido a primeira peça a ser apresentada aos músicos da orquestra. Ao todo foram sete ensaios, nos quais foi possível verificar uma grande evolução na *performance* como um todo. Alguns elementos técnicos foram executados sem muita dificuldade, porém outros aspectos musicais, não previstos anteriormente, chamaram bastante atenção por se tornarem bastante problemáticos durante os ensaios.

Como citado anteriormente, esta peça teve como objetivo trabalhar, principalmente, as técnicas do trinado e harmônicos naturais para os instrumentos de cordas e a manutenção da coluna de ar e a execução de notas agudas nos sopros⁴⁴. Desses

⁴⁴ O trinado também foi utilizado nas clarinetas, mas com uma frequência bem menor do que nas cordas.

aspectos técnicos, o trinado e a execução de notas agudas foram os mais problemáticos.

Nas cordas, apesar da escrita promover uma preparação do movimento necessário à realização do trinado, houve problemas na coordenação dos dedos durante a execução dessa técnica, sendo que a velocidade de sua prática variava bastante devido a um descontrole desse movimento. Para tentar solucionar esse problema, sugeri inicialmente que os músicos executassem o trinado pensando na rítmica de semicolcheias (já que estávamos em um andamento lento, ficava mais fácil coordenar o movimento) e tentando relaxar ao máximo os dedos da mão esquerda. Este procedimento foi testado nos compassos 15 a 20, onde há uma predominância da indicação dos trinados. A partir disso, foi solicitado um aumento gradativo da velocidade do trinado até o ponto onde os músicos ainda conseguissem coordenar seus dedos sem problemas.

Esta abordagem proporcionou, acima de tudo, uma consciência por parte dos músicos da velocidade limite em que eles conseguiam executar a técnica em questão, fazendo com que cada um controlasse de forma mais efetiva a qualidade e a coordenação de seus movimentos. Ao fim dos ensaios, apesar dos trinados serem executados em velocidades diferentes entre cada músico, praticamente todos estavam conseguindo manter constante a velocidade de seus movimentos, controlando a qualidade da execução.

Em relação aos trinados na parte das Clarinetas, houve apenas um problema no compasso 21, no trinado Si – Dó sustenido (considerando a transposição em si bemol). Este trinado exige uma articulação de vários dedos diferentes e por isso estava sendo executado com pouca velocidade. Com o intuito de resolver essa questão, modifiquei as notas do trinado para Si – Dó natural, evitando então a articulação de vários dedos e utilizando apenas uma das chaves de recurso da Clarineta para a execução deste trecho.

Para as cordas, a execução dos harmônicos naturais foi a questão técnica que menos provocou problemas. Foi necessário apenas uma explicação sobre a técnica, durante o primeiro ensaio, para que os músicos entendessem os requisitos necessários para

sua prática. Desde então, poucas foram as vezes em que a sonoridade dos harmônicos ficou deficiente, sendo que somente os harmônicos de quarta exigiram um pouco mais de atenção dos músicos devido à necessidade de maior precisão na colocação do dedo sobre o nodo deste harmônico.

A execução de notas longas, que trabalhavam a manutenção da coluna de ar nos instrumentos de sopro, também não resultou em problemas de execução muito sérios. A única ressalva sobre essa prática está relacionada ao fraseado dessas notas. De modo geral, houve uma falta de cuidado com os crescendos e decrescendos escritos e muitas vezes as nuances do fraseado ficavam prejudicadas pois os músicos acabavam executando as notas sem a variação de dinâmica necessária⁴⁵.

A solução encontrada foi trabalhar algumas passagens de forma individual com os instrumentistas de sopro, reforçando a ideia do fraseado e das dinâmicas envolvidas nos trechos em questão. Mesmo não trabalhando todas as passagens individualmente, os próprios músicos começaram a prestar mais atenção às dinâmicas das outras seções, tentando executar o melhor possível as indicações encontradas em toda a peça.

O ataque de notas na região aguda do instrumento foi um aspecto problemático na parte das Clarinetas. Apesar de haver uma subida gradativa na tessitura do instrumento no prosseguimento da peça, os ataques dos compassos 15 a 19 muitas vezes não foram executados com qualidade. Os maiores problemas foram a dificuldade de sustentação sonora nessas notas, devido a grande pressão de ar necessária à execução, e a falha propriamente dita, consequência de algum problema da embocadura ou na pressão de ar na palheta do instrumento, resultando no “guincho”.

Foram tentados alguns exercícios de escalas na região aguda, a fim de que os músicos preparassem melhor a embocadura e a pressão de ar para a execução dessas notas. Apesar de conseguirem tocar as notas agudas nesses exercícios

⁴⁵ Em algumas passagens, o músico não conseguia manter a nota soando até o final de sua duração por ter atacado a nota em uma dinâmica mais forte do que a necessária, ficando sem folego para chegar até o fim do trecho somente com uma respiração.

escalares, durante a peça os músicos não conseguiam manter a qualidade de execução nos ataques. Analisando a performance das clarinetistas, percebi então que a escrita precisava desenvolver melhor o caminho para a região aguda do instrumento de forma mais gradativa e utilizando movimentos escalares em vez de saltos melódicos para se chegar às notas mais agudas.

Além das questões acima, que envolvem as técnicas instrumentais diagnosticadas anteriormente, houve um problema relacionado ao aspecto rítmico da peça que não foi previsto durante a composição. Assim como nas demais peças desta pesquisa, procurei utilizar em “Nevoeiro e Revoada” ritmos simples e comuns à prática dos músicos da orquestra. Porém, a combinação dessa rítmica em uma estrutura polifônica diferenciada se mostrou um grande desafio para a performance do grupo.

Mesmo contendo apenas figuras rítmicas básicas, como Semibreves, Mínimas, Semínimas, Colcheias e Semicolcheias, a sensação métrica flutuante presente na textura da peça provocou vários problemas na execução. A escrita rítmica dentro dessa textura proposta não contribuiu para marcação dos compassos e, desse modo, os músicos tiveram muitos problemas para tocar corretamente as durações e para entender os momentos certos das entradas após momentos de pausas mais longas.

A partir disso, percebi que os instrumentistas estavam muito dependentes da sensação bem clara da métrica do compasso, aspecto muito presente no repertório que eles já estavam acostumados a executar. Por isso, pelo menos nos primeiros ensaios da peça, tive que trabalhar com as vozes da Orquestra quase que individualmente, com o intuito de fazer os músicos compreenderem melhor a sua parte individual para que ficassem mais seguros no momento da performance em conjunto.

Além deste procedimento, tive que incluir em minha regência várias entradas aos músicos, a fim de que eles ficassem mais seguros para iniciar as frases. Inicialmente, a dependência em relação ao meu gestual era bastante grande, porém, com o passar dos ensaios, essa dependência foi diminuindo razoavelmente. Devido a esta questão rítmica, “Nevoeiro e Revoada” foi a peça na qual os músicos ficaram mais inseguros

para a execução e a que mais levou tempo para ser entendida, em termos técnico-musicais, pelos integrantes da Orquestra Santa Cecília⁴⁶.

Toda a problemática envolvendo a rítmica e a métrica da peça influenciou a escrita das outras peças da pesquisa, que no momento dos primeiros ensaios de “Nevoeiro e Revoada” estavam com o processo de criação em andamento. Deste modo, pode-se dizer que a performance dessa peça resultou em um novo diagnóstico restritivo envolvendo a rítmica a ser usada no restante das composições.

4.4 GOTAS

A peça “Gotas” foi composta tendo como objetivo trabalhar dois elementos técnicos principais: **Mudanças de posição** (cordas) e **notas em *Staccato*** (Clarinetas). Além desses dois elementos, técnicas que foram usadas na peça “Nevoeiro e Revoada”, como harmônicos naturais (para o naipe das cordas) e notas longas (trabalhando a coluna de ar nos instrumentos de sopro), também foram usadas nesta segunda composição com o intuito de dar continuidade ao estudo das mesmas.

O nome da peça faz alusão ao tipo de sonoridade sugerida pela escrita, com ataques curtos, oscilando entre o sutil e o incisivo (misturando ataques em *Pizzicato* nas cordas e *Staccato* nas Clarinetas), que resultam em ressonâncias variadas e criam estruturas sonoras a partir das notas atacadas anteriormente, que poderiam sugerir uma imagem de vários pingos de água que caem em uma poça, criando onduções a partir do ponto central de cada queda. A sonoridade final da peça é sutil, apesar dos ataques executados em *Staccatos*.

Em termos formais, a peça se divide em duas seções, que não são necessariamente contrastantes em termos texturais mas que possuem materiais rítmicos e harmônicos distintos. Na primeira seção, o material rítmico é mais marcado, sendo que os ataques pontuais determinam um movimento métrico, mais ou menos

⁴⁶ Deve-se considerar também que “Nevoeiro e Revoada” foi a primeira peça desta pesquisa a ser ensaiada e por isso, naturalmente, foi a que causou mais impacto sobre a experiência musical dos integrantes da Orquestra.

regular. Já na segunda seção, a rítmica é um pouco mais fluida e os ataques estão mais misturados com a textura das ressonâncias.

A parte harmônica é organizada a partir da escala de tons inteiros, sendo que há um uso diferenciado de cada “lado” dessa escala. Na primeira seção (compassos 1 a 11), o hexacorde Dó, Ré, Mi, Fá#, Sol# e Lá# é usado como base para as harmonias do trecho. Essas notas vão entrando na estrutura harmônica aos poucos, através dos ataques e das ressonâncias realizadas, finalizando em um Dó, executado pela Clarineta II.

The image shows a musical score for measures 8 to 11. The instruments are Clarinet I (Cl.), Clarinet II (Cl.), Bassoon (Sousa.), Violin I (Vln. 1), Violin II (Vln. 2), Viola (Vla.), and Cello (Vc.). The Clarinet II part has a red box around a D note in measure 10, with dynamics *mp* and *ff* indicated. The Bassoon part has dynamics *mp* and *pp*. Violin I has dynamics *mf*, *p*, and *f*, with instructions *pizz.*, *arco sul pont.*, and *arcc nat.*. Violin II has dynamics *mp*, *mf*, *pp*, and *f*, with instructions *pizz.*, *arco*, and *div*. Viola has dynamics *mp*. Cello has dynamics *mp*, *p*, and *f*, with instructions *pizz.* and *arco*.

Fig. 29 final da primeira seção da peça gotas - Compassos 8 a 11. Destaque para o Dó executado na Clarineta (sem transposição) tendo uma função de "sinal" para o fim da primeira parte.

Nos compassos seguintes, há uma breve transição harmônica, caracterizada por um acorde que utiliza notas das duas transposições da escala de tons inteiros, formado por duas sextas sobrepostas, separadas por um semitom.

The image shows a musical score for two violins. The top staff is for Violin 1 (Vln. 1) and the bottom staff is for Violin 2 (Vln. 2). Violin 1 is marked 'arco nat.' and Violin 2 is marked 'div.'. Both parts show a dynamic shift from forte (f) to pianissimo (pp) over a series of chords. The chords are formed by two overlapping sixths separated by a semitone.

Fig. 30 Nota-se que cada acorde refere-se a uma transposição diferente da escala de tons inteiros, sendo que a estrutura executada nos Violinos I perdura sobre a do Violino II, como uma ideia de abandono dessa última sonoridade.

Vale ressaltar que a escolha destes acordes é resultado de um diálogo entre uma restrição externa, referente à organização de alturas da peça, e as Restrições Internas, provenientes da evolução da escrita da peça. O uso justaposto de cada um dos hexacordes da escala de tons inteiros (previsto antes do início da escrita da peça) foi alterado a fim de criar uma estrutura de transição harmônica entre as seções.

Desse modo, a transição supracitada conduz à segunda seção da peça, que se utiliza do outro hexacorde (Ré bemol, Mi bemol, Fá, Sol, Lá e Si) para organização das alturas. Ao fim da peça, misturam-se novamente as sonoridades dos dois lados da escala, como uma síntese harmônica, cadenciando também os elementos rítmicos e texturais da música, finalizando a estrutura de ataques e ressonâncias.

Sobre o trabalho com os elementos voltados à técnica instrumental dentro da peça, destaco inicialmente a escrita direcionada para a prática da mudança de posição nos instrumentos de corda. Um elemento que está presente na técnica da mudança de posição é o glissando. Porém, esse não é um glissando ordinário. Para que a mudança seja feita com leveza e precisão, é necessário que o dedo não esteja pressionando a corda firmemente durante o movimento, mas que apenas esteja encostando, de forma semelhante à prática do harmônico natural nas cordas. Desse modo, há menos tensão durante o movimento e, conseqüentemente, mais controle da subida ou descida da mão esquerda pelo braço do instrumento. Por essa razão, escolhi fazer

uma notação que estabelecesse uma relação entre a execução do glissando com a execução do harmônico natural. O resultado é uma sonoridade mais áspera, porém delicada. Foi escolhida, então, uma notação cuja cabeça de nota fosse em formato de losango (semelhante a usada nos harmônicos) juntamente com a indicação de Glissando, sendo que quando não se deseja mais este efeito, retorna-se a notação tradicional.

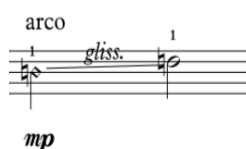


Fig. 31 Notação para o glissando com mudança de posição

Como um outro elemento restritivo, defini também que esses movimentos seriam relativamente lentos, sendo possível trabalhar com calma as bases da mudança de posição dentro da estrutura sonora da peça, preparando da melhor forma possível a movimentação dos dedos, bem como a percepção da afinação. Outra questão restritiva, foi que todas as mudanças de posição encontradas nas peças fossem identificadas como mudanças da primeira para a terceira posição. Isso se deve ao fato desse tipo de mudança ser mais bem assimilado pelos alunos iniciantes, possivelmente por não ser um movimento muito curto em relação ao intervalo das notas (terça maior ou menor). No processo de escrita, uma última restrição estipulada foi que esse material musical estivesse incluído nas estruturas de “Ressonâncias” estabelecidas pelos ataques em *Pizzicato* ou *Staccato*.

O outro aspecto técnico trabalhado na peça é o ataque em *Staccato* nas Clarinetas. Como elemento restritivo, foi determinado que esses ataques seriam executados nos registros médio e agudo do instrumento, com dinâmicas que variam do *Mezzo Piano* até o *Forte*, com indicações de acento. O objetivo é trabalhar a precisão sonora dos ataques e a qualidade da articulação. Deve-se considerar também, que para que

Fig. 32 Destaque para as pausas antes dos momentos de ataque em *Staccato*

esses ataques sejam bem realizados, é necessário uma preparação da coluna de ar pelo instrumentista, bem como a sua embocadura. Assim, determinei que esses ataques seriam precedidos de pausas, mesmo que breves, de modo que o instrumentista consiga preparar todos os requisitos necessários à execução.

Além desses elementos técnicos supracitados, durante a escrita da peça surgiu a necessidade de utilização de um material musical que desse uma característica especial à sua segunda seção já que, em termos texturais, ela não seria contrastante em relação à primeira. Sendo assim, utilizei duas indicações de golpes de arco não utilizados ainda pelos músicos da Orquestra Santa Cecília, sendo eles o *Ricochet* e o ataque *Col Legno*. Esses golpes de arco, além de conferirem um material novo à segunda seção da peça, tornaram-se elementos de inovação técnica para os músicos, sendo seu uso bem didático e cuidadoso. Todas as execuções são realizadas sobre uma rítmica simples e sobre uma sequência de notas bastante confortável.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Contrabass. The score is written in a common time signature and features several dynamic markings and articulation symbols. Key features include:

- Violin 1:** Starts with a *ricochet arco* (highlighted in a red box) marked *p* to *pp*. Later, it has a *col legno* (highlighted in a blue box) marked *mp*.
- Violin 2:** Features a *ricochet* marked *p < f* and a *col legno* (highlighted in a blue box) marked *mp*.
- Viola:** Includes a *ricochet* marked *p < f*.
- Cello and Contrabass:** Both have *col legno* (highlighted in blue boxes) marked *mp*.

Other markings include *pizz.* (pizzicato), *arco sul pont.* (arco sul ponticello), *gliss.* (glissando), *naturale* (natural), and *div.* (divisi).

Fig. 33 - Destaque para a escrita do ricochet e col legno somente em sequência de notas repetidas a fim de facilitar a execução (compassos 17 – 24)

4.4.1 O processo de ensaio: “Gotas”

Gotas foi a segunda peça a ser apresentada aos músicos da Orquestra Santa Cecília e teve seis ensaios ao todo. Esta peça foi recebida pelos músicos com muito menos estranhamento do que a primeira e, em determinados aspectos, gerou menos problemas técnicos do que “Nevoeiro e Revoada”, considerando também que

algumas das questões instrumentais presentes em “Gotas” já haviam sido trabalhadas na primeira peça.

Dos elementos técnicos trabalhados na composição, a mudança de posição e os ataques em *Staccato* foram os que apresentaram maior dificuldade ao grupo. Os ataques em *Ricochet*, *Sul ponticello* e *Col legno* não apresentaram grandes problemas, sendo necessárias poucas explicações sobre a prática dessas técnicas para que o grupo as realizasse da melhor maneira possível⁴⁷.

Em relação à técnica de mudança de posição utilizada na peça, foi preciso uma explicação da notação adotada para a execução dos glissandos. Inicialmente houve um mal-entendido em relação a pressão do dedo sobre a corda durante o movimento de mudança de posição, pois os músicos estavam pressionando muito o braço do instrumento (provavelmente devido a algum tipo de insegurança relacionado à prática proposta), gerando um problema de tensão no movimento e conseqüentemente a desafinação da mudança⁴⁸. Deste modo, foi realizado um trabalho em separado com os instrumentistas das corda para verificar a execução das mudanças de posição, enfatizando a necessidade de relaxamento e a precisão da afinação, que tendia a ficar mais baixa.

Após o maior entendimento do movimento da mudança de posição, outro aspecto problemático se tornou evidente. Durante os primeiros ensaios desta peça, as passagens onde havia as indicações de glissando eram tocadas com durações bem maiores do que as determinadas pela escrita. A impressão era de que os músicos perdiam a noção da pulsação pela preocupação com a execução correta da técnica e isso ocasionava um atraso significativo nas partes individuais, prejudicando a sonoridade da peça como um todo.

Novamente foi necessário realizar passagens com as vozes individuais para reforçar a rítmica necessária de cada movimento. Com isso, a execução melhorou

⁴⁷ Além disso, a indicação *Sul ponticello* já havia sido utilizada em “Nevoeiro e Revoada” nas partes de solo de Violino, sendo que sua sonoridade já era conhecida pelo grupo e sua prática já havia sido explicada durante os ensaios.

⁴⁸ Relembrando que todos os movimentos de mudança de posição encontrados na peça envolvem o deslocamento da 1ª para a 3ª posição do instrumento e vice-versa.

consideravelmente. Porém, devido a uma eventual desconcentração, alguns dos músicos acabavam tocando sua parte de forma equivocada esporadicamente.

Os ataques em *Staccato* para as Clarinetas também geraram alguns problemas de execução sendo os principais deles a imprecisão do ataque e a pouca qualidade sonora da articulação. Esses problemas resultavam, principalmente, da má preparação do ataque, o que envolve a coluna de ar, a embocadura e o ataque de língua. De forma geral os ataques atrasavam um pouco e, periodicamente, muito ar acabava escapando da embocadura do instrumentista, prejudicando a sonoridade.

Para solucionar essa questão, realizei alguns exercícios de preparação do *staccato* em separado com as Clarinetas em notas aleatórias e em dinâmica forte, salientando a importância da preparação da coluna de ar e da manutenção da embocadura. Após algumas tentativas a sonoridade melhorou consideravelmente, mas este tipo de articulação ainda precisa ser aprimorado pelos instrumentistas.

Além desses aspectos técnicos que foram previstos na escritura das peças, assim como em “Nevoeiro e Revoada”, o elemento da orientação métrica também causou alguns problemas, principalmente a partir do compasso 12. Nessa seção, ocorrem ataques de notas curtas em diferentes tempos do compasso, o que difere da primeira seção, onde os ataques estão concentrados no primeiro ou no terceiro tempo dos compassos. Isso ocasionou bastante incerteza ao grupo em relação aos momentos exatos das entradas.

Buscando trabalhar essa deficiência, tive que, por vezes, ensaiar os trechos contando os tempos dos compassos para que os músicos pudessem se orientar melhor. Ao mesmo tempo que isso auxiliou os músicos a executarem a peça, demonstrou que o grupo, de modo geral, não consegue ainda se orientar pelo gestual da regência, seja por não conhecerem os significados dos gestos, ou por simplesmente não olharem para o regente. Como o problema de orientação métrica foi muito latente nessas duas primeiras peças, iniciei um trabalho de conscientização da importância do

gestual da regência e da necessidade de prestarem atenção a estes gestos, principalmente nas peças produzidas para esta pesquisa⁴⁹.

“Gotas” foi uma peça que trouxe vários elementos técnicos que apresentavam caráter de novidade aos músicos da orquestra, além da própria linguagem musical. A mudança de posição, as indicações de *sul ponticello* e os ataques em *ricochet*, chamaram a atenção dos músicos para um novo tipo de possibilidade expressiva e, apesar de ainda não serem executados com maestria, pelo menos despertaram neles a curiosidade para uma nova forma de exploração do instrumento que estudam.

4.5 DUAS PEÇAS PARA ORQUESTRA – “PERSEGUIÇÃO E DISPARADA”

A terceira peça composta para a Orquestra Santa Cecília é bem contrastante em relação às outras duas peças anteriores no que se refere ao tipo de material musical utilizado. Cheguei ao planejamento dessa peça com a necessidade de trabalhar aspectos relacionados à agilidade dos músicos, o que não havia sido feito em “Nevoeiro e Revoada” e em “Gotas”. Desse modo, vários elementos de escrita empregados em “Perseguição” e em “Disparada” diferem bastante do estilo de composição e da sonoridade geral das peças anteriores.

O primeiro elemento diferenciado é a organização em um conjunto de duas peças que estabelecem entre si uma função de continuidade. Um outro aspecto relevante é a textura musical e a orquestração utilizada, com seções onde há predominância da homofonia, dobramentos de oitavas e *tuttis* orquestrais, pouco usados anteriormente.

De maneira geral, nesta composição os instrumentos trabalham muito mais “juntos” do que nas outras peças. Isso se deve pelo principal elemento técnico que é trabalhado na peça: **a agilidade**. Como esse elemento exige bastante da parte física do músico, decidi minimizar ou eliminar fatores musicais que pudessem acrescentar

⁴⁹ Neste momento, contei com a ajuda do Maestro Marcos Elói que reforçou essa ideia do gestual com os músicos da orquestra durante as aulas de percepção.

mais dificuldade à execução, como por exemplo, compor uma estrutura polifônica muito complexa ou deixar os naipes muito independentes entre si.

Outro aspecto que diferencia “Duas peças para Orquestra” das demais composições é a sensação métrica bem clara. De modo geral, os gestos musicais encontrados na peça auxiliam o músico na manutenção do andamento e na percepção do tempo. Este fator foi menos presente nas peças “Nevoeiro e revoada” e “Gotas”, onde a sensação métrica é mais fluida e menos marcada. Com essa proposta rítmica, tentei criar um contexto sonoro que facilitasse a coordenação dos movimentos melódicos pelos músicos da Orquestra, já que esses, pelo menos em um estágio inicial, estariam muito mais focados na execução correta dos gestos rápidos do que na estrutura sonora como um todo.

Além do fator da agilidade, os outros aspectos técnicos envolvidos nessas duas peças são: **alternâncias de golpes de arco** (principalmente *Spiccato* e *Legato*); **cordas duplas**; e **ataques em *Staccato*** (sopros). Apesar da disposição em duas peças, analisarei os elementos técnicos, em ambas, como um todo.

A organização de alturas de “Duas peças para orquestra” está ligada à estruturação dos movimentos melódicos. Esses, por sua vez, possuem uma organização intervalar que dialoga com os intervalos de tom e semitom encontrados nas fôrmas de dedos mais básicas dos instrumentos de corda. Com este panorama harmônico, restringi os gestos melódicos que seriam usados às seguintes fôrmas de dedos:

Violino e Violas (a partir da corda solta até o quarto dedo)

1. Tom; tom; semitom; tom
2. Tom; semitom; tom; tom

Violoncelos

1. Tom; tom; semitom
2. Tom; semitom; tom

Contrabaixo (preferencialmente)

1. Tom; semitom

Dessa organização de intervalos é que surgiram os principais movimentos melódicos das duas peças, sendo que não houve limitação a um determinado tipo de escala, mas apenas a tentativa de alternar entre os tipos de fôrmas de dedos. De modo geral, por se tratarem de movimentos escalares em sua maioria, a sonoridade da peça ganhou características modais.

The image shows a musical score for three instruments: Violin I, Violin II, and Viola. The score is in 4/4 time and consists of five measures. The first measure is marked with a fermata and *ff*. The second measure is marked with *p*. The third measure is marked with *mp*. The fourth measure is marked with *mp*. The fifth measure is marked with *mf*. Fingerings are indicated by letters in parentheses: (T;T;st;T) in red above Violin I in measure 3, (T;st;T) in blue above Violin I in measure 4, (T;T;st) in red above Violin II in measure 2, (T;st;) in blue above Viola in measure 2, and (T;T;st) in red above Viola in measure 5.

Fig. 34 Destaque para a alternância entre os tipos formas de dedos, sendo o primeiro tipo destacado de vermelho e segundo de azul ("Perseguição" - compassos 1 - 5)

Um outro detalhe da parte harmônica está na organização dos acordes executados em tutti. Na primeira peça, esses acordes são provenientes do conjunto de alturas cuja forma prima é (0,1,3,5,6,8) FN = 6-Z25, com vetor intervalar [2 3 3 2 4 1]⁵⁰. Este conjunto corresponde às fôrmas de dedos usadas nos movimentos melódicos, principalmente pelo número de intervalos de segundas maiores e menores. Além deste conjunto, outro critério utilizado para a organização de harmonias foram as possibilidades de execução de cordas duplas nos instrumentos de corda, reforçando a sonoridade dos intervalos de quarta justa e quinta justa, já encontrados no conjunto supracitado, assim como outros intervalos possíveis para a execução de cordas duplas, segundo critério já estabelecido no diagnóstico (ver pag. 35 - 36).

⁵⁰ Tanto a forma prima, quanto o número "Forte" e o vetor intervalar foram verificados e conferidos na lista de conjuntos de alturas encontrada em STRAUS (1990)

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is in 2/4 time. In measures 6 to 8, a specific chord formation is highlighted with a blue box. The chord consists of notes from the open strings of each instrument. The dynamics for the instruments in the highlighted area are: Vln. I (p), Vln. II (pp), Vla. (mf), Vc. (pp arco), and Cb. (pp). Performance instructions include 'sul pont.' for Vln. I and 'nat.' for Vln. II in measure 7.

Fig. 35 Acorde formado pelas notas das cordas soltas de cada instrumento (compassos 6 a 8)

Voltando às questões técnicas presentes na peça, a agilidade foi trabalhada na escrita, de forma que houvesse um acréscimo progressivo na dificuldade de execução das seqüências melódicas. O procedimento utilizado para isso foi iniciar a escrita com movimentos melódicos breves, em grupos de quatro ou cinco notas. A partir daí, esses pequenos gestos vão aumentando gradativamente, repetindo-se aos poucos, até chegar em um fraseado de vários compassos com a repetição da seqüência melódica.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is in 2/4 time. Red boxes highlight specific melodic phrases in measures 7, 8, 9, 10, and 11. The dynamics for the instruments in the highlighted areas are: Vln. I (p, mp, mf, p), Vln. II (pp, mp, mp, mf, p), Vla. (mf, mp, mp, mf, p), Vc. (mf, pp arco, mp), and Cb. (mf, pp, mp, f). Performance instructions include 'sul pont.' for Vln. I and 'nat.' for Vln. II in measure 7.

Fig. 366 Destaca-se um aumento gradativo da duração do gesto melódico e também a alternância de formas, já referida anteriormente (compassos 6 a 11 – I. Persguição)

Fig. 377 Agora os movimentos melódicos permanecem por mais tempo, trabalhando a resistência da articulação da mão esquerda (compassos 7 a 10 – II. Disparada)

Outro critério de restrição utilizado na escrita foi que as sequências melódicas deveriam, pelo menos inicialmente, ter como ponto de partida uma corda solta do instrumento. Isto foi delimitado com a intenção de estabelecer uma relação com a prática das escalas de uma oitava (as primeiras que os músicos estudam no instrumento) que se iniciam a partir das cordas soltas. Além disso, foi evitado a troca de cordas durante o movimento escalar e todos os gestos rápidos são executados com o golpe de arco *Detaché*. Esses dois últimos critérios facilitam a execução de notas rápidas já que o primeiro evita a combinação da articulação dos dedos com a troca de cordas e o segundo auxilia na manutenção rítmica e coordenação motora dos movimentos (considerando que arco e dedos estão trabalhando de forma inter-relacionada).

Descato agora o trabalho da escrita em relação às articulações e a utilização do golpe de arco *Spiccato* e sua alternância com o *Legato*. O *Spiccato* é utilizado apenas na segunda peça, com a intenção de propor uma estrutura rítmica de acompanhamento dos movimentos melódicos. Para facilitar a execução desse golpe de arco, estabeleci restrições na escrita melódica e rítmica, usando notas repetidas para essa articulação e fazendo com que o músico voltasse sua atenção para a qualidade sonora do golpe de arco, e a fixidez rítmica (colcheias), visando a coordenação do movimento em andamento confortável, sem variação das durações. Para evitar

qualquer dúvida sobre como fazer a articulação das notas em *Staccato*, coloquei a indicação “*Spiccato*” no início de cada trecho.⁵¹

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern. The Viola and Violoncello parts are highlighted with a blue box and labeled 'Spiccato' and 'mf'. The Violoncello part also has 'arco' and 'p' markings. The Violin I part is marked 'pp' and the Violin II part is marked 'mp'. The Contrabaixo part is marked 'p'.

Fig. 38 Execução do *Spiccato* nas cordas soltas das Violas e dos Violoncelos - retira-se a preocupação do músico com a mão esquerda, voltando a sua atenção para a execução do golpe de arco

Esse mesmo tipo de material musical é utilizado nos naipe dos sopros, aproveitando o mesmo critério explicado acima. Essa ideia de fixidez melódica e rítmica também tem como objetivo a manutenção da qualidade sonora no decorrer da execução, de modo que o músico possa verificar, com mais facilidade, se a sonoridade da articulação se mantém a mesma durante o trecho.

Após o *spiccato* ser trabalhado em separado, incluí um material musical que alterna entre as articulações de *Spiccato* e de *Legato*. Este material mantém a rítmica de colcheias, porém sua estrutura melódica é mais variável. A escolha por fazer um perfil melódico variado na alternância *Spiccato-Legato* dialoga com as situações encontradas no repertório tradicional da orquestra, onde esse tipo de articulação está empregado em sequências de escalas ou de arpejos. Então, apesar de representar uma dificuldade maior, a escrita melódica desses trechos vai ao encontro daquilo que é praticado pela orquestra em seu repertório ordinário.

⁵¹ Como existem muitos golpes de arco diferentes como possibilidades para a execução de notas em *Staccato*, faz-se necessário a indicação precisa do golpe de arco em questão. No caso desta peça, a indicação tem por objetivo o trabalho técnico de um golpe de arco específico, mas isso deve ser feito sempre que se deseje uma sonoridade específica de um golpe de arco, evitando dúvidas no momento da *performance*.

Fig. 39 II. *Disparada* – Compassos 11 a 13 - Destaque para a estrutura melódica que remete a arpejos nas articulações Legato-Spiccato

Um último aspecto relacionado à escrita desta peça se refere à alternância de compassos. Este elemento é muito raro no repertório tradicional da Orquestra Santa Cecília, aparecendo em ocasiões onde há uma mudança de métrica de uma seção para outra. Porém, a mudança de compasso nunca é encontrada com alternâncias, sendo interna a um fraseado específico.

Deste modo, decidi incluir nesta peça a utilização de compassos alternados visando uma introdução a este tipo de prática. As alternâncias, por sua vez, foram introduzidas de forma didática, envolvendo apenas compassos simples ou compostos. As principais métricas alternadas usadas na peça foram: 4/4 para 3/4 ; 3/4 para 4/4, e 2/4 para 6/8 (este último tipo de alternância foi utilizado mantendo a duração rítmica da colcheia igual para os dois compassos).

4.5.1 O processo de ensaio: “Duas peças para Orquestra – Perseguição e Disparada”

Pode-se dizer que “Perseguição” e “Disparada” foram as peças onde a orquestra se sentiu mais à vontade em relação à linguagem musical e aos elementos técnicos trabalhados dentro da composição. Isso se deve, em minha análise, ao fato de que os elementos musicais dessas peças são mais próximos, em termos texturais, rítmicos

e harmônicos, às peças do repertório tradicional da orquestra. “Duas peças” tem como textura principal a homofonia com estratos muito bem definidos, sua rítmica auxiliou na percepção da métrica dos compassos e sua harmonia, com características modais, causou menos estranhamento perante o grupo.

Ao todo, realizei cinco ensaios, sendo que precisei de apenas dois para finalizar a leitura de “Duas Peças”. Nos outros três ensaios, retornei a alguns trechos para aprimorar os aspectos técnicos presentes na composição. Apesar de ser a peça na qual a Orquestra Santa Cecília enfrentou menos dificuldades para executá-la na íntegra, houveram alguns elementos musicais que demandaram a realização de trabalho especializado durante os ensaios. Dentre esses elementos destacam-se os ataques em cordas duplas para todo o naipe das cordas. O principal problema de execução desta técnica se relacionava com a qualidade sonora da prática. Nas primeiras tentativas, esses ataques ficaram com uma sonoridade cheia de ruídos devido a uma pressão desnecessária feita pelos músicos. Geralmente, no intuito de conseguir friccionar o arco em duas cordas simultaneamente, o instrumentista de cordas iniciante tende a apertar demasiadamente o arco sobre elas sem muito movimento do braço (o qual já está tensionado devido à pressão excessiva), prejudicando a vibração e ocasionando ruídos na execução.

A fim de solucionar essa falha, expliquei aos músicos que o mais importante na técnica de cordas duplas é o posicionamento do arco e o ponto de contato nas cordas, ressaltando que não é necessário realizar uma pressão muito maior no arco e que é preciso manter a velocidade do mesmo. Como aplicação técnica, trabalhamos separadamente os ataques em cordas duplas que ocorrem no início da peça “Disparada”, analisando a qualidade do som e fazendo com que os músicos percebessem a própria forma de executar essa técnica. O resultado foi bastante satisfatório, sendo que na maior parte das vezes em que executamos a peça, não houve mais ruídos na sonoridade.

Outro elemento técnico trabalhado na peça foi o *spiccato*, principalmente na segunda peça “Disparada”. Na primeira forma do *spiccato* encontrada na peça, que consiste na execução de notas repetidas em uma mesma rítmica, não houve grandes dificuldades, sendo necessário apenas chamar a atenção em relação ao andamento

das passagens que tendiam a acelerar um pouco nestes trechos (ver “Disparada”: compassos 8 a 11 – Violas e Violoncelos; compassos 17 a 19 – Violinos I e II e; 29 a 32 – *Tutti*).

A segunda forma, que conjugava a articulação do *Spiccato* com o *Legato* em movimentos melódicos com perfil de arpejos, apresentou pequenas falhas de execução, principalmente na retomada do *Legato* após os ataques em *spiccato*. Como se trata de golpes de arco com características bastante diferentes, a alternância entre os dois gerava um pequeno descontrole da arcada, ocasionando a perda do ponto de contato e conseqüentemente a perda da qualidade sonora. Esse problema, no entanto, foi resolvido com a execução dos trechos onde aparecem essa articulação em um andamento mais lento, com uma posterior aceleração do tempo.

Outro elemento técnico que chamou a atenção, mas em um sentido positivo, foi a agilidade. De modo geral, a escrita dos trechos onde este elemento é trabalhado auxiliou bastante a prática dos músicos. Nas cordas, o uso das fôrmas de dedos mais comuns e a repetição dos padrões melódicos fez com que os músicos automatizassem rapidamente os movimentos e facilitou a coordenação dos dedos. Nas Clarinetas, o uso de movimentos escalares nos trechos com rítmica em semicolcheias também facilitou a articulação das notas e a coordenação dos dedos.

Sobre a execução de notas longas no naipe dos sopros, houve um pequeno problema na peça “Perseguição”. Nesta peça, as Clarinetas possuem três fraseados que duram, respectivamente, sete, cinco e quatro compassos. Essa diminuição gradativa tem relação com a dinâmica pedida em cada fraseado, a qual aumenta de intensidade, e com as alturas escritas, que vão em direção à região aguda do instrumento. Desse modo, visando uma maior unidade no fraseado e mais conexão entre as notas, foi solicitado que as clarinetistas executassem cada frase usando somente uma respiração.

Inicialmente, essa exigência do fraseado não foi bem executada, visto que a peça começou a ser ensaiada em um andamento bem abaixo do indicado na partitura, ocasionando a fragmentação do fraseado escrito. Porém, mesmo depois de ensaiarmos a peça em um andamento mais rápido, esse problema não foi resolvido.

Foi solicitado, então, que os músicos controlassem melhor a quantidade de ar utilizada nos trechos, principalmente na primeira frase. Além disso, pedi para que prestassem atenção à embocadura e à coluna de ar, respeitando também as dinâmicas pontuais.

Após algumas tentativas, houve uma pequena melhora, mas, devido a um possível descontrole na pressão do ar, os músicos ainda sentiam a necessidade de respirar durante o fraseado ou se esforçavam demais para conseguir manter a ligadura de frase. Acredito que a manutenção do estudo desta peça poderá auxiliar bastante no aprimoramento desta técnica para os instrumentistas de sopro, considerando o avanço que obtiveram durante os cinco ensaios de “Duas Peças”.

Ainda no naipe dos sopros, os ataques em *Staccato*, de modo geral, foram bem executados, exceto aqueles que envolviam notas no registro agudo do instrumento. A prática do *Staccato* em “Duas peças” se difere da encontrada em “Gotas”, já que aqui os trechos com essa articulação são constituídos de notas repetidas em sequência, e não de ataques isolados. Acredito que este fator contribuiu para uma maior segurança dos músicos para a realização da técnica, já que poderiam preparar a embocadura e os ataques de língua para uma sequência de notas, tendo mais tempo para verificar e corrigir possíveis problemas na execução.

Apenas no compasso 28 da peça “Disparada” houve o emprego do *Staccato* em uma sequência escalar. Neste trecho, aconteceram pequenas falhas na parte da Clarineta I e da Tuba, principalmente quando ensaiávamos a peça em um andamento mais rápido. Desse modo, sugeri aos músicos que executassem a passagem usando mais pressão de ar (já que a dinâmica era *Fortissimo*) e que realizassem o golpe de língua o mais suave possível, para não atrasar o ataque da nota. Com essa sugestão, os músicos melhoraram consideravelmente a *performance* do trecho, evitando as falhas das notas que aconteciam anteriormente.

“Disparada” também foi a peça em que os músicos experimentaram a alternância de compassos, o que gerou algumas discussões durante os ensaios relacionadas, principalmente, com a alternância entre compasso simples e composto. Essas discussões tinham um caráter de curiosidade, pois não houve dificuldades para a

orquestra executar corretamente esses trechos. Provavelmente a facilidade aconteceu em decorrência da escrita rítmica destes trechos, que valoriza bastante a acentuação métrica de cada tipo de compasso.

Considero que “Duas peças para Orquestra” foi a obra mais bem recebida pelo grupo, pois foi a que gerou mais comentários durante os ensaios, na qual os músicos se mostraram bastante curiosos e comprometidos em resolver os problemas técnicos encontrados durante os ensaios.

4.6 VIBRAÇÕES

“Vibrações” foi a quarta peça composta para a pesquisa e, como sugere o nome, teve como principal objetivo trabalhar a técnica do **Vibrato** para os instrumentos de corda. Embora a técnica do Vibrato possa ser explorada também nos instrumentos de sopro, defini que esta peça não contaria com as Clarinetas e a Tuba, a fim de que o material musical se ocupasse o máximo possível da técnica do Vibrato para as cordas.

Em termos gerais, a peça possui textura homofônica, sendo organizada sobre o encadeamento de alguns acordes de longa duração, onde são trabalhadas várias nuances possíveis para a execução do Vibrato. Como esse elemento técnico, de forma geral, exige bastante atenção do músico que está iniciando seu estudo, evitei colocar na peça mais elementos técnicos que pudessem dificultar a sua execução. Outros aspectos musicais que estão presentes em “Vibrações” se referem a fraseado, dinâmica e afinação, ou seja, questões que já são intrínsecas às peças de uma forma geral.

Sobre a estruturação harmônica, utilizo quatro acordes como base para a construção formal. O fraseado é delimitado pela forma de encadeamento desses quatro acordes, sendo que a duração deles é bastante estendida. Esses acordes foram extraídos da peça “Farben”, Terceiro movimento de “Cinco peças para Orquestra” Op. 16, de Schoenberg. A motivação para essa paráfrase foi a ideia da utilização de acordes prolongados onde há variações timbrísticas, que no caso de “Vibrações” estão conjulgados com os vários tipos de Vibrato utilizados na peça, promovendo uma variação na “cor” de cada acorde.

Os acordes foram dispostos na seguinte ordem:




Fig. 40 A ordem dos acordes utilizada em "Vibrações" é a mesma da encontrada na seção inicial de "Farben" de Schoenberg.

Esses acordes são intercalados com materiais musicais diferentes, fazendo eles variados entre cada um deles, com diferentes articulações. Essas articulações aparecem em forma de pequenos movimentos melódicos que reforçam a intervállica do acorde precedente ou preparam a sonoridade do acorde posterior, ou mesmo desconstroem a montagem do acorde, mudando a posição das notas dentro da tessitura.

Além da ideia de ter acordes prolongados na textura, a escolha de usar os acordes de Schoenberg teve como motivação criar um vínculo auditivo com a própria peça "Farben". De certo modo, esse vínculo pode auxiliar os músicos a reconhecer tal sonoridade em uma audição posterior desta obra, ou mesmo em uma possível execução futura.

Voltando para o aspecto técnico do Vibrato, a primeira questão que surgiu no momento da composição desta peça foi que o material musical que eu produziria deveria considerar que, dos músicos que fazem parte da Orquestra Santa Cecília, a maioria ainda não sabia utilizar tal recurso técnico. Desse modo, a abordagem escolhida para a escrita foi utilizar indicações de Vibrato que se referissem apenas à amplitude do movimento, sendo que a velocidade do Vibrato ficaria, pelo menos em um estágio inicial, a cargo da capacidade de cada músico.

Com esta premissa em mente, utilizo na peça os seguintes tipos de indicações para a execução do Vibrato com os possíveis resultados de execução:

- “*Vib. normal*”: Seria o Vibrato com amplitude de movimento mediana, análogo ao Vibrato ordinário, de modo que a alteração da afinação seja facilmente percebida
- “*Poco vib*”: Este tipo de Vibrato tem uma amplitude de movimento muito pequena, sendo mais simples para que os músicos iniciantes o realizem em uma velocidade maior
- “*Molto Vib.*”: Essa indicação requer um Vibrato com amplitude maior do que a do “*vib. normal*”, cuja variação da afinação e a movimentação do dedo sobre a corda sejam um pouco mais exagerados.
- “*Senza vib.*”: Indicação para a execução das notas sem o Vibrato. Apesar de óbvia essa indicação pode gerar problemas para quem já sabe realizar o Vibrato e se acostumou a tocar usando-o sempre. De certa forma, acaba sendo uma maneira de trabalhar o auto-controle da *performance*.
-  : Este sinal é uma indicação de um Vibrato muito amplo, com variação de afinação maior do que o “*molto vib*”. Este é um caso extremo e foi usado na peça apenas uma vez. Para auxiliar na sua execução exagerada, a dinâmica usada também é intensa (forte ou fortissimo). Naturalmente, é esperado que este tipo de Vibrato seja o mais lento de todos.

Todas as indicações acima podem ser executadas em velocidades diferentes, porém, quanto mais amplo for o movimento do Vibrato, mais difícil será para um músico iniciante executá-lo com velocidade. Ressalto que, devido à heterogeneidade técnica da orquestra, não era meu objetivo trabalhar a velocidade da execução, mas sim introduzir os movimentos básicos da técnica do Vibrato a partir das indicações acima, com a atenção voltada para a correção dos movimentos necessários.

Além desse cinco tipos de indicações para o Vibrato, faço uso de um outro tipo de indicação que mistura o movimento básico do Vibrato (que é a desafinação provocada pelo movimento do dedo para baixo da afinação justas e seu retorno à afinação) com a coordenação do mesmo através da especificação de sua rítmica.



Fig. 41 Indicação de “desafinação” da nota advinda da prática da afinação em “Quartos de tom”

No exemplo acima, utilizei uma notação que indica variações de afinação em quartos de tom. No entanto, o objetivo do uso destes sinais é exclusivamente trabalhar a movimentação do Vibrato com uma indicação rítmica precisa, de modo que músico tente coordenar o seu movimento de acordo com o andamento e o ritmo da peça, sendo a notação em quartos de tons apenas um mecanismo para indicar o movimento de “desafinação” do dedo para baixo da afinação justa. Essa coordenação rítmica é um aspecto importante na realização do Vibrato, o que ajuda no controle da sua sonoridade e na boa realização do movimento.

Vale ressaltar também algumas questões sobre a escrita rítmica da peça. O primeiro ponto é a fórmula de compasso, 4/1, muito pouco usual na literatura orquestral clássico-romântica. O objetivo deste tipo de escrita foi tentar facilitar a leitura para os músicos e, ao mesmo tempo, reforçar a ideia de notas longas. A ideia de facilitar a leitura tem relação com o espaçamento das notas na partitura quando escritas em semibreves. De certa forma, o efeito da leitura de uma semibreve (apesar de estar com duração de uma pulsação) pode ser diferente em relação à leitura de uma semínima. Além disso, ao trabalhar a alternância do compasso 4/1 e 4/4, tem-se a possibilidade de estabelecer a relação teórica dos denominadores das fórmulas de compasso com uma situação prática.

The musical score for the beginning of the piece "Vibrações" is presented for five string instruments: Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Solo vib. normal" and the metronome is set to "♩ = ca 50". The first measure is marked "div." and "pp < p > pp". The second measure is marked "div." and "p < mp > p". The third measure is marked "Solo vib. normal", "senza vib. tutti", and "pp < mp > pp". The score uses a mix of 2/4 and 4/4 time signatures.

Fig. 42 Compassos iniciais da peça "Vibrações". Destaca-se o uso da semibreve com a mesma rítmica da semínima através da alternância de compassos

4.6.1 O processo de ensaio: "Vibrações"

Esta peça que trabalha o vibrato, técnica muito importante na performance dos instrumentos de corda, foi o maior desafio para os músicos da Orquestra Santa Cecília. Isso se justifica pelo fato de que a maioria dos músicos da orquestra, ou nunca haviam estudado a técnica, ou ainda não dominavam perfeitamente a sua prática. Além disso, o vibrato provavelmente é a técnica que mais demanda tempo para aprimoramento em comparação com as demais técnicas aqui tratadas, já que depende de uma consciência dos movimentos dos dedos muito grande e de uma boa percepção da afinação, assim como o relaxamento necessário para a vibração dos dedos, controle que muitos músicos iniciantes ainda não possuem.

Outro elemento que tornou esse desafio maior ainda aos músicos está na razão de que "Vibrações" foi a última das peças a ser apresentada à Orquestra, possuindo o menor número de ensaios em relação às demais peças, totalizando quatro ensaios. De toda forma, foi possível introduzir, através da peça, vários elementos importantes da prática do vibrato e verificar de forma mais eficiente as dificuldades de cada músico para a execução da técnica. Desse modo pude projetar um trabalho

futuro para aprimoramento da performance do vibrato, assim como a continuidade da utilização de “Vibrações” como uma ferramenta de introdução ao estudo desta técnica.

Sobre a performance da peça, iniciei os ensaios explicando e exemplificando cada notação referente às indicações de vibrato. Posteriormente, realizei um trabalho com os movimentos básicos do vibrato utilizando a primeira nota de cada voz da orquestra. Neste primeiro momento pude perceber quem estava com mais dificuldade e então auxiliar na prática de forma individual. Esse procedimento gerou bons resultados e os instrumentistas conseguiram entender melhor os movimentos básicos para a realização do vibrato.

Após essa introdução sobre a técnica, realizei um estudo para diferenciar, junto aos músicos, as diversas indicações de vibrato presentes na peça. Definimos então como seria executado o *vibrato normal*, o *poco vibrato*, o *molto vibrato*, e o *vibrato muito amplo*. Com isso pude verificar quais das indicações proporcionavam mais problemas ao grupo, sendo o *molto vibrato* e o *vibrato muito amplo* os mais problemáticos por exigirem uma amplitude de movimento maior do que os demais. Essa abordagem perdurou durante praticamente todo o primeiro ensaio de “Vibrações”, sendo que, nesse dia, foi possível realizar apenas a leitura dos três compassos iniciais.

A fórmula de compasso e as várias indicações de fermata chamaram a atenção dos músicos, os quais inicialmente tiveram algumas dúvidas sobre a execução dos trechos que alternam entre 4/1 e 4/4. No entanto, essa dúvida foi a oportunidade de verificarmos na prática a questão teórica dos denominadores das fórmulas de compasso e discutirmos sobre a relatividade das durações das figuras musicais. Este momento foi de grande valia, já que a peça gerou uma chance de trabalhar um aspecto teórico que normalmente causa dúvidas nos músicos iniciantes.

Nos ensaios seguintes, prossegui à leitura efetiva de toda peça verificando a qualidade da performance do vibrato. Como citei anteriormente, o principal desafio foi trabalhar essa técnica em poucos ensaios, o que resultou em um aprimoramento mínimo e em um aproveitamento apenas razoável do material musical para o

desenvolvimento do vibrato. No entanto, pude verificar que muitos dos músicos que ainda não praticavam o vibrato, a partir do início dos ensaios de “Vibrações” começaram a tentar aplicá-lo nas outras peças do repertório tradicional da Orquestra Santa Cecília.

Desse modo, mesmo necessitando de mais tempo para que os músicos interiorizassem melhor as bases da técnica, percebi que “Vibrações” cumpriu com a sua função de, pelo menos, despertar a atenção dos alunos para uma prática que não era comum ainda à sua performance como instrumentista do grupo. Ao fim dos ensaios alguns dos músicos chegaram a comentar abertamente o que a peça proporcionou para a performance deles, sendo que mesmo aqueles que já dominavam a prática do vibrato declararam ficar mais atentos à técnica após a execução da peça.

4.7 SOB A LUA

Antes de iniciar a análise de “Sob a lua”, faz-se necessário realizar algumas considerações sobre o contexto desta composição. Esta peça não foi introduzida no processo de ensaios da orquestra pois, no momento em que foi concluída, já havia terminado os ensaios das peças desta pesquisa. De todo modo, resolvi acrescentá-la ao corpo do texto pois ela condensa os aspectos restritivos presentes no processo de escrita com os elementos advindos do processo de ensaios. Assim, apesar de não ter passado pela execução da Orquestra Santa Cecília, deixarei o exemplar desta peça como uma síntese das obras aqui compostas e como uma explicitação de um caminho para a continuidade das ações propostas pela pesquisa.

De modo geral, na composição de “Sob a lua” procurei incluir os elementos técnicos trabalhados anteriormente com uma abordagem bastante similar às das outras composições, sendo que em alguns desses elementos houve um pequeno acréscimo na dificuldade de execução. Isso se justifica pela ideia de promover um aprimoramento dos aspectos técnicos diagnosticados como problemáticos, considerando que os músicos da orquestra, neste ponto do trabalho, já tinham um contato maior com tais técnicas e, conseqüentemente, mais consciência da suas formas de execução.

Sobre as questões composicionais, esta peça possui uma sonoridade tênue, com algumas seções de textura mais densa. Dois materiais musicais organizam a peça como um todo: o primeiro material (Material 1) se caracteriza pela sonoridade fluida, com notas prolongadas e distribuídas em uma tessitura bastante reduzida; o segundo material (Material 2) vai de encontro à ideia do primeiro, possuindo movimentos breves e passagens rítmicas rápidas. A estrutura melódica fica em torno do material harmônico do primeiro material como uma forma de interferência na sua estrutura sonora.

Com esta divisão, estabeleci também quais tipos de técnicas instrumentais seriam trabalhadas considerando as características sonoras de cada material musical.

Tab. 1 Lista de elementos técnicos trabalhados na peça "Sob a lua"

ELEMENTOS TÉCNICOS TRABALHADOS NA ESCRITA	
Material musical 1 (sonoridade fluida)	Material musical 2 (Movimentos rápidos)
Vibrato	Agilidade
Mudança de posição	Notas em <i>Staccato</i> (Sopros)
Harmônicos e sons <i>Sul Ponticello</i>	Ataques em notas agudas (Clarinetas)
Notas longas	Trinado

Ao todo, oito elementos técnicos estão presentes na escrita da peça, cada um contribuindo para as características sonoras dos materiais musicais.

A parte harmônica da peça orienta a sua organização formal a partir do caminho harmônico desenhado por seis acordes diferentes. Esses acordes determinam o fraseado do material musical 1, havendo um controle de alturas quase no nível de uma fixidez. A construção desses acordes foi realizada a partir da variação de intervalos de segunda maior e menor, tendo a nota fá como eixo central



Fig. 43 Caminho harmônico contido no material 1 da peça "Sob a Lua".

O material musical 2, por sua vez, possui uma organização harmônica mais livre, podendo reforçar ou não linhas melódicas ou intervalos presentes nos acordes mostrados acima. Não há fixidez nas alturas, reforçando a ideia de contraste, e a sonoridade desse material é um pouco mais agressiva e incisiva do que a do material 1.

Dessa forma, o desenvolvimento da peça gira em torno da transição dos acordes e da interrelação entre os dois materiais musicais, trabalhando a alternância deles como protagonistas dentro da textura musical.

The image displays a musical score for the piece "Sob a lua". It features seven staves: Clarinet (Cl.), Tub. Bb, Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Two musical materials are identified: Material 1, shown in blue boxes, and Material 2, shown in red boxes. Material 1 includes passages in the Clarinet (measures 10-12), Violin 1 (measures 10-12), and Cello (measure 11). Material 2 encompasses a large section from measure 10 to the end of the page, involving multiple instruments and dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *fp*. Specific performance instructions like *nat.*, *arco*, *pizz.*, *sul pont.*, *vib. normal*, and *gliss.* are also present throughout the score.

Fig. 44 Trecho de "Sob a lua" onde há conjunção dos dois tipos de materiais musicais

Destaco ainda que existe uma relação entre os dois materiais que pode ser classificada como um tipo de Restrição Interna à escrita. De modo geral, a cada interferência do Material 2 sobre o Material 1, neste último há uma transformação, mesmo que pequena. Essa transformação pode ser de caráter timbrístico ou harmônico. Assim, o Material 2 funciona como uma espécie de "sinal" ou catalizador para que a textura musical sofra alterações e assim a forma se desenvolva sob este aspecto.

Sobre os elementos técnicos, como já foi citado, tentei utilizar as mesmas abordagens utilizadas nas peças anteriores, visando reforçar a vivência que os músicos tiveram nas outras execuções. Em alguns dos elementos houve uma exigência técnica maior como, por exemplo, trechos longos com a indicação de “Vibrato normal” e a alternância maior entre sons ordinários e a indicação *Sul Ponticello*.

Como há uma profusão maior de técnicas instrumentais nesta peça, em alguns trechos acontecem trocas mais intensas de elementos técnicos diferentes, exigindo mais atenção e cuidado do músico durante a *performance*.

The image shows a musical score for Violin II (Vln. 2) from measures 10 to 18. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The dynamics are marked as *p*, *mp*, *mf*, and *pp*. Technical instructions are placed above the staff: "arco" above measure 10, "nat. senza vib." above measure 11, "vib. normal" above measure 14, and "sul pont." above measure 18. A red box highlights measures 10, 11, and 12, and a blue box highlights measure 14.

Fig. 45 compassos 10 à 18 da parte de violino II. destaca-se a mudança de técnicas em poucos compassos de música.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da análise dos contextos de orquestras amadoras e estudantis no Brasil e principalmente em Minas Gerais, verifiquei que a Orquestra Santa Cecília pode ser classificada como uma orquestra de estudantes, na qual seus integrantes não recebem salários para exercer sua função de músicos, mas ao mesmo tempo possuem formação musical gratuita. Essa formação gratuita é oferecida pela Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará (entidade à qual a Orquestra Santa Cecília é vinculada), por meio de professores que, em sua maioria, também atuam de forma voluntária em prol da manutenção das atividades musicais da entidade.

O contexto musical da Orquestra Santa Cecília se assemelha, de modo geral, aos contextos de várias orquestras de estudantes que podem ser encontradas no Brasil. O repertório privilegia adaptações de obras dos períodos Clássico e Barroco, além de arranjos de músicas populares brasileiras e internacionais. A introdução das peças desta pesquisa proporcionou, além da maior diversificação do repertório, a possibilidade de trabalhar aspectos técnicos incomuns ou mesmo ausentes do repertório tradicional.

A composição e a prática das quatro peças realizadas no âmbito desta pesquisa, demonstraram que há uma grande possibilidade de trabalhar aspectos técnicos presentes na prática do repertório tradicional de uma orquestra de estudantes, utilizando as linguagens musicais modernas como ferramenta de aprendizado. Além disso, essa ação proporcionou a diversificação da experiência musical e poderá viabilizar a introdução futura de outras peças da literatura musical do século XX, ampliando ainda mais o conhecimento técnico-musical dos integrantes da orquestra.

Ressalto também que, ao propor a introdução de uma linguagem musical nova à Orquestra Santa Cecília, procurei não interferir de forma significativa na logística já estabelecida de ensaios do grupo, tentando adequar a demanda da pesquisa com a demanda de apresentações da orquestra. Dessa forma, cheguei até mesmo a interromper os ensaios das minhas peças nos períodos em que o grupo era

requisitado para participar de muitos eventos na cidade (ver tabela de ensaios no Anexo 1).

O conceito de Restrições em Composição Musical, analisados como Restrições Internas e Restrições Externas, se mostrou pertinente para teorizar o processo composicional, considerando todo o contexto de limitações técnicas no qual as peças estavam envolvidas. Além disso, auxiliaram na montagem de uma metodologia de composição apropriada para a pesquisa, tendo a realização do diagnóstico técnico-musical como principal elemento de correspondência entre as linguagens musicais trabalhadas e a capacidade técnica da orquestra.

Houve, de modo geral, uma contribuição para o aprimoramento técnico-musical do grupo, considerando também que todas as técnicas instrumentais presentes nas composições foram aplicadas de modo didático, buscando, ao mesmo tempo, um avanço no aspecto técnico da performance. Naturalmente, algumas técnicas foram menos aprimoradas do que outras, dependendo do tempo de ensaio destinados a elas ou da própria dificuldade intrínseca à técnica em questão. Porém, de modo geral, foi possível estabelecer um ponto de partida para um aprimoramento futuro, seja pelo estudo individual, pela continuidade da execução das peças desta pesquisa, ou mesmo pela aplicação dessas técnicas dentro do repertório tradicional do grupo.

As observações dos ensaios, aulas de instrumentos e as conversas informais com músicos do grupo foram elementos fundamentais para montagem do diagnóstico técnico-musical. Nestes momentos de coleta de dados, pude enxergar mais profundamente as demandas técnicas da orquestra, demandas essas às quais não teria acesso caso permanecesse apenas em minha posição de regente do grupo. Esses dados técnicos, por sua vez, foram essenciais para o planejamento e a escrita das composições, sendo que, sem eles qualquer tentativa de introduzir linguagens modernas ao repertório da orquestra poderia estar fadada ao fracasso.

Do ponto de vista composicional, acredito que este pequeno catálogo de peças que apresento junto ao texto desta dissertação pode ser usado como um estudo idiomático para composições que visem grupos amadores que possuam formação instrumental semelhante. Todas as questões apontadas nos levantamentos técnicos

e nos processos de ensaios podem ser, de certo modo, generalizadas e abordadas em outros grupos musicais afins.

A partir da ação proposita nesta pesquisa, considero que o conhecimento prévio das deficiências e potencialidades técnicas do grupo musical, além da percepção de seu contexto histórico-cultural por parte do compositor e/ou regente, são elementos indispensáveis para que uma ação semelhante à apresentada nesta pesquisa obtenha sucesso.

A descrição do processo de ensaios, por sua vez, demonstrou que mesmo tendo um conhecimento profundo das demandas técnicas do grupo, a performance das músicas pela orquestra mostrou que, apesar de utilizar elementos coerentes com a capacidade musical da orquestra, a linguagem musical e a sonoridade geral de uma peça podem dificultar imensamente a prática dos músicos. Um exemplo disso foram as dificuldades rítmicas que o grupo teve para executar as peças “Nevoeiro e Revoadá” e “Gotas”, as quais contavam com uma rítmica bastante simples, se considerarmos cada parte da orquestra individualmente, mas que possuíam uma textura polifônica relativamente complexa, o que dificultou a orientação métrica dos músicos da orquestra.

Obviamente, parte das dificuldades apresentadas pela orquestra já eram esperadas, pois a minha proposta impactaria de forma profunda na prática musical de seus integrantes e, além disso, estaria trabalhando sonoridades com as quais os músicos não estavam identificados. Corroborando essa afirmação, incluo aqui a reflexão de Maura Penna, a qual diz que

Sendo a música uma linguagem cultural, um tipo de música se torna significativo para nós na medida em que, pela vivência cotidiana, nos familiarizamos com os seus princípios de organização sonora, com a sua poética. Em contrapartida, a música que não faz parte de nossa experiência é vista com “estranhamento”. (PENNA, p. 90, 2012)

Sendo assim, tenho consciência de que com apenas seis meses de contato com linguagens musicais e técnicas instrumentais presentes nas peças desta pesquisa os músicos da Orquestra Santa Cecília ainda não estejam completamente

familiarizados com as sonoridades trabalhadas. Porém, creio que essa abordagem das composições possa ter plantado uma semente para uma nova descoberta musical e aberto um precedente para que um novo tipo de repertório possa ser explorado pelo grupo, evitando um “estranhamento” futuro que diminua o desejo de performance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, Samuel – **The study of orchestration**, W.W. Norton & Company, Inc. Second edition, New York, 1989
- BERMAN, Joel; JACKSON, Barbara J.; SARCH, Kenneth – **The A.S.T.A Dictionary of bowing terms for strings instruments**, The American Strings Teachers Association, Tichenor Publishing Group, USA, 1987
- BONI, Valdete; QUARESMA, Silvia Jurema – **Aprendendo a entrevistar: Como fazer entrevistas em ciências sociais**, Revista Eletronica dos Pós-graduandos em Sociologia Política da UFSC – Vol. 2, nº1 (3), Janeiro – Julho, 2005, p. 68 - 80
- CARDOSO, Cláudio Urgel Pires – **The performance of violoncello harmonics** – Graduate College The University of Iowa, Iowa City, Iowa, 1994
- CASELLA, Alfredo; MORTARI, Virgilio – **La técnica de la orquesta contemporánea**, 1ª ed. – Buenos Aires: Melos Ediciones Musicales, trad. Abraham Jurafsky, 2007
- CHAGAS, Alexandre Henrique Isler – **A Orquestra de Cordas Infanto-juvenil como instrumento metodológico na educação musical**, dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP [s.n.], 2007
- COSTA, Manuela Areias. Música e história: um estudo sobre as bandas de música civis e suas apropriações militares. **Tempos Históricos**, ISSN: 1983-1463 (versão eletrônica), v. 15, p. 240-260, 2011
- GALAMIAN, Ivan – **The Art of violin Playing and Teaching**, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1985
- GODINHO, Josinéia. **Do iluminismo ao Cecilianismo: A música mineira para a missa nos séculos XVIII e XIX**. 2008, 144f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- GREEN, Lucy – **Meaning, autonomy and authenticity in the music Classroom**, Institute of Education, University of London, 2005
- KRAHEMBUHL, Samuel - **Regência de Orquestras Estudantis – Estudo de caso sobre Preparação e Performance da Suíte N. 3 “Antiche Danze ed Arie” de Ottorino Respighi com a Camerata IASP**, Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, [79 f.], 2017
- LANGE, Francisco Curt. A música na Vila Real de Sabará, In: **Revistas de Estudos Históricos**. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília, nº 5, São Paulo, p. 97 – 198. 1967
- LAVIGNE, Marco Antônio; BOSÍSIO, Paulo Gustavo – **Técnicas Fundamentais de Arco para Violino e Viola**, Rio de Janeiro, Apostila, 1999

MATEIRO, Tereza; ILARI, Beatriz (Org.) – **Pedagogias em Educação Musical** – Curitiba: InterSaber, 2012 (Série Educação Musical)

MEINE, Rodrigo – **Restrições e liberdade em composição musical: Memorial de composição**, dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, BR-RS, Vol. 1, [86 f.], 2012

MEYER, Leonard B. – **Style and music: theory, history, and ideology**, University of Chicago Press Edition, 1996

MIRANDA, Daniele – **Músicos de Sabara: A prática musical religiosa a serviço da Câmara (1749 – 1822)**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

PEARCE, Marcus Thomas; WIGGINS, Geraint A. Aspects of a Cognitive Theory of Creativity in Musical Composition. *ECAI'02 Workshop on Creative Systems*, p. 17–24, 2002.

PENNA, Maura – **Música(s) e seu ensino**, 2ª edição rev. e ampl. Porto Alegre: Sulina, 2012

PISTON, Walter – **Orquestación**, traducción: Ramón Barce, Llorenç Barber y Alicia Perris, Real Musical Editores, Madrid, 1984

REAL, Jonicler. **Estudo e reflexão sobre repertório para orquestra jovem**, 173 f. Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2003.

RESENDE, Maria Conceição – **A música na história de Minas colonial**. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; Brasília, DF: INL, 1989.

ROCHA, Ricardo – **Regência: uma arte complexa: Técnicas e reflexões sobre a direção de orquestras e corais**, Ibis Libris, Rio de Janeiro, 2004

ROUSSIN, Charles Bruno. **Oito novas obras para Orquestra de Câmara: Aspectos analíticos e de performance de composições escritas para a Orquestra de Câmara de Ouro Branco**, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011

SALLES, Mariana Isdebski – **Arcadas e Golpes de arco: A questão da técnica Violinística no Brasil: proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco**, Brasília : Thesaurus, 1998

SANTOS, Vera Núbia. **Projeto Orquestra Sinfônica Jovens de Sergipe. Arte e História**. Doutorado em Serviço Social. Pontifícia Universidade Católica – PUC. São Paulo, 162 f. 2009

SCHAFER, R. Murray – **O ouvido pensante**, tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magnda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal, revisão técnica de Aguinaldo José Gonçalves. 2. Ed – São Paulo: Ed. Unesp, 2011

SHERCHEN, Hermann – **El arte de dirigir la orquesta**, Tradução de Roberto Gerhard, Editorial Labor, S.A. Barcelona, 1933

SLOBODA, John A. – **A mente musical: psicologia cognitiva da música**, tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. – Londrina: EDUEL, 2008

STRAUS, Joseph N. – **Introduction to Post-Tonal Theory**, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey, 1990

STRAVINSKY, Igor – **Poética Musical em 6 Lições**, tradução, Luiz Paulo Horta – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996

TRINDADE, Manuel de Almeida - **O Concílio Vaticano II e a Constituição da Sagrada Liturgia**, EDREL (1-131). Fátima: SNL (2014), pp. 23-50. ISBN 978-989-8293-46-6, disponível em: http://www.liturgia.pt/anodafe/Concilio_e_SC.pdf - acesso em: 14/03/2016 - 10h45

UMBELINO, Ana Carolina Borges - **Observação dos processos pedagógicos utilizados em aulas de instrumentos e de Percepção Musical na Sociedade Musical Santa Cecília**, TCC – Licenciatura em Música, Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013

UMBELINO, Ana Carolina Borges; NEVES, Lucas Duarte – **Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará: relato histórico de uma entidade bicentenária, 2º Congresso nas Nuvens..., Anais...**, 2016

VIEGAS, Silvio Cesar Lemos – **Questionamentos sobre a atuação do regente: o ensino da Performance**, dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2009

WEBSTER, Peter – **Creative thinking in music: Advancing a model** In: SULLIVAN, T; WILLINGHAM, L. (Orgs.) – **Creative and Music Education**. Edmonton: Canadian Music Educators Association, 2002, p. 16 - 33

Partituras:

GONZAGA, Luiz – **Asa Branca**, Arranjo para orquestra de Diógenes Nébias e Gilson Silva, Editoração de Lucas Duarte Neves, 2014

MOREIRA, Juarez – **Baião barroco**, Adaptação e editoração de Lucas Duarte Neves, 2014

MORRICONE, Ennio – **Gabriel's Oboe**, Arranjo e editoração de Lucas Duarte Neves, 2013

MOZART, W. Amadeus - **Eine Kleine Nachtmuzik KV 525**, Wolfgang Amadeus Mozarts Werke, Serie XIII: Quintette für Streichinstrumente, No.9 (pp.2-13 (182-193)) Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1883. Plate W.A.M. 590. In: www.imslp.org (acesso em 17/10/2016)

LOBO, Jerônimo de Souza – **Novena de Nossa Senhora do Carmo**, Edição de Márcio Miranda Pontes, Editora Pontes, 2008

THE BEATLES - **Eleanor Rigby**, Arranjo para orquestra de Diógenes Nébias, editoração de Lucas Duarte Neves, 2015

Anexo 1 - Tabela de ensaios realizados e peças trabalhadas:

Data	Peças ensaiadas
03/02/2017	“Nevoeiro e Revoada”
10/02/2017	“Nevoeiro e Revoada”
10/03/2017	“Gotas”
18/03 à 20/04	Interrupção dos ensaios das peças da pesquisa para trabalho com as peças que a orquestra executaria durante os eventos da Semana Santa 2017
21/04/2017	“Gotas” e “Nevoeiro e Revoada”
28/04/2017	“Nevoeiro e Revoada”
05/05/2017	“Nevoeiro e Revoada”
19/05/2017	“Gotas”
02/06/2017	“Nevoeiro e revoada” e “Duas peças para orquestra”
09/06 à 21/07	Interrupção dos ensaios das peças da pesquisa para trabalho do repertório tradicional da orquestra a ser apresentado em julho de 2017 -
22/07 à 03/08	Recesso de atividades na entidade
04/08/2017	“Nevoeiro e Revoada”, “Vibrações” e “Duas peças para orquestra”
11/08/2017	“Gotas”, “Duas peças para Orquestra” e “Vibrações”
18/08/2017	“Gotas”, “Duas peças para Orquestra” e “Vibrações”
25/08/2017	“Gotas”, “Duas peças para Orquestra” e “Vibrações”

Anexo 2 - Partituras

Nevoeiro e Revoada

Lucas Duarte Neves

2016

Partitura com transposição

Adagio, molto calmo ♩ = ca 52

The musical score is arranged in a system with seven staves. The instruments and their parts are as follows:

- Clarinet in B \flat I:** Treble clef, starting with a rest, then playing a melodic line with dynamics *pp* and *p*.
- Clarinet in B \flat II:** Treble clef, playing a lower melodic line with dynamics *pp* and *mp*.
- Tuba in B \flat :** Bass clef, playing a sustained low note throughout the piece.
- Violin I:** Treble clef, playing a melodic line with dynamics *ppp*, *pp*, *mf*, and *pp*. Includes markings for *sul pont.* and *tr.*
- Violin II:** Treble clef, playing a sustained accompaniment with dynamics *pp* and *pp*. Includes the marking *senza cresc*.
- Viola:** Alto clef, playing a melodic line with dynamics *p*, *ppp*, and *mp*. Includes the marking *sul pont.*
- Violoncello:** Bass clef, playing a sustained accompaniment with dynamics *p* and *mp*.
- Contrabass:** Bass clef, playing a sustained accompaniment with dynamics *p* and *p*. Includes markings for *pizz.* and *arco*.

A tempo

♩ = 52

accel.

11

Cl. *pp* *p* *mf* *p* *f*

Cl. *mf* *f*

Tub. *pp* *mp* *p* *f*

Vln. I *p* *mf* *pp* *mp* *f* *f*

Vln. II *mf* *pp* *mp* *mf* *f* *f*

Vla. *p* *mp* *mf* *f* *f*

Vc. *mp* *p* *mf* *p* *f* *f*

Cb. *mp* *p* *mp* *p* *f*

17

Cl. *f* *ff* *p* *mf* *p* *pp* *mp*

Cl. *f* *ff* *p* *mf* *p* *p* *mp*

Tub. *ff* *p* *mf* *p*

Vln. I *tr* *f* *ff* *mp* *pp* *p* *mp*

Vln. II *tr* *f* *ff* *mp* *pp* *p* *pp*

Vla. *tr* *f* *ff* *mp* *pp* *p* *pp*

Vc. *tr* *f* *ff* *mp* *pp* *p* *tr*

Cb. *f* *ff* *p* *mf* *p* *p*

sul pont. *tr* *mp*

Detailed description: This page of a musical score, numbered 17, features seven staves for different instruments. The woodwinds (Clarinets and Tuba) and strings (Violins, Viola, and Cello) are marked with various dynamics including fortissimo (ff), piano (p), mezzo-forte (mf), mezzo-piano (mp), and pianissimo (pp). The woodwinds and strings play melodic lines with trills and slurs. The tuba part is primarily rhythmic. The strings play a complex texture with many trills and tremolos. The score concludes with a 'sul pont.' marking and a trill in the first violin part.

26

Cl. *p* *pp* *tr* *p* *pp dolce* *ppp*

Cl. *p* *tr* *p* *pp dolce*

Tub. *mp* *p* *ppp*

Vln. I *(tr)* *p* *sul pont.* *tr*

Vln. II *ppp* *p* *p sempre* *ppp*

Vla. *ppp* *p* *mp* *pp* *pp* *ppp*

Vc. *pp* *mp* *mf* *ppp*

Cb. *p* *ppp*

rall.

Gotas

As notas que estão com a cabeça da figura em forma de losango devem ser executadas apenas encostando o dedo na corda, sem pressionar

Lucas Duarte

2017

Partitura com transposição

Andante moderato ♩ = ca 70

The musical score is written for a chamber ensemble. The instruments and their parts are:

- Clarinet in B \flat I:** Starts with a half note G \sharp (p), followed by a half note A \sharp (p), and a half note B \sharp (p). It then has a quarter rest, followed by a quarter note G \sharp (mf), a quarter note F \sharp (mf), and a quarter note E \sharp (mf). It ends with a half note G \sharp (p) and a half note A \sharp (pp).
- Clarinet in B \flat II:** Starts with a quarter note G \sharp (f), followed by a quarter rest, a quarter note A \sharp (f), and a quarter note B \sharp (f). It then has a quarter rest, followed by a quarter note G \sharp (pp), a quarter note F \sharp (pp), and a quarter note E \sharp (pp). It ends with a half note G \sharp (pp) and a half note A \sharp (pp).
- Tuba in B \flat :** Remains silent until the 5th measure, where it plays a half note G \sharp (p) and a half note A \sharp (pp).
- Violin I:** Starts with a quarter note G \sharp (f), followed by a quarter rest, a quarter note A \sharp (f), and a quarter note B \sharp (f). It then has a quarter rest, followed by a quarter note G \sharp (p), a quarter note F \sharp (p), and a quarter note E \sharp (p). It then has a quarter rest, followed by a quarter note G \sharp (pp), a quarter note F \sharp (pp), and a quarter note E \sharp (pp). It ends with a quarter note G \sharp (mp), a quarter note F \sharp (pp), and a quarter note E \sharp (mp).
- Violin II:** Starts with a quarter note G \sharp (p), followed by a quarter rest, a quarter note A \sharp (p), and a quarter note B \sharp (p). It then has a quarter rest, followed by a quarter note G \sharp (mf), a quarter note F \sharp (mf), and a quarter note E \sharp (mf). It then has a quarter rest, followed by a quarter note G \sharp (f), a quarter note F \sharp (f), and a quarter note E \sharp (f). It ends with a quarter note G \sharp (p), a quarter note F \sharp (p), and a quarter note E \sharp (p).
- Viola:** Starts with a quarter note G \sharp (f), followed by a quarter rest, a quarter note A \sharp (p), and a quarter note B \sharp (p). It then has a quarter rest, followed by a quarter note G \sharp (pp), a quarter note F \sharp (pp), and a quarter note E \sharp (pp). It then has a quarter rest, followed by a quarter note G \sharp (mp), a quarter note F \sharp (pp), and a quarter note E \sharp (pp). It ends with a quarter note G \sharp (p), a quarter note F \sharp (p), and a quarter note E \sharp (p).
- Violoncello:** Remains silent until the 5th measure, where it plays a half note G \sharp (p) and a half note A \sharp (pp).
- Contrabass:** Remains silent until the 5th measure, where it plays a half note G \sharp (p) and a half note A \sharp (mp).

8

Cl. *mf* *f* *pp* *p* *pp*

Cl. *mp* *ff* *mp* *pp* *p*

Tub. *mp* *pp*

Vln. 1 *mf* *mf* *p* *f* *pp* *mf* *f*

Vln. 2 *mp* *mf* *pp* *f* *pp* *f* *mp*

Vla. *mp* *mf* *pp* *mf* *pp* *mf* *p* *gliss.* *gliss.* *gliss.* *sfz.*

Vc. *mp* *p* *f* *mf* *mf* *mf* *mp*

Cb. *mp* *p* *f* *mp*

1 pizz. arco sul pont. arco div. nat. ricochet pizz. ricochet pizz. arco gliss. 1 arco ricochet col legno battuto

Meno mosso ♩ = 54

17

Cl. *p dolce senza cresc.* *p mp*

Cl. *p dolce senza cresc.* *p pp*

Tub. *p mf pp*

Vln. 1 *f* *mp* *mf* *mp* *p*

Vln. 2 *p < f* *mp* *mf* *mp* *pp* *mp*

Vla. *f* *p < f* *mp* *pp* *mf*

Vc. *p* *mf* *p* *pp dolce*

Cb. *col legno bat. pizz.* *arco sul pont.* *col legno bat.* *sul pont.* *mp* *ppp*

Annotations: ricochet arco, Sul I gliss., nat., col legno bat., pizz., arco sul pont., Sul III, gliss., Sul IV, div., arco ricochet.

Duas peças para Orquestra

I. Perseguição

Lucas Duarte Neves

2017

Partitura com transposição

Allegro ♩ = ca 100

Clarinet in B♭ I *p* *senza cresc.*

Clarinet in B♭ II *p* *senza cresc.*

Tuba in B♭ *ff* *mp* *pp*

Violin I *ff* *mp* *mp*

Violin II *ff* *p* *mp*

Viola *ff* *p* *mf*

Violoncello *ff* *mp*

Contrabass *ff* *mf* *pizz.* *arco* *mp*

Cl. **A** *p* *mf*

Cl. *mf*

Tub. *mp* *p* *mf*

Vln. I *sul pont.* *p* *nat.* *mp* *mp* *mf* *p* *sul pont.*

Vln. II *pp* *mp* *mp* *mf* *p* *sul pont.*

Vla. *mf* *p* *mp* *mp* *mf* *p* *sul pont.*

Vc. *mf* *pp* *mp* *f*

Cb. *mf* *pizz.* *arco* *pp* *mp* *f*

B

Musical score for measures 12-15. The score includes parts for Clarinet 1 (Cl.), Clarinet 2 (Cl.), Tubist (Tub.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

- Cl. 1 & 2:** Start at measure 12 with a dynamic of *pp*. They play a melodic line with a slur over measures 12-15, ending with a dynamic of *p*.
- Tub.:** Remains silent throughout these measures.
- Vln. I & II:** Play sustained chords. Vln. I starts at *p*, Vln. II at *mf*. Both transition to *p* by measure 14. In measure 15, they play a melodic line marked *nat.* with a dynamic of *mp*.
- Vla.:** Play sustained chords, starting at *mf* and transitioning to *p* by measure 14. In measure 15, they play a melodic line marked *nat.* with a dynamic of *p*.
- Vc.:** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at *pp* and transitioning to *p* by measure 14.
- Cb.:** Remains silent throughout these measures.



Musical score for measures 16-19. The score includes parts for Clarinet 1 (Cl.), Clarinet 2 (Cl.), Tubist (Tub.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

- Cl. 1 & 2:** Play a melodic line with a slur over measures 16-19. Dynamics are *mp* at measure 16, *mf* at measure 17, and *ff* at measure 18. Measure 19 is a double bar line.
- Tub.:** Remains silent until measure 17, then plays a melodic line marked *mp* in measure 17 and *ff* in measure 18.
- Vln. I & II:** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes. Vln. I starts at *mf* and Vln. II at *mp*. Both transition to *ff* by measure 18.
- Vla.:** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at *mp* and transitioning to *ff* by measure 18.
- Vc.:** Play a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at *mp* and transitioning to *ff* by measure 18.
- Cb.:** Remains silent until measure 17, then plays a melodic line marked *mp* in measure 17 and *ff* in measure 18.

II. Disparada

Allegro moderato ♩ = ca 100

C

Musical score for measures 1-6. The score is for a full orchestra. The instruments and their parts are: Cl. (C1 and C2), Tub., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *pp*, *ff*, *p*, *f*, *mp*, and *pizz.*. There are also performance instructions like *div. Spiccato* for the Violin I and *pp* for the Trombone. The first measure is marked with a first ending bracket.

Musical score for measures 7-10. The instruments and their parts are: Cl. (C1 and C2), Tub., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The key signature is one flat. The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings: *mp*, *pp*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *Spiccato* for the Violin II, Viola, and Violoncello, and *arco* for the Contrabass. A double bar line is present at the end of measure 6, indicating a section break.

11 ♩ = ♪ D

Cl. *mf* *f* *sfz* *sfz* *pp*

Cl. *mf* *f* *sfz* *sfz* *pp*

Tub. *f* *sfz* *sfz*

Vln. I *f* *ff* *f* pizz. *mf*

Vln. II *ff* *f* pizz. *mf*

Vla. *ff* *f* *mf*

Vc. *ff* *mf*

Cb. *ff* *mp*



16

Cl. *p* *f* *p* *ppp*

Cl. *p* *f* *p* *ppp*

Tub. *f* *pp*

Vln. I pizz. *mf* arco spiccato *p* *mf*

Vln. II pizz. *mf* arco spiccato *p* *mf*

Vla. *mf* *mf* *f*

Vc. *mf* *mf* *f*

Cb. *mf* pizz. *f*

E

20

Cl. I: *mf* *f* *mp*

Cl. II: *mf* *mp*

Tub.: *f* *mp*

Vln. I: *p* *ff* *mp* *p*

Vln. II: *p* *ff* *mp* *p*

Vla.: *ff* *ff* *mp* *p*

Vc.: *ff* *ff* *mp* *p*

Cb.: *p* *ff* *mp* *p*

25

Cl. I: *mf* *f* *ff*

Cl. II: *mf* *f* *ff*

Tub.: *f* *ff*

Vln. I: *f* *f* *ff*

Vln. II: *f* *f* *ff*

Vla.: *f* *f* *ff*

Vc.: *f* *f* *ff*

Cb.: *f* *f* *ff*

29 **F**

Cl. *ff* *ff* *ff*

Tub. *ff* *ff* *ff*

Vln. I *f* *pp* *f pp* *f*

Vln. II *f* *pp* *f pp* *f*

Vla. *f* *pp* *f pp* *f*

Vc. *f* *pp* *f pp* *f*

Cb. *f* *pp* *f pp* *f*

*) O divisi neste trecho é facultativo. Caso os músicos consigam, podem executar a passagem utilizando cordas duplas.

Vibrações

Lucas Duarte Neves
2017

Molto Largo

Solo
vib. normal ♩ = ca 50

Violin 1
div. $pp < p > pp$
 $p < mp > p$
senza vib. tutti
 $pp < mp > pp$

Violin 2
div. $pp < p > pp$
 $p < mp > p$

Viola
div. $pp < p > pp$
 $p < mp > p$

Violoncello
div. $pp < p > pp$
 $p < mp > p$

Contrabasso
 $pp < p > pp$
 $p < mp > p$
 p

5 div. $\circ = ca 50$
poco vib. molto vib. ♩ = ca 50

Vln. 1
 p
 $f < p > pp$

Vln. 2
div. p
poco vib. molto vib.
 $f < p >$

Vla.
 p
molto vib.
 $f < p >$

Vc.
div. p
molto vib. molto vib. senza vib.
 $f < p > pp$
 mp

Cb.
 p
molto vib. vib. normal senza vib.
 $f < mp >$

8

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

vib. normal div.

senza vib.

poco vib.

vib.

mp

pp — *ff*

p — *mf*

p — *mf*


mp < *ff*

vib. normal

mp < *ff*

vib. normal

pp — *ff*

Vibrato molto ampio: 

11

$\text{♩} = \text{ca } 40$

$\text{♩} = \text{ca } 50$

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

senza vib.

ff

pp subito

senza vib.

senza vib.

senza vib.

senza vib.

senza vib.

senza vib.

vib. normal

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

vib. normal

vib. normal

vib. normal

Sob a lua

Lucas Duarte
2017
Partitura com transposição

Adagio ♩ = ca 55

The musical score is for the piece "Sob a lua" by Lucas Duarte (2017), featuring a transposition. The tempo is Adagio, with a metronome marking of approximately 55 beats per minute. The score is written for a chamber ensemble consisting of Clarinet in Bb I and II, Tuba in Bb, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 4/4. The score includes various performance instructions such as dynamics (pp, p, mp, mf, f), articulation (accents, trills), and playing techniques (senza vib., vib. normal, div. senza vib., sul pont., pizz., arco sul pont., nat.).

Clarinet in Bb I: Starts with a rest, then plays a long note with *pp* dynamics, followed by a trill and a long note with *p* dynamics.

Clarinet in Bb II: Starts with a rest, then plays a long note with *pp* dynamics, followed by a trill and a long note with *p* dynamics, and ends with a long note with *pp* dynamics.

Tuba in Bb: Starts with a rest, then plays a long note with *p* dynamics, followed by a long note with *mp* dynamics, and ends with a long note with *pp* dynamics.

Violin I: Starts with a rest, then plays a long note with *pp* dynamics and *senza vib.* marking, followed by a long note with *pp* dynamics and *vib. normal* marking, then a long note with *p* dynamics and *div. senza vib.* marking, then a long note with *mp* dynamics, then a long note with *p* dynamics, then a long note with *mf* dynamics and *sul pont.* marking, and ends with a long note with *p* dynamics and *nat.* marking.

Violin II: Starts with a rest, then plays a long note with *pp* dynamics and *senza vib.* marking, followed by a long note with *pp* dynamics, then a long note with *pp* dynamics and *sul pont.* marking, then a long note with *p* dynamics, then a long note with *pp* dynamics and *sul pont.* marking, then a long note with *mf* dynamics and *sul pont.* marking, and ends with a long note with *f* dynamics and *pizz.* marking.

Viola: Starts with a rest, then plays a long note with *p* dynamics and *sul pont.* marking, followed by a long note with *pp* dynamics, then a long note with *p* dynamics and *sul pont.* marking, then a long note with *pp* dynamics and *nat.* marking, then a long note with *mp* dynamics, and ends with a long note with *p* dynamics.

Violoncello: Starts with a rest, then plays a long note with *pp* dynamics, followed by a long note with *p* dynamics, then a long note with *pp* dynamics, then a long note with *p* dynamics, then a long note with *mp* dynamics, and ends with a long note with *p* dynamics.

Contrabass: Starts with a rest, then plays a long note with *pp* dynamics, followed by a long note with *mp* dynamics and *pizz.* marking, then a long note with *mp* dynamics and *arco sul pont.* marking, then a long note with *f* dynamics and *pizz.* marking, and ends with a long note with *f* dynamics.

11

Cl. 1

Cl. 2

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mp *mf* *p* *mf* *pp* *p* *p*

solo sul pont. *tr* sul pont.

pizz. arco *gliss.* *gliss.* *gliss.* vib. normal

arco *p* *mp* *p* nat. senza vib. vib. normal sul pont. sul pont.

senza vib. vib. normal sul pont. sul pont.

sul pont. nat. *gliss.* *gliss.* *p* *mp* *fp*

arco *gliss.* *gliss.* *mp*

Più mosso ♩ = 68

21

Cl. 1

Cl. 2

Tub. B♭

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mp

p

ff

pp

f

f

mf

mf

pp

f

p

f

p

f

f

f

mf

mp

f

pp

mf

f

pp

f

f

nat. -----> sul pont.

senza vib. vib. normal

tr

tr

tr

nat. vib. normal

nat.

arco sul pont. tr

pizz. *mf* *mp*

pizz. arco sul pont. *f*

arco nat. *mf* *pp*

pizz. arco sul pont. *f*

36

Cl. *p* *p* *p* *p* *pp*

Cl. *p* *p* *p* *p* *pp*

Tub. B♭ *pp* *pp* solo sul pont. tr.

Vln. 1 nat. vib. normal *p* *p* *p* *p* *ppp* senza vib. *pp*

Vln. 2 nat. vib. normal *p* *p* *p* *p* *pp* *pp* senza vib. *pp*

Vla. nat. vib. normal *p* *p* *p* *p* sul pont. senza vib.

Vc. preparação (1 gliss. 1) nat. senza vib. *p* *p* *p* *pp* *pp* senza vib. *pp*

Cb. *pp* *pp* *p* pizz. pizz. *pp*