

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

GILSON PEREIRA SILVA

**O TERCEIRO SOM – IDIOMATISMOS NA ESCRITURA PARA BANDAS  
SINFÔNICAS E CONJUNTOS DE SOPROS**

BELO HORIZONTE – MG

2013

**GILSON PEREIRA SILVA**

**O TERCEIRO SOM – IDIOMATISMOS NA ESCRITURA PARA BANDAS  
SINFÔNICAS E CONJUNTOS DE SOPROS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Processos Analíticos e Criativos

Orientador: Oíliam José Lanna

BELO HORIZONTE – MG

2013

S586t

Silva, Gilson Pereira

O terceiro som [manuscrito] : idiomatismos na escritura para bandas sinfônicas e conjuntos de sopros. / Gilson Pereira Silva. - 2013.  
150 f., enc.

Orientador: Oíliam José Lanna .

Área de concentração: Processos analíticos e criativos.

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

Inclui bibliografia.

1. Instrumentação e orquestração (Banda). 2. Conjuntos instrumentais. 3. Bandas (Música). 4. Composição (Música) I. Lanna, Oíliam. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 781.632



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

Dissertação defendida pelo aluno GILSON PEREIRA SILVA, em 01 de novembro de 2013, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

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

---

Prof. Dr. Sérgio de Figueiredo Rocha  
Universidade Federal de São João del-Rey

---

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



*Todo mineiro tem um trem de ferro  
apitando nas veias, uma montanha  
brilhando nos olhos e uma banda  
tocando nos ouvidos.*

*(Jorge Fernando dos Santos)*

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente agradeço a Deus e a Nossa Senhora das Graças, pela presença constante em minha vida.

Aos meus pais pelo amor incondicional, educação e por ter me mostrado o caminho do bem.

À minha esposa Juliana, por me fazer perseverante e me transformar todos os dias em um ser humano melhor. Sem o seu amor nada seria possível.

Ao meu Orientador, Dr. Oiliam Lanna, pelos seus ensinamentos e pela sua competência que tanto orgulha a nossa classe e nos move como músicos.

À Corporação Musical Santa Cecília, em especial a D. Maria Augusta R. Melo, por me proporcionar aos 17 anos de idade os primeiros desafios como regente e professor.

À Banda Sinfônica da Faculdade de Música do Espírito Santo, em especial ao coordenador e idealizador do projeto, Prof. Marcelo Madureira, por ter ampliado o meu universo nas práticas de Banda.

Aos meus irmãos, cunhados (as), sogro e sogra, pela torcida positiva e por serem parceiros nesta conquista.

Aos meus amigos músicos, por serem essenciais no processo de formação de ideias e concepções. Não existe maestro sem banda/orquestra, sem vocês certamente não teria chegado até aqui.

Aos professores e funcionários do programa de pós-graduação em música;

A todos que contribuíram direta e indiretamente com esta pesquisa, o meu muito obrigado!

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo investigar as práticas de orquestração para bandas e conjuntos de sopros ressaltando-as como uma linguagem comum da escritura para essas formações instrumentais. Assim, o que se propõe inicialmente, é o estudo pormenorizado das bases desses organismos em torno do mundo, reconhecendo na prática, historicamente comprovada, um dos pilares para a sustentação da argumentação apresentada. Igualmente relevante é o reconhecimento do timbre como elemento essencial à composição, levando a produção musical a altos padrões de obras orquestrais. Por fim, análises de trabalhos publicados posteriormente à década de 1990, são apresentadas buscando ressaltar os contornos mais idiomáticos da orquestração para bandas e conjuntos de sopros.

**Palavras-chave:** Banda Sinfônica. Conjuntos de Sopros. Orquestração.

## **ABSTRACT**

This work aims at investigating the practices of orchestration for wind ensembles and groups highlighting them as a common language of scripture to those instrumental formations. Thus, the initial proposal of this work is the detailed study of these organisms' bases around the world, recognizing in their historically proven practice, one of the pillars to support the presented argumentation. Also relevant is the recognition of the timbre as an essential element to the composition, leading music production to higher standards of orchestral works. Finally, analyses of works published after the Decade of 1990 are presented in order to highlight its more idiomatic contours of orchestration for bands and wind ensembles.

**Keywords:** Symphonic Band. Wind Ensembles. Orquestration

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>14</b>
<b>CAPÍTULO 1</b> .....	<b>22</b>
<b>Bandas – Um Breve Histórico</b>	
1.1 – Contribuições para os Padrões Instrumentais Modernos – Transições entre os séculos XVIII e XIX.....	25
1.2 - A Caminho do Novo Mundo .....	26
1.3 O Ideal de Frederick Fennell .....	28
1.4 Questões conceituais – Nomenclaturas .....	35
1.5 As Bandas no Brasil .....	39
<b>CAPÍTULO 2</b> .....	<b>47</b>
<b>O Timbre como elemento essencial à Composição</b>	
<b>CAPÍTULO 3</b> .....	<b>57</b>
<b>Análises de Obras</b>	
3.1 Suíte Pássaro de Fogo (1919) - Igor Strawinsky/Transcrição – Randy Earles/Edição - Frederick Fennell .....	57
3.2 Toccata e Fuga em Ré menor – J.S.Bach/Orquestração - Donald Hunsberger.....	75
3.3 O Magnum Mysterium - Morten Lauridsen/ Transcrição de Robert Reynolds .....	97
3.4 Apocalyptic Dreams – David Gillingham.....	109
3.5 <i>Varen</i> “A Última Primavera” – Edvard Grieg (1843 – 1907)/Transcrição Gilson Silva .....	130
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>144</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>147</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>150</b>

## LISTA DE FIGURAS E QUADROS

Figura 1: Parte do cornete como condutor .....	31
Quadro 1: Gravações realizadas pelo EWE entre os anos de 1953 a 1960 .....	32
Quadro 2: Instrumentação proposta por Frederick Fennell .....	34
Quadro 3: Instrumentação apresentada por Caines.....	36
Figura 2: Umbrella Concept.....	38
Quadro 4: Instrumentação em obras de compositores pós-românticos .....	51
Quadro 5: Instrumentação de Randy Earles para a Suíte Pássaro de Fogo....	58
Figura 3: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite</i> “Introduction” – versão original ..	59
Figura 4: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite – Introduction</i> transcrição para banda .....	60
Figura 5: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite – tremolo</i> de violinos e violas ....	61
Figura 6: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite – Stravinsky, Igor. The Firebird Suite – Solução dada para clarinetes e saxofones</i> .....	62
Figura 7: Solução para o <i>glissando</i> de harmônicos.....	62
Figura 8: <i>Tremolo</i> nas flautas e clarinetes e aplicação do cornete com surdina	64
Figura 9: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite – Orquestra</i> .....	64
Figura 10: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite – transcrição do tremolo</i> .....	65
Figura 11: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite – dupla articulação entre cordas e madeiras</i> .....	66
Figura 12: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite – transcrição da dupla articulação</i>	67

Figura 13: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite</i> – sobreposição de sax e oboés em <i>staccato</i> .....	68
Figura 14: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite</i> – Cordas.....	70
Figura 15: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite</i> - transcrição do trecho.....	70
Figura 16: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite</i> – Versão para banda.....	71
Figura 17: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite</i> – frase fragmentada nas madeiras.....	72
Figura 18: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite</i> – motivo fragmentado.....	73
Figura 19: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite</i> – naipe de flautas.....	73
Figura 20: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite</i> – metais na versão orquestral .	74
Figura 21: Stravinsky, Igor. <i>The Firebird Suite</i> – metais na versão para banda ...	74
Quadro 6: Instrumentação da Tocata e Fuga de J. S. Bach orquestrada por Donald Hunsberger .....	75
Figura 22: Bach, J. S./Hunsberger. <i>Tocatta</i> e Fuga em Ré Menor – Oitavas..	76
Figura 23: Bach, J. S./Hunsberger. <i>Tocatta</i> e Fuga em Ré Menor – segundo compasso.....	78
Figura 24: Bach, J. S./Hunsberger. <i>Tocatta</i> e Fuga em Ré Menor – terceiro compasso.....	79
Figura 25: Bach, J. S./Hunsberger. <i>Tocatta</i> e Fuga em Ré Menor – pirâmide (som real) .....	80
Figura 26: Bach, J. S./Hunsberger. <i>Tocatta</i> e Fuga em Ré Menor – Primeira frase compassos 7-9.....	81

Figura 27: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Segunda frase compassos 11-13 .....	82
Figura 28: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Fragmentos .....	82
Figura 29: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – alteração intervalar.....	83
Figura 30 - Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Fragmentação na parte dos clarinetes .....	83
Figura 31: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Fraseado nas madeiras e solução para trompetes e trompas.....	84
Figura 32: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor.....	85
Figura 33: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Fraseado original nos teclados da percussão .....	86
Figura 34: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Fraseado original, frase em colcheias e solução rítmica para a nota “lá” tocada no contratempo .....	86
Quadro 7: Distribuição das configurações rítmico-melódicas.....	86
Figura 35: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Tenutas harmônicas e fraseado em molto legato .....	88
Figura 36: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Compasso 61 ao 65 .....	89
Figura 37: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Compasso 65 ao 67 .....	91
Figura 38: Bach, J. S. /Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Figuração das madeiras graves (compasso 80 e 81) e fragmentação nas trompas .....	93
Figura 39: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Compasso 83 – 84 .....	94



Figura 40: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Compasso 117 ao 119 .....	95
Figura 41: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Compasso 146 ao 150 .....	96
Figura 42: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Fragmentação da frase a partir do compasso 168 .....	96
Figura 43: Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Sobreposição rítmica.....	97
Quadro 8: Instrumentação “O Magnum Mysterium” .....	97
Figura 44: Laurindsen/Reynolds – O Magnum Mysterium – cruzamento entre vozes.....	100
Figura 45: Laurindsen/Reynolds – O Magnum Mysterium – Orquestração no naipe das madeiras .....	101
Figura 46: Laurindsen/Reynolds – O Magnum Mysterium – cruzamento entre vozes.....	102
Figura 47: Laurindsen/Reynolds – O Magnum Mysterium – Metais na anacruse para a letra B.....	103
Figura 48: Laurindsen/Reynolds – O Magnum Mysterium – Solo de clarinete e trompete .....	104
Figura 49: Laurindsen/Reynolds – Magnum Mysterium – Configuração melódica da linha transcrita do soprano .....	105
Figura 50: Laurindsen/Reynolds – Magnum Mysterium – cruzamento entre vozes.....	106
Figura 51: Laurindsen/Reynolds – Magnum Mysterium – Linha dos baixos sugerindo uma respiração coral .....	107
Figura 52: Laurindsen/Reynolds – Magnum Mysterium – Alteração melódica nos trombones.....	108

Figura 53: Laurindsen/Reynolds – Magnum Mysterium – Textura com clarinetes, trompas e trombones .....	108
Quadro 9: Quadro da Instrumentação de Apocalyptic Dreams – David Gillingham .....	109
Figura 54: Gillingham – Apocalyptic Dreams – Fragmentação do fraseado inicial do piano .....	112
Figura 55: Gillingham – Apocalyptic Dreams – Reforço melódico através do tímpano .....	113
Figura 56: Gillingham – Apocalyptic Dreams – Fragmentação e reprodução do efeito “sustain” do glock .....	115
Figura 57: Gillingham – Apocalyptic Dreams – Ostinato Rítmico .....	116
Figura 58: Gillingham – Apocalyptic Dreams – Vibrafone e marimba .....	117
Figura 59: Gillingham – Apocalyptic Dreams – Sustentação harmônica – marimba e metais.....	117
Figura 60: Gillingham – Apocalyptic Dreams – pedal de tímpanos com metais graves .....	118
Figura 61: Gillingham – Apocalyptic Dreams – sustentação rítmica do chibral para a fragmentação das madeiras e eufônio .....	119
Figura 62: Gillingham – Apocalyptic Dreams – Adensamento da massa e figuração no glock .....	120
Figura 63: Gillingham – Apocalyptic Dreams – efeito do acorde potencializado pela percussão .....	121
Figura 64: Gillingham – Apocalyptic Dreams – Percussão potencializando o efeito do frulato nos sopros .....	122
Figura 65: Gillingham – Apocalyptic Dreams – Teclados da percussão sobrepostos ao fraseado das madeiras – dupla articulação .....	124

Figura 66: Gillingham – Apocalyptic Dreams – efeito da campana imitado nos metais.....	126
Figura 67: Gillingham – Apocalyptic Dreams – Apresentação do material temático na percussão .....	128
Figura 68: Gillingham – Apocalyptic Dreams – tema desenvolvido nas madeiras e eufônio .....	128
Figura 69: Gillingham – Apocalyptic Dreams – sobreposição de ostinatos através dos teclados .....	129
Quadro 10: Quadro da instrumentação de Varen “A Última Primavera” – Edvard Grieg (1843 – 1907) /Transcrição Gilson Silva.....	130
Figura 70: Grieg – Varen – Versão Original .....	134
Figura 71: Grieg/Silva – Varen – Compassos iniciais da transcrição .....	135
Figura 72: Grieg – Varen – Versão Original – A’ .....	138
Figura 73: Grieg/Silva – Varen – Versão transcrita – A’ .....	138
Quadro 11: Solução apresentada para o tratamento do divide de violinos na versão transcrita para banda.....	139
Figura 74: Grieg – Varen – Versão Original - divide do I violino, e linha superior do II violino .....	139
Figura 75: Grieg/Silva – Varen – Versão transcrita – Cruzamento de Vozes.	140
Figura 76: Grieg/Silva – Varen – Aplicação dos metais .....	141
Figura 77: Grieg – Varen (original) – compassos conclusivos.....	142
Figura 78: Grieg/Silva – Varen (Transcrição) – compassos conclusivos.....	143

## Introdução

A banda, no estado de Minas Gerais, geralmente está associada às corporações seculares responsáveis em grande parte por manter a memória musical de um município, atuando em festividades e ofícios religiosos, executando um repertório tradicional repleto de dobrados, marchas, marchas festivas, transcrições e arranjos de música popular. A banda de música, pela sua proximidade e aceção social, pode ser considerada como “A Orquestra do Povo”. Embora a afirmação seja verdadeira e coloque estas corporações em certo grau de importância, a manutenção desses organismos se dá com recursos mínimos, inviabilizando o seu crescimento nas várias fases e aspectos do aprendizado musical.

Segundo dados da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, o estado conta com mais de 800 bandas, número este que se aproxima da quantidade de municípios. Esse fato nos permite questionar o porquê de uma não adequação dos sistemas educacionais, introduzindo este modelo como uma ferramenta de ensino e difusão da prática musical. Deve-se lembrar que a banda de música já exerce o papel de “Escola de Música”. Entretanto, esta prática primorosa não está interligada a um sistema educacional, e isso faz com que a evolução dessas agremiações e dos seus beneficiários se torne um desafio para aqueles que as lideram.

Ao mencionar Minas Gerais como celeiro dessas formações, estamos nos limitando a uma parte do Brasil, que traduz a vivência musical de muitos outros estados. As bandas estão espalhadas por todo o país e, conforme mencionado, constituem as bases da prática musical de muitos municípios brasileiros. As

lacunas promovidas, seja pela falta de apoio governamental, ou até mesmo por um tradicionalismo velado, permitem-nos questionar o que tem sido produzido nas academias com relação a este assunto.

Não seria difícil mensurar os principais projetos que figuram neste cenário acadêmico, visto que muito pouco foi produzido até o momento. Mesmo presentes no país desde os tempos coloniais, as bandas pouco foram citadas em trabalhos acadêmicos e a prática estruturada do repertório para sopros e percussão ainda é um desafio para os cursos de bacharelado e licenciatura em música. Este trabalho não tem como objetivo o questionamento do modelo de cursos adotados por nossas universidades. Entretanto, estariam estes cursos em consonância com a realidade musical do país? Por que um estado que possui centenas de bandas, como acontece com Minas Gerais, não possui cursos de regência e áreas afins focados nesta prática em universidades? Será que não estaríamos desconsiderando ou marginalizando uma prática que já é patrimônio das cidades mineiras e de várias cidades brasileiras?

BENEDITO (2011, pag. 3) afirma que as bandas de música civis desempenham a função de centros de formação e integração sócio-musical. Entretanto, as bandas sempre estiveram à margem de qualquer menção em projetos de educação musical instituídos no país.

Segundo LAGE (2012, pag.3), as bandas ainda são vistas em algumas instituições como uma formação secundária em relação à orquestra sinfônica tendo o seu potencial pouco desenvolvido.

As universidades americanas e europeias nos dão bons exemplos de cursos focados na difusão de música para bandas, com departamentos voltados para

o estudo da regência, composição, pesquisa e *performance* da música de sopros e percussão. Ao consultar *sites* de várias universidades internacionais, constatei que grande parte possui uma estrutura de cursos focados nesta prática, abrangendo bacharelado, mestrado e doutorado.

A falta de investimentos e a escassez de material desenvolvido para nossas corporações não impediu que elas se tornassem verdadeiras portas para a prática musical, possibilitando o acesso à música para diversos artistas, muitos desses atuantes nas principais orquestras e universidades do país.

O convívio com este universo desde a minha infância foi um fator preponderante na apresentação deste tema, uma vez que, há uma escassez de textos em português relacionados ao assunto e bibliografias em outras línguas são de difícil acesso.

A banda ocupa um espaço em minha trajetória, sobrepondo-se à metade da minha vida. Iniciei meus estudos em 1993 na Corporação Musical Santa Cecília, em Itapecerica MG, tornando-me regente da mesma aos 17 anos de idade. Desde então, o meu “fazer musical” sempre se entrelaçou com este assunto.

LAGE (2012) comenta sobre o projeto de Itapecerica como uma das poucas bandas do estado de Minas Gerais que goza de boas condições de funcionamento, grande variedade de instrumentos e bom acompanhamento pedagógico.

O meu contato com este universo ainda se estende para os primeiros anos como aluno da classe de trompete da UFMG, quando atuei no naipe de trompetes da Banda Sinfônica da Escola de Música. Posteriormente, iniciei a

graduação em regência. Durante o curso tive a oportunidade de atuar à frente de vários grupos com formações constituídas exclusivamente por instrumentistas de sopro. Um desses grupos foi o Coral de Trombones da UFMG, com o qual mantenho contato até os dias de hoje.

Em 2008 fui convidado a participar, como regente, do projeto Banda Sinfônica da FAMES da Faculdade de Música do Espírito Santo. Este projeto possibilitou um contato mais próximo da realidade das bandas sinfônicas no Brasil e no mundo. As experiências vivenciadas à frente desse grupo renderam muitas estreias de obras internacionais e nacionais além de uma agenda de concertos repleta de obras importantes do repertório.

Os desdobramentos deste projeto deram origem a uma Orquestra Jovem de Sopros e Percussão e ainda a experiência de atuar como professor em cursos de capacitação de mestres e músicos de bandas realizados pela Secretaria da Cultura do Espírito Santo – SECULT.

LAGE (2012) cita a Faculdade de Música do Espírito Santo como uma das poucas instituições brasileiras com uma banda sinfônica bem estruturada e com uma proposta pedagógica.

A vivência em diferentes camadas do ensino viabilizou um olhar que poderia se direcionar para vários aspectos desta prática. Entretanto, o trabalho com outras formações como orquestras de câmara e sinfônicas me permitiu confrontar as lacunas na literatura de bandas com as questões já resolvidas no ambiente das orquestras.

Dentro desta perspectiva, o fato que mais me intriga é a ausência de literatura que comente especificamente a instrumentação e orquestração para bandas e

conjuntos de sopro. Embora a prática esteja bem difundida nos Estados Unidos, Europa e em alguns países da América do Sul, ainda se produziu muito pouco se compararmos com o elevado número de tratados de orquestração e análises de obras consagradas.

A história nos dá exemplos de que a evolução das bandas e da música para sopros sempre esteve em harmonia com a evolução dos instrumentos musicais, sendo esta prática tão “antiga” quanto à constituição da própria orquestra.

Apoiando-me neste princípio no qual os sopros são citados em literaturas desde tempos remotos, apresento um questionamento sobre a existência de idiomatismos na orquestração para banda e conjuntos de sopro.

Idiomatismo é um termo que foi incorporado ao vocabulário musical para explicar o emprego daquilo que é peculiar na escrita para os instrumentos musicais e conjuntos mistos, conforme comenta Tullio:

Na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra é a utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita (instrumento/s, vozes, multimídia ou conjuntos mistos). As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressões. Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna (TULLIO, 2005, p. 299).

O Dicionário Harvard de Música fala de idiomatismo, definindo como estilo idiomático:

**“Estilo idiomático.** Um estilo apropriado de escrita para o instrumento. Escrever idiomáticamente é uma questão primordial para os compositores modernos, particularmente na partitura orquestral, uma vez que a qualidade da partitura é avaliada em grande parte pelo grau em que as várias partes



exploraram os recursos técnicos e sonoros dos instrumentos, sem ultrapassá-los.”<sup>1</sup>

Tal qual acontece nas orquestras, alguns procedimentos na escrita para sopros e percussão aparecem com certa recorrência, configurando algo próprio da linguagem. A duradoura relação entre tímpanos e trompetes, reforçando células rítmicas, pode ser observada em vários períodos da História da Música como ocorre na orquestra com o “casamento” entre violoncelos e contrabaixos. A utilização lírica do clarinete, em Mozart, foi um legado deixado e incorporado por todos os compositores posteriores a ele. Os exemplos embora remetam a determinadas correntes da composição, se tornaram convencionais e foram referenciais para teóricos como Berlioz, Korsakov, Piston, Casella, dentre outros grandes orquestradores, dando origem a tratados que analisam e ressaltam os meios utilizados para se conferir equilíbrio sonoro às obras orquestrais.

Certamente a experimentação foi a maior ferramenta dos compositores do passado para legitimar suas práticas de orquestração. E esta ainda é uma forma pela qual podemos fazer constatações.

A experiência nos indica caminhos que podemos percorrer, por isso as escolhas e constatações apresentadas nesta dissertação refletem o fruto de reflexões muito pessoais vividas a partir desta perspectiva. Enquanto realizei os estudos e ensaios das obras aqui analisadas, bem como o de muitas outras ao longo da minha vida como regente, percebi que eventos se repetem na orquestração para bandas, podendo ser entendidos até mesmo como regras

---

<sup>1</sup> A style appropriate for the instrument for which particular music is written. To write idiomatically is a matter of prime concern for modern composers, particularly in orchestral scoring, since the quality of the score is judged largely by the degree to which the various parts exploit the technical and sonorous resources of the instruments without exceeding them. Apel, Willi. *Harvard dictionary of music*. 2nd ed. 1970.

básicas. Esses eventos remetem às mesmas relações encontradas e analisadas nos tradicionais tratados de orquestração.

Apesar da música para sopros e percussão atravessar anos na história, os padrões das bandas, tal qual conhecemos com uma instrumentação que compreende as famílias das madeiras, metais, percussão e contrabaixos, são relativamente novos. Podemos citar como exemplo os saxofones, naipe essencial à formação, desenvolvido somente em meados do século XIX pelo belga Adolphe Sax. Talvez o tardio surgimento e conseqüentemente a evolução de alguns naipes da banda valham como argumento para um processo mais moroso no que diz respeito ao desenvolvimento de literaturas que tratam tecnicamente da orquestração para as formações atuais. Contudo, não podemos ignorar o processo prático, ou seja, estas bases não estariam somente no surgimento de padrões instrumentais como o apresentado por Frederick Fennell na década de 50, e sim na prática secular de música para sopros.

Para dar sustentação à argumentação constituí como corpo desta pesquisa três capítulos:

O primeiro capítulo busca elucidar o ambiente histórico das bandas, focando nas práticas europeias e o seu desenvolvimento nos Estados Unidos e no Brasil.

O segundo capítulo abordará as contribuições dadas pela orquestração para o desenvolvimento da música para sopros e percussão. Nele proponho visualizar momentos importantes onde o timbre é tratado como elemento essencial à composição.

No terceiro capítulo apresento as minhas impressões através de análises de obras orquestradas, transcritas e originais, correspondentes à produção da segunda metade do século XX e dos primeiros anos do século XXI. Ainda neste capítulo, proponho um trabalho de minha autoria, baseado nos procedimentos utilizados nas demais orquestrações analisadas.

# Capítulo 1

## Bandas – Um Breve Histórico

A prática musical através de instrumentos de sopro e percussão está presente na vida do homem desde as primeiras civilizações. Pouco é conhecido sobre o que se executava em termos de música, mas a utilização desses instrumentos é certa. Iconografias em templos egípcios, revelam desde 1567 a.C., a existência de flautas, instrumentos de palheta e percussão, empregados em rituais e em entretenimentos. Outras civilizações como a dos Hebreus, dos Gregos e dos primeiros Romanos, também fizeram uso de instrumentos de sopro e percussão em seus rituais, ou como forma de encorajar seus homens em tempos de guerra. Desta última fonte, talvez possamos delinear o conceito de Banda dos dias atuais, fazendo uma analogia com sua etimologia, que tem origem no termo *bandum* (bandeira), do latim medieval. O termo servia para designar a bandeira sob a qual os soldados marchavam<sup>2</sup>.

David Whitwell (2010) sinaliza a existência, no período medieval, dos bardos<sup>3</sup>, esses indivíduos que viajavam entre vilarejos e castelos, realizando *performances* artísticas, tocando, cantando, recitando poesias e fazendo malabares. Posteriormente, esta classe deu lugar aos menestréis, estes por sua vez empregados pelos nobres ou pelas cidades, nos fins da Idade Média.

Nos primeiros anos da Igreja Cristã, a música instrumental era proibida, Whitwell comenta que esta postura passou a mudar durante o século VII, em função da aceitação do órgão. O autor acredita que a proximidade sonora

---

<sup>2</sup> Grove

<sup>3</sup> *Jongleurs*

deste instrumento com os sopros preparou os caminhos para uma aceitação posterior destes instrumentos, acompanhando procissões e líderes religiosos.

Nos séculos posteriores, era comum encontrar bandas de charamelas<sup>4</sup> e trombones, acompanhando tanto cerimoniais em cortes quanto membros da alta hierarquia da Igreja.

As atividades das bandas, nos últimos anos da Idade Média pareciam se desenvolver da mesma forma em torno da Europa. Os músicos conhecidos como *Waits* são constantemente destacados em citações históricas sobre bandas. Esses músicos tinham a função de vigiar as cidades do alto das torres, emitindo alertas em caso de incêndios ou de ataques. Em alguns casos, esses músicos eram responsáveis por anunciar as horas através de fanfarras.

Whitwell (2010) comenta que, no século XV, os instrumentistas profissionais tocavam instrumentos de sopro, enquanto os instrumentos de cordas eram referência de músicos amadores e itinerantes.

Segundo Arrais (2011, p. 5), na Europa as bandas descendem dos grupos “altos” ou “sonoros<sup>5</sup>” do período medieval e de bandas de rua contratadas para tocar em desfiles cívicos, ou ainda do *Stadtpeifers*<sup>6</sup>, grupos cuja instrumentação consistia predominantemente de instrumentos de metais e percussão bastante sonoros.

Durante a Renascença, o desenvolvimento das técnicas de construção de instrumentos de metal e madeira colaborou para o surgimento dos *consorts*,

---

<sup>4</sup> Segundo a definição do Dicionário Grove, as charamelas são antecessoras de instrumentos como o oboé, o clarinete e o fagote. Na idade Média possuíam timbre rude, quase assustador, que produzia grande efeito em solenidades públicas.

<sup>5</sup> *High or Loud bands*

<sup>6</sup> Banda Municipal

uma espécie de conjunto instrumental típica deste período. Esses grupos consistiam no agrupamento de instrumentos da mesma família. Posteriormente, essas formações deram lugar a conjuntos mistos, os quais foram amplamente utilizados pela realeza. Ainda na Renascença, observamos a música polifônica de *Giovanni Gabrieli* (1554/1557 – 1612) com as famosas *Canzonas* para conjuntos de metais.

No período Barroco, a banda de Luís XIV, conhecida como “*Les Grands Hautbois*”, influenciou grande parte das práticas musicais nas cortes. Sua instrumentação moderna começou a se estruturar quando Jean Baptiste Lully (1632-1687) substituiu as antigas charamelas e dulcianas<sup>7</sup> por oboés e fagotes (BINDER, 2006, p. 8). Os *Hautboisten* e seu repertório são a ponte entre os *Consorts* da Renascença e a *Harmoniemusik* de Mozart, Haydn, Beethoven e Schubert, dando assim continuidade à banda [...] (WHITWELL, 2010, p. 149).

Um acontecimento importante no final do século XVIII, foi a organização da Banda da Guarda Nacional Francesa<sup>8</sup> por Bernard Sarrette. Segundo Pieters (2011), esta banda contava com um contingente de 45 músicos em 1789, chegando a um total de 70 um ano mais tarde. Richard Franko Goldman (1910 – 1980) sugere que a banda moderna começa com a Revolução Francesa e a organização da Banda da Guarda Nacional (apud BATTISTI, 2002, p. 4).

---

<sup>7</sup> Instrumentos de corpo cônico e palheta dupla predecessores dos fagotes.

<sup>8</sup> Esta originou o Instituto Nacional de Música em 1795 se tornando em 1796 o Conservatório de Paris.

## 1.1 – Contribuições para os Padrões Instrumentais Modernos – Transições entre os séculos XVIII e XIX

Depois de certo declínio vivido no século XVII, causado, sobretudo pelo desenvolvimento dos instrumentos de cordas, e questões de financiamento de grupos musicais nas cidades como as bandas municipais, houve um ressurgimento da atividade das bandas. A música para sopros viveria um novo momento na produção transformando-se no século XVIII em *Harmoniemusik*. Este gênero compreendia música de câmara para instrumentos de sopro e o seu repertório se baseava em divertimentos, serenatas, *partitas*, dentre outras formas amplamente cultivadas no classicismo. A “*Gran Partita*” KV 361 de Mozart traz uma elaborada partitura, composta para 2 oboés, 2 clarinetes, 1 *corno di basseto*<sup>9</sup>, 4 trompas, 2 fagotes, 1 contrafagote ou contrabaixo. Da mesma forma, encontramos em Haydn traços de uma música altamente refinada para sopros, em seu *Divertimento in F* para 2 oboés, 2 clarinetes e 2 trompas. Sabe-se que esta formação foi difundida em grande parte na Europa central, entretanto, Whitwell (2010) sinaliza a entrada dessas formações na América através de assentamentos morávios na região da Carolina do Norte e na Pennsylvania.

Segundo Bispo (2013), as guerras entre turcos e europeus no fim do século XVII deixaram grandes marcas no ocidente, sobretudo no que se refere ao campo da música. Conhecidas como *Meterhane*, as bandas Janissárias marcavam paradas militares, movimentações de tropa e combate. Bota (2008) comenta que essas bandas influenciaram diretamente na incorporação de

---

<sup>9</sup> *Basset-horn* essencialmente um clarinete alto em fá ou sol.

instrumentos turcos, como os tambores janissários, em grupos europeus, além de criar alguns efeitos instrumentais baseados nas paradas Janissárias.

Outro acontecimento constantemente citado nas bibliografias é o período chamado de *Wieprecht*, fazendo referência ao músico prussiano Wilhelm Wieprecht (1802 – 1872). Segundo Whitwell (2010), Wieprecht começou sua carreira compondo marchas para o Regimento da Guarda do Dragão. Entretanto, haviam muitas limitações harmônicas impostas pela instrumentação, que variava entre trompetes naturais e trombones. Wieprecht, apropriando-se das inovações mecânicas, estabeleceu uma nova configuração instrumental, utilizando instrumentos valvulados na banda. Além dessas inovações, Wieprecht foi responsável por várias transcrições para banda de obras de Mozart, sinfonias de Beethoven, aberturas da era Clássica e Romântica, excertos de opera, etc., expandindo o repertório da banda no século XIX (BATTISTI, 2002, p. 4).

## **1.2 - A Caminho do Novo Mundo**

Segundo BOTA (2008, p. 37), as bandas sinfônicas europeias, no final do século XVIII já contavam com um repertório mínimo e boa popularidade, chegando com êxito ao novo mundo. Durante o século XIX, esta formação se difundiu nos Estados Unidos elevando a produtividade e a qualidade de obras originais e transcritas para banda.

Segundo Battisti (2002), o desenvolvimento das bandas nos Estados Unidos começa com a *United States Marine Band*, através de um ato assinado pelo presidente John Dams. Em pouco tempo é possível observar uma grande e ágil disseminação dessas formações nos Estados Unidos. Líderes de bandas como



a família Dodworth<sup>10</sup>, foram imprescindíveis na implementação de novos conceitos de instrumentação e *performance* para bandas. Patrick Gilmore, considerado o pai da moderna banda de concerto americana, contava com um efetivo de 66 músicos em 1878. Em 1880, John Philip Sousa assumiu a liderança da banda da Marinha Americana, desenvolvendo um grande projeto de concertos públicos nos quais se executavam vários gêneros musicais, dentre eles: transcrições do repertório sinfônico, *performances* com grandes solistas, arranjos de música popular e suas próprias composições como, por exemplo, as suas famosas marchas. A era de ouro das bandas americanas é chamada de Era Sousa.

Na primeira metade do século XX, um novo movimento se inicia através de Edwin Franko Goldman. Como vimos, as bandas já contavam com certa popularidade, entretanto, o repertório se constituía em grande parte de obras transcritas. Goldman iniciou um movimento de comissionamento de obras enviando pedidos para vários compositores de renome. Segundo Battisti (2002) em 1942 Goldman realizou um concerto completo com obras originais para banda.

As primeiras décadas do século XX foram cruciais para o desenvolvimento do repertório, paralelamente, novas questões surgiram, como as discussões sobre padronização da instrumentação das bandas. Assim, nasce na segunda metade do século uma concepção que se revelaria inovadora e que influenciaria toda a produção da música moderna para bandas e conjuntos de sopros.

---

<sup>10</sup> Thomas Dodworth e seus filhos Allen Dodworth e Harvey Dodworth, todos regentes, compositores e revendedores de instrumentos.

### 1.3 O Ideal de Frederick Fennell

[...] Nossa decisão em estabelecer este novo grupo se deu após vinte anos de cuidadosos estudos e performances de obras significativas, originais e transcritas da literatura para banda pela Banda Sinfônica da Eastman. Estabelecendo o “Conjunto de Sopros” como um adjunto da Banda Sinfônica, este tem sido nosso desejo de acertar novas direções as quais começam com a premissa de que poderíamos fazer música com o mínimo e com o máximo de músicos, que confiaríamos ensaios e performances ao estudo de músicas originais escritas para o meio, e então deveríamos embarcar em programas mais ativos para estimular a composição de música para Conjunto de Sopros por compositores contemporâneos (FENNELL, 1960 *apud* BATTISTI, 2002, pag. 56)

O texto acima remete a uma nota de programa do *Eastman Wind Ensemble* escrita pelo maestro Frederick Fennell, em 1960. Como podemos observar, até a década de 1940 as bandas possuíam formações muito distintas. Não havia um padrão instrumental ou número de músicos definidos para cada parte. Desta forma, alguns naipes se mostravam sempre em desequilíbrio com outros. Apesar de haver um movimento destinado ao comissionamento de obras originais, as formações possuíam números que não se equivaliam, como nas orquestras sinfônicas<sup>11</sup>. Cita-se como exemplo quatro das mais famosas bandas dos Estados Unidos: *The Goldman Band* (60 músicos), *United States Air Force Band* (81 músicos), *University of Michigan Band* (aproximadamente 100 músicos), *Lenoir (NC) High School Band* (85 músicos) (BATTISTI, 2002, p. 43).

---

<sup>11</sup> Tradicionalmente a música do repertório orquestral possui uma instrumentação padronizada, como por exemplo, a orquestra clássica com pares de madeiras, metais, tímpano e quinteto de cordas.

A nova concepção de Frederick Fennell aparece em contraste com as bandas influenciadas pelos padrões instrumentais utilizados por John Philip Sousa. Segundo Caines (2012), esses padrões exerciam fortes influências nas bandas da época, e essas permaneciam em trânsito através de turnês realizadas nos EUA. Após a morte de Sousa, em 1932 as turnês da *Sousa's Band* foram interrompidas. Entretanto, bandas concorrentes, como a *Goldman Band* e a *Gilmore Band*, ainda eram relativamente populares. Essas bandas seguiam os padrões, com dezenas de músicos por parte, e o repertório consistia de muitas transcrições orquestrais, música militar para banda (na grande maioria marchas) e *standards* do repertório americano.

Frederick Fennell foi um importante articulador da nova concepção, que viria a influenciar grande parte dos compositores e regentes da segunda metade do século XX. Segundo Hunsberger (1994), um concerto realizado pelo maestro norte-americano em fevereiro de 1951 anunciou novas aspirações com relação à música para sopros. Intitulado “*Concert Music for Wind Instruments*”, consistia essencialmente de obras camerísticas para instrumentos de sopros como: *Ricercare for Wind Instruments* (1559), de Willaert, *Canzona Noni Toni a 12 from Sacrae Symphonie* (1597), de Gabrieli, *Serenade nº 10 in B-Flat major for Wind Instruments* (1781), de Mozart, *Symphonies for Wind Instruments*, de Strawinsky, dentre outras. O autor comenta que este concerto foi de grande impacto tanto para o público quanto para os músicos, sendo que o resultado direto foi a criação do *Eastman Wind Ensemble* em 1952.

A adaptação de um padrão instrumental sem dobramentos possibilitou à *Eastman Wind Ensemble* a execução, em níveis elevados, do repertório, bem como a predominância de obras com grande dificuldade técnica.

Para Hunsberger (1968, *apud* Hunsberger 1994, pag. 49) os princípios básicos que deveriam nortear compositores, regentes e músicos eram a instrumentação específica, a concepção da *performance* orquestral, a ausência de dobramentos e o desenvolvimento individual do colorido instrumental.

A possibilidade de realizar obras com uma instrumentação específica, sem os demasiados dobramentos presentes nas formações anteriores à década de 1950, privilegiando as escolhas estilísticas de cada compositor, fez com que a exigência para com os regentes também fosse mais rigorosa. Assim, aspectos técnicos, analíticos e tudo o que garantisse proficiência nos trabalhos com bandas passou a ser discutido em *workshops* e publicações. Revistas e jornais de bandas e conjuntos de sopros publicaram artigos sobre regência, compositores e análises interpretativas de novas obras (BATTISTI, 2002, p. 65).

Embora já houvesse, desde o século XIX, uma tradição das bandas sinfônicas serem conduzidas por regentes, um hábito, utilizado principalmente por grupos menores do final século XIX, ainda era comum nas primeiras décadas do século XX. Muitos manuscritos do final do século XIX e da primeira metade do século XX traziam consigo uma espécie de parte condutora pela qual muitos regentes de bandas se orientavam. Escrita na tonalidade vigente ou sobre a parte de algum instrumento transpositor, como os cornetes, geralmente essa parte condensava de forma muito sintética alguns eventos musicais, grafando

na maioria das vezes apenas anotações de ordem melódica. Segundo consta no verbete sobre banda do dicionário Grove<sup>12</sup>, grupos menores como as bandas de metais<sup>13</sup>, eram conduzidos pelo primeiro trompete (cornete). Assim, a parte deste instrumento era utilizada como uma guia para o maestro. É evidente que esta postura era incompatível com a nova concepção de Frederick Fennell.

The image shows a musical score for a solo Bb cornet part. The title is "ACROSS THE DANUBE" MARCH by J.P. SOUSA. The score is written in 2/4 time and includes markings for "Unison" and "Conductor". The music is in B-flat major and consists of several staves of music, including a section marked "TRIO".

Figura 1 – Parte do cornete como condutor  
Fonte: KALMUS, 1933

Segundo Battisti (2002), o objetivo de Frederick Fennell era criar o que ele chamou de “recurso sonoro”, uma forma de proporcionar uma fonte sonora de onde pudesse extrair o máximo e o mínimo em termos de instrumentação, estimulando a produção de obras originais para sopros e executando com excelência, todo o repertório (original ou transcrito) produzido para os mesmos. As primeiras gravações do *Eastman Wind Ensemble*, através da gravadora

<sup>12</sup> SADIE, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan & Co., 1980. v.1.

<sup>13</sup> Traduzido do termo *brass band*

*Mercury*<sup>14</sup>, deixam claro o ideal de Fennell. Durante os dez primeiros anos, foram produzidos vinte e dois trabalhos, com álbuns inteiros dedicados à música contemporânea, música de câmara, música militar e música sinfônica. Abaixo uma listagem de quatro desses álbuns (todos conduzidos por Frederick Fennell) demonstrando a diversidade deste repertório.

### QUADRO 1

Gravações realizadas pelo EWE entre os anos de 1953 a 1960

1953	1955	1957	1960
<b>"American Concert Band Masterpieces"</b>	<b>"Folksong Suites and Other British Band Classics"</b>	<b>"Hindemith/Schoenberg/Stravinsky"</b>	<b>"Sound Off! (Marches by John Philip Sousa)"</b>
- Schuman, William: <i>George Washington Bridge</i>	- Holst, Gustav: <i>Suite in E-flat</i>	- Hindemith, Paul: <i>Symphony in B-flat</i>	- <i>High School Cadets</i>
- <u>Persichetti</u> , Vincent: <i>Divertimento for Band</i>	- Holst, Gustav: <i>Suite in F</i>	- Schoenberg, Arnold: <i>Theme and Variations, op. 43a</i>	- <i>The Picadore</i>
- Gould, Morton: <i>Ballad for Band</i>	- Vaughan Williams, Ralph: <i>Folk Song Suite</i>		- <i>Our Flirtation</i>
- Bennett, <u>Rober Russell</u> : <i>Suite of Old American Dances</i>	- Vaughan Williams, <i>Toccata Marziale</i>		- <i>Blullets and Bayonets</i>
- Piston, Walter: <i>Tunbridge Fair</i>	- Grainger, Percy: <i>Hill song Nº 2</i>		- <i>Nobles of the Mystic Shrine</i>
- Barber, Samuel: <i>Commando March</i>			- <i>The Gallant Seventh</i>
			- <i>The Invincible Eagle</i>
			- <i>Sound off!</i>
			- <i>Riders For the Flag</i>
			- <i>Sabre an Spurs</i>
			- <i>Solid Men to the Front</i>
			- <i>Liberty Bell</i>

Fonte: CIPOLLA; HUNSBERGER, 1994

O *Eastman Wind Ensemble* se mantém fiel a esses princípios, até os dias de hoje. Frequentemente, o conjunto lança álbuns com obras inéditas e ou trabalhos já consagrados da literatura para sopros. Neste ano de 2013, o grupo em parceria com o *Eastman Virtuosi*,<sup>15</sup> lançou um *cd* com duas obras de Stravinsky, "Octeto para Instrumentos de Sopro" e "A História do Soldado".

<sup>14</sup> A Gravadora *Mercury* era a principal líder em desenvolvimento de técnicas durante os anos 50 – 60, atraindo a atenção mundial para as suas inovações (HUNSBERGER, 1994, p. 15).

<sup>15</sup> O *Eastman Virtuosi* é um conjunto de câmara composto por membros do corpo docente da *Eastman School* e estudantes de música com grande habilidade performática.

Quando Frederick Fennell instituiu o *Eastman Wind Ensemble* além de todas as questões expostas anteriormente, um dos seus objetivos era padronizar a instrumentação, bem como o número de executantes por parte. Forneceu assim, uma referência mais flexível no que diz respeito à utilização da instrumentação. Dessa forma, os compositores que se dedicassem à composição para o conjunto teriam uma visão mais referenciada de como conceber obras mais equilibradas para este modelo, uma vez que seria possível desde um tratamento mais camerístico até a ampla utilização da instrumentação.

Segundo Hunsberger (1996), em uma entrevista para um crítico do *The New York Times*, Fennell fala das qualidades da instrumentação escolhida.

[...] A textura não é volumosa, é clara e ao mesmo tempo intensa, harmônica, flexível, virtuosística - contém uma maravilhosa gama dinâmica e uma bela qualidade de timbre (Fennell, 1953 *apud* Hunsberger, 1996 p. 7).

Battisti (2002) assinala a descrição dada por Fennell sobre a instrumentação, a qual se baseava na seção de sopros do “Anel do Nibelungo” de Wagner, acrescida do naipe de saxofones. Esta seria a mesma seção dos sopros encontrada na “Sagração da Primavera” de Stravinsky. Fennell estabeleceu a sua instrumentação como demonstrado no quadro a seguir:

**QUADRO 2**  
Instrumentação proposta por Frederick Fennell

<b>Madeiras</b>	- 2 Flautas e flautim e/ou flauta contralto
	- 2 Oboés e Corne Inglêss
	- 1 Requinta
	- 8 Clarinetes em Bb ou em A, divididos da maneira que desejar ou em quantidade menor
	- 1 Clarinete alto
	- 1 Clarone
	- Coro de saxofones – 2 altos em Eb, tenor em Bb, barítono em Eb
<b>Metais</b>	- 3 Cornetes em Bb
	- 2 ou 5 Trompetes em Bb
	- 4 Trompas
	- 2 Eufônios (clave de fá)
	- 3 Trombones
	- 1 Tuba em Eb
	- 1 ou duas tubas em Bb se desejado
<b>Outros instrumentos</b>	- Contrabaixo, percussão, harpa, celesta, piano, órgão, cravo, instrumentos de corda (solo), coral se desejado.

Fonte: BATTISTI, 2002, p. 54

Segundo Battisti (2002), entre as décadas de 1950 e 1970, muitos compositores que nunca haviam escrito trabalhos para banda, contribuíram com obras com um novo estilo composicional, dentre eles o norte americano Aaron Copland e o polonês Krzysztof Penderecki.

A nova concepção foi criada como um adicional às práticas de banda, sendo esta um marco na história. A intenção de Fennell, estabelecendo novas diretrizes à música para sopros, foi seguida por vários compositores, músicos, regentes do século XX e se mostra bem atual no século XXI.



## 1.4 Questões conceituais - Nomenclaturas

A concepção de Fennell originou mais uma nomenclatura para o universo dos sopros. Banda sinfônica<sup>16</sup>, banda de concerto<sup>17</sup>, orquestra de sopros<sup>18</sup>, conjunto de sopros<sup>19</sup>, são alguns nomes utilizados para designar estas formações, que mesclam madeiras, metais e percussão. Embora gerem certas ambiguidades conceituais, esses grupos sempre estiveram vinculados a um único ideal: o de promover a música para sopros, seja ela marcial, original, transcrita, secular ou contemporânea. O cenário atual conta com inúmeras composições originais para as diversas formações, além de transcrições e orquestrações do repertório sinfônico, demonstrando a habilidade técnica daqueles que dedicaram-se a esta vertente.

No Brasil, é comum encontrar vários grupos com nomenclaturas que não condizem com o seu padrão instrumental. Entretanto, é inegável a colaboração dada por essas formações para a disseminação da música para sopros no país. Outro aspecto relevante, é que, embora esses grupos distingam-se em instrumentação, a proposta de Fennell foi absorvida no sentido de uma prática sistemática do repertório. Assim, encontramos, no mundo todo, bandas sinfônicas, bandas de concerto e orquestras de sopros, amplamente familiarizadas com as produções modernas.

Para fins de uma compreensão mais clara do que seriam esses grupos em termos de instrumentação, encontramos na pesquisa de Caines (2012) uma tabela descrevendo a constituição instrumental (quantidade de vozes por

---

<sup>16</sup> *Symphonic band*

<sup>17</sup> *Concert band*

<sup>18</sup> *Wind orchestra*

<sup>19</sup> *Wind Ensemble*

naipe) de alguns grupos. Optamos por demonstrar a descrição dada pelo autor para três formações.

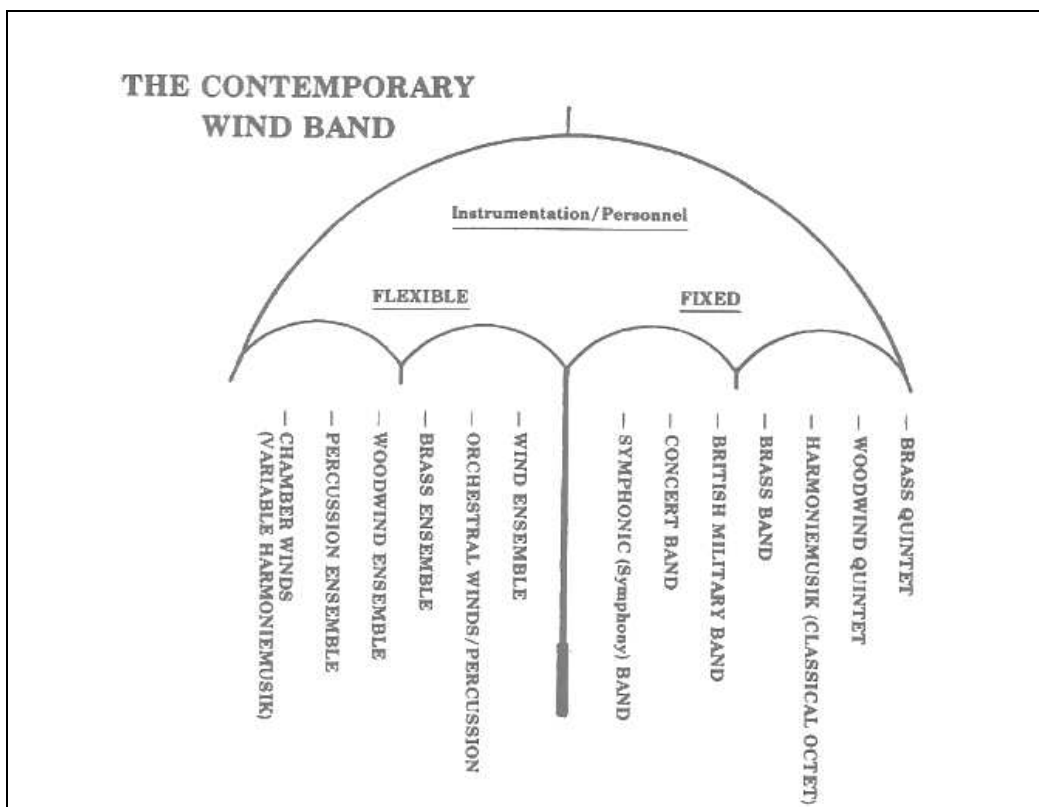
**Quadro 3** – Instrumentação apresentada por Caines.

<b>Conjunto</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Adições e Variações</b>
<p><b>Banda Sinfônica/Banda de Concerto</b></p> <p>* A instrumentação é similar a do Conjunto de Sopros. A diferença crucial é que há dobramentos em cada parte. O modelo da Banda Sinfônica é o mesmo da banda militar.</p>	<p>1- Flautim            2 – 3 Flautas            2 – oboés            3 – Clarinetes em Bb            1 – Requinta            1 – Clarone            1 – Fagote            2 – Saxofones altos            1 – Saxofone Tenor            1 – Saxofone Barítono            4 – Trompas em F            3 – Trombones tenores            1 – Trombone baixo            4 – Trompetes            1 – Eufônio            1 – Tuba            Percussão</p>	<p>O corne- inglês não é tão comum na instrumentação padrão da Banda Sinfônica</p>
<p><b><i>Symphonic Winds/Wind Symphony</i></b></p> <p>* Talvez a <i>Wind Symphony</i> seja o conjunto cujo nome se aproxime mais da instrumentação. Este conjunto consiste do dobramento da seção de sopros da orquestra sinfônica. Ele é mais adequado para a interpretação de obras de câmara do que obras com grandes proporções. É raro incluir instrumentos que não sejam das seções de sopros e percussão da orquestra. Recentemente alguns grupos têm incluído saxofones em sua formação.</p>	<p>1 – 2 Flautins            4 – Flautas            2 – 4 Oboés            1 – Requinta            3 – 4 Clarinetes em Bb            2 – Clarones            2 – Fagotes            6 – 8 Trompas em F            3 – Trombones Tenores            1 – Trombone Baixo            6 – 8 Trompetes            1 – Tuba            Percussão</p>	<p>O Clarinete contrabaixo e o contrafagote são normalmente adicionados ao conjunto.</p> <p>O Corne- inglês também é uma adição comum, mas é usualmente acrescentado na parte do oboísta.</p>

Conjunto	Instrumentação	Adições e Variações
<p><b>Orquestra de Sopros</b></p> <p>A concepção da Orquestra de sopros consiste na duplicação da tradicional seção de sopros da orquestra sinfônica. Entretanto, como os termos e padrões da orquestra de sopros são menos definidos que outros conjuntos há mais variações na instrumentação.</p>	<p>2 - Flautins  4 – 6 Flautas  2 – 4 oboés  1 – 2 Requintas  6 – Clarinetes em Bb  2 – Clarones  1 – 2 Clarinetes contrabaixos  2 – 4 Fagotes  1 – 2 Contrafagotes  4 – 8 Trompetes  4 – 8 Trompas em F  3 – 5 Trombones tenores  1 – 2 Trombones baixos  1 – 2 Tubas  Percussão</p>	<p>O corne inglês pode ser acrescentado.</p> <p>Os saxofones, eufônio e contrabaixo são raramente incluídos.</p> <p>Adição de instrumentos como os saxofones são aplicadas somente em solos instrumentais. A instrumentação padrão não os inclui.</p> <p>Normalmente são adicionados piano e harpa.</p>

Fonte: CAINES, Jacob Edward. 1994

Hunsberger (1996, p. 33 - 34) assinala que discutir a nomenclatura de cada conjunto tem menor importância do que os princípios subjacentes às suas operações. O autor comenta sobre uma abordagem que demonstre com clareza as múltiplas facetas das bandas contemporâneas. Chamado de “*umbrella concept*”, esta filosofia consiste em dividir as famílias de conjuntos em formações instrumentais flexíveis e fixas.



**Figura 2 – Umbrella Concept**  
 Fonte: CIPOLLA; HUNSBERGER, 1994, p. 34.

Por pertencerem à segunda metade do século XX e início do século XXI, as obras analisadas no capítulo 3 desta dissertação se apresentam diretamente ligadas às concepções modernas de escrita para banda. Independentemente das nomenclaturas adotadas, observamos eventos que são comuns e cabíveis a qualquer formação instrumental, configurando um ambiente de recorrências no que diz respeito à orquestração para bandas e conjuntos de sopros. Como na orquestra, aspectos da composição, como a orquestração, parecem se encaminhar para certa consolidação. Tendo em vista todas as práticas já demonstradas neste capítulo e reforçadas no capítulo posterior, lançamo-nos à seguinte pergunta: não estariam estes aspectos já consolidados?

## 1.5 As Bandas no Brasil

Corporações, Filarmônicas, Sociedade Musical, Lira e Euterpe são algumas dentre as várias denominações dadas às bandas de música no Brasil. Independentemente da nomenclatura que recebem, é fato que elas se enraizaram no país e fazem parte da nossa história musical.

Atualmente a FUNARTE conta com um banco de dados com mais de duas mil bandas cadastradas<sup>20</sup>. Tal fato reforça a existência desses conjuntos em todo o território nacional e ressalta a sua importância como fonte de pesquisa, possibilitando o estudo de parte significativa da gênese musical brasileira.

BENEDITO (2011) assinala o desenvolvimento das bandas de música e o seu enraizamento, a partir da chegada de D. João VI e da Banda da Armada Portuguesa, em 1808, tornando-se, posteriormente, um movimento que viria a influenciar o movimento musical no país durante um século e meio.

Segundo LAGE (2012), os grupos que precederam este período tinham formações inspiradas nos padrões portugueses, como os da “Charamela Real”. Entretanto, devido ao surgimento e aperfeiçoamento dos instrumentos musicais, estes grupos sofreram mutações, sendo que seria difícil precisar a constituição instrumental das formações, visto que o termo “Charamela<sup>21</sup>” se manteve até os fins do século XVIII, designando apenas uma formação instrumental.

---

<sup>20</sup> Disponível em <http://www.funarte.gov.br/projeto-bandas-2/>

<sup>21</sup> “**Charamela** denominação antiga para o grupo de instrumentos a que pertencem o *chalumeau* dos franceses e as BOMBARDAS. As charamelas são antecessoras de instrumentos como o oboé, o clarinete e o fagote. Na Idade Média, possuíam timbre rude, quase assustador, que produzia grande efeito em solenidades públicas.” SADIE, Stanley: Dicionário Grove de Música - Edição concisa. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1994.

A música sempre esteve presente nos tempos do Brasil Colônia, sendo utilizada em ofícios religiosos ou como forma de entretenimento para o deleite social. A sua produção estaria a cargo das classes servis, como os negros escravos e ou os índios escravizados.

Castanha<sup>22</sup> (1999) comenta que, entre os anos de 1600 e 1620, as missões jesuítas costeiras começaram a entrar em colapso, forçando a imigração para o interior. Nesta mesma época surgem os *nheengariba*, índios cantores e *charameleiros* (tocadores de charamelas e outros instrumentos de sopro). Esses índios tinham a função de suprir a música das aldeias do interior ou do norte do país. O autor cita um engenho de açúcar na Bahia, de propriedade de Baltazar de Aragão, que entre os anos de 1610 – 1613 contava com um corpo musical constituído de 30 escravos músicos (cantores e charameleiros).

Segundo Tinhorão (1975), na segunda metade do século XVII os negros passam a ser admitidos nas irmandades religiosas como classe, possibilitando uma interlocução cultural entre negros escravizados e mulatos. Esta postura ia ao encontro dos ideais herdados dos tempos medievais, nos quais a Igreja de Roma se preocupava em angariar adeptos entre povos cujos conceitos eram vistos como pagãos.

O empenho das irmandades (corporações) religiosas e até mesmo o dos senhores de terras em abrigar e educar musicalmente negros forros e mulatos é explicado por Teixeira (2007). Segundo o autor, a função social exercida pelo músico, na época, era a de um mero serviçal, estando este a cargo de entreter a classe superior. Para o autor, apesar da música fazer parte da educação da

---

<sup>22</sup> Citado em MORAES, José Geraldo Vinci de, SALIBA, Elias (orgs) História e música no Brasil, SP, Ed Alameda, 2010.

classe alta branca, o reconhecimento dessa atividade, profissionalmente, era impensável para esta camada da população.

Para Tinhorão, quem muito contribuiu para o desenvolvimento da vocação musical dos negros escravizados ao lado da Igreja Católica foram os próprios senhores de escravos. O autor comenta que, a partir do século XVIII, era muito comum encontrar fazendas com certa estrutura social, desenvolvendo atividades espirituais (através das visitas de padres), educacionais (contratando professores para as crianças) e lazer (realizando festas religiosas e organizando grupos de músicos). As casas-grandes funcionavam como sedes, e as famílias dos senhores eram obrigadas a permanecer por meses longe das cidades, e estas atividades se desenvolviam revelando-se como um indicativo do poder dos senhores de terras.

Segundo Fagundes (2010), a prática musical através da criação de bandas nas grandes fazendas se difundiu de tal forma que todo fazendeiro rico passou a desejar ter o seu próprio grupo.

Tinhorão assinala que possuir um grupo de músicos numa fazenda, além de preencher um vazio de exigência cultural, passou a valer como uma demonstração de poder.<sup>23</sup>

Segundo Costa (2012, pag. 50), os conjuntos coloniais presentes nas fazendas dos senhores de terras era constituído por trombetas, charamelas, sacabuxas<sup>24</sup> e marimbas.

---

<sup>23</sup> TINHORÃO, José Ramos, *Música Popular de Índios, Negros e mestiços*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 75

<sup>24</sup> O nome do trombone primitivo. (SADIE, Stanley: *Dicionário Grove de Música - Edição concisa*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1994.)

Binder (2006) argumenta que esses grupos foram classificados erroneamente como bandas, pois além de instrumentos de sopro e percussão, também contavam com instrumentos de corda e cantores.

Entretanto, é importante ater-nos às classificações encontradas no Dicionário Grove de Música, as quais classificam banda, preliminarmente como um conjunto instrumental. Contrapõe-se também à argumentação de Binder o exemplo citado por Lage (2012), referindo-se às charamelas, nome pelo qual designava um determinado tipo de instrumento, mas que, durante anos serviu para designar a formação instrumental constituída de instrumentos de sopro e percussão dos tempos coloniais.

Segundo Costa (2012), as práticas musicais durante o período colonial deram origem às Bandas de Barbeiros. Esses grupos eram formados por ex-escravos ou por filhos de escravos e tiveram grande importância no desenvolvimento da música popular durante os séculos XVIII e XIX. Os integrantes desses grupos mesclavam suas atividades entre a higiene pessoal (corte de cabelos e barbas), a medicina (extraíndo dentes, aplicando sanguessugas e receitando remédios à base de ervas) e a música (SILVA, 2009).

Costa (2012) assinala ainda que esses grupos foram responsáveis pela primeira música instrumental destinada ao lazer público nas cidades, colaborando para a disseminação de danças e gêneros musicais tais como a polca, a mazurca, a valsa, a gavota e a quadrilha.

O início do significado social para as bandas pode ser observado em Silva (2009). Segundo a autora, como alguns centros cresciam consideravelmente,



foi necessário a criação de novas formas de entretenimento. As bandas de barbeiros supriam a precariedade de música que não fosse religiosa, atuando em eventos de caráter público e popular, como festas religiosas (atuando na porta de igrejas), quermesses, leilões (anunciando lances), além de percorrerem ruas anunciando eventos que aconteceriam nas cidades.

A vinda da Família Real para o Brasil certamente causou impactos de ordem econômica, educacional, cultural e religiosa. Monteiro<sup>25</sup> (2010) comenta acerca da rápida europeização vivida pela sociedade carioca nos primeiros anos do século XIX. No que se refere ao campo da música, pouco mais de 70% dos músicos atuantes profissionalmente na vida carioca, seja como funcionários da corte ou como contratados, tinham origem europeia. Esta seria a primeira vez em que uma mão-de-obra, antes constituída predominantemente por mestiços, estaria sendo substituída por brancos. O autor faz uma observação acerca da mudança de *status* do músico na Europa, que passa de artesão para artista. Tal fato se refletiu no Brasil e foi acelerado com a presença da Família Real.

Segundo Costa (2012), o período joanino imprimiu marcas profundas no repertório das bandas, além de transformações estilísticas. A música profana passa a ser mais cultuada através da realização de óperas, o estado se torna empregador e patrocinador, levando a categoria à profissionalização.

Entretanto, a elevação dessa classe não pôs fim às práticas musicais nos latifúndios brasileiros. Tinhorão (1976) comenta que o regime abolicionista foi um dos principais acontecimentos responsáveis pela dispersão dos negros do

---

<sup>25</sup> Citado em MORAES, José Geraldo Vinci de, SALIBA, Elias (orgs) História e música no Brasil, SP, Ed Alameda, 2010

meio rural. Contudo, a prática de bandas de escravos nas grandes fazendas pode ser observada até o fim do século XIX.

Com a chegada da Família Real ao Brasil, muitas bandas militares foram criadas. Segundo Fagundes (2010, pag. 38), a partir de 1810 as bandas militares passaram a se formar em quase todo território brasileiro. Segundo Binder (2006), o exército português passa a introduzir músicos em seus quadros a partir de 1802, através de um decreto publicado no dia 20 de agosto, o qual previa o repasse de fundos para pagamentos dos músicos e do seu instrumental. O autor argumenta que nesta época existiam no Brasil quatro tipos de regimento, sendo que os de primeira linha eram comandados por oficiais portugueses. Desta forma, há um indicativo da existência dessas formações no Brasil, anteriormente ao período de 1810, pois, sendo esses oficiais de origem portuguesa, seria natural que costumes trazidos da metrópole fossem reproduzidos na capital da Colônia como, por exemplo, dotar os regimentos com grupos instrumentais.

Costa (2010) comenta que o desenvolvimento das bandas militares, a partir dos primeiros anos do século XIX, e sua constante atuação nas praças, ruas e demais eventos, impulsionou o surgimento de corporações civis matizadas nas corporações militares. Esses traços podem ser observados no repertório, uniformes e instrumentação.

Outras ações, ao longo do século XIX, contribuíram para a consolidação do gênero, tanto na esfera militar quanto na civil. Segundo Binder (2006) o decreto que estabelecia a criação da Guarda Nacional, em 1831, não faz menção à

música, entretanto, em 1838 se observa a atuação de músicos nos batalhões na cidade de São Paulo.

Lage (2012) assinala a incorporação do ensino de música à companhia de Menores do Arsenal de Guerra, em 1842. Esta companhia admitia meninos entre oito e doze anos, desde que fossem filhos de pais pobres, menores abandonados, órfãos indigentes ou enjeitados. Nela, o adolescente aprendia um ofício, sendo alistado como artífice aos dezoito anos. Segundo Binder (2006), um dos representantes desta escola foi o músico Anacleto de Medeiros. Anacleto de Medeiros foi regente de várias bandas no Rio de Janeiro dentre elas está a Banda do Corpo de Bombeiros fundada em 1896. Segundo Silva (2009), são poucos os registros que relatam a participação de Anacleto de Medeiros na Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, antes de 1902. A atuação de Anacleto de Medeiros junto a Banda do Corpo de Bombeiros é extremamente significativa, pois dentre os seus feitos estão as primeiras gravações “bandísticas” produzidas pela Casa Edson<sup>26</sup>.

As bandas civis no Brasil, ao longo do século XX, mantiveram as características herdadas das bandas militares. Embora haja uma tímida disseminação da concepção de bandas sinfônicas. É possível encontrar várias corporações que se mantêm fiéis à tradição, com os seus uniformes inspirados nas fardas militares e executando repertórios tradicionais, constituídos em sua maioria de dobrados, marchas, transcrições e adaptações de obras do repertório sinfônico. Importante lembrar que as nomenclaturas apresentadas no escopo deste trabalho, tais como Lira, Corporação Musical, Sociedade

---

<sup>26</sup> A Casa Edson foi uma das primeiras gravadoras brasileiras fundada no ano de 1900 no Rio de Janeiro por Frederico Figner.

Musical podem refletir um comportamento muito comum na primeira metade do século XX. Muitas bandas funcionavam como verdadeiras agremiações musicais, sendo que em alguns casos o corpo musical se constituía de uma banda, uma orquestra e um coro. Nos arquivos da Corporação Musical Santa Cecília, de Itapeverica-MG, é possível encontrar uma série de manuscritos do início do século XX com formações instrumentais variadas.

Conforme podemos ver, as bandas brasileiras são instituições nas quais encontramos parte da nossa história musical. É possível observar, ao longo da história, que vários compositores brasileiros escreveram para banda dentre eles Villa Lobos, Guerra Peixe, Francisco Manuel da Silva e Francisco Braga. Estas corporações (militares ou civis) foram o berço de grandes músicos de tradição popular e erudita, como o maestro Eleazar de Carvalho, os flautistas Patápio Silva e Altamiro Carrilho e o compositor Carlos Gomes. Embora as políticas governamentais para manutenção desses organismos sejam ineficientes, as bandas continuam o legado de estarem presentes nas comunidades, proporcionando transformações de ordem cultural e social.

## Capítulo 2

### O Timbre como elemento essencial à Composição

Naturalmente que o desenvolvimento das bandas esteve ligado à música militar, à música religiosa dentre outras particularidades já discutidas no capítulo anterior desta dissertação. Contudo, a fonte para o desenvolvimento de uma formação inovadora, cunhada nos fins do século XIX, tendo o seu apogeu no século XX, não poderia estar somente ligada a estas tradições. A importância dada ao timbre é um fator determinante para o desenvolvimento deste e de outros organismos orquestrais. O uso de uma “paleta” sonora, enriquecida através dos tempos, proporcionou a adoção de formações cada vez mais heterogêneas, sendo estas frutos de uma imaginação criativa em busca de um ideal orquestral.

Para BATTISTI (2002), as bandas têm sua origem com as primeiras obras para sopros e o seu desenvolvimento se dará através do uso constante de instrumentos de sopro em obras de Mozart, Berlioz, Strauss, entre outros.

Quando Frederick Fennell instituiu o *Eastman Wind Ensemble*, na década de 1950, sua inspiração para um padrão orquestral foi a obra de dois grandes compositores, Igor Stravinsky (1882-1971) e Richard Wagner (1813-1883). Esses compositores, cada qual na sua época, protagonizaram momentos importantes na História da Música, seja no rompimento ou no resgate de tradições como a valorização da estética neoclássica, por Stravinsky, seja na reconciliação do drama e música, com Wagner, ambos ligados a uma ampla produção de música sinfônica. A orquestração é um dos aspectos composicionais essenciais às obras da Idade Moderna e Contemporânea, na

qual esses compositores e tantos outros se inserem. Analogamente, se o desenvolvimento das bandas sinfônicas ocorreu neste período, é apropriado estabelecer relações entre o desenvolvimento deste organismo e esta tradição orquestral secular.

No século XIX, o equilíbrio sonoro passa a ser uma necessidade primordial na finalização do processo composicional. Em meio a inovações referenciadas em uma era revolucionária para a indústria, alguns instrumentos musicais têm a sua exploração orquestral potencializada através de melhorias, como o aperfeiçoamento na mecânica dos instrumentos de madeira e metais. O sistema de Boehm<sup>27</sup> desenvolvido para flauta, o sistema de Iwan Muller<sup>28</sup> desenvolvido para o clarinete e o desenvolvimento dos instrumentos de válvula por Heinrich Stözel<sup>29</sup> e Adolph Sax<sup>30</sup>, constituem parte desses aperfeiçoamentos.

A tradição dos padrões orquestrais clássicos é rompida no Romantismo, dando lugar a um comportamento que priorizará a escolha de timbres e suas combinações, buscando a interação com a expressividade do discurso musical. Podemos, assim, dizer que não havia apenas uma orquestra romântica, mas várias, as quais correspondiam sempre aos “devaneios” orquestrais dos compositores, como veremos a seguir.

A Sinfonia Fantástica (1830), de Hector Berlioz, foi estreada três anos após a morte de Beethoven, o qual compôs sua Nona Sinfonia entre os anos de 1822 e 1824. Apesar da proximidade das obras e da influência de Beethoven em

---

<sup>27</sup> Inventou o mecanismo de chaves para a flauta, em 1832.

<sup>28</sup> Criou, em 1810, o clarinete com o mecanismo de treze chaves.

<sup>29</sup> Inventou o sistema de válvulas (piston) para os instrumentos de metal.

<sup>30</sup> Inventou uma série de instrumentos como o *saxhorn* (1843) e o saxofone (1840), além de realizar melhorias em instrumentos como o clarinete baixo.

Berlioz, a orquestração da Sinfonia Fantástica apresenta distinções como a adição de 2 clarinetes em mi bemol, corne-ínglês, 2 cornetes, 2 tubas, campana e tímpanos múltiplos no naipe de percussão.

Beethoven, em suas nove sinfonias, fornece um exemplo claro desse comportamento de adição de instrumentos à orquestra clássica padrão. Apesar da sua fase classicista, presente na primeira e segunda sinfonias, encontramos novas ideias como a adição de uma terceira trompa na Sinfonia nº 3 (Heroica), além do uso de flautim, contrafagote e trombones na Quinta e Sexta sinfonias. Todavia, vemos o retorno aos padrões orquestrais clássicos na Quarta, Sétima e Oitava Sinfonia.

A evolução da escrita orquestral e as exigências com a massa orquestral crescente, no Romantismo, fizeram com que Berlioz, em 1848, escrevesse o primeiro estudo sistemático sobre orquestração e instrumentação: o “*Grand Traité d’Instrumentation et d’Orchestration Modernes.*” Baseando-se em exemplos significativos da literatura orquestral, este compêndio é utilizado até os dias de hoje como uma fonte não só técnica, mas como uma abertura para a vivência orquestral do Romantismo. Berlioz foi responsável por fazer uso, em suas orquestrações, de instrumentos cuja associação dramática se restringia até então ao teatro, como por exemplo, a orquestração dos tímpanos múltiplos (tocados por 4 timpanistas) evocando uma trovoadas na Sinfonia Fantástica.

A potência sonora como recurso dramático é explorada na *Grande Messe des Morts*<sup>31</sup>, op. 5 (1837), na qual Berlioz faz uso de uma orquestra monumental, potencializando-a com quatro corais de metais.

---

<sup>31</sup> Conhecido também como o *Requiem* de Berlioz.

Wagner apropriou-se do êxito orquestral de Berlioz e, influenciado por uma música cada vez mais densa, trará para o drama musical uma orquestra que será preponderante na construção do discurso. Para isso, ele mesmo encomendou a fabricação de instrumentos, afim de possibilitar a aplicação de novos timbres, adaptando-os segundo a premissa de que a orquestra era também um personagem do drama. A trompa ou tuba wagneriana, estreada na tetralogia de “*O Anel do Nibelungo*” foi concebida seguindo os anseios criativos e sonoros de Wagner. O objetivo era criar um instrumento que estabelecesse uma “amálgama” entre os metais e que possuísse uma sonoridade pouco incisiva como as trompas e que pudesse entoar um motivo com a sonoridade sombria de um trombone<sup>32</sup>. A orquestra de “*O Anel dos Nibelungos*” conta com uma instrumentação bem expressiva, sendo que o naipe de metais é representado por 8 trompas, 3 a 4 trompetes, 4 trombones, tuba tenor (tuba wagneriana), tubas contrabaixo.

Influenciados pela tradição Wagneriana são os pós-românticos Anton Bruckner (1824 – 1896), Gustav Mahler (1860 – 1911) e Richard Strauss (1864 – 1949). Contando com certa consolidação das melhorias mecânicas e surgimento de novos instrumentos, eles tiveram a possibilidade de experimentar inúmeras combinações instrumentais. Vejamos o quadro com algumas obras representativas desses compositores:

---

<sup>32</sup> Esta ideia de um timbre mais sombrio e pouco incisivo se associa também ao motivo criado para representar o palácio do Valhala, que na mitologia nórdica é o palácio do deus Wotan.



**Quadro 4 – Instrumentação em obras de compositores pós-românticos**

<b>Bruckner – Sinfonia nº9</b>	<b>Mahler – Sinfonia nº 2 “Ressurreição”</b>	<b>Strauss - “Sinfonia Alpina”</b>
3 flautas 3 oboés 3 clarinetes 3 fagotes (alt. Contrafagote) 8 trompas 4 tubas wagnerianas 3 trompetes 3 trombones (alto, tenor e baixo) 1 tuba Tímpanos Cordas	4 flautas (alt. 4 <i>pic.</i> ) 4 oboés (alt. 2 cornes) 3 clarinetes (alt. Clarone) 2 requintas 3 fagotes 1 contrafagote 10 trompas 8 – 10 trompetes 4 trombones 1 tuba contra baixo 7 tímpanos 2 pares de pratos 2 triângulos Caixa clara Glockenspiel 3 sinos 2 tam-tam 2 bumbos 2 Harpas Órgão Cordas Soprano Solo Contralto Solo Coro Misto	4 flautas (alt. 2 <i>pic.</i> ) 3 oboés (alt. 1 corne) 1 heckelphone 1 requinta Eb 2 clarinetes Bb 1 clarone Bb (alt. Clarinete C) 3 fagotes 1 contrafagote 4 trompas 4 tubas wagnerianas 4 trompetes 4 trombones 2 tubas 2 harpas Órgão Máquina de vento Máquina de trovão Glockenspiel Pratos Bumbo Caixa clara Triângulo Cowbells Tam-tam Celesta Cordas 12 trompas (fora do palco) 2 trompetes (fora do palco) 2 trombones (fora do palco)

O timbre, no final do século XIX, alcançara a sua proeminência, e seu tratamento, no século XX será inerente ao ato de compor. A orquestração passa a ter importância equivalente à harmonia e ao contraponto. Entre os últimos anos do século XIX e a primeira metade do século XX, inúmeros tratados de orquestração surgiram, conforme demonstra BARROS (2004, p.3).

- *Tratado de Instrumentação e Orquestração Moderna*, de Berlioz, redigido em 1848 e revisado por Richard Strauss em 1904;

- *Princípios da Orquestração*, de Rimsky-Korsakov, redigido em 1873 e com sua primeira publicação póstuma em 1922;

- *Novo Tratado de Instrumentação*, de François-Auguste Gevaert (1828-1908), redigido em 1885;
- *Compendio de Instrumentación*, de Hugo Riemann (1849-1919), redigido em 1903;
- *Orchestration* (1955), de Walter Piston (1894-1976), redigido em 1955;
- *A orquestra Moderna* (1928), de Fritz Volbach (1861-1940);
- *La Técnica de la Orquesta Contemporanea*, de A. Casella (1883-1947) e V. Mortari (1902-1993), redigidos anos antes do falecimento de Casella e com publicação póstuma em 1948;
- *Orchestral Technique*, de Gordon Jacob (1895-1984), redigido em 1931;
- *Orchestration*, de Cecil Forsyth (1870-1941), redigido em 1914.

Nos séculos XIX e XX o timbre é tratado como uma entidade estruturadora do ato de compor, obtendo seu ápice expressivo através de Wagner, Strauss, Mahler, dentre outros compositores que compactuavam com a ideia de uma orquestra operando com o seu potencial instrumental, contando com instrumentos bem desenvolvidos mecanicamente, possibilitando a utilização mais expressiva desses e o emprego de uma instrumentação mais variada. Tudo começou com a empreitada de Claudio Monteverdi (1567 – 1643), a partir do século XVII. Foi ele quem inaugurou em 1607 aqueles que seriam os primeiros passos da orquestração. A ópera *L'Orfeo* iniciou o que poderíamos chamar de valorização do timbre instrumental. É na partitura de Monteverdi que estão as primeiras indicações detalhadas dos instrumentos que deveriam executar determinados trechos da obra. A Orquestra de Monteverdi para *L'Orfeo* contava com um efetivo que compreendia 2 cravos, 2 violas

contrabaixo, 10 violas, 1 harpa, 2 violinos, 2 alaúdes, 2 órgãos de madeira, 3 violas baixo, 4 trombones, 1 órgão de palhetas, 2 cornetos, 1 flauta doce, 1 trompete agudo e 3 trompetes.

A valorização do timbre através do drama, nas primeiras décadas do período Barroco, contribuiu para a consolidação da música instrumental.

Posteriormente, vemos o nascimento de um gênero típico da época: o concerto. Este gênero foi responsável pela exigência técnica dos executantes e paralelamente, contribuiu para o aperfeiçoamento na construção de alguns instrumentos, possibilitando a prática de uma música cada vez mais virtuosística.

Vivaldi (1678 – 1741) teve um papel relevante no desenvolvimento deste gênero, tendo dedicado centenas de obras a um ou mais instrumentos solo. O *Concerto em Dó Maior RV 559* para dois oboés e dois clarinetes é uma obra singular onde o movimento intermediário é escrito sem cordas, configurando um pequeno grupo de câmara formado por sopros.

Outra preocupação constante na música Barroca era a expressão dos afetos através da composição. Tal fato constituía na representação de uma vasta gama de ideias e sentimentos com a máxima vivacidade e veemência. (GROUT & PALISCA, 2007, pag. 312). Johann Sebastian Bach, com uma música impregnada de simbologia, fez escolhas importantes com relação a timbres instrumentais em suas cantatas.

Para KOEHLER (2008, pag. 21), nas cantatas de Natal, Páscoa e esporadicamente nas cantatas de “tempo comum,” Bach utilizou amplamente o trompete, sendo que não seria surpreendente que este instrumento não fosse utilizado no tempo de Advento e da Quaresma. Exemplos de um emprego

virtuoso deste instrumento são encontrados em associações com o Espírito Santo. Ainda em Bach, encontramos as suítes Orquestrais BWV 1066 a 1069, juntamente com os concertos de Brandenburgo BWV 1046 a 1051, sendo estes exemplos de uma música instrumental cada vez mais consolidada.

George Frederick Handel (1685 – 1759) foi um precursor da música instrumental. Handel, por vezes, fez escolhas relativas à instrumentação das obras, a fim de adequá-las ao espaço reservado à *performance*. Em 1749, a estreia dos “*Reais Fogos de Artifício*,” comissionada pelo rei George II da Bretanha para comemorar a assinatura do tratado de *Aix-la-Chapelle*<sup>33</sup>, originou uma orquestra com 24 oboés, 12 fagotes, contrafagote, 9 trompetes, 9 trompas, 3 pares de tambores e um grande número de caixas. Posteriormente, o próprio Handel reorquestrou a obra para que a mesma fosse executada em ambientes fechados, adaptando-a para uma formação menor, com cordas e sopros.

Segundo HARNONCOURT (1998, pag. 142) a orquestra da primeira metade do século XVIII era um “instrumento” finamente ajustado nos seus timbres e na fusão de suas cores. As diferentes estantes deviam respeitar relações de equilíbrio perfeitamente definidas.

O advento da música instrumental, em meados do século XVII e início do século XVIII, possibilitou uma nova visão de orquestra dos compositores do Classicismo. As ações do Barroco influenciaram fortemente para a criação de uma música instrumental mais equilibrada. A orquestra clássica surge em meio à busca por uma unidade de timbres que acompanhasse as tendências da época que, em linhas gerais, priorizavam a clareza, a simetria e o equilíbrio.

---

<sup>33</sup> Tratado que pôs fim à guerra de sucessão Austríaca em 1748.

Joseph Haydn (1732 – 1809) foi um dos compositores que elevou o gênero chamado “Sinfonia” a um patamar significativo para a História da Música, sendo que a sua última é a de número 104. Junto das questões formais e estéticas da composição, a orquestra enfim encontra um padrão instrumental, o qual possibilitava uma execução mais equivalente entre as orquestras do continente europeu. Outro fator preponderante no desenvolvimento de uma formação instrumental mais orgânica foi a transferência das audições dos palácios para salas e teatros cada vez mais preparados acusticamente.

A orquestra de Haydn, entre os anos de 1760 e 1785, raramente contou com mais de vinte e cinco executantes, incluindo cordas, flauta, dois oboés, dois fagotes, duas trompas e um cravo, a que se juntavam trompetes e tímpanos. (GROUT & PALISCA, 2007, pag. 494).

Mozart (1756 – 1791), juntamente com Haydn, dentre outros compositores do classicismo, proporcionou amplitude à música instrumental, justapondo dois gêneros em vigor, a sinfonia e o concerto. Este “casamento” deu origem à sinfonia concertante<sup>34</sup> que basicamente consistia em um concerto grosso com a estética de uma sinfonia.

No Classicismo houve ainda a preocupação em adaptar obras do Barroco para o “ouvido da época”. Mozart foi responsável pela reorquestração do *Messias de Handel*, adaptando-o para uma orquestra com clarinetes e trombones.

A efervescência criativa dos compositores, no que diz respeito à música instrumental, proporcionou uma aplicação cada vez mais constante do instrumental da orquestra nos séculos posteriores. Contudo, a arte de

---

<sup>34</sup> São exemplos:

- Sinfonia Concertante para oboé, clarinete, fagote, trompa e orquestra K. 297b - Mozart;
- Sinfonia Concertante em Si bemol maior, op. 84 Hob. I/105, para violino, cello, oboé e fagote Haydn.

orquestrar não está ligada ao uso intenso da massa orquestral. Johannes Brahms (1833 – 1897), em meio a uma turbulenta época de virtuosismos orquestrais protagonizados, sobretudo por Wagner e Berlioz, optou por utilizar uma orquestra com padrões mais clássicos para a composição de suas sinfonias, sendo que a última delas ainda fazia uso de madeiras a dois, quatro trompas, dois trompetes, um par de tímpanos e cordas.

Maurice Ravel (1875 – 1937), além de um dos maiores orquestradores de todos os tempos, é um exemplo do uso consciente da técnica, fazendo com que suas orquestras soassem como se obtivessem um número bem maior de instrumentos em seu contingente. A orquestra de Ravel para a suíte *Quadros de uma Exposição* do compositor russo Modest Mussorgsky, não é tão numerosa quanto a orquestra de algumas obras de compositores pós-românticos, entretanto, o resultado sonoro é tão eficaz quanto.

No século XX, compositores como Webern e Schoenberg enriquecerão a condução das vozes, fazendo uso da técnica chamada de “melodia de timbres<sup>35</sup>”. Esta técnica consistia em mutações de timbres colorindo por assim dizer, a frase melódica.

A essência do século XX se associará às possibilidades de resultados sonoros provindos de grandes ou pequenos efetivos instrumentais. Sendo assim, o resultado de uma boa combinação orquestral será tratado com rigor equivalente tanto em obras sinfônicas quanto em obras de câmara. A técnica orquestral se distanciará do pensamento que priorize uma formação orquestral específica. Combinações inusitadas como a instrumentação e orquestração, aplicadas à “História do Soldado” de Igor Stravinsky (1882 – 1971), a sutileza

---

<sup>35</sup> Traduzido do termo *Klangfarbenmelodie*.

orquestral de Ravel (1875 - 1937) em *Ma Mere L'oye*, a exploração percussiva em obras de Edgar Varèse (1883 – 1965) são alguns poucos exemplos do que constitui um século de experimentações que, embora vertesse para caminhos harmônicos e estéticos da composição, jamais perdeu o elo com o elemento que originaria inúmeras possibilidades orquestrais, o equilíbrio sonoro.

## Capítulo 3

### Análises de Obras

Para a realização deste trabalho nos orientamos através de obras que foram compostas, transcritas ou orquestradas, a partir da década de 1990. Esta delimitação é extremamente importante, pois reflete um ambiente de muitas consolidações da escritura para bandas. Assim, propomos ressaltar dentro da orquestração aspectos que se traduzam como idiomatismos.

### 3.1 Suíte Pássaro de Fogo (1919) - Igor Strawinsky/Transcrição – Randy Earles/Edição - Frederick Fennell

Quadro 5 – Instrumentação de Randy Earles para a Suíte Pássaro de Fogo

Versão Original – Orquestra*	Transcrição – Concert Band**
2 Flautas/Pícolo	1 Flautim
2 Oboés/Corne Inglês	2 Flautas (segunda flauta <i>muta</i> 2º Flautim)
2 Clarinetes	2 Oboés/Corne Inglês
2 Fagotes	2 Fagotes
4 Trompas F	1 Reuinta Eb
2 Trompetes Bb	3 Clarinetes Bb
3 Trombones	1 Clarinete alto Eb
1 Tuba	1 Clarone
Tímpano	1 Clarinete contralto Eb (opcional)
Bumbo	2 Saxofones alto Eb
Prato	1 Saxofone Tenor Bb
Triângulo	1 Saxofone Barítono Eb
Xilofone	3 Cornetes Bb
Harpa	2 Trompetes Bb
Piano	4 Trompas F
Violinos	3 Trombones
Viola	1 Eufônio
Violoncelo	1 Tuba
Contrabaixo	Contrabaixo
	Harpa
	Piano
	Celesta (opcional)
	Tímpano
	Xilofone
	Triângulo
	Pandeiro
	Pratos e Bumbo



A sonoridade obscura proposta no início da obra por Stravinsky, através do naipe de violoncelos e contrabaixos é transcrita para clarone Bb e clarinete alto Eb ambos tocando no mesmo registro, somados ao *pizzicato* de contrabaixo e *rulo* de bumbo sinfônico. No terceiro compasso, a mesma frase em *legato* que na versão orquestral é executada na viola, na transcrição é adaptada para dois instrumentos, sax tenor e bombardino<sup>36</sup> em uníssono.

**Figura 3** – Stravinsky, Igor. The Firebird Suite “Introduction” – versão original  
 Fonte: Stravinsky, Igor. The Firebird, New York, Boosey & Hawkes, n.d. Catalog B. H. 573.

<sup>36</sup> Na partitura está grafado como *baritone* (*tenorhorn*) no Brasil é conhecido como bombardino.

**Figura 4** - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite – Introduction* transcrição para banda.  
 Fonte: EARLES, Randy; FENNELL, Frederick. *The Firebird Suite* (1919). Germany, Schott Musik, 1995.

O que chama a atenção nesses compassos iniciais é o cuidado em manter o *legato* e ao mesmo tempo o clima da obra. Os quatro instrumentos (clarone, clarinete alto, sax tenor e eufônio) conseguem executar com perfeição o *legato*. Além disso, possuem um bom controle dinâmico na tessitura a qual foi entregue o *ostinato*. Tratando-se de dois instrumentos da mesma família (clarone e clarinete alto), o timbre homogêneo aproxima-se ao ideal proposto por Stravinsky na versão orquestral.

A sutil mudança de colorido violoncelo/violas no terceiro compasso (fig. 3) é imitada na transcrição através do dobramento bombardino/sax tenor (fig. 4). Acredito que a busca de um transcritor esteja diretamente ligada a essas sutilezas, como a que se percebe nesta passagem. Stravinsky propõe timbres que se assemelham e, ao transcrever o trecho para banda, Earles reafirma

esta hipótese, sobrepondo ao *ostinato* executado inicialmente pelos clarinetes graves, o bombardino e o sax tenor, instrumentos que possuem características semelhantes à dos que os precedem na transcrição, com a riqueza em harmônicos graves no bombardino. Ainda há o fator de que a produção sonora no sax tenor, através de uma palheta simples e boquilha se assemelha a produção obtida nos clarinetes graves.

No décimo terceiro compasso da introdução (fig. 5) as notas do *tremolo* de arco nas violas são transcritas para o naipe de saxofones alto e o *tremolo* de dedos dos violinos para os segundos e terceiros clarinetes.

**Figura 5** - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* – tremolo de violinos e violas.

Fonte: Stravinsky, Igor. *The Firebird*, New York, Boosey & Hawkes, n.d. Catalog B. H. 573.

O que se percebe neste trecho é a atenção para os naipes que poderiam executar a passagem com êxito. O *tremolo* não é grafado para os saxofones, pois sua execução estaria ligada a fatores como velocidade de articulação e controle da dinâmica (*pp*) impossíveis no saxofone neste contexto. Por mais rápida que seja a articulação do músico, o que se conseguiria próximo a isto seria uma rítmica mesurada. Contudo, é possível a sugestão de um *vibrato* um pouco mais rápido, buscando algo próximo do resultado sonoro original. A fácil

execução mecânica e o controle dinâmico permite a substituição dos violinos pelos clarinetes.

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's *The Firebird Suite*. It features staves for three Clarinets (Klar. in Bb), one Alto Saxophone (A-Sax. 1 in Eb), and two Horns (Hr. 1 in F, Hr. 2). The woodwind parts are heavily marked with dynamics such as *p*, *pp*, and *ppp*. A *Tutti* marking is present. There are handwritten annotations: 'Viola' above the Saxophone staff and '1. *sf* con sord.' and '2. cuivré' below the Horn staves. The score includes complex rhythmic patterns and articulation marks.

**Figura 6** - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* – Solução dada para clarinetes e saxofones.  
 Fonte: EARLES, Randy; FENNELL, Frederick. *The Firebird Suite* (1919). Germany, Schott Musik, 1995.

Outra solução curiosa é a orquestração transcrita do *glissando* de harmônico nas cordas, sobre um pedal de ré maior com sétima (D7). O trecho executado nas cordas, com perícia, não seria tão comum aos sopros. Como se trata de um efeito e, sendo a banda um grupo essencialmente experimental, onde há uma considerável gama de timbres, o transcritor indica o arpejo na partitura com a inscrição que todos o assoviem juntamente com um *glissando* de harpa sobre o mesmo pedal de D7, aqui orquestrado por clarinetes.

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's *The Firebird Suite*, focusing on the woodwind and harp parts. It includes staves for Piccolo (Picc. div.), three Clarinets (Klar. in Bb, A-Klar. in Eb, B-Klar. in Bb, and CA-Klar. in Eb), and Harp (Hfe. (E-Pno.)). The woodwind parts are marked with *p* and *ppp*. The harp part features a complex arpeggiated pattern. A handwritten 'Viola' is written above the Piccolo staff. At the bottom, there is a German instruction: 'Alle anderen Spieler pfeifen *ppp* einen gebrochenen D7-Akkord. Everybody not playing, whistle D7 chord *ppp*.' and a small 'Biblioteca' logo.

**Figura 7**- Solução para o *glissando* de harmônicos  
 Fonte: EARLES, Randy; FENNELL, Frederick. *The Firebird Suite* (1919). Germany, Schott Musik, 1995

No vigésimo segundo compasso, Stravinsky orquestra um *trêmulo* de violino e viola apoiado por flautas. O transcritor novamente utiliza os clarinetes na produção deste efeito (*tremolo*), agora com o dobramento de flautas. O apoio rítmico de semínima pontuada e colcheia das flautas na versão original é transcrito para cornetes com surdina.

O motivo em *tremolo* está ligado aos fatores de execução já expostos anteriormente neste trabalho. A utilização do cornete com surdina não está ligado somente a uma reprodução da figuração anteriormente tocada nas flautas; a aplicação deste instrumento estabelece uma conexão com um timbre que se aproximasse ao da viola. Na versão original, o motivo é executado pela viola com utilização da corda lá. Segundo PISTON (1984, pag. 74), o timbre desta corda na viola é descrito como nasal, penetrante, agudo e flutuante, características análogas à utilização de determinadas surdinas<sup>37</sup> em instrumentos de metal.

---

<sup>37</sup> Para Adler (2006, pag. 308) tanto os trompetistas quanto os trombonistas utilizam automaticamente a surdina *Straight* quando encontram a indicação *com sord.* em uma obra.

5

Fl. 1 (Tutti) *pp*

Fl. 2 (Tutti) *pp*

Englisch Horn

Eg. 1

Eg. 2

Klar. in B<sup>b</sup> 1 *pp*

Klar. in B<sup>b</sup> 2 *pp*

A-Klar. in E<sup>b</sup>

B-Klar. in B<sup>b</sup>

Crt. in B<sup>b</sup> 1 (Solo) (con sord.) *p*

Crt. in B<sup>b</sup> 2 (Solo) (con sord.) *p*

Figura 8 - Tremolo nas flautas e clarinetes e aplicação do cornete com surdina.  
 Fonte: Fonte: EARLES, Randy; FENNELL, Frederick. 1995

No próximo quadro, *The Firebird and His Dance*, novamente há uma atenção dada à sutil mudança de timbres. Stravinsky, inicialmente, orquestra os ataques em *sfzp* (*sforzando e piano*) seguindo a ordem: violas, violinos e cellos (fig.9).

6

M. M. ♩ = 188

V. I. *sf p subito* *senza sord.* *sf p subito*

Viola *div. a 3 sul tasto al segno +* *sf p subito*

V. II *p*

Figura 9 - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* – Orquestra  
 Fonte: Stravinsky, Igor. *The Firebird*, New York, Boosey & Hawkes, n.d. Catalog B. H. 573.



Naturalmente, há por parte do transcritor a preocupação em aproximar sua transcrição dos timbres sugeridos por Stravinsky. A transcrição apresenta o trecho orquestrado com cornetes, trompetes e trompas, apoiados por saxofones (altos e tenor). Esta sequência instrumental mantém a relação entre timbres proposto na versão original, ou seja, mesmo não tendo os mesmos instrumentos, a relação que se estabelece é a de cores timbrísticas bem próximas.

The image shows a musical score for a transcription of a tremolo passage from Stravinsky's 'The Firebird Suite'. The score is arranged in five systems of staves. The first system contains three staves for saxophones: A-Sax. 1 in E♭ (part 1 and 2), T-Sax. in B♭, and Bar-Sax. in E♭. The second system contains three staves for brass instruments: Crt. in B♭ (parts 1, 2, and 3), Trp. in B♭ (parts 1 and 2), and another Trp. in B♭ (part 1). The music is written in 2/4 time and features a tremolo effect. Dynamic markings include 'sfz subito', 'cresc.', and 'p'. Performance instructions such as 'a 2 senza sord.', 'senza sord.', and 'a 2, 1. senza sord.' are present. The score is numbered with measures 1 through 5.

**Figura 10** - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* – transcrição do tremolo  
 Fonte: EARLES, Randy; FENNELL, Frederick. 1995

No sétimo compasso, há uma dupla articulação entre cordas (*staccato*) e madeiras (*legato e staccato* na quarta semicolcheia).

**Figura 11** - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* – dupla articulação entre cordas e madeiras  
 Fonte: Stravinsky, Igor. *The Firebird*, New York, Boosey & Hawkes, n.d. Catalog B. H. 573.

A ideia da dupla articulação é mantida na transcrição, as cordas são substituídas pela família dos trompetes e as madeiras mantêm a configuração original. Os trompetes são instrumentos utilizados constantemente em transcrições para bandas como possíveis substitutos das cordas, sobretudo o cornete, instrumento de pouca projeção sonora e execução eficaz de passagens rápidas<sup>38</sup>.

<sup>38</sup> São exemplos dessas substituições a transcrição de Hebert L. Clarke da Abertura “O Guarani” de Carlos Gomes e a transcrição de Mayhew Lake da Abertura 1812 de Tchaikovsky.



Figura 12 - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* – transcrição da dupla articulação  
 Fonte: EARLES, Randy; FENNELL, Frederick. 1995

Nos oito compassos iniciais de ***Variation of the Firebird***, há uma indicação de *pizzicato* no original de Stravinsky, tocados pelos segundos violinos e violas em *divisi*, a mesma rítmica do *ostinato* é aplicada aos primeiros violinos com a indicação de arco. Earles transcreve a passagem propondo um efeito próximo, transferindo a escrita dos violinos para oboés e as violas para sax-alto.

The image shows a page of a musical score for Igor Stravinsky's *The Firebird Suite*. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments listed on the left are: Ob. (Oboe), Fg. 1 (Flute), Klar. in Bb (Clarinet in Bb), A-Klar. in Eb (Alto Clarinet), B-Klar. in Bb (Bass Clarinet), A-Sax. in Eb (Alto Saxophone), T-Sax. in Bb (Tenor Saxophone), Bar-Sax. in Eb (Baritone Saxophone), and Crt. 1 in Bb (Cymbal). The oboe and alto saxophone parts are marked with 'p cresc.' and 'mf' dynamics. The saxophone part is marked with 'con sord.'. The score is in 8/8 time and features a staccato texture. There are two arrows pointing to the oboe and alto saxophone parts, indicating their overlapping staccato lines.

**Figura 13** - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* – sobreposição de sax e oboés em *staccato*.  
 Fonte: EARLES, Randy; FENNELL, Frederick. 1995

Ao sobrepor esses dois timbres, oboé na região de “mi 4” e sax alto na região de “dó 5” (nota escrita), é conferido ao trecho um *staccato* bem definido, fato que se dá pelo registro onde os instrumentos estão escritos e devido à facilidade de articulação do oboé. Ainda assim, o corpo do saxofone, com dimensões bem maiores que o oboé, permite que haja um resquício de ressonância, como a produzida pela caixa acústica de um instrumento de corda quando toca um *pizzicato*.

No terceiro compasso, os segundos violinos em *divisi* mantêm a dupla articulação inicial, *arco* (linha superior) e *pizzicato* (linha inferior); a transcrição (fig.13) utiliza oboés (linha superior) e cornetes com *surdina* (linha inferior).

Observa-se neste caso que a *surdina* é aplicada a fim de manter a projeção estabelecida entre oboés e saxofones nos compassos iniciais.

As combinações sonoras utilizadas nos oito compassos de *ostinato* também reforçam a ideia de continuidade, ou seja, busca por timbres semelhantes. Na literatura específica para banda sinfônica, conjunto de sopros e formações semelhantes, passagens escritas para oboés são comumente encontradas como linhas-guia<sup>39</sup> na parte de trompetes/cornetes com ou sem *surdina*.

Em ***Round of the Princesses***, os solos para sopros são preservados como no original de Stravinsky; por exemplo, as duas flautas nos compassos iniciais, o oboé no sétimo compasso, o clarinete no décimo e o fagote no décimo terceiro compasso. O recorrente hábito de transcrever a parte das cordas para saxofones e eufônio (bombardino) é reproduzido em alguns trechos deste quadro, como o solo de violoncelo no décimo primeiro compasso, substituído por eufônio, e o *solí* de cordas no décimo sétimo, substituído por todo o naipe de saxofones (alto, tenor, barítono).

No trecho abaixo, a entrada do contrabaixo ganha a adição da tuba na transcrição, esta com o rítmico escrito em colcheias a fim de reproduzir o resultado sonoro do *pizzicato*. No compasso subsequente, observa-se um pedal sustentado por bombardino, o que explica a utilização da tuba.

---

<sup>39</sup> Pequenas notas musicais grafadas a fim de possibilitar uma substituição por outro instrumento ou naipe na ausência do original.

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

pizz

arco

Figura 14 - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* - Cordas

A passagem poderia ser transcrita para sax barítono e contrabaixo ou até mesmo para os clarinetes graves. Entretanto, a sequência tuba – bombardino, mantém a mesma relação timbrística contrabaixo – violoncelo, apresentada por Stravinsky.

1

A-Sax.  
in E♭

2

T-Sax.  
in B♭

Bar-Sax.  
in E♭

1

2

Hr.  
in F

3

Bar.  
(Tenh.)  
in C

Tb.

Kb.

Sax. soli

2 Soli

3. Solo

Solo

pizz.

*p*

*mp*

*pp*

Figura 15 - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* – Transcrição do trecho  
Fonte: EARLES, Randy; FENNELL, Frederick. 1995



Em *Infernal Dance of the King Kastche*, o bombardino (fig. 16) é utilizado como reforço grave para as trompas no início da dança infernal. A aplicação deste instrumento é cabível. Além de equilibrar e dar sustentação para a articulação das trompas no grave, há alguns aspectos sonoros que o fazem fundir seu timbre com as trompas, como por exemplo a sonoridade “opaca”.

The image shows a musical score for a band arrangement of Igor Stravinsky's *The Firebird Suite*. The score is for measures 1 through 4. The instruments listed on the left are: Trompete 1 in B $\flat$  2, Horn 1 3 in F 2 4, Posaune 1 2 3, Bariton (Tenorhorn) in C, Tuba, Kontrabaß, and Pauken. The Trompete and Horn parts start with a *sff* dynamic and a first ending marked '1. 3. a 2'. The Horn part has a second ending marked '2. 4. a 2' and includes a *secco* marking. The Bariton part starts with *sff* and has a *mf* dynamic in measure 2. The Tuba part starts with *sff* and has a *f* dynamic in measure 2. The Kontrabaß part starts with *sff* and has a *pp subito* marking. The Pauken part starts with *sff* and has a *pp subito* marking. The score is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#).

**Figura 16** - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* – Versão para banda  
 Fonte: EARLES, Randy; FENNELL, Frederick. 1995

Adaptar a obra a uma nova instrumentação não é garantia de exequibilidade. Se considerarmos uma passagem tecnicamente complexa para as cordas, ao transcrevê-la para uma banda/conjunto de sopros, a opção mais comum seria adaptá-la para que as madeiras pudessem executá-la. Contudo, é necessário que o transcritor recorra a soluções que possibilitem uma *performance* eficaz dessas passagens, observando aspectos como respiração, extensão e articulação.

Tendo em vista o exposto, Earles opta por dividir a frase dos violinos e violas para dois naipes em *divisi* de clarinetes e saxofones. Este procedimento de adaptação instrumental pode ser observado ao longo de toda a transcrição e, embora seja eficaz, a busca por uma solução para melhor execução faz com

que o transcritor fragmente o fraseado em pequenas unidades, possibilitando que os instrumentistas o executem com clareza e precisão rítmica.

The image displays a musical score for Figure 17, illustrating the fragmentation of a phrase in woodwinds. The score is set in 2/4 time with a tempo of quarter note = 168. The key signature has one sharp (F#). The instruments shown are Violin II, Viola, and saxophones (I and II Sax-alto). The score is divided into two main sections. The top section shows the original phrase for Violin II and Viola. The bottom section shows the fragmented phrase for the saxophones, with the text 'Fragmentação do fraseado II e III Clarinetes (nota escrita)' and 'Fragmentação do fraseado I e II Sax-alto' indicating the specific parts. The fragmentation involves breaking the original phrase into smaller units, which are then played by the saxophones in a way that maintains the original rhythm and articulation.

**Figura 17** - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* – frase fragmentada nas madeiras  
 Fonte: EARLES, Randy; FENNELL, Frederick. 1995

A fragmentação pode ser utilizada também como recurso para que se mantenha o peso de determinadas articulações. Como no exemplo (fig. 18), o motivo executado pelo primeiro violino é transcrito para dois saxofones alto. Apesar de ser um trecho denso ritmicamente, constatei que a passagem é bem audível, devido à dinâmica em vigor *f* (forte) e a indicação de *spiccato* na parte dos violinos. A passagem é bastante exequível para o saxofone e poderia ser escrita sem a fragmentação, ou seja, com a mesma configuração rítmica dos violinos. Conforme exposto anteriormente, a fragmentação está associada ao peso da articulação e, ao desmembrar o motivo (colcheias) para duas vozes, a articulação se torna mais homogênea, como a produzida pelo arco.

Violin 1

Alto Saxophone 1  
(nota escrita)

Alto Saxophone 2  
(nota escrita)

♩ = 168 du talon

*f*

*f*

*f*

**Figura 18** - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* – motivo fragmentado.

Em grande parte da transcrição Earles mantem frases com timbres da orquestração original, a fim de estabelecer uma conexão entre as duas versões. Em alguns casos, opta-se por uma divisão dos naipes em duas ou mais vozes independentes. Na figura 19, podemos observar o trecho onde somente a primeira flauta está executando o fraseado original, enquanto o flautim e flauta 2 sustentam a melodia, que na versão orquestral é executada pelos primeiros violinos e violoncelo solo.

Piccolo

Flute 1

Flute 2

*mp*  
solo

*f*

*mp*

**Figura 19** - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* – naipe de flautas.

A transcrição do último quadro é um exemplo dessa conexão entre transcrição e versão original. O transcritor preserva todas as configurações possíveis, sobretudo no naipe de metais.

This musical score shows the brass section of Igor Stravinsky's *The Firebird Suite* in its orchestral version. It consists of four staves: Corni (Horn), Tr.ºc (Trumpet), Tr.º1 (Trumpet), and Tuba. The music is written in 2/2 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *fff*, *pp sub.*, and *fff*. The score is divided into two systems, with the second system showing a change in dynamics and articulation.

Figura 20 - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* – metais na versão orquestral.

Fonte: Stravinsky, Igor. *The Firebird*, New York, Boosey & Hawkes, n.d. Catalog B. H. 573.

This musical score shows the brass section of Igor Stravinsky's *The Firebird Suite* in its band version. It consists of six staves: Cr.º (Cornet), Trp.º (Trumpet), Hr.º (Horn), Pos. (Poson), Bar. (Tenor), and Tb.º (Tuba). The music is written in 2/2 time and features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *fff*. The score is divided into two systems, with the second system showing a change in dynamics and articulation.

Figura 21 - Stravinsky, Igor. *The Firebird Suite* – metais na versão para banda.

Fonte: EARLES, Randy; FENNEL, Frederick. 1995



## 3.2 Toccata e Fuga em Ré menor – J.S.Bach/Orquestração - Donald Hunsberger

Quadro 6 - Instrumentação

Madeiras	Metais	Percussão	Cordas
1 – Flautim 2 – Flautas 1 – Flauta contralto 2 – Oboés 1 – Corne-Inglês 2 – Fagotes 1 – Contrafagote 1 – Requinta Eb 2 – Clarinetes Bb (com linha de divisi) 1 – Clarinete Contrabaixo 1 – Sax soprano Bb 1 – Sax alto Eb 1 – Sax Tenor Bb 1 – Sax Barítono	4 – Trompas F 1 – Trompete <i>piccolo</i> Bb 2 – Trompetes Bb 2 – <i>Flugelhorn</i> 3 – Trombones tenores 1 – Trombone baixo 2 – Eufônios (div.) 2 – Tubas (div.)	1 – Celesta 1 – Marimba* 1 – Vibrafone*  * opcionais	1 – Contrabaixo 1 - Harpa

Como primeiro procedimento orquestral, temos o dobramento em oitavas. O naipe de trompetes é constituído de um trompete *piccolo*, duas vezes de trompetes Bb e duas vezes de *flugelhorns*<sup>40</sup>. Esta configuração inicial chama a atenção por dois fatores: primeiramente a questão da potência sonora, pois há uma indicação de dobramentos (a2) entre trompetes em Bb e *flugelhorns*. A utilização, na orquestração, só do naipe de trompetes já permitiria uma frase de grande amplitude dinâmica. Contudo, é adicionado à orquestração o flautim,

<sup>40</sup> Apesar de uma aplicabilidade de forma restrita no repertório das orquestras, o *flugelhorn* é um instrumento que se emprega constantemente nas bandas e conjuntos de sopros, estabelecendo uma “amalgama” entre o naipe de trompetes e trompas. Segundo Adler (2006, pag. 340), no princípio do século XX o *flugelhorn* às vezes tocava o solo de trompa aguda do “*Quoniam*” da Missa em Sib menor de Bach.

soando uma oitava acima do trompete *piccolo*. Esta sobreposição de timbres reforça a ideia de potência sonora, reforçada pela aplicação de dois instrumentos que são ricos na produção de harmônicos agudos. Por outro lado, evoca a sonoridade organística onde são comuns os dobramentos e as fusões timbrísticas através das registrações.

Além das questões expostas anteriormente, o emprego do trompete *piccolo*, pode ser interpretado como um recurso utilizado para que haja, por parte do intérprete, a precisão no ataque das notas agudas e a afinação das mesmas, uma vez que o esforço para se executar tal passagem, nesta oitava, em um trompete tradicional, seria muito maior.

A utilização dos *flugelhorns* se associa à potência requerida pelo transcritor, até certo ponto. Se retirarmos estes instrumentos deste dobramento, perceberemos o quanto a orquestração ficará sem ressonância. Segundo Adler (2006) uma das principais características deste instrumento é a sonoridade doce e a sua opulência.

**Adágio**

The image shows a musical score for four instruments: Piccolo, Piccolo Trumpet in Bb, Trumpets in Bb 1-2, and Flugelhorns 1-2. The music is in 4/4 time and features a melodic line with a trill and a grace note. The Piccolo part is written in a higher register than the other instruments, which are in a lower register. The Piccolo part starts with a trill on a high note, followed by a grace note and then a series of eighth notes. The other instruments play a similar melodic line but in a lower register.

**Figura 22** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccatà e Fuga em Ré Menor* – Oitavas.

No segundo compasso, podemos considerar dois extratos: o corne-inglês com os fagotes, as trompas e o eufônio. Se analisarmos separadamente, veremos que novamente temos as oitavas entre naipes e uníssonos reais entre corne-inglês e trompas, fagotes e eufônio. A orquestração deste trecho demonstra o quanto Hunsberger opta por um distanciamento do timbre inicial. Naturalmente, há que se buscar a resposta para tal colorido súbito na relação fraseológica estabelecida na composição. No entanto, devemos considerar também o conhecimento técnico do órgão e de interpretações “organísticas”. Ao assistirmos e ouvirmos a execução da mesma obra interpretada no instrumento de origem, perceberemos que tradicionalmente há uma escolha de mudança de timbres por parte dos organistas. A orquestração aqui se apresenta com uma considerável ressonância, provinda das oitavas entre trompas e eufônio, e ao mesmo tempo temos a vibração característica dos instrumentos de palheta dupla.

Esta combinação de timbres, além de ser uma característica inerente ao hábito de orquestrar, associa-se diretamente ao efeito produzido pelo órgão. Existem dois tipos de tubos nos órgãos: os labiais e os de lingueta (palhetados). Esses tubos possuem subclassificações de acordo com suas características sonoras. Para Rachid (2009, pag. 4), os tubos labiais brilhantes possuem sonoridade intensa e típica dos metais da orquestra como trompa, trombone e clarim. Já as linguetas suaves possuem sonoridade escura e aveludada se assemelhando aos instrumentos de madeira como oboé, clarinete e fagote.

**Figura 23** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccata e Fuga em Ré Menor* – segundo compasso.

O emprego da orquestração anterior colabora para o que será apresentado no terceiro compasso. Há uma quebra notória de timbres, contudo percebe-se uma proximidade maior em relação a estes dois compassos (2-3), talvez pelo emprego de instrumentos dos quais a maior característica seja a ressonância, como as trompas as tubas e eufônios. Novamente há uma potencialização dos instrumentos de madeira com o emprego do contrafagote, clarone, clarinete contrabaixo e sax-barítono.

Adagio

Bassoon

Contrabassoon

Bass Clarinet/  
Cb. Clarinet  
in Bb

Baritone Saxophone

Euphonium

Tuba

Contrabass

*ff*

**Figura 24** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccata e Fuga em Ré Menor* – terceiro compasso

Nos compassos subsequentes (4-6), Hunsberger distribui o acorde diminuto sobre o pedal de ré através de uma bem orquestrada pirâmide. Há uma escolha dos instrumentos que se movimentarão mais. É criada uma massa sonora ressonante com os clarinetes no registro grave, trompas, trombones e eufônio. Estes instrumentos são utilizados com o propósito de conferir profundidade ao trecho. Contrafagote, clarinete contrabaixo, clarone, sax barítono, trombone baixo, tubas e contrabaixo sustentam o pedal. Além de criar um efeito de pedal “organístico”, este último dobramento, além das particularidades do registro grave da instrumentação, colabora para uma

técnica de sustentação chamada de “respiração coral”<sup>41</sup>. O objetivo nesses compassos é tornar viável a sustentação deste pedal.

A hierarquização da função de cada instrumento neste trecho é tão bem delineada, que ao utilizar *flugelhorns*, elidindo no final do arpejo das trompas (compasso 4) e culminando com a resolução do segundo trompete, temos uma sutil sensação de gradação do brilho.

**Figura 25** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccatà e Fuga em Ré Menor* – pirâmide (som real).

<sup>41</sup> Esta técnica consiste no revezamento da respiração entre instrumentistas a fim de possibilitar a sustentação de fraseados e ligaduras muito extensos.

Do sétimo ao décimo terceiro compasso, temos novamente o dobramento de oitavas. Entretanto, há um colorido bem mais restrito entre naipes. Podemos observar como Hunsberger propõe certa homogeneidade de timbres. A primeira frase (7-9) é orquestrada com oboé, corne-inglês e fagotes e a segunda frase (11-13) é orquestrada com flautim, flautas, flauta em sol e clarinete. Há uma escolha clara na orquestração de ambas as frases. Trata-se do destaque dado ao tipo de vibração emitida inicialmente pelas palhetas duplas e em sequência a utilização da família das flautas, reforçada pelo clarinete, o qual é dobrado em oitava real pela flauta em sol e segunda flauta. A frase para clarinete, segunda flauta e flauta em sol está entre Dó sustenido 3 e Lá 3, região na qual o timbre do clarinete não será tão penetrante. Importante a relação entre as dinâmicas, a indicação para flautas é *p* (*piano*) e para clarinete é *pp* (*pianíssimo*). Tal fato reforça a ideia da vibração e timbres homogêneos.

**Prestissimo**

Oboes 1-2  
English Horn  
Bassoons 1-2

**Figura 26** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccat*a e Fuga em Ré Menor – Primeira frase compassos 7-9.

The image shows a musical score for four instruments: Piccolo, Flutes 1-2, Alto Flute, and Clarinet in Bb. The music is in 4/4 time and D minor. It features a series of triplets in all parts, starting with a piano (p) dynamic. The Piccolo and Flutes 1-2 parts play a melody of eighth notes in triplets, while the Alto Flute and Clarinet in Bb parts play a similar melody in octaves. The score is divided into three measures, each containing three triplet groups.

**Figura 27-** Bach, J. S./Hunsberger. *Toccata e Fuga em Ré Menor* – Segunda frase compassos 11-13.

Do compasso 15 ao 19, Hunsberger propõe um *tutti* das madeiras com a adição de harpa, celesta e os teclados da percussão. A configuração rítmica em quiálteras sugere algo que deva ser executado com fluidez. O que será analisado neste trecho são os recursos empregados para garantir uma fácil execução. O transcritor fragmenta partes do fraseado em alguns instrumentos, dando origem a duas células.

The image shows a musical score with three parts: 'Original', 'Frag. 1', and 'Frag. 2'. The 'Original' part shows a series of triplets in 4/4 time. 'Frag. 1' shows a modified version of the triplet pattern with intervallic changes. 'Frag. 2' shows another modified version with octave displacement. The score is in D minor and 4/4 time.

**Figura 28** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccata e Fuga em Ré Menor* – Fragmentos.

Em alguns instrumentos, como o saxofone e a requinta (clarinete em Eb), a célula original sofre uma modificação intervalar. Embora isso aconteça, o que se ouve é a célula original em decorrência da sobreposição de oitavas e combinação dos fragmentos 1 e 2.



alteração intervalar

Clarinete Eb (som real)

Alto Sax (som real)

The image shows a musical score for two instruments: Clarinete Eb (soprano clef) and Alto Sax (alto clef). Both are in 4/4 time. The score consists of two systems. The first system has four measures for each instrument, each containing a triplet of eighth notes. The second system also has four measures for each instrument, each containing a triplet of eighth notes. The notes in the triplets are altered in interval between the two systems. The text 'alteração intervalar' is centered above the first system.

**Figura 29** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccatà e Fuga em Ré Menor* – alteração intervalar

O colorido orquestral é ampliado através do uso dos teclados da percussão, com a indicação de “baquetas macias”, celesta e harpa. O resultado final é de uma passagem extremamente leve e brilhante.

A habilidade do transcritor em escrever para sopros é notável quando observamos o *divisi* na parte do segundo clarinete. O clarinete possui características técnicas que permitiriam a execução de toda a passagem. Entretanto, há um salto entre dó 4 e fá sustenido 3 (notas escritas), que tecnicamente poderia fazer com que a passagem fosse realizada com mais dificuldade se estivesse escrita na íntegra para este instrumento. Hunsberger sobrepõe os fragmentos 1 e 2. A utilização destes fragmentos nos clarinetes e em outros instrumentos como o sax-tenor, flautim, dentre outros, colabora também para o efeito de legato.

Clarinete 2 som real

The image shows a musical score for Clarinete 2 in 4/4 time. The score consists of two systems. The first system has four measures, each containing a triplet of eighth notes. The second system has four measures, each containing a triplet of eighth notes. The notes in the triplets are fragmented. The text 'Clarinete 2 som real' is on the left side of the first system.

**Figura 30** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccatà e Fuga em Ré Menor* – Fragmentação na parte dos clarinetes.

Outro trecho que merece atenção é o arpejo diminuto do compasso 21. Hunsberger mantém as oito semicolcheias nas madeiras e no eufônio. A explicação para isso é a fácil execução nestes instrumentos. O eufônio, apesar de ser um instrumento de metal, possui grande agilidade e a sua extensão compreende em média quatro oitavas. Por ter uma sonoridade “opaca,” timbra muito bem com madeiras e metais.

Como se trata de uma obra com muitos contornos melódicos, Hunsberger utiliza os metais, potencializando esta característica. Se observarmos o compasso 21, veremos que os trompetes e trompas estão escritos como uma “pirâmide”, pois a sequência intervalar do arpejo ultrapassa uma oitava, o que seria de difícil execução tanto para os trompetes quanto para as trompas. Com a criação desta “pirâmide” obtém-se uma sustentação ainda maior do pedal e das notas do acorde. Com exceção do trompete *piccolo*, não são usadas pausas nos demais, ou seja, para garantir uma fluidez rítmica o transcritor escreve uma semínima precedendo as semicolcheias. Abaixo, o exemplo do que seria a frase nas madeiras e a solução dada para a execução nos trompetes e trompas.

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Madeiras', shows a woodwind part in 4/4 time with a key signature of one flat. It features a complex arpeggiated figure consisting of eight sixteenth notes, with a slur over the final four notes. The bottom staff, labeled 'Solução nos metais (trompas e trompetes)', shows a solution for brass instruments. It uses a semibreve note followed by a sixteenth note to precede the arpeggiated figure, ensuring a consistent rhythmic flow. Both staves end with a fermata and a final rest.

**Figura 31** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccatá e Fuga em Ré Menor* – Fraseado nas madeiras e solução para trompetes e trompas.

O acorde de ré menor, no compasso 24, é tratado de forma cuidadosa. Ao observarmos o trecho, veremos a escolha por não distribuí-lo integralmente nas vozes que realizam a melodia provinda dos compassos 22 e 23. Hunsberger evita o salto da anacruse do compasso 24 (nota mi) para a nota lá na resolução melódica. Isto faz com que a frase soe na direção natural da melodia. O objetivo é fazer com que todos que executam a melodia, nos compassos anteriores, resolvam nas notas ré ou fá, sem qualquer tipo de movimento (salto) que possa descaracterizar a melodia.

No compasso 24, o acorde da resolução é apoiado por trompetes, trombones, tuba, clarone, sax barítono e contrabaixo. Esta técnica estabiliza a afinação do conjunto por um fator muito simples: a inexistência de dobramentos nestas vozes e a utilização de instrumentos com características muito próximas. Abaixo, temos o exemplo da frase melódica das madeiras, trompas, trompete *piccolo* e eufônio, seguida do acorde dos metais, madeiras graves e contrabaixo.

The musical score for Figure 32 is presented in a system with five staves. The top staff is for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon, saxophone) and is marked with *Rubato*. It contains a melodic line with two triplet markings and a trill (*tr*) in the final measure. The second staff is for Trumpets 1-2, the third for Flugelhorns 1-2, the fourth for Trombones 1-2-3-4, and the fifth for C. bsn, bar sax, tuba, str. bass. All brass instruments play sustained notes in the final measure of the system.

Figura 32 - Bach, J. S./Hunsberger. *Tocatta e Fuga em Ré Menor*.

No compasso 25, Hunsberger prevê que a rítmica original em semicolcheias, escrita na íntegra na parte dos teclados da percussão, poderia gerar alguns problemas de execução ao ser orquestrada para outros naipes.



**Figura 33** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccatà e Fuga em Ré Menor* – Fraseado original nos teclados da percussão.

Com a finalidade de facilitar a execução rítmica e técnica, o transcritor cria uma nova célula rítmica sobrepondo-a ao fraseado em colcheias.



**Figura 34** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccatà e Fuga em Ré Menor* – Fraseado original, frase em colcheias e solução rítmica para a nota lá tocada no contratempo.

Para que o equilíbrio sonoro seja eficaz, na transcrição deste trecho Hunsberger distribui as configurações do exemplo acima da seguinte forma:

**Quadro 7 – Distribuição das configurações rítmico-melódicas**

<b>Fraseado</b>	Flautim, Flauta 1, Oboé 1, Clarinete 1 e Sax-Soprano
<b>Resolução Rítmica</b>	Flauta 2, Flauta em sol, oboé 2, Clarinete 2, Sax alto
<b>Configuração Original</b>	Marimba e Vibrafone

Os timbres utilizados, tanto no fraseado quanto na resolução rítmica, são os mesmos e a quantidade de instrumentos também. Isto faz com que a passagem soe com extrema leveza e equilíbrio.

No *prestíssimo* do compasso 45, temos uma configuração em quiálteras que será executada pelas madeiras. Como visto em outros trechos, Hunsberger opta pela escolha deste naipe para execuções mais rápidas e onde a dinâmica transita entre *mezzo piano (mp)* e *pianíssimo (pp)*. Ao mesmo tempo, algumas tenutas harmônicas são utilizadas para dar suporte aos arpejos diminutos em quiálteras. Essas tenutas estão escritas em semibreve nos trompetes e trombones sob a inscrição “*Breathe at Will, but not in barlines*” (respirar à vontade, mas não nas barras). Conforme exposto anteriormente, este procedimento, comumente utilizado pelos sopros, é chamado de “respiração coral”. Esta tenuta também está contida na parte da marimba, com uma indicação de *vibrato*. Como se trata de uma passagem onde a precisão rítmica pode não ser muito clara, sobretudo pela utilização da expressão *molto legato* nas madeiras, Hunsberger utiliza uma célula em semínimas para dar suporte ao trecho e a mesma é orquestrada com saxofones soprano, alto e vibrafone, em dinâmica *pp*. Há uma indicação nos saxofones de *vibrato* e no vibrafone uma indicação de ligar o motor a meia velocidade; o resultado deste dobramento saxofone e vibrafone é uma “cortina de som” muito sutil.

The image displays a musical score for Figure 35, titled "Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Tenutas harmônicas e fraseado em *molto legato*." The score is written for ten instruments: Piccolo, flutes, oboes, English horn, bassoons, harp, celesta, Soprano saxophone/alto saxophone, Trumpets/Flugels, Trombones, Marimba, and Vibraphone. The tempo is marked "Prestissimo". The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and slurs, and dynamics such as *pp* (pianissimo) and "motor on medium speed".

**Figura 35** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccata e Fuga em Ré Menor – Tenutas harmônicas e fraseado em *molto legato*.*

Ao iniciar a Fuga, Hunsberger se mostra conhecedor das possibilidades articulatórias dos sopros. Ele faz uso de uma dupla articulação, *portato* na flauta em sol e sax soprano, *staccato* no oboé 1, corne-inglês, fagote 1, clarone, sax alto, sax tenor e trompa. A sobreposição das duas articulações entre os compassos (61-65) produz um efeito articulatório bem próximo ao do órgão.

A combinação dos instrumentos em *staccato* produz um efeito parecido com o *portato*; logo teríamos um "falso *portato*." Isto é o resultado obtido pelo dobramento entre instrumentos que possuem clareza na produção do *staccato*, como o oboé e fagote e outros naipes que realizam esta articulação a contento. No entanto, fatores como ressonância, formato do tubo, tipo de embocadura,

parecem transformar uma articulação seca em algo maior. É o caso do clarone, sax alto e sax tenor. Observa-se que a mesma proposta, utilizada no compasso 25, de uma resolução rítmica tanto para o fraseado quanto para o contratempo, é aplicada aqui.

The image shows a page of a musical score for measures 61 to 65 of Bach's Toccata and Fugue in D Minor. The score is for a woodwind ensemble and includes parts for Piccolo, Flute 1, Flute 2, Alto Flute, Oboe 1, English Horn, Bassoons 1-2, Clarinet in Bb 1, Bass Clarinet in Bb, Soprano Saxophone, Alto Saxophone, and Horn in F 1. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings like *mf* and *p*.

**Figura 36** - Bach, J. S./Hunsberger. Toccata e Fuga em Ré Menor – Compasso 61 ao 65.

No compasso 65, Hunsberger dobra em oitavas reais flautas 1 e 2, oboé 1, clarinete 1, sax alto e trompete, todos em “*staccato*”. No compasso 66, a paleta sonora é um pouco mais delimitada, utilizando oboé 2 em oitava real com flugelhorn e sax alto e o fagote 1 uma oitava abaixo desses instrumentos. A articulação neste trecho é ligada com a segunda colcheia tenuta. O objetivo de

tanto detalhe é claro, a meu ver. Hunsberger utiliza dois recursos para diferenciar sujeito e resposta. O primeiro é a orquestração e o segundo a articulação.

Na orquestração do sujeito (compasso 65) temos mais brilho, uma vez que todos os instrumentos se encontram em oitava real. Outro fator que justifica esta hipótese é o uso de oboé e trompete. A clarineta se encontra em um registro médio-agudo onde seu brilho é bem característico.

Na resposta (compasso 66), a orquestração muda o colorido de forma sutil. São cores orquestrais próximas, que possuem algumas características em comum. Hunsberger retira um pouco do brilho, substituindo o trompete pelo *flugelhorn* e adicionando o fagote uma oitava abaixo. O saxofone alto, ao longo do fraseado, funciona como um condutor, que aos poucos vai recebendo novos timbres.



The image shows a page of a musical score for measures 65 to 67. The score is for a full orchestra and includes the following instruments:

- Flute 1 + 2
- Oboe 1
- Oboe 2
- Clarinet in Bb 1
- Clarinet in Bb 2
- B. Clar/ Cb. Clar
- Alto Saxophone
- Tenor Saxophone
- Trumpet in Bb 1
- Flugelhorn 1
- Harp
- Celesta

The score is in 4/4 time and features a complex arrangement of woodwinds, brass, strings, harp, and celesta. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass and harp provide harmonic support. The celesta plays a melodic line in the right hand.

**Figura 37** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccata e Fuga em Ré Menor* – Compasso 65 ao 67.

Segundo Piston (1984), “A sonoridade do saxofone é pura e firme – com características típicas da trompa e dos instrumentos de palheta.”

Ao utilizar o saxofone como um elemento que dará liga aos demais timbres adicionados ao longo da frase, Hunsberger vale-se das características sonoras expostas por Piston. Ou seja, o saxofone, embora seja um instrumento da família das madeiras, possui características sonoras próximas às trompas. Tradicionalmente, no repertório de banda sinfônica e conjuntos de sopros veremos este dobramento trompas - saxofones. Finalmente, veremos que o trecho fará mais sentido se analisarmos as características sonoras do *flugelhorn* apresentadas anteriormente neste trabalho. Se observarmos a constituição do *flugelhorn*, veremos que ele possui dimensões bem maiores que as de um trompete, além de um bocal cônico e profundo como o da trompa. Estas características reforçam a sua proximidade sonora das trompas e de certa forma dos saxofones. Enfim, o trecho analisado apoia-se na ideia de timbres que possuam características em comum.

No compasso 80 há uma busca por homogeneidade de timbres. Na configuração em semicolcheias o trecho é executado pelas madeiras graves e os clarinetes 1 e 2 no grave. É relevante destacar o tratamento dado às trompas. Como se trata de um fraseado de difícil execução devido aos saltos intervalares, o transcritor fragmenta a figuração em semicolcheias, dividindo-a em dois pequenos motivos.

The image shows a musical score for three instruments: Madeiras Graves (Bass), Horn in F 1 e 2 (Trumpet), and Horn in F 3 e 4 (Trumpet). The score is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with slurs and accents, illustrating articulation techniques.

**Figura 38** - Bach, J. S. /Hunsberger. *Toccatà e Fuga em Ré Menor* – Figuração das madeiras graves (compasso 80 e 81) e fragmentação nas trompas.

Ao observarmos o trecho acima, podemos constatar o cuidado na utilização de certas articulações. Ao colocar uma *tenuta* sobre cada colcheia, o transcritor exige do instrumentista uma maior atenção na resolução do motivo, ou seja, a articulação propõe que a colcheia seja um pouco mais sustentada para que haja mais continuidade do legato. Ao aplicar a *tenuta* como uma articulação que encerrará o motivo, Hunsberger exime o fraseado de qualquer acentuação ou apoio indesejado, o que poderia acontecer se o trecho estivesse escrito sem qualquer indicação.

No compasso 83 temos, novamente, uma dupla articulação. As madeiras graves, juntamente com saxofones tenor e barítono, executam a frase em *legato*. A mesma frase é reproduzida no eufônio, contrabaixo e harpa sem ligadura. Esta sobreposição confere ao trecho mais clareza devido à articulação realizada no eufônio, contrabaixo e harpa.

Madeiras (Corne, Fag,  
C. fag. Clars, Clarone,  
Clar. Contrab)

Trombones e Tubas

Eufônio, contrabaixo  
e harpa

**Figura 39** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccatà e Fuga em Ré Menor* – Compasso 83 – 84.

Nos compassos 117-119 temos um conjunto de informações importantes, sobretudo no que diz respeito à utilização dos metais graves.

As tubas são utilizadas de forma virtuosística, executando o fraseado juntamente com fagote, contrafagote, clarone, clarinete contrabaixo, sax barítono, eufônio, contrabaixo e harpa. Hunsberger sobrepõe os trombones ao fraseado das tubas de forma genial. Como visto, trata-se de um *tutti* orquestral predominantemente conduzido pelos graves. Para dar mais leveza ao trecho os trombones tenores tocarão somente o contratempo e o trombone baixo apoiará a frase em colcheias. Esta combinação final soaria densa, não fosse o uso bem empregado de surdinas “*straight*” nos tenores e “*cup*” no baixo.

Segundo Piston (1984), os trombones com surdina se empregam com muita frequência para reduzir o volume sonoro e para se conseguir uma sonoridade diferenciada. Não são tão penetrantes no forte, como os trompetes com surdina.

The image shows a musical score for five instruments: Trombone 1 e 2, Bass Trombone, Euphonium, Tuba, and Contrabass. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). Trombone 1 e 2 uses a straight mute, Bass Trombone uses a cup mute, and Euphonium and Tuba are marked with a slur. The Contrabass part is also slurred. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

**Figura 40** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccatà e Fuga em Ré Menor* – Compasso 117 ao 119.

Do compasso 146 ao 150 temos a orquestração do pedal de ré. Inicialmente o pedal é orquestrado com contrafagote, clarinete contrabaixo, trombone tenor com surdina *straight*, trombone baixo com surdina *cup*, tuba e harpa. Este trecho me chama atenção pelo procedimento que Hunsberger utiliza para dar mais amplitude sonora a este pedal. No terceiro compasso do pedal os trombones já não serão mais empregados e o transcritor adiciona as trompas duas oitavas acima das tubas. O registro poderia ser tocado comodamente pelos trombones, mas a questão aqui não se resume apenas ao aspecto registro. Ao adicionar as trompas ao pedal, temos uma ampliação da sonoridade das tubas. Historicamente as tubas se relacionam à família das trompas.

Segundo Adler (2006), a tuba, como conhecemos hoje, não havia sido introduzida na orquestra sinfônica até 1875, quando Richard Wagner escreveu passagens do seu repertório orquestral para ela.

**Figura 41** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccatá e Fuga em Ré Menor* – Compasso 146 ao 150.

No *presto* (compasso 168 – 173) há uma nova fragmentação da frase em semicolcheias. Como visto em outros trechos estudados, Hunsberger utiliza este recurso para dar mais leveza a passagens muito rápidas. Fagote, sax barítono, marimba e vibrafone executam o fraseado integralmente. A fragmentação é feita de forma que os timbres sejam balanceados, ou seja, há uma intercalação desses pequenos motivos em todos os naipes entre as vozes primárias e secundárias, gerando um ambiente de continuidade sonora.

**Figura 42** - Bach, J. S./Hunsberger. *Toccatá e Fuga em Ré Menor* – Fragmentação da frase a partir do compasso 168.

Finalizando esta análise, temos uma sequência de arpejos ascendentes do compasso 175 a 182 executados nas madeiras, eufônio, harpa, celesta, marimba e vibrafone. Com a finalidade de garantir um efeito de muitas notas, tocadas sucessivamente, Hunsberger cria duas células rítmicas, uma de caráter binário e a outra de caráter ternário. A intenção neste trecho é que, ao

sobrepor estas células, a impressão que se tem é de uma passagem de grande virtuosismo.

Figura 43 - Bach, J. S./Hunsberger. *Tocatta e Fuga em Ré Menor* – Sobreposição rítmica

### 3.3 O Magnum Mysterium - Morten Lauridsen/ Transcrição de Robert Reynolds

Quadro 8 - Instrumentação “O Magnum Mysterium”

Madeiras	Metais	Percussão	Cordas
2 – Flautas	3 – Trompetes Bb	Tímpano	_____
2 – Oboés	4 – Trompas F	Prato Suspenso	
3 – Clarinetes Bb	3 – Trombones		
1 – Clarone Bb	tenores		
2 – Fagotes	1 – Eufônio		
2 – Saxofones altos	1 – Tuba		
Eb			
1 – Sax tenor Bb			
1 – Sax barítono Eb			

A obra “O Magnum Mysterium” foi composta originalmente para coro pelo compositor norte-americano Morten Lauridsen, em 1994, e transcrita posteriormente para Banda de Concerto por Robert Reynolds.

Por se tratar de uma obra essencialmente homofônica, achei relevante destacá-la neste texto, ressaltando as soluções dadas pelo transcritor a fim de garantir o colorido orquestral, equilíbrio e sustentação uma vez que em sua configuração original tal colorido é quase ausente. Entretanto, as possibilidades de equilíbrio e sustentação são infinitamente maiores devido à homogeneidade das vozes e técnicas de respiração que podem ser aplicadas à *performance* do coro.

Um fato inerente a modelo de transcrição é a alteração da tonalidade para que a notação seja idiomática para os instrumentistas da banda. Dessa forma, o transcritor opta por transpor a obra meio tom acima da tonalidade original (Ré maior) tornando-a mais exequível para a formação. Importante lembrar que, neste trabalho, destacam-se obras para formações profissionais ou com nível técnico avançado, sendo que a execução da obra na tonalidade original não seria impossível. Entretanto, ao alterar a armadura de clave para Mi bemol maior, alguns instrumentos transpositores como os clarinetes, trompetes, saxofones, permanecem com uma armadura de clave mais familiar.

Esta escolha é de extrema importância, pois, ao longo da minha experiência com diversos grupos, percebi que certas tonalidades podem causar instabilidade na afinação do conjunto, sendo necessária a perícia técnica no conhecimento de posições de recurso por parte do instrumentista.



As transcrições de obras corais para conjuntos de sopros muitas vezes soam excessivamente “pesadas”. Isto se dá por um simples fator: a falta de combinação de timbres e a escolha de uma instrumentação que extrapole a necessidade sonora da obra. Na transcrição de Reynolds, percebi o uso de uma instrumentação básica da banda de concerto sem ampliação dos naipes. Outra característica visível é o cuidado no tratamento do *tutti* orquestral, ou seja, não se ouve uma massa sonora o tempo todo e sim naipes combinados e intercalados a cada frase ou período. Esta forma de transcrever faz deste trabalho um possível modelo para o tratamento de obras e de determinadas passagens com textura homofônica.

Reynolds opta por uma divisão cuidadosa das vozes onde as frases são setorizadas por naipes. O resultado é uma orquestração cheia de coloridos e a impressão auditiva é de estarmos ouvindo coros antifônicos.

A primeira frase (compassos 1 a 4) nos diz muito com relação à distribuição e movimentação das vozes. Reynolds utiliza apenas flautas e primeiro clarinete para a execução da parte dos sopranos. Os baixos são transcritos para clarone, saxofone barítono, terceiro trombone e eufônio. Um fator relevante neste primeiro momento é a condução das vozes internas (contralto e tenor). O contralto é transcrito integralmente na parte do segundo clarinete, primeiro sax alto e primeira trompa. Para evitar movimentos excessivos e garantir fluidez à transcrição, Reynolds faz um cruzamento da linha dos contraltos, tenores e baixos como ocorre na parte do terceiro clarinete, fagotes, segundo sax alto, segunda a quarta trompas, trombones dois e três. Vejamos os compassos iniciais:

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is labeled 'Linha dos Contraltos' and contains a vocal line in the alto register. The middle staff is labeled 'Exemplo de cruzamento ocorrido na transcrição' and shows a vocal line that descends from the alto register and crosses into the tenor register, indicated by a diagonal line. The bottom staff is labeled 'Linha dos tenores transposta' and contains a vocal line in the tenor register. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats.

**Figura 44** – Laurindsen/Reynolds – *O Magnum Mysterium* – cruzamento entre vozes

A transcrição poderia soar excessivamente densa, se considerarmos a instrumentação da linha do soprano (flautas e primeiro clarinete) comparada ao restante do corpo orquestral. Entretanto, a indicação da dinâmica na parte das flautas em *mp* (*mezzo piano*), bem como o seu dobramento com os clarinetes em *p* (*piano*), reforça a ideia de uma frase tocada com certa sutileza. Há também um controle de projeção sonora evidente na escrita, pois todos os demais instrumentos estão em sua zona de conforto e pleno controle dinâmico, o que possibilita a evidência desta voz “principal”.

**Figura 45** – Lauridsen/Reynolds – *O Magnum Mysterium* – Orquestração no naipe das madeiras

Um hábito recorrente em transcrições de obras corais para conjuntos de sopros é a alteração de figuras rítmicas, como a que ocorre no final da primeira frase. Na versão original, o coro tem a mesma movimentação rítmica, ou seja, todas as vozes se movimentam por semínimas. Na transcrição, os instrumentos que executam a parte dos tenores e baixos mantêm-se sustentando uma semibreve no fim desta primeira frase. É importante ressaltar este procedimento, pois ele nos diz muito a respeito de finalizações de frases e tratamento de passagens cuja configuração rítmica esteja relacionada com o texto. Neste caso, tenores e baixos articulam o final de frase com notas repetidas para que haja coerência textual. Entretanto, na transcrição não há esta necessidade primordial, pois a obra está sendo adaptada para uma formação instrumental. Outro fator preponderante é que a eliminação de movimentos rítmicos em comum dá

espaço para um tratamento mais sutil na finalização da frase. Naturalmente, a homogeneidade articulatória que se consegue em um coro não se dá da mesma forma que em uma banda onde temos várias formas de emissão sonora (vibração labial, vibração por palheta simples, vibração por palheta dupla e vibração aerofônica não palhetada, como no caso das flautas). Esta questão vai além da relação textual com a grafia musical, ela pode ser considerada uma forma de eliminar articulações em bloco desnecessárias e que poderiam soar com certo excesso de peso na versão para banda. Este procedimento é adotado em vários momentos na transcrição.

The image displays a musical score for four parts: Sopranos e Contraltos (transportada), Tenores e Baixos (transportada), Clar./Flautas, and Trombones e Eufônio. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats. The vocal parts (Sopranos e Contraltos and Tenores e Baixos) and the Clarinet/Flute part (Clar./Flautas) have identical melodic lines. The Trombone and Euphonium part (Trombones e Eufônio) has a different line, with a note in the final measure marked 'alteração rítmica' (rhythmic alteration). The score is written on a grand staff with two systems of two staves each.

**Figura 46** – Laurindsen/Reynolds – *O Magnum Mysterium* – cruzamento entre vozes

Conforme exposto anteriormente, Reynolds faz uso de uma orquestração cheia de cores, onde os naipes são tratados de forma muito particular. Tomemos como exemplo a anacruse para a letra “B”, onde os trompetes e oboés são adicionados como elementos que darão brilho à orquestração. Ao mesmo tempo, nos compassos posteriores (11-13) os trombones são retirados da linha dos tenores e baixos, reafirmando esta hipótese da escolha por uma passagem

mais brilhante. O período se encerra no décimo oitavo compasso retomando a orquestração inicial. A proposta é de um A – B – A orquestral.

The image shows a musical score for a brass section, labeled 'Figura 47'. The score is for 'Lauridsen/Reynolds – O Magnum Mysterium – Metais na anacruse para a letra B'. It features nine staves: Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2, Trumpet in B♭ 3, Horn in F 1, Horn in F 2, Horn in F 3, Horn in F 4, Trombone 1, Trombone 2, and Trombone 3. The music is in 3/2 time and has a key signature of two flats (B♭ and E♭). A box labeled 'B' is placed above the first staff, indicating a specific section of the music. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano) throughout the score.

**Figura 47** – Lauridsen/Reynolds – O Magnum Mysterium – Metais na anacruse para a letra B

No repertório de banda, comumente se encontram indicações sobre referências sonoras ao longo da partitura. As obras em níveis mais elevados de escrita apresentam com certa recorrência, nomenclaturas ou até mesmo instruções de como se deve tocar determinada passagem. No trecho correspondente ao segundo período fraseológico (letra C) temos a indicação na partitura do primeiro clarinete “*under trumpet solo*” o que seria o mesmo que “tocar menos que o trompete”. Trata-se de um trecho com uma escrita integral para o naipe de madeiras, exceto oboés e flautas; contudo, a ausência desta indicação na parte do clarinete poderia fazer com que ambos os intérpretes pensassem

inversamente a proposta do transcritor. Desta forma, seria possível que o som do clarinete, considerando todo o contexto da orquestração, sobressaísse em relação ao solo do trompete.

The musical score for 'O Magnum Mysterium' features the following instruments and markings:

- Clarinet in B $\flat$  1:** *pp*, (under trumpet solo), *poco rit.*, *A tempo*
- Clarinet in B $\flat$  2:** *pp*
- Clarinet in B $\flat$  3:** *pp*
- Bass Clarinet in B $\flat$ :** *pp*
- Bassoon 1:** *pp*
- Bassoon 2:** *pp*
- Alto Saxophone 1:** *pp*
- Alto Saxophone 2:** *pp*
- Tenor Saxophone:** *pp*
- Baritone Saxophone:** *pp*
- Trumpet in B $\flat$  1:** *solo*, *p dolce*

**Figura 48** – Lauridsen/Reynolds – *O Magnum Mysterium* – Solo de clarinete e trompete

Outra observação pertinente nesta transcrição é que, mesmo havendo uma escolha clara por colorir todas as frases, Reynolds utiliza o naipe das madeiras, em especial clarinetes, saxofones e fagotes, como um “catalizador” dos demais timbres que são adicionados ao longo da transcrição. O objetivo é criar certa coesão como se o condutor de toda a obra fosse esta combinação (clarinetes, saxofones e fagotes) e os demais instrumentos fossem adicionados como uma

“paleta de cores”. Podemos fazer uma analogia desta relação com a mesma encontrada em obras orquestrais, onde as cordas são utilizadas como o naipe central e os sopros são adicionados como elementos que darão cor à orquestração.

Tratamento do *tutti* – Como observamos anteriormente, o transcritor evita a utilização da grande massa orquestral, priorizando a distribuição das vozes por frases e períodos. O único momento em que se ouve um *tutti* efetivamente, é na região central da obra (correspondente a oito compassos a partir da letra “G”). Verificaremos como é feita a distribuição das vozes e a solução encontrada para que a passagem soe com bastante amplitude.

Inicialmente, temos a voz do soprano transcrita para a primeira flauta (uma oitava acima), primeiro oboé, primeiro clarinete e primeiro trompete. Este dobramento soa com brilho e bem penetrante por se tratar de um registro onde os harmônicos agudos desses instrumentos são valorizados. O divide ainda na parte dos sopranos, é feito com a mesma configuração nas vozes secundárias da versão transcrita, mantendo a mesma relação de equilíbrio obtida no original

Flauta 1/Oboé  
Clarinete 1/Trompete 1

Flauta 2/Oboé 2/  
Clarinete 2/Trompete 2

**G** A tempo, *deliberadamente*

*f*

*f*

*molto rit.*

**Figura 49** – Laurindsen/Reynolds – *Magnum Mysterium* – Configuração melódica da linha transcrita do soprano.

A aplicação do saxofone alto pode ser observada de forma particular nesta passagem. O naipe é utilizado tanto para a transcrição do divide dos sopranos quanto dos contraltos e tenores, o que demonstra a capacidade de extensão e fusão de timbres destes instrumentos.

A linha do baixo agora é reforçada pela tuba, em uma combinação bem tradicional com clarone, segundo fagote, sax barítono. O eufônio fará uma mescla entre o fraseado do contralto e a linha superior do divide dos baixos.

The image shows a musical score for two instruments: Euphonium and Tuba. Both staves are in the bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The Euphonium part starts with a dynamic marking of *f* (forte) and features a melodic line with a slur over the first two measures. The Tuba part starts with a dynamic marking of *f* and includes the instruction *8va opt* (8th octave optional), indicating that the notes should be played an octave higher than written. The two parts are written in a way that they cross each other, with the Euphonium playing higher notes than the Tuba in the first measure and the Tuba playing higher notes than the Euphonium in the second measure.

Figura 50 – Laurindsen/Reynolds – *Magnum Mysterium* – cruzamento entre vozes

Outras mesclas e vozes são criadas através do terceiro trompete, trompas e trombones.

O tratamento desse *tutti* orquestral, ao longo desses oito compassos, demonstra o quão importante é o conhecimento da tessitura de cada instrumento. Temos basicamente três extratos: a voz principal (soprano 1 e 2), a região central (contraltos e tenores) e os baixos. O dobramento utilizado na transcrição para a linha do soprano pode parecer ineficiente, se compararmos com o número de dobras na região central e nos baixos. Contudo, devemos considerar que a escolha é cabível, em função da projeção dos instrumentos utilizados em cada região. A linha dos contraltos e tenores está quase integralmente transcrita na parte dos saxofones, trompas e primeiro trombone. Esses instrumentos se encontram na região mediana da sua extensão, fato que



possibilita controle dinâmico, além de certo equilíbrio na afinação e fusão de timbres. Com relação aos baixos, observei que a fusão dos timbres é de extrema importância; contudo, o número de dobras, conforme exposto anteriormente, está ligado diretamente à criação de um ambiente de sustentação harmônica na linha dos graves. O que reforça esta hipótese é a forma diferenciada que a grafia aparece na linha do clarone, fagote, sax barítono e tuba. Reynolds propõe uma linha fluida, sem interrupções, como em uma “respiração coral”, e para que o efeito seja eficaz, ele altera a rítmica da tuba e alterna a utilização das ligaduras nos demais instrumentos.

The image shows a musical score for two parts: Clarone/Fagote2/Sax bar and Tuba. The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. The Clarinet/Fagot/Saxophone part is marked 'A tempo, deliberadamente' and 'molto rit.'. The Tuba part is marked '8va opt' and 'f'. The saxophone part has a 'sax bar' annotation. The score shows a fluid line with ligatures and dynamic markings.

**Figura 51** – Laurindsen/Reynolds – *Magnum Mysterium* – Linha dos baixos sugerindo uma respiração coral

Observando o compasso 49, temos uma noção maior da consciência orquestral do transcritor. A linha dos tenores e baixos, na partitura original, é praticamente estática, não há saltos e apenas uma indicação de crescendo. Como se trata da preparação para o ponto culminante da obra, Reynolds movimenta os trombones e o eufônio com uma alteração melódica, criando um pequeno salto intervalar. Esta movimentação enfatiza o direcionamento do fraseado, além de permitir ao instrumentista uma melhor interpretação deste crescendo.

**Figura 52** – Lauridsen/Reynolds – *Magnum Mysterium* – Alteração melódica nos trombones

Os compassos finais sinalizam uma sobreposição onde é possível uma fusão extraordinária de timbres. Os clarinetes são colocados na região grave, as trompas na região média e trombones na região médio-grave. Acredito que esta seja uma das sobreposições mais homogêneas entre madeiras e metais que encontraremos na literatura. Trata-se de um procedimento usual, sobretudo quando o objetivo é criar um ambiente harmônico para ressaltar determinados solos ou timbres. Reynolds utiliza esta combinação harmonizando os solos de eufônio, trompa e trompete.

**Figura 53** – Lauridsen/Reynolds – *Magnum Mysterium* – Textura com clarinetes, trompas e trombones.

A transcrição de Reynolds para a obra de Lauridsen evidencia o colorido da banda. Temos inúmeras opções de combinações sonoras, poderíamos dividir a

banda em dois grandes grupos (madeiras e metais) e já teríamos um resultado satisfatório. No entanto, temos subdivisões em ambas as famílias, que permitem uma aplicação mais técnica da orquestração. Na instrumentação de Reynolds encontramos naipes que formam pequenos corais, como é o caso dos clarinetes (a três vozes) e clarone. O mesmo acontece com os saxofones com duas vozes de altos, um tenor e um barítono. E o que falar dos trombones, eufônio e tubas, formando um grande coral de metais graves? São procedimentos necessários neste tipo de textura, tornando a obra mais dinâmica no meio para o qual foi adaptada.

### 3.4 *Apocalyptic Dreams* – David Gillingham

Quadro 9 – Instrumentação “Apocalyptic Dreams”

Madeiras	Metais	Percussão	Cordas
2 – Flautins 2 – Flautas 2 – Oboés 1 – Corne-Inglês 2 – Fagotes 1 – Contafagote 3 – Clarinetes Bb 1 – Clarone 2 – Saxofones Altos 1 – Sax Barítono	3 – Trompetes Bb 4 – Trompas F 3 – Trombones tenores 1 – Trombone baixo 1 - Eufônio 1 –Tuba	Piano Tímpano Campanas Crotales Caixa Prato de choque Triângulo Vibrafone Xilofone Tam-Tam Prato suspenso Chimbal Marimba Carrilhão Marimba <i>Temple blocks</i> Bigorna ou tambor de roda 3 – Tom-toms	<hr/>

A Percussão certamente é um dos naipes que mais figura, no século XX, como elemento de experimentação. Em contraste com os séculos anteriores,

esses instrumentos foram altamente explorados e desenvolvidos ao longo deste século, assumindo funções importantes no discurso musical. A percussão obteve sua abertura no mundo orquestral através do tímpano, em obras de Gluck, Handel, Bach, Mozart e Haydn. Contudo, a relação desses instrumentos com a banda é bem anterior à adotada pela orquestra.

Segundo HASHIMOTO (2003), alguns instrumentos de percussão, tais como bombos, pratos, triângulos, pandeiros e caixas, foram adicionados à orquestra pela forte influência que as bandas militares turcas exerciam na Europa em meados do século XVIII. Encontramos vários exemplos na literatura dos séculos XVIII ao XIX da aplicação desses instrumentos na orquestra. Entretanto, suas funções até então estavam na maioria das vezes ligadas à questões de sustentação rítmica.

BARROS (2008) comenta que depois da “libertação” tonal proposta pelos compositores modernos, a composição passa a se ramificar em vários outros estilos, dando espaço para um tratamento mais específico do ritmo. Com isso, os compositores passaram a dar maior atenção ao naipe de percussão tido anteriormente como coadjuvante.

HASHIMOTO (2003) reafirma esta colocação, dizendo que, nas primeiras obras do século XX fatores como as desigualdades na duração das notas, as constantes alterações de andamento e compasso levaram a uma liberdade rítmica jamais vista nos séculos anteriores. Desta forma, o ritmo é elevado a condição de elemento gerador da composição. Constantemente empregados no repertório de banda e conjuntos de sopros a percussão tornou-se um elemento essencial para este organismo. As principais obras do século XX para

essas formações possuem uma instrumentação bem diversificada e rica em possibilidades de combinação e criação de novos timbres.

David Gillingham é um proeminente compositor na concepção de trabalhos onde a percussão tem um papel preponderante na construção do discurso musical. São várias obras dedicadas à percussão solo, conjuntos de percussão e formações orquestrais com uma ampla utilização do naipe.

A Sinfonia nº 1 de David Gillingham, "*Apocalyptic Dreams*", foi composta em 1995 e comissionada pela Banda Sinfônica da Universidade da Georgia – EUA. No que se refere ao tratamento dos sopros, observei nesta obra muitas afinidades com outras já analisadas anteriormente. Contudo, a relevância da escrita percussiva do compositor sugere um olhar mais clínico sobre este aspecto. Desta forma proponho um reconhecimento das relações orquestrais estabelecidas entre este naipe e outros presentes na instrumentação de Gillingham.

O material temático, no primeiro movimento - "A Visão", é apresentado e estruturado através do piano. Nos compassos iniciais, o compositor fragmenta a frase do piano em uma sequência lógica, fagotes na região do extremo grave da frase, saxofones no grave, clarinetes no médio e flautas no médio-agudo. Este dobramento de madeiras versos piano remete à necessidade de se manter o piano como um elemento estruturador nos compassos iniciais. O ataque do glockenspiel, dobrando as notas das flautas no segundo compasso, reforça o brilho das flautas, ou melhor, traz "luminosidade" ao ambiente obscuro proposto pela instrumentação inicial. Entretanto, o tímpano dobrando o "Lá 1" do segundo fagote e tuba retoma e amplia o efeito dos graves no terceiro

compasso culminando com o retorno da mesma ideia fraseológica no quarto compasso.

Flute  $\text{♩} = 80$  *hauntingly* *pp*

Bassoon *pp*

Clarinet in B $\flat$  1/2 *pp* *tr* *ppp* *pp*

Clarinet in B $\flat$  3 *pp* *ppp* *pp*

Bass Clarinet in B $\flat$  *pp*

Alto Saxophone 1/2 *pp* *pp*

Tenor Saxophone *pp* *pp*

Trombones

Tuba *pp*

Piano *pp* *mp*

Timpani *pp* *mp*

Percussion 1  $\text{♩} = 80$  *hauntingly* bells

Figura 54 – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – Fragmentação do fraseado inicial do piano.

A resolução do tímpano na nota “fá 1” (quarto compasso) pode ser interpretada como muito mais que uma resolução harmônica. Esta resolução é eficaz diante da escolha orquestral feita por Gillingham. A frase conta com o primeiro motivo tocado apenas por fagotes no grave, sobrepostos a um pedal do clarone. A orquestração supre a extensão do fraseado, contudo perde na articulação da nota inicial (fá1). Podemos ver na figura 54 que a estrutura melódica apresentada pelo piano constitui um *ostinato* formado basicamente por quiálteras, ou seja, a proposta é de uma rítmica bem regular. Ao adicionar o tímpano, articulando o início da frase, o ataque dos fagotes e clarone é reforçado, possibilitando aos instrumentistas subsequentes que ouçam claramente o início do motivo, evitando uma possível instabilidade rítmica.

Em obras para banda é recorrente o uso do tímpano como um instrumento de reforço melódico. Abaixo, temos um exemplo da utilização do instrumento, reforçando a linha da tuba em um coral executado pelos metais.

The image shows a musical score for a brass and percussion ensemble. The instruments listed are Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Bass Trombone, Euphonium, Tuba, and Timpani. The music is in 5/4 time. The first six staves (Trombone 1-3, Bass Trombone, Euphonium, Tuba) play a melodic line that begins with a *legato* marking and a *p cresc.* dynamic, then transitions to *mf*. The Timpani part provides a rhythmic and melodic reinforcement, also marked *p cresc.* and *mf*.

Figura 55 – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – Reforço melódico através do tímpano.

Na figura 56 temos um novo modelo de fragmentação, agora associada aos teclados da percussão. Gillingham divide a figuração do *glockenspiel* para madeiras na região aguda. O dobramento permite que o *ostinato* executado pelas madeiras se mantenha audível ao ser sobreposto por um coral de metais. Isto se dá pela potencialização dos agudos através da adição do timbre brilhante do *glockenspiel*. Qualquer outro teclado da percussão não resultaria no mesmo efeito.

Outra curiosidade relativa a esta passagem é que o efeito “*sustain*” do *glockenspiel* é reproduzido nas madeiras. A frase do *glock*, embora seja regular e constituída essencialmente por um padrão rítmico (semicolcheias), pode ser ouvida com uma pequena sustentação individual de cada nota, como se elas se sobrepussem durante a execução do *ostinato*. Trata-se de uma ressonância natural do instrumento. Para que o efeito seja reconstruído nas madeiras, Gillingham cria pequenos fragmentos com uma sustentação maior. Diferentemente de outras obras analisadas, esta fragmentação busca o resultado sonoro do instrumento de teclas e não apenas a possibilidade de execução. A redução, na figura 56, permite um entendimento mais claro do procedimento e divisão de naipes para esta fragmentação.



Flute 1

Flute 2

Oboe *pp*

Clarinet in B $\flat$  1 *pp*

Clarinet in B $\flat$  2 *pp*

Clarinet in B $\flat$  3 *pp*

Alto Saxophone *pp*

Alto Saxophone *pp*

Bells (with soft mallets) *pp*

Detailed description: The image shows a page of a musical score for the piece 'Apocalyptic Dreams' by Gillingham. It features nine staves of music. The top two staves are for Flute 1 and Flute 2. The next three staves are for Oboe, Clarinet in B-flat 1, and Clarinet in B-flat 2. The next three staves are for Clarinet in B-flat 3, Alto Saxophone, and another Alto Saxophone. The bottom staff is for Bells, with the instruction '(with soft mallets)'. All woodwind parts are marked with a piano-piano (*pp*) dynamic. The Bells part is also marked *pp*. The score is in 5/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The woodwind parts feature melodic lines with slurs and ties, while the Bells part has a rhythmic pattern of eighth notes.

**Figura 56** – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – Fragmentação e reprodução do efeito “sustain” do glock.

Apesar de explorar inúmeras associações de timbres entre a percussão e os sopros, Gillingham faz uso de uma escrita mais tradicional ao apresentar a marcha nos compassos 46 – 77. O naipe é utilizado como estruturador rítmico do *ostinato* e o tímpano é novamente associado aos instrumentos graves como tuba e sax barítono.

The image shows a musical score for percussion and brass instruments. The top two staves are for Tuba and Timpani, both in a bass clef with a 5/4 time signature. The Tuba part starts with a rest, followed by a melodic line with dynamics *pp* and *ff*. The Timpani part also starts with a rest, followed by a rhythmic pattern with dynamics *pp* and *fp*. Below these are five percussion staves, numbered 1 to 5, all in a 5/4 time signature. Percussion 1 is marked 'tam-tam'. Percussion 2 is marked '*ff*'. Percussion 3 is marked '>chimes' and '*ff* s. drum'. Percussion 4 is marked 'tom tom/bs. drum' and '*ffp*', featuring triplet markings. Percussion 5 is marked '*ff*' and also features triplet markings. The score illustrates a complex rhythmic ostinato structure.

Figura 57- Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – *Ostinato* Rítmico

Alguns teclados, como o vibrafone e a marimba, são utilizados em momentos onde a textura pouco densa permite que esses instrumentos sejam evidenciados. Ao mesmo tempo, a fusão de timbres com outros naipes na banda cria uma atmosfera muito particular, demonstrando que elementos encontrados, sobretudo na música do século XX, são constantemente aplicados nesta formação. Como exemplo, a sonoridade quase sibilante da marimba tocada com arco sobre um pedal oscilante de vibrafone.

The image shows a musical score for two instruments: Vibes and marimba. The Vibes part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with several slurs and accents. The marimba part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a single note with an 'arco' marking and a dynamic marking of 'p'.

**Figura 58** – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – Vibrafone e marimba.

Outro exemplo da utilização da marimba pode ser observado na figura 59, onde Gillingham aplica o instrumento em combinação sonora com trompas, trombone baixo e tuba em um ambiente de sustentação harmônica.

The image shows a musical score for a brass and marimba section. The top staff is a melodic line for various instruments (oboe, sax alto, corne inglês, eufônio). Below are staves for Horn in F 1/2, Horn in F 3/4, Bass Trombone/Tuba, and Marimba, all playing sustained chords. The dynamic markings range from 'pp' to 'ppp'.

**Figura 59** – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – Sustentação harmônica – marimba e metais

Neste trabalho, vimos em outras análises figurações onde a sustentação da coluna de ar é dificultosa havendo a necessidade da utilização da técnica de respiração coral. O trecho a seguir demonstra uma possibilidade de continuidade sonora, acrescentando o tímpano ao pedal de metais (trombone baixo, eufônio e tuba) e fagote. O rulo ininterrupto do tímpano, ao longo de dezesseis compassos, garante estabilidade nos revezamentos da respiração,

servindo como pedal para a melodia que será apresentada nos trompetes e trompas em uníssono.

The image shows a musical score for three instruments: Trp./Hn (Trumpet/Horn), Euph./Bs. Trb./tuba (Euphonium/Bass Trombone/Tuba), and Timp. (Timpani). The score is in 7/4 time. The Trp./Hn part features a melodic line with slurs and accents, starting with a dynamic marking of *f*. The Euph./Bs. Trb./tuba part plays a sustained, low-frequency accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The Timp. part plays a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *mf*.

**Figura 60** – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – pedal de tímpanos com metais graves.

Como visto em outras análises, a fragmentação é um recurso importante para facilitar a execução de trechos que exigem tecnicamente do músico. Muitas vezes, além da fragmentação, é necessária a utilização de elementos que possam contribuir para a precisão rítmica da passagem. No trecho a seguir temos um exemplo deste modelo de fragmentação, onde Gillingham utiliza o chimbau<sup>42</sup> como apoio rítmico das madeiras e eufônio. A aplicação do chimbau no trecho demonstra a necessidade de um instrumento que sirva como referência rítmica, um timbre único, sem alturas definidas e que não sobressaia sobre a orquestração. A indicação que o percussionista deve manter o chimbau fechado, utilizando uma baqueta conhecida como “vassourinha”<sup>43</sup>, reforça a ideia de um apoio rítmico e sutil à fragmentação.

<sup>42</sup> Terminologia em inglês – *Hi-hat*

<sup>43</sup> Terminologia em inglês – *Hattan*

**Figura 61** – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – sustentação rítmica do chimbal para a fragmentação das madeiras e eufônio.

No exemplo a seguir, Gillingham mantém a mesma orquestração do fraseado cromático em semicolcheias apresentado anteriormente (madeiras e eufônio). O trecho apresenta uma nova textura, com os metais divididos em um contraponto a duas vozes executado por dois blocos instrumentais, trompetes e trompas, trombones e tuba. No primeiro bloco, trompetes e trompas resultam em um *cluster*. No segundo bloco, trombones e tubas executam a frase em uníssono de oitavas. Para que o fraseado das madeiras não perca em projeção, Gillingham reforça o primeiro fragmento (constituído por clarinetes na região grave e fagotes) com a marimba. O glockenspiel também é adicionado, executando uma figuração melódica em colcheias resultante das madeiras. O glockenspiel, além de reforçar e dar liga ao fraseado das madeiras, também se torna um elemento de sustentação rítmica nesta passagem. Embora esteja sobre uma textura densa, o seu timbre é perceptível ao longo de todo o trecho, permitindo uma melhor orientação dos outros naipes.

The image shows a musical score for the piece 'Apocalyptic Dreams' by Gillingham. The score is in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = 144. It features six staves: 'frag. madeiras, euf., piano' (Bass clef), 'Trompetes' (Treble clef), 'Trompas' (Treble clef), 'Trb./Tub.' (Bass clef), 'Glock.' (Treble clef), and 'chimbal' (Clefless). The Glockenspiel part is characterized by a dense, rhythmic pattern of eighth notes, creating a 'massive' and 'figural' texture. Dynamics are marked as 'p' (piano) throughout. The woodwind parts (Trompetes, Trompas, Trb./Tub.) play sustained chords and melodic lines, often with slurs and accents.

**Figura 62** – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – Adensamento da massa e figuração no glock.

Alguns instrumentos do naipe de percussão, de altura indefinida, tais como o bumbo sinfônico e o tom-tom, podem ampliar o efeito de blocos (acordes) cuja necessidade seja o efeito percussivo explorado através dos sopros. O acorde em blocos rítmicos a seguir (fig. 63) tem uma sonoridade essencialmente percussiva, fato que se dá por dois fatores, a dissonância e a orquestração. Para que este efeito seja ampliado, Gillingham sobrepõe dois membramofones de sonoridade indefinida, potencializando o ataque e a dissonância. A definição do ataque é algo que podemos considerar comum nos instrumentos de percussão. Entretanto, quando falamos da potencialização do efeito dissonante do acorde, referimo-nos a um “choque de notas”, resultado desta combinação percussiva. O compositor poderia utilizar somente um dos instrumentos e as questões relativas ao ataque certamente estariam resolvidas. Contudo, percebemos a necessidade de adensamento da massa sonora, acrescentando mais um instrumento na percussão. Desta forma, quanto mais indefinição do bloco, mais percussiva será a figuração.

The image shows a musical score for five instruments: Bassoon, Bass Clarinet (som real), Trombones, Euph/Tuba, and Tom-toms. The score is in 4/4 time and features a 'ffz' dynamic marking. The Tom-toms part shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, which is intended to be played with a 'rullo' effect to enhance the 'frulato' effect in the woodwinds.

**Figura 63** – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – efeito do acorde potencializado pela percussão

A obra de Gillingham demonstra o quanto a percussão pode ser utilizada como elemento que dará cor à orquestração e também como possível potencializador de timbres e efeitos, como o que ocorre na figura 64. Gillingham faz uso de *frulato*<sup>44</sup> nos fagotes, clarinetes, saxofones, eufônio e tuba, todos na região grave. Tímpanos e bumbo sinfônico são acrescentados à orquestração, executando um *rulo*. Esta articulação nos instrumentos de percussão amplia o efeito do *frulato* nos sopros, além de possibilitar uma execução mais homogênea da passagem.

<sup>44</sup> Consiste na emissão de uma sonoridade áspera produzida através da articulação da letra “R”

The image displays a musical score for the piece 'Apocalyptic Dreams' by Gillingham. The score is written for a large ensemble, including woodwinds and percussion. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, each containing multiple staves for different instruments. The first system includes Bassoon, Contrabassoon, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Clarinet in Bb 3, Bass Clarinet in Bb, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone. The second system includes Euphonium, Tuba, Timpani, and Percussion. The score shows a dynamic shift from piano (p) to forte (f) across all instruments, with a crescendo leading to a final forte (f) dynamic. The percussion part is specifically noted as enhancing the effect of the woodwinds.

**Figura 64** – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – Percussão potencializando o efeito do *frulato* nos sopros.

No exemplo abaixo, triângulo, marimba e xilofone também são aplicados neste conceito de potencialização de timbres. A passagem conta com flautas, oboés,



clarinetes e saxofones na região aguda. A utilização dos teclados remete à necessidade de se definir em alturas o que as madeiras estão executando, realizando uma passagem mais articulada em contraste à ligadura escrita na parte das madeiras. Exemplos semelhantes foram encontrados e citados anteriormente, em outras combinações sonoras, os quais identificamos como “dupla articulação”. Ou seja, como Gillingham sobrepõe muitas madeiras agudas, realizando uma passagem rápida em *legato*, houve a necessidade de se definir esta “massa”, adicionando instrumentos que executassem a passagem com mais precisão articulatória e que, sobretudo, não “pesasse” sobre os demais em vários aspectos. A evidência desta necessidade de uma passagem com a articulação mais bem definida é reforçada com a indicação de baquetas mais duras<sup>45</sup> na parte da marimba.

---

<sup>45</sup> Termo traduzido do inglês *hard mallets*

The image shows a musical score for percussion instruments. The instruments listed are Piccolo, Flute, Oboe, Clarinetes in Bb (1-2-3), Alto Saxophone 1-2, Triangle, Marimba, and Xylophone. The woodwinds and strings play a melodic line with triplets and a forte dynamic. The Triangle plays a sustained harmonic. The Marimba and Xylophone play a rhythmic pattern with triplets and a forte dynamic.

**Figura 65** – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – Teclados da percussão sobrepostos ao fraseado das madeiras – dupla articulação.

A utilização do triângulo é passível de destaque nesta análise, pois está relacionada com a ampliação dos harmônicos agudos das madeiras e dos teclados da percussão. O instrumento agrega mais brilho ao trecho, além de criar uma “amálgama” entre madeiras e teclados. PISTON (1984) comenta sobre a característica do instrumento de mesclar-se com outro timbre soando como harmônico de qualquer som fundamental.

Além de todas as possibilidades de colorido já mencionadas neste trabalho, os instrumentos de percussão podem reforçar acentuações quando combinados

com madeiras ou metais como o exemplo da campana<sup>46</sup> dobrando o fraseado dos trompetes na no trecho a seguir (fig. 65). A acentuação em *marcato* nos trompetes é ampliada com o dobramento da campana.

Segundo JORDAN (2009, p. 150), a sonoridade do *marcato* é caracterizada por um impulso rítmico seguido de um decaimento do som. Estas mesmas características são inerentes à produção sonora da campana. As Trompas são adicionadas à passagem com a mesma técnica de reprodução da ressonância, agora tendo como referência a campana. Gillingham divide o fraseado no naipe de trompas de forma que cada instrumentista execute uma fração. Cada nota é sustentada, resultando em um efeito bem próximo ao da ressonância da campana. Esta técnica é semelhante à aplicada anteriormente, com as madeiras e glockenspiel, analisada nas páginas 114 e 115. Entretanto, houve um cuidado em relacionar as sonoridades que mais se fundiam com a campana. O tamanho dos tubos da campana permite que o instrumento tenha uma sustentação maior e desta forma a sobreposição da ressonância de cada nota é mais notória. A meu ver, Gillingham parece considerar estas características ao criar uma “pirâmide” em movimento inverso no naipe dos trombones, fazendo com que a sobreposição de notas fique mais evidente.

---

<sup>46</sup> *Chaires*

The image shows a musical score for a brass ensemble and chimes. The score is written in 4/4 time and consists of six staves. The instruments are: Trumpets 1-2-3, Horn in F 1-2, Horn in F 3-4, Trombones 1-2, Trb 3 Bass Trombone, and Chimes. The music features a bell-like effect in the brass instruments, which is imitated by the chimes. The score is divided into three measures, each containing a different brass instrument part. The chimes part is a single line of music that plays a bell-like sound.

**Figura 66** – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – efeito da campana imitado nos metais.

É fato que encontramos, na composição para banda sinfônica, conjuntos de sopros dentre outras denominações, composições que utilizam integralmente quase todas as famílias de instrumentos de sopros e percussão disponíveis. São inúmeras as possibilidades de combinação sonora e criação de novos timbres. Como observamos anteriormente, as diversas famílias de instrumentos podem ser trabalhadas individualmente ou em associação com outras e ainda há possibilidade de inúmeras subdivisões dessas combinações. A percussão permite esta mesma relação, associando-se com outros naipes ou atuando como um naipe solo, interagindo diretamente com o discurso musical ou até mesmo criando ambientações que possam remeter a questões descritivas que

envolvam o pensamento do compositor para com a obra. Nos dois exemplos a seguir veremos essas situações.

No primeiro exemplo (figura 67), o naipe é utilizado como solista, antecipando o material que será apresentado no tema imitativo executado pelos sopros vinte compassos depois. Gillingham cria um *ostinato* através do *tom-tom* e de um instrumento conhecido como *temple-blocks*. A ideia é antecipar, através desses instrumentos, a relação das alturas e ritmos que constituirão o tema. Tímpano e campana apresentam as quatro notas iniciais de forma expandida, e em seguida estas notas passam por um processo de aproximação dando origem a uma nova figuração, através do tímpano, até que o tema seja finalmente apresentado nas madeiras. É possível que Gillingham tenha pensado toda a temática antes de criar esta seção introdutória com a percussão. Independentemente do uso de instrumentos com alturas definidas ou indefinidas, é notório a interação do naipe com a temática consolidada através dos sopros.

3+2+3

**Figura 67** – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – Apresentação do material temático na percussão.

**Figura 68** – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – tema desenvolvido nas madeiras e eufônio.

A ambientação criada no naipe de percussão para o terceiro movimento - “Reino Messiânico” - reafirma o carácter descritivo da obra. Gillingham cria uma combinação sonora que soa com “luminosidade”. O trecho possui grande parte dos teclados, executando figurações rítmicas distintas, gerando um ambiente instável e uma metafórica sensação do desconhecido. O material utilizado

para o trecho nos permitiria dizer que a textura poderia soar extremamente densa, pois o compositor sobrepõe cinco *ostinatos*, deixando a passagem essencialmente polirítmica. Entretanto, a escolha dos teclados e a indicação da dinâmica *pp* permite que o trecho soe com extrema leveza.

The musical score is arranged in four systems, each representing a different instrument. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The dynamics are consistently *pp* (pianissimo) across all parts.

- Piano:** Features a complex melodic line with multiple slurs and ties, creating a dense texture. The dynamics are marked *pp*.
- Glockenspiel:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with triplet markings (3) above the notes. The dynamics are marked *pp*.
- Vibraphone:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes with a triplet marking (3) above the notes. The dynamics are marked *pp*. Pedal markings (Ped.) are indicated below the staff.
- Marimba:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with sextuplet markings (6) above the notes. The dynamics are marked *pp*. The label "bass marimba" is written below the staff.

**Figura 69** – Gillingham – *Apocalyptic Dreams* – sobreposição de ostinatos através dos teclados

### 3.5 Varen “A Última Primavera” – Edvard Grieg (1843 – 1907)/Transcrição Gilson Silva

Quadro 10 – Instrumentação “Varen – A Última Primavera”

Madeiras	Metais	Percussão	Cordas
2 – Flautas 2 – Oboés 2 – Fagotes 3 – Clarinetes Bb 1 – Clarone 2 – Saxofones Altos 1 – Sax tenor 1 – Sax barítono	3 – Trompetes Bb 3 – Trompas F 2 – Trombones tenores 1 – Trombone baixo 1 - Eufônio 1 –Tuba	Tímpano Prato Suspenso	Contrabaixo

Em 1880 o compositor norueguês Edvard Grieg (1843 -1907) compôs um ciclo de doze canções elegíacas para piano e voz, *op.* 33. Posteriormente, duas canções deste ciclo foram transcritas pelo próprio compositor para orquestra de cordas. Varen é a segunda canção do *opus* 34<sup>47</sup>.

Uma das questões principais ao transcrever “Varen” para Banda Sinfônica foi optar por qual seria a melhor forma de garantir à uma obra, com timbres tão homogêneos, a medida correta para uma formação tão heterogênea quanto a banda sinfônica. São vários os caminhos, contudo a preocupação com uma possível descaracterização é evidente.

Naturalmente, ao propor a adaptação para uma nova instrumentação, reposicionamos a leitura da obra para um olhar muito pessoal das possibilidades de execução. Não se trata apenas de uma “transferência” de frases e notas contidas em um discurso para outra formação instrumental e sim de uma escolha particular das possibilidades de aplicação das técnicas de transcrição. Sendo assim, o primeiro processo foi verificar se a obra era

<sup>47</sup> O opus 34 é corresponde à versão para orquestra.



passível de ser transcrita para este novo meio e se as técnicas observadas em trabalhos consagrados, como alguns analisados nesta dissertação, poderiam servir de suporte para este trabalho de minha autoria.

BOTA (2008) comenta sobre a importância de se ver a transcrição como uma atitude composicional, sobrepondo-se à simples transposição de notas. Para o autor, ao transcrever uma obra, características da nova instrumentação são agregadas a ela, conferindo uma nova forma de busca da expressividade.

A canção elegíaca de Grieg é uma obra composta para orquestra de cordas, com vários divises entre violinos, violas e violoncelos. Esta sonoridade homogênea das cordas tornou-se um desafio para a realização deste trabalho. Contudo, a beleza do discurso proposto por Grieg instigaram-me na busca pelo equilíbrio e expressividade para a versão transcrita.

Segundo PISTON (1984, pag. 7), a sonoridade das cordas é homogênea e suas variações em registros diferentes são muito mais sutis que as produzidas pelos instrumentos de sopro.

Uma das principais questões foi a escolha da instrumentação. Desta forma, optei por um padrão semelhante ao utilizado por Reynolds em "*O Magnum Mysterium*". Este modelo também serviu de inspiração para a escolha do colorido e da organização da orquestração.

Em "*O Magnum Mysterium*", a mesma relação de homogeneidade entre os naipes pode ser observada. Conforme exposto anteriormente na análise da orquestração de Reynolds, há um cuidado específico no tratamento do colorido de cada frase, criando ao mesmo tempo um elemento que daria unidade à orquestração.

Como elemento de unidade elegi o clarinete como um timbre que estaria presente ao longo de toda a orquestração, atuando como solista ou sendo combinado com outros instrumentos. Assim, todas as frases da orquestração possuem este timbre, seja de forma discreta, executando funções harmônicas ou em primeiro plano, realizando solos.

A multiplicidade de timbres é um fator com que nos deparamos constantemente na escrita para banda sinfônica. É impossível conceber uma obra para esta formação sem utilizar no mínimo duas famílias diferentes. Conforme observamos em PISTON (1984), as variações de registros nos sopros são muito mais evidentes, sendo assim cada instrumento tem uma resposta sonora muito específica ao longo da sua tessitura. Tendo em vista esses fatores, optei por agrupar períodos e frases por famílias, mantendo certa coesão na continuidade do timbre, mesmo considerando esta uma formação essencialmente heterogênea. O objetivo inicial é dar um novo colorido à obra, sem carregá-la, adicionando aos poucos elementos (timbres) que possuam alguma relação.

Como ocorre em várias transcrições para banda, optei inicialmente pela mudança da armadura de clave, transpondo a obra para a tonalidade de fá maior. Esta tonalidade se torna mais idiomática para banda e a alteração em um tom abaixo em relação à versão original permite uma utilização mais eficaz da tessitura de alguns instrumentos da banda.

A orquestração de Grieg sugere vários momentos camerísticos, reservando a utilização integral (*tutti*) da orquestra para a preparação e realização do clímax da obra. Procurei manter estas características, dividindo a obra em cinco

extratos orquestrais. Esses extratos não estão necessariamente ligados à estrutura formal da obra.

No primeiro extrato concentrei-me na utilização do naipe das madeiras, com o objetivo de manter a sutileza da dinâmica e fraseado das cordas, transcrevendo a passagem para clarinetes, clarone, fagotes e saxofones. Logo nos primeiros compassos, as partes da segunda viola e violoncelo sugerem uma sustentação que, ao ser transcrita para algum instrumento de sopro, poderia ser realizada com certa dificuldade. Tendo em vista este fator, transcrevi o trecho com dobramentos entre fagotes, clarone e sax-barítono, evitando assim alguma irregularidade no controle da sustentação da coluna de ar durante a execução do “pedal harmônico”. Embora haja certa diferença entre os timbres, este dobramento permite o revezamento da respiração entre os instrumentistas, através da respiração coral. A orquestração se apresenta com o primeiro fagote e o clarone executando a figuração da viola e o segundo fagote e o sax-barítono executando a figuração do violoncelo.

Conforme discutido no início desta análise, ao verter a obra para uma nova formação, como é o caso desta transcrição, fazemos uso de uma visão muito pessoal de como ela poderia ser interpretada. Nesta primeira seção, apesar de me dedicar a um trabalho focado no naipe das madeiras busquei realiza-lo em uma linha tênue, adicionando novas cores à obra e, ao mesmo tempo, preocupando-me integralmente com a saturação dessas cores, visto que a concepção instrumental de Grieg está voltada para uma instrumentação homogênea. Essas questões me conduziram a um olhar muito específico das relações do discurso musical de Grieg. A título de exemplo, é necessário que se observe os compassos iniciais em ambas as versões (figuras 70 – 71)

Andante.

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello.  
Basso.

Figura 70 – Grieg – Varen – Versão Original

Na versão original, os compassos iniciais têm continuidade orquestral, pois a frase dos segundos violinos na introdução é entregue aos primeiros violinos a partir do terceiro compasso. Poderíamos dizer que não há diferença de colorido entre os primeiros e segundos violinos e que o compositor não teria outra alternativa. Para transcrever o trecho me ative à função formal dos compassos iniciais e a sua relação com a orquestração. Se considerarmos os dois compassos iniciais como introdutórios, podemos perceber o porquê da escolha instrumental para a transcrição. Apesar da continuidade de timbres na linha superior entre os dois primeiros compassos e os subsequentes na versão original, podemos observar uma sofisticada mudança de cores provocada por saltos no *divisi* do segundo violino e da viola. Estes saltos indicam não só a mudança na condução das vozes, mas alteram o timbre proposto inicialmente nesses instrumentos. Apropriando-me deste argumento, no qual considero os dois compassos iniciais como introdutórios, realizei a transcrição do trecho utilizando o saxofone alto em substituição ao segundo violino, culminando com o primeiro clarinete no terceiro compasso em substituição aos primeiros violinos. O objetivo é demonstrar, através da orquestração, a função formal da

passagem, realçando, sobretudo o material que será desenvolvido pelo clarinete.

The image shows a musical score for woodwinds and saxophones. The score is in 4/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The instruments listed are Bassoons 1-2, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Clarinet in Bb 3, Bass Clarinet in Bb, Alto Saxophone 1, Alto Saxophone 2, Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone. The Alto Saxophones and Tenor Saxophone parts feature melodic lines with dynamics like *p* and accents. The Clarinet in Bb 2 part also has a *p* dynamic. The Bass Clarinet in Bb part has a *p* dynamic. The Baritone Saxophone part has a *p* dynamic. The Alto Saxophone 1 part has a *p* dynamic. The Alto Saxophone 2 part has a *p* dynamic. The Tenor Saxophone part has a *p* dynamic. The Bass Clarinet in Bb part has a *p* dynamic. The Clarinet in Bb 2 part has a *p* dynamic. The Clarinet in Bb 1 part has a *p* dynamic. The Bassoons 1-2 part has a *p* dynamic. The Baritone Saxophone part has a *p* dynamic.

Figura 71 – Grieg/Silva – Varen – Compassos iniciais da transcrição

Os primeiros compassos da transcrição mostram os saxofones-alto executando a linha dos violinos, e a figuração dos violoncelos e violas é transcrita para os fagotes. Com o objetivo de tornar a transcrição mais dinâmica e equilibrada, optei por não associar essas substituições como regra, ou seja, violoncelos transcritos para fagotes, segundos violinos transcritos para saxofones, dentre outras situações que poderiam levar o trabalho à monotonia.

Neste primeiro extrato, que compreende o início da obra até o trigésimo segundo compasso, embora as madeiras figurem como o naipe da orquestração, procurei subdividi-lo de forma que tratasse o colorido de cada frase de forma muito especial. É possível observar uma mudança degradê na orquestração, sem interrupções bruscas da proposta inicial, como ocorre nos exemplos abaixo:

1 – Na frase que se inicia no décimo primeiro compasso, toda a orquestração é reduzida para clarinete, dois sax altos, e fagotes, aumentando a possibilidade de execução da dinâmica;

2 – No décimo quinto compasso, primeiro clarinete e primeiro sax alto estão dobrados, aumentando a amplitude do *crescendo*;

3 – No décimo nono compasso, a linha principal é executada pelo oboé, conferindo uma nova cor à linha principal, e o contrabaixo é adicionado à orquestração;

4 – No vigésimo terceiro compasso, o eufônio (timbre que se mescla facilmente com as madeiras) executa a figuração das violas. Clarinete, oboé e sax alto, timbres utilizados anteriormente em solos, são combinados aumentando a projeção da frase, criando uma leve memória das citações iniciais;

5 – A frase dos violoncelos (compasso 25 – 26) é transcrita para eufônio e sax tenor, como realizado em exemplos demonstrados em análises anteriores;

6 – No trigésimo segundo compasso, o acorde de lá menor que encerra a seção na versão transcrita possui dobramento e oitavas somente na

fundamental e quinta, e a terça menor é tocada somente pelo segundo sax alto, conferindo estabilidade à afinação.

Grieg utiliza a mesma ideia melódica no trigésimo terceiro compasso para reexpor o material da introdução (fig. 72). Além disso, ele reorquestra e reharmoniza todo o material subsequente, originando uma segunda seção, derivada de A (A'). Ao transcrever esses dois compassos da reexposição do material introdutório (fig. 73), ative-me a timbres que se assemelhassem ou que se relacionassem com os demais utilizados e que ao mesmo tempo pudessem anunciar certa mudança no percurso da orquestração. Encontrei nas trompas sobrepostas à linha dos fagotes e eufônio a resposta para o meu questionamento. Utilizando este naipe, proponho uma proximidade das combinações orquestrais anteriores (madeiras, eufônio, contrabaixo) e de certa forma chamo a atenção para uma futura aplicação do naipe de metais. Esta seção, embora pequena, possui grande relevância na articulação do discurso e corresponde ao segundo extrato orquestral.

Outra observação pertinente a esta passagem é que o material da introdução (A'), apresentado nas violas na região entre as notas "sol 2" e "ré 3", contrasta não só em alturas mas na proposta de timbres com a frase subsequente, a qual é executada pelos violinos entre as regiões 4 e 5 na versão original. Esta relação de distância de timbres pode ser observada na transcrição, quando utilizamos as madeiras agudas (flautas, oboés e clarinete) em contraste com as trompas nos compassos anteriores.

Musical score for Figure 72, showing Violin I and II, Viola, and Cello parts. The Violin parts are marked *pp sul ponticello* and the Viola/Cello parts are marked *molto*. The score is in 4/4 time and features a complex, polyphonic texture.

Figura 72 – Grieg – Varen – Versão Original – A'

Musical score for Figure 73, showing Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Bassoon 1-2, Clarinet in B $\flat$  1, Horn in F 1-2, Horn in F 3, and Euphonium parts. The Flute, Oboe, and Clarinet parts are marked *pp* and the Horn and Euphonium parts are marked *p*. The score is in 4/4 time and features a complex, polyphonic texture.

Figura 73 – Grieg/Silva – Varen – Versão transcrita – A'

No terceiro extrato orquestral, correspondente à seção A', Grieg apresenta uma escrita mais polifônica, dividindo os violinos em quatro vozes independentes. O trecho foi transcrito para madeiras (flautas, I oboé, I clarinete). Com a finalidade



de dar equilíbrio à projeção das vozes, optei por mesclar as linhas de divises, conforme podemos observar no quadro a seguir.

**Quadro 11** – Distribuição de vozes no terceiro extrato orquestral

<b>Versão Original</b>	<b>Versão Transcrita</b>
I Violino	I Flauta
I Violino (divise)	I Oboé
II Violino	II Flauta
II Violino (divise)	I Clarinete

Observei que, em alguns trechos, as linhas melódicas da versão original se cruzavam e, se transcritas integralmente, como demonstrado na tabela, poderiam se mostrar sem equilíbrio. No trecho abaixo, veremos a solução dada para a linha da II flauta e I oboé que passam a transitar entre dois naipes, o divise do primeiro violino e a linha superior do segundo violino.



**Figura 74** – Grieg – *Varen* – *Versão Original* - divise do I violino, e linha superior do II violino.

Figura 75 – Grieg/Silva – *Varen* – Versão transcrita – Cruzamento de Vozes.

O quarto extrato orquestral corresponde aos compassos que preparam o ponto culminante da obra. Nesses compassos, os metais são utilizados efetivamente, sendo que trombones e trompas, em combinação com saxofones e clarinetes, darão sustentação à harmonia. Tuba, terceiro trombone e eufônio são dispostos em oitavas e uníssonos, conferindo estabilidade para a linha dos baixos. O trompete é adicionado à linha melódica, em combinação com flautas, primeiro oboé e primeiro clarinete. Importante lembrar que, junto da identificação do instrumento o cornete é uma opção para a execução em detrimento dos trompetes. Considerando esta obra com tamanhas sutilezas e dadas todas as características sonoras do cornete, a sua aplicação se faz mais eficiente que a dos trompetes.

Flute 1 - 2 *p cresc.* *f* *ff*

Oboe 1 - 2 *p cresc.* *f* *ff*

Bassoons 1 - 2 *f* *ff*

Clarinet in Bb 1 *p cresc.* *f* *ff*

Clarinet in Bb 2 *p cresc.* *ff*

Clarinet in Bb 3 *f* *ff*

Bass Clarinet in Bb *f* *ff*

Alto Saxophone 1 - 2 *p cresc.* *f* *ff*

Tenor Saxophone *p cresc.* *f* *ff*

Baritone Saxophone *p cresc.* *f* *ff*

Horn in F 1 - 3 *p cresc.* *f* *ff*

Horn in F 2 *p cresc.* *f* *ff*

Trumpet in Bb 1 *p cresc.* *f* *ff*

Trumpet in Bb 2 - 3 *f* *ff*

Trombone 1 - 2 - 3 *p cresc.* *f* *ff*

Euphonium *p cresc.* *f* *ff*

Tuba *p cresc.* *f* *ff*

Contrabass *p cresc.* *f* *ff*

Timpani *f*

Cymbals *mf* *f*

Figura 76 – Grieg/Silva – Varen – Aplicação dos metais

O quinto extrato orquestral corresponde ao *tutti*. A utilização integral da instrumentação foi reservada para este momento. A linha melódica, na versão

original, é colocada em uma oitava entre os primeiros e segundos violinos. Na versão para banda, trompas e saxofones alto executam a linha principal duas oitavas abaixo das flautas e uma oitava dos oboés, clarinetes e primeiro trompete. O objetivo é potencializar a projeção da frase conferindo mais amplitude em meio à densidade produzida pelos dobramentos entre metais e madeiras. Para reforçar os acordes de tensão que preparam a chegada do ponto culminante, prato suspenso e tímpanos são adicionados à passagem.

Nos compassos que concluem a versão original, a instrumentação da orquestra é aplicada integralmente, com indicações de dinâmicas que variam entre *PP* – *P* – *FP* – *PPP*. Esses nove compassos, na transcrição, não poderiam ser aplicados da mesma forma, ou seja, com a instrumentação integral da banda, pois certamente não corresponderiam às sutilezas dessas dinâmicas. A orquestração é trabalhada de forma que o controle dinâmico seja privilegiado. Desta forma, alguns instrumentos são adicionados e retirados em momentos estratégicos suavizando e aumentando a amplitude de algumas dinâmicas.

The image shows a page of a musical score for Grieg's 'Varen (original)'. It features multiple staves for different instruments, including strings, woodwinds, and brass. The score is in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The concluding measures are marked with various dynamics: *pp-f*, *p*, *fp*, and *ppp*. Performance instructions such as *rit.* (ritardando) and *morendo* (diminuendo) are used to guide the tempo and volume. The score ends with a double bar line and a final *ppp morendo* marking.

Figura 77 – Grieg – Varen (original) – compassos conclusivos.

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet in B♭ 1, Clarinet in B♭ 2, Clarinet in B♭ 3, Bass Clarinet in B♭, Alto Saxophones 1-2, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Horn in F 1-3, Horn in F 2, Tenor Trombone, Euphonium, Tuba, and Contrabass. The score shows the final measures of the piece, with dynamics such as *pp*, *f*, *p*, *fp*, and *pp morrendo*. The woodwinds and strings play a melodic line that concludes the piece, while the brass instruments provide harmonic support.

**Figura 78** – Grieg/Silva – *Varen (Transcrição)* – compassos conclusivos.

A obra é concluída com a mesma temática utilizada na introdução e no trigésimo terceiro compasso. Com o objetivo de conferir certa coesão à orquestração, e uma memória orquestral citada nessas duas passagens,

concluo o trabalho sobrepondo na linha principal os saxofones e as trompas, instrumentos utilizados anteriormente na orquestração desta temática.

## **Considerações Finais**

Difundidas no mundo todo, as bandas exercem um papel preponderante na educação, *performance* e composição para sopros e percussão. A sua evolução, durante o século XX, colaborou para um comportamento recorrente entre as principais bandas do mundo: o frequente hábito de se manter estreando obras de compositores contemporâneos. Assim, o que observamos é uma constante atualização do seu vasto repertório, sendo renovado a cada dia por nomes já consagrados e por jovens que se dedicam a percorrer estes caminhos. Neste trabalho, procuramos abrir um pouco mais as portas para discussões de ordem técnica, visto que, quando se fala de banda no Brasil, os assuntos abordados na sua maioria abrangem aspectos, educacionais, históricos e sociais. Estas abordagens são de extrema importância, pois revelam e retificam nossas práticas, levando-nos a um melhor esclarecimento sobre a parte significativa da nossa gênese musical. Assim, se não nos embasássemos nessas pesquisas, seria impossível validar qualquer questionamento sobre bandas. No caso deste trabalho, o que se propôs foi o reconhecimento de técnicas que são comuns na escritura para estas formações, independentemente da nomenclatura que elas carregam. No cenário atual, observamos uma constante evolução técnica, protagonizada por músicos cada vez mais preparados, e de certa forma instrumental, pois se analisarmos as produções das principais indústrias de instrumentos musicais, veremos que os projetos de fabricação sempre se renovam. Estas mutações, certamente, afetam aspectos composicionais, conduzindo a composição a um

ambiente altamente experimental. Entretanto, as bases sempre estarão presentes, fornecendo mecanismos para um ponto de partida. Estas referências são importantes, pois revelam questões já consolidadas, ou melhor, que já foram experimentadas. Em se tratando de orquestração, sempre haverá experimentação. Contudo, acredito não existir uma obra cem por cento experimental, o que nos leva a crer que as referências sempre serão necessárias. Essas referências podem ser traduzidas como recorrências, idiomatismos, enfim, signos comuns que garantem a coerência da escritura. Assim, não é nossa pretensão dizer que o processo está consolidado, muito pelo contrário, a nossa intenção foi ressaltar os caminhos traçados, colaborando para a validação destes como técnicas que indubitavelmente deram certo.

O nosso maior intuito também foi o de enriquecer a bibliografia, sobretudo no Brasil, já que essas práticas se encontram em nosso país há séculos. Contudo, devemos reconhecer que, embora saibamos da existência de milhares de bandas no país, a prática de um repertório com exigências mais técnicas ainda não é tão cultivada. Talvez a falta de estrutura seja a maior responsável. Nossas bandas são escolas praticamente solitárias, onde o apoio governamental para o desenvolvimento de questões pedagógicas pode ser considerado nulo. E este fator certamente afeta as suas práticas.

No caso das universidades, as bandas como projeto também se encontram pouco desenvolvidas. E, conforme comentado em nosso texto introdutório, são poucas instituições que agregam práticas interpretativas de bandas em sua grade curricular. Uma vez não realizadas, o repertório torna-se praticamente desconhecido.

Os questionamentos que geraram esta pesquisa não nos conduzem a um encerramento da temática, visto que o campo é amplo e pouco explorado. Enfim, esperamos que este trabalho contribua para pesquisas futuras e que estas encontrem novas referências, não só textuais, bem como práticas, demonstrando assim a relevância deste universo e sua constante evolução.



## Referências Bibliográficas:

ADLER, Samuel. *El estudio de la orquestación*. Trad. e Adap. Jaime Maurício Fatás Cabeza, Luiz Maria Fatás Cabeza. Barcelona: Idea Books, 2006.

APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 2ª ed. 1970

ARRAIS, Gerson Stencil. *First Suite for Military Band in Eb Op. 28 N° 1 de Gustav Holst*, Um Estudo Interpretativo. Campinas: Unicamp 2011

BACH, J. S. *Tocatta and Fugue in D minor BWV 565 – Scored for Wind Band By Donald Hunsberger*. 1 Partitura. Belwin-Mills Publishing Corporation, 1998.

BARROS, Ana Letícia Ferreira de. Os Manuais de Orquestração do Século XIX até a Década de 50 do Século XX e o Naípe de Percussão. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004.

BATTISTI, Frank L. *The Winds of Change: The Evolution of Contemporary American Wind Band/Ensemble and its conductor*. Galesville: Meredith Music Publications, 2002.

BENEDITO, Celso José Rodrigues. O Mestre De Filarmônica Da Bahia: Um Educador Musical. Salvador: UFBA, 2011.

BINDER, Fernando Pereira. *Bandas Militares no Brasil: difusão e organização entre. 1808 – 1889 (Volume 1, texto)*. 2006. 132f. Dissertação (Mestrado) ) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas-SP. 2006

Bispo, A.A. "Música de banda e ópera italiana sob Giuseppe Donizetti Paşa (1788-1856) na europeização da Turquia em recepção centro-européia e em paralelos com o Brasil". *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 144/13 (2013:4). <http://revista.brasil-europa.eu/144/Musica-na-Europeizacao-da-Turquia.html>

BOTA, João Victor. *A Transcrição Musical como Processo Criativo*. Campinas: Unicamp 2008.

Caines, Jacob Edward. *Frederick Fennell and The Eastman Wind Ensemble: The Transformation of American Wind Music Through Instrumentation and Repertoire*. School Of Music, Faculty of Arts University of Ottawa. Ottawa, 2012.

Cipolla, Frank J., and Donald Hunsberger. *The Wind Ensemble and Its Repertoire, Essays on the Fortieth Anniversary of the Eastman Wind Ensemble*. Rochester, New York: University of Rochester Press, 1994.

COSTA, Manuela Areias. *Vivas a República: Representações da Banda "União XV de Novembro" em Mariana – MG (1901 – 1930)*. Niterói: UFF, 2012.

FAGUNDES, Samuel Mendonça. *Processo de Transição de uma Banda Civil para Banda Sinfônica*. 2010. 159f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

Gillingham, David R. *Apocalyptic Dreams "Symphony for Winds and Percussion"*. 1 partitura. 1995.

Grieg, Edvard. *Varen "A Última Primavera"* (Transcrição para Banda Gilson Silva). 1 Partitura. 2013

GROUT, David & PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. *Análise Musical de "Estudo para Instrumentos de Percussão" 1953, M. Camargo Guarnieri; Primeira Peça Escrita para Instrumentos de Percussão no Brasil, Campinas-Sp, Unicamp, 2003*.

HUNSBERGER, Donald. *Tocatta and Fugue in D Minor – BWV 565 J. S. Bach*. 1 partitura.

LAGE, Cláudio Fernandes, *Escrita e Classificação de Repertório Para Sopros à Luz Da Tabela De Parâmetros Técnicos*, Belo Horizonte – MG, UFMG, 2012.

LAURIDSEN, Morten e REYNOLDS, Robert. *O Magnum Mysterium*. 2 partituras. *Songs of Peer, Ltda, USA, 2003*.

Jordan, J. (1996). *Evoking Sound: Fundamentals of Choral Conducting and Rehearsing*. Chicago, IL: GIA Publications.

KOEHLER, Elisa. *Bach Cantata Trumpet Parts: A Compendium*, The International Trumpet Guild Journal, 2008.

MORAES, José Geraldo Vinci de, SALIBA, Elias (orgs) *História e música no Brasil*, SP, Ed Alameda, 2010.

PIETERS, Francis. *The Gymnase Musical Militaire – A 19<sup>th</sup> Century Military Music Conservatory*, Wasbe World, vol. 3, No. 2, 2011.

PISTON, Walter. *Orquestración*. Tradução: Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1984.

RACHID, Alexandre. Análise Fônica dos Registros do Órgão da Escola de Música da UFRJ, Unirio, 2009.

SADIE, Stanley (Ed). Dicionário Grove de música: edição concisa. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.1048p.

SADIE, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan & Co.,2001. v.1.

SILVA, Claudia Felipe da. Bandas de Música, Imigração Italiana Educação Musical o Corpo Musicale “Umberto I” de Serra Negra, Uma Localidade Interiorana com Forte Presença Italiana. Campinas: Unicamp 2009.

STRAVINSKY, Igor. *The Firebird Suite (1919) – Arranged for Concert Band by Frederick Fennell*. 1 partitura. Schott, Germany, 1995.

TEIXEIRA, Clotildes Avellar. Marchinhas e Retretas: História das Corporações Musicais Cívicas de Belo Horizonte. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. Música popular de índios, negros e mestiços. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1975.

TULLIO, Eduardo Fraga. O Idiomatismo nas Composições para Percussão de Luiz D’Anunciação, Ney Rosauero e Fernando Iazzeta: Análise, Edição e Performance de Obras Selecionadas, ANPPON, 2005.

WHITWELL, David. *A Concise History of the Wind Band* – Published by Winds – Box 513 – Northridge, California, 1985.

## **Anexos**

- Partitura: Varen – Tzter Frühling – Op. 34 - Edvard Grieg (1843 – 1907) –  
Transcrição: Gilson Silva

# Varen

(Ltzter Frühling.)

E. Grieg, Op. 34  
transcrição: Gilson Silva

Andante

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Bassoon

Clarinet in B $\flat$  1

Clarinet in B $\flat$  2

Clarinet in B $\flat$  3

Bass Clarinet

Alto Sax 1

Alto Sax 2

Tenor Sax

Baritone Sax

Horn in F 1

Horn in F 2

Trumpet in B $\flat$  1

Trumpet in B $\flat$  2

Trumpet in B $\flat$  3

Trombone 1

Trombone 2

Trombone 3

Euphonium

Tuba

Double Bass

Timpani

Cymbals

Varen

2

6

This musical score is for the piece "Varen" and consists of 20 staves. The instruments are arranged as follows:

- Fl. 1 (Flute 1)
- Fl. 2 (Flute 2)
- Ob. 1 (Oboe 1)
- Ob. 2 (Oboe 2)
- Bsn. (Bassoon)
- B♭ Cl. 1 (B-flat Clarinet 1)
- B♭ Cl. 2 (B-flat Clarinet 2)
- B♭ Cl. 3 (B-flat Clarinet 3)
- B. Cl. (Bass Clarinet)
- A. Sax. 1 (Alto Saxophone 1)
- A. Sax. 2 (Alto Saxophone 2)
- T. Sax. (Tenor Saxophone)
- B. Sax. (Baritone Saxophone)
- Hn. 1 (Horn 1)
- Hn. 2 (Horn 2)
- B♭ Tpt. 1 (B-flat Trumpet 1)
- B♭ Tpt. 2 (B-flat Trumpet 2)
- B♭ Tpt. 3 (B-flat Trumpet 3)
- Tbn. 1 (Trombone 1)
- Tbn. 2 (Trombone 2)
- Tbn. 3 (Trombone 3)
- Euph. (Euphonium)
- Tuba
- D.B. (Double Bass)
- Timp. (Timpani)
- Cym. (Cymbal)

The score is written in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The first five measures are marked with a rehearsal sign (6) above the staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The woodwind and brass sections have significant activity, while the strings and percussion are mostly silent or have minimal parts.

11

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn.

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

B♭ Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

11

Hn. 1

Hn. 2

B♭ Tpt. 1

B♭ Tpt. 2

B♭ Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

11

D.B.

11

Timp.

11

Cym.

16

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn.

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

B $\flat$  Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

B $\flat$  Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

16

D.B.

16

Timp.

16

Cym.





26

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn.

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

B $\flat$  Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

B $\flat$  Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

26

D.B.

26

Timp.

26

Cym.

31

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn.

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

B $\flat$  Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

31

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

B $\flat$  Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

31

D.B.

31

Timp.

31

Cym.

36

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn.

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

B $\flat$  Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

B $\flat$  Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

36

D.B.

36

Timp.

36

Cym.

41

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Bsn.

B $\flat$  Cl. 1

B $\flat$  Cl. 2

B $\flat$  Cl. 3

B. Cl.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

T. Sx.

B. Sx.

Hn. 1

Hn. 2

B $\flat$  Tpt. 1

B $\flat$  Tpt. 2

B $\flat$  Tpt. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. 3

Euph.

Tuba

41

D.B.

41

Timp.

41

Cym.

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

This musical score page, titled "Varen", contains measures 46 through 49. It features a woodwind section with Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Bassoon, Clarinets in Bb (1, 2, 3), Clarinet in B, Saxophones in A (1, 2), Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone. The brass section includes Horns 1 and 2, three Trumpets in Bb, three Trombones (1, 2, 3), Euphonium, and Tuba. The percussion section includes Double Bass, Timpani, and Cymbals. The woodwinds and brass parts show a dynamic progression from *p cresc.* to *fp* across the four measures. The woodwinds play melodic lines with slurs and ties, while the brass parts provide harmonic support with sustained notes and some melodic fragments. The percussion parts are mostly silent, with some activity in the Double Bass and Timpani.

This page of the musical score, titled "Varen", contains measures 51 through 55. It features a large ensemble of instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The woodwind section includes Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Bassoon, Clarinets in Bb (1, 2, 3), Clarinet in B, Saxophones in A (1, 2), Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone. The brass section includes Horns 1 and 2, Trumpets 1, 2, and 3, Trombones 1, 2, and 3, Euphonium, and Tuba. The percussion section includes Double Bass (D.B.), Timpani (Timp.), and Cymbals (Cym.).

The score begins at measure 51 with a dynamic marking of *p cresc.* for the woodwinds. The woodwinds play a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The brass section provides harmonic support with sustained notes and some rhythmic patterns. The percussion section includes a timpani roll and cymbal patterns. The dynamic markings progress from *p cresc.* to *f* and finally to *ff* by measure 55. The score concludes with a final dynamic marking of *f* for the woodwinds and *mf* for the cymbals.

This page of a musical score, numbered 12, is titled "Varen". It contains the orchestral parts for measures 56 through 60. The score is arranged in a standard orchestral layout with the following parts:

- Flutes:** Fl. 1 and Fl. 2. Both parts begin with a melodic line in measure 56, marked *ff p*. In measure 57, they transition to a sustained note, marked *pp*.
- Oboes:** Ob. 1 and Ob. 2. Ob. 1 has a melodic line in measure 56, marked *ff p*. Ob. 2 is silent in measure 56 and enters in measure 57 with a sustained note, marked *pp*.
- Bassoon:** Bsn. Enters in measure 57 with a sustained note, marked *pp*.
- Clarinets:** B $\flat$  Cl. 1, B $\flat$  Cl. 2, B $\flat$  Cl. 3, and B. Cl. All have sustained notes in measure 56, marked *ff p*. In measure 57, they transition to sustained notes, marked *pp*.
- Saxophones:** A. Sax. 1, A. Sax. 2, T. Sax., and B. Sax. All have sustained notes in measure 56, marked *ff p*. In measure 57, they transition to sustained notes, marked *pp*.
- Horns:** Hn. 1 and Hn. 2. Both have sustained notes in measure 56, marked *ff p*. In measure 57, they transition to sustained notes, marked *pp*.
- Trumpets:** B $\flat$  Tpt. 1, B $\flat$  Tpt. 2, and B $\flat$  Tpt. 3. B $\flat$  Tpt. 1 has a melodic line in measure 56, marked *ff p*. B $\flat$  Tpt. 2 and B $\flat$  Tpt. 3 have sustained notes in measure 56, marked *ff p*. In measure 57, B $\flat$  Tpt. 1 has a melodic line, marked *pp*, while B $\flat$  Tpt. 2 and B $\flat$  Tpt. 3 have sustained notes, marked *pp*.
- Trombones:** Tbn. 1, Tbn. 2, and Tbn. 3. All have sustained notes in measure 56, marked *ff p*. In measure 57, they have sustained notes, marked *pp*.
- Euphonium and Tuba:** Euph. and Tuba. Both have sustained notes in measure 56, marked *ff p*. In measure 57, they have sustained notes, marked *pp*.
- Double Bass:** D.B. Has a sustained note in measure 56, marked *ff p*. In measure 57, it has a sustained note, marked *pp*.
- Percussion:** Timp. and Cym. Both are silent throughout the measures shown.

The score includes dynamic markings such as *ff p* (fortissimo piano) and *pp* (pianissimo) to indicate the intensity of the sound. The notation includes various note values, rests, and slurs to guide the performer.



