

Cláudio Fernandes Lage

ESCRITA E CLASSIFICAÇÃO DE REPERTÓRIO PARA SOPROS À LUZ DA
TABELA DE PARÂMETROS TÉCNICOS

Belo Horizonte
2012

Cláudio Fernandes Lage

ESCRITA E CLASSIFICAÇÃO DE REPERTÓRIO PARA SOPROS À LUZ DA
TABELA DE PARÂMETROS TÉCNICOS

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

Linha de Pesquisa: Processos Analíticos e Criativos
Orientador: Prof. Dr. Oílham Lanna

Belo Horizonte
2012

L174e Lage, Cláudio Fernandes

Escrita e classificação de repertório para sopros à luz da tabela de parâmetros técnicos [manuscrito] / Cláudio Fernandes Lage. – 2012.
247 f., enc.; il.

Orientador: Oíliam José Lanna.

Área de concentração: Processos Analíticos e Criativos.

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

Inclui bibliografia.

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

CDD: 785.067



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

Dissertação defendida pelo aluno CLÁUDIO FERNANDES LAGE, em 20 de dezembro de 2012, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

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

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

Prof. Dr. Maurício Freire Garcia
Universidade Federal de Minas Gerais

Agradecimentos

Agradeço às pessoas que, de alguma forma contribuíram para o desenvolvimento deste estudo, seja com informações técnicas relacionadas ao trabalho, ou simplesmente com energia positiva e paciência nos momentos de atribuições, que sem dúvida, foram importantes para impulsionar o processo de pesquisa e escrita.

Agradeço à orientação do Prof. Dr. Oiliam Lanna e à Orquestra de Sopros FEA, grupo este que confiou no meu trabalho enquanto arranjador, contribuindo para que as músicas analisadas neste estudo pudessem ser compostas, arranjadas e executadas!

Resumo

O presente trabalho se desenvolveu com foco no repertório para grupos de sopros e percussão, de maneira a observar aspectos históricos das bandas ao redor do mundo, assim como no Brasil, além de abordar a classificação de repertório por níveis de dificuldades técnicas. Ao tratar dos aspectos relacionados à classificação de repertório, foram analisadas partituras publicadas por editoras internacionais que utilizam diferentes formas de classificação de dificuldade, dialogando com a Tabela de Parâmetros Técnicos, publicada pela FUNARTE. Em complemento à discussão acerca da classificação por níveis de dificuldade, foram analisados três trabalhos confeccionados sob os critérios propostos pela Tabela de Parâmetros Técnicos. Além disso, foi discutida a flexibilização na utilização dos parâmetros nos diferentes níveis em que tais trabalhos estão classificados.

Palavras-chave: Banda, Tabela de Parâmetros Técnicos, Instrumentação, Orquestração.

Abstract

This study was developed focused on the repertoire for Winds and Percussion groups, observing the Band's historical aspects around the world, such as in Brazil, also discussing about the system of grades for repertoire according to the technical difficulty. To discuss about the grade's aspects were analyzed scores published by international publishers who adopted different ways to specify the technical difficulty, dialoguing with the "Table of Technical Parameters", published by FUNARTE. In complement to the discussion of the system of grades, were also analyzed three works made under the recommendations of the "Table of Technical Parameters". Also, was discussed the flexibility to treat the parameters at the different grades in which the three works are classified.

Key words: Wind Band, Table of Technical Parameters, Instrumentation, Orchestration.

Sumário

1 – Introdução	1
2 – Capítulo 2 - A Banda: Aspectos histórico	8
2.1 - Origens e Caminhos	9
2.2 - Banda Militar	13
2.3 - A Bandas, a partir do Século XIX	15
2.4 - Wind Ensemble, o conceito da Orquestra de Sopros	17
2.5 - A Banda no Brasil.	21
2.6 - A Banda em Minas Gerais	29
3 – Capítulo 3 - Sistematização de repertório	34
3.1 – Tabela de Parâmetros Técnicos: abordagem histórica.	34
3.2 – Diferentes formas de classificação de repertório	38
3.3 – A Tabela e a sistematização do repertório	42
3.4 - Considerações sobre instrumentação nos diferentes níveis	44
3.5 - Uso das guias opcionais	49
3.6 - Classificação de repertório	53
4 – Capítulo 4 - Análise de Obras	61
4.1 – Prelúdio... ..	62
4.1.1 - Aspectos Formais	63
4.1.2 - Aspectos da Instrumentação e Orquestração	67
4.1.3 - Observação Paramétrica	70
4.1.4 - O Contrabaixo	73
4.2 – Arrastão	75
4.2.1 - Aspectos Formais	75
4.2.2 - Aspectos da Instrumentação e Orquestração	81
4.2.3 - Observação Paramétrica	84
4.3 – O Lendário Mensageiro	88
4.3.1 - Aspectos Formais	89
4.3.1.1 - (I) Alvorada	89
4.3.1.2 - (II) Balada	92

4.3.1.3 - (III) Batalha	95
4.3.1.4 - (IV) Triunfo	97
4.3.2 - Aspectos da Instrumentação e Orquestração	100
4.3.2.1 - (I) Alvorada	104
4.3.2.2 - (II) Balada	106
4.3.2.3 - (III) Batalha	109
4.3.2.4 - (IV) Triunfo	113
4.3.3 - Observação Paramétrica	115
4.3.3.1 - Flautim, Flauta, Oboé e Clarinete	115
4.3.3.2 - Saxofone Alto e Tenor	117
4.3.3.3 - Trompa e Trompete	118
4.3.3.4 - Eufônio e Trombone Tenor	120
4.3.3.5 - Fagote, Clarinete Baixo, Saxofone Barítono, Trombone Baixo e Tuba	121
4.3.3.6 – Contrabaixo	123
5 – Conclusão	124
6 – Bibliografia	129
6.1 - Lista de partituras	131
7 – Lista de Figuras e Tabelas	
Figura 1	40
Figura 2	50
Figura 3	52
Figura 4	54
Figura 5	56
Figura 6	57
Figura 7	58
Figura 8	59
Figura 9	63
Figura 10	75
Figura 11	78
Figura 12	83

Figura 13	83
Figura 14	91
Figura 15	102
Figura 16	102
Figura 17	103
Figura 18	104
Figura 19	105
Figura 20	106
Figura 21	107
Figura 22	108
Figura 23	110
Figura 24	110
Figura 25	112
Figura 26	112
Figura 27	113
Tabela 1	37
Tabela 2	67
Tabela 3	70
Tabela 4	71
Tabela 5	71
Tabela 6	72
Tabela 7	72
Tabela 8	72
Tabela 9	72
Tabela 10	73
Tabela 11	81
Tabela 12	85
Tabela 13	85
Tabela 14	85
Tabela 15	86
Tabela 16.....	86
Tabela 17	86
Tabela 18	87
Tabela 19	87

Tabela 20	87
Tabela 21	88
Tabela 22	100
Tabela 23	115
Tabela 24	115
Tabela 25	116
Tabela 26	117
Tabela 27	117
Tabela 28	117
Tabela 29	118
Tabela 30	118
Tabela 31	118
Tabela 32	119
Tabela 33	119
Tabela 34	120
Tabela 35	120
Tabela 36	120
Tabela 37	120
Tabela 38	121
Tabela 39	121
Tabela 40	122
Tabela 41	122
Tabela 42	123
Tabela 43	123
Tabela 44	123
Tabela 45	124
Tabela 46	124
8 – Anexos	133
- Tabela de Parâmetros Técnicos (FUNARTE)	133
- Tabela de distribuição de uso instrumentação por níveis	135
- Prelúdio (partitura)	
- Arrastão (partitura)	
- O Lendário Mensageiro (partitura)	

1 - Introdução

A palavra “banda” no contexto musical carrega uma série de significados e de acordo com uma definição do *New Grove* (2001), o termo se define resumidamente como “um grupo instrumental”. Se observarmos nosso dia-a-dia, percebemos que definimos como banda uma grande variedade de grupos instrumentais tais como as bandas de música compostas por instrumentos de sopro e percussão que já possuem uma variedade de configurações, ou bandas de rock, como exemplos mais próximos. Neste estudo, o significado da palavra banda se refere aos grupos constituídos basicamente por instrumentos de sopro e percussão.

A prática musical em Bandas é uma atividade muito conhecida e presente em vários países ao redor do mundo e podemos identificá-la como uma das práticas de música em conjunto mais antigas, realizada de maneira sistematizada dentro da cultura musical ocidental. No Brasil, essa prática também é muito antiga e, por influência européia, as bandas existem desde o período colonial conforme FAGUNDES (2010) comenta. Embora seja uma herança antiga e que tenha se perpetuado até os dias atuais com uma grande quantidade de grupos ativos espalhados por todo país, nossas bandas ainda são pouco valorizadas e seu potencial pouco aproveitado. Além disso, nossos grupos freqüentemente carecem de incentivos financeiros para a manutenção das atividades e encontram grande dificuldade de acesso à informação e materiais específicos (partituras, métodos, etc), realidade muito diferente daquela de grupos localizados em outros países da América do Sul, e também países da América Central, por exemplo, que possuem programas de ensino musical bem sistematizado e com grande apoio institucional.

Desde os primórdios, as bandas guardaram uma função peculiar dentro da sociedade em que estão inseridas, atuando como um complemento a diversas manifestações sociais de cunho político e religioso, além de sempre estarem atreladas à atividade de formação musical. Esses são alguns fatores que correspondem à realidade de grande parte das bandas brasileiras e que serão abordados e melhor compreendidos ao longo deste estudo.

As bandas brasileiras, também conhecidas como Corporações Musicais, funcionam como um grande instrumento na formação de jovens

músicos e, em muitas cidades brasileiras, a Banda é mais que um conjunto instrumental que se apresenta em festividades locais e/ou concertos, uma forma de entretenimento ou um lugar que propicia o estudo da música: é um grande instrumento de integração da comunidade, formação de cidadania e um patrimônio cultural. ANDRADE (1988, p.2, 56) referindo-se à importância das Bandas Cívicas na comunidade considera esses grupos como o “Conservatório” ou a “Escola de Música” do interior.

Dessa forma, a valorização e incentivo da prática musical em bandas, não só como um “acessório” em festividades, poderia ser muito maior. Existe um grande potencial artístico pouco desenvolvido por nossos grupos que merece ser valorizado, pois as bandas contribuem de maneira significativa na inserção de novos músicos no mercado musical, de maneira quase anônima. É muito comum encontrarmos excelentes músicos atuantes no cenário musical nacional e internacional que iniciaram os estudos ou tiveram o primeiro contato com a música através de uma banda, especialmente músicos advindos de cidades do interior.

A partir de experiências, enquanto regente, percebi que o meio acadêmico ainda demonstra pouca afinidade com a atividade musical através de grupos de sopro e são poucas as instituições de ensino musical que têm uma banda de concerto bem estruturada, com uma proposta pedagógica, como por exemplo, o conservatório Carlos de Campos em Tatuí-SP, Escola de Música da UFRJ e FAMES em Vitória-ES. A Escola de Música da UFMG está num processo de reestruturação de sua Banda Sinfônica grupo este que deixou de funcionar de maneira regular em Outubro 2006.

Uma grande referência da música sinfônica para sopros no Brasil foi a Banda Sinfônica de Brasília, fundada pelo maestro Reynaldo da Fonseca Coelho em 1968. Inicialmente, com o nome de “Conjunto Musical do Setor de Técnica Instrumental da Escola Parque”, o grupo se desenvolveu no berço da Escola de Música de Brasília, sede da banda até 1987, ano do encerramento das suas atividades musicais. Após várias reformulações do seu nome ao longo de sua história, fixou em 1981 como Banda Sinfônica de Brasília, e desde a sua fundação, o grupo teve uma trajetória de sucesso que inclui a premiação no II Campeonato Nacional de Bandas da FUNARTE, em 1978. No dia 18 de Novembro de 2010, antigos membros e o maestro fundador se

reuniram para um concerto no teatro da Escola de Música de Brasília, como uma forma de incentivar o retorno das atividades da banda (ARAÚJO, 2011). Desde então, o grupo está num processo de reestruturação das atividades e funciona de maneira independente.

Infelizmente as bandas não têm seu potencial artístico reconhecido e em algumas instituições de ensino musical ainda são vistas como uma formação secundária em relação à orquestra sinfônica. ANDRADE (1988, p.65, 66) ao referir-se à falta de incentivo às Bandas comenta que grandes instituições de ensino musical poderiam facilmente organizar bandas de música, capazes de atuar junto à comunidade. Além disso, reforça a falta de bandas nas grandes metrópoles, que poderiam ser mais oportunidades para um grande contingente de instrumentistas de sopros provenientes das escolas de música e conservatório das grandes cidades.

Um ponto importante para o bom funcionamento das bandas, que é muitas vezes negligenciado, é o preparo dos profissionais envolvidos, em especial os regentes. É comum encontrarmos cursos de aperfeiçoamento para regentes de coro e regentes de orquestra, mas para regentes de banda, a oferta de cursos específicos que tratam da abordagem da regência focada no repertório para sopros ainda é muito pequena e, na maioria das vezes, possuem apenas uma abordagem elementar. Isso nos levar a entender que a formação dos regentes de banda nos cursos de aperfeiçoamento ainda acontece num nível mais básico, onde tais cursos na verdade atuam como cursos de formação. No Brasil, um importante festival de música com ênfase nos cursos de sopros, percussão e regência de Bandas é o Curso de Férias promovido pelo Conservatório Dramático Carlos de Campos em Tatuí-SP.

Embora algumas escolas de nível superior que possuem cursos de graduação em regência mantenham uma banda sinfônica, a abordagem sobre a regência de banda, assim como de seu repertório, ocorre de maneira muito pontual, partindo muitas vezes do interesse pessoal do aluno.

A partir de experiências vivenciadas à frente da Banda Sinfônica da Escola de Música da UFMG, enquanto aluno do bacharelado em regência pela Instituição, depois por experiências e convívio com outros grupos em Belo Horizonte e outras cidades mineiras tais como Betim, Brumadinho e Itabira, pude conhecer e entender um pouco da realidade das Bandas brasileiras, além

de perceber várias lacunas na formação do regente de banda. Diante disso, especialmente nas oportunidades em que participei como regente, me deparei com diversas questões que tornavam meu trabalho menos objetivo. Dentre essas questões, destacam-se algumas que considero de maior relevância e que moveram meu interesse para um estudo direcionado a grupos de sopro que foram:

- 1- Desconhecimento sobre o assunto: desconhecimento de repertório, configuração de instrumentação e variedade instrumental.
- 2- Dificuldade de acesso a material teórico específico tais como livros de instrumentação e orquestração, assim como acesso a gravações.
- 3- Sistematização do ensino musical e critérios para a escolha de repertório
- 4- Preconceito acerca do tema.

Em busca de respostas para minhas perguntas percebi que o tema “banda” é ainda pouco discutido no meio musical, no meio acadêmico e conseqüentemente, desconhecido pelo grande público como uma formação de grande potencial artístico. Existem bandas com diversas configurações instrumentais, com diferentes denominações e com diferentes funções, como por exemplo, banda civil, banda militar, banda de metais, banda de concerto ou banda sinfônica. No entanto, para o grande público essas diferenças muitas vezes não são percebidas. Apesar de haver, no Brasil, profissionais muito afinados com o assunto, o referencial bibliográfico ainda é muito pequeno se comparado à literatura direcionada para o estudo da Orquestra Sinfônica. Essa bibliografia é também de difícil acesso, comumente pelo custo, por se tratarem de materiais publicados no exterior, o que traz um agravante secundário, pois são publicados em línguas estrangeiras e raramente possuem uma tradução.

Um outro problema visível nos grupos brasileiros que geralmente se caracterizam como “grupos escola” é a falta de sistematização no ensino musical, assim como critério para a escolha de repertório, observando a realidade técnica e instrumental do grupo. Neste sentido, não só as bandas como também orquestras jovens¹ esbarram na mesma dificuldade de encontrar

¹ “Orquestra jovem” refere-se a grupos em estágio de formação musical, podendo compreender grupos de crianças, jovens e adultos.

repertório adequado, conforme REAL (2003) descreve em sua dissertação. Até os anos de 1950, aproximadamente, todo o material produzido, desde tratados de orquestração até partituras para orquestra e banda, se dirigia a grupos de nível técnico avançado, e no caso específico das bandas, o repertório exigia um quadro instrumental muito grande.

Nos EUA, essa carência de repertório para grupos iniciantes ficou mais evidente com a criação de inúmeras bandas ao longo do Séc. XX, reflexo dos movimentos de estímulo à prática musical em bandas, como o empreitado por John Phillip Sousa, que na segunda metade do Séc. XIX realizou inúmeras excursões ao redor do território Americano.

Até os anos de 1950, o repertório das bandas continha um alto percentual de transcrições e/ou arranjos de obras orquestrais. Dessa forma, a partir dessa época, inicia-se nos EUA uma campanha para estimular a criação de novo repertório para bandas que contemplasse também grupos iniciantes, assim como a criação de métodos para ensino coletivo. Essa nova metodologia estendeu-se também para a sistematização de repertório e ensino musical em orquestra e coro. (CIPOLLA 1994).

A não observância da realidade técnica dos grupos muitas vezes gera situações onde determinada banda se desgasta preparando um repertório que não condiz com o nível técnico dos integrantes e/ou não corresponde à estrutura instrumental do grupo, gerando muitas vezes frustração da equipe e um resultado artístico e musical aquém do esperado. ROUSSIN, (2011, p.34) referindo-se à preparação de ensaios reforça, a importância de critérios para a escolha de repertório.

“Como dizia então, o planejamento de ensaios começa no momento da escolha de repertório. (...) Com isso, é necessário conhecer muito as condições técnicas do repertório, para não correr o risco de escolher algo que possa ser dificilmente realizável naquele estágio de amadurecimento musical.”

O desconhecimento sobre o que seja uma Banda e quais suas potencialidades atinge diretamente a qualidade da *performance* que, a partir de um resultado pouco satisfatório do ponto de vista qualitativo – seja através de pouca acuidade técnica, repertório inadequado, etc – provavelmente mostrará

ao público uma realidade que caracterize mau a prática musical em bandas, gerando, às vezes, preconceito.

A bibliografia específica, tanto para o ensino coletivo quanto para a formação de regentes que atuam em grupos de sopros é um ponto muito delicado. No Brasil, uma importante referência de método de ensino coletivo é o trabalho de Joel Barbosa², que surge a partir do modelo americano. O regente de banda, especialmente no Brasil, além de desempenhar a tradicional função de mestre de banda, responsável por ensinar praticamente todos os instrumentos aos integrantes, também ocupa muitas vezes a função de arranjador e orquestrador. Nesse sentido, o estudo da *instrumentação e orquestração*³ voltado para grupos de sopro é um assunto de grande importância para o regente de banda, estudo este acerca do qual encontramos poucas referências bibliográficas específicas. O conhecimento sobre questões acerca de instrumentação e orquestração é importante para que o regente e/ou arranjador possam escolher e escrever trabalhos que valorizem as potencialidades sonoras dos grupos a que se destinam e também estabelecer critérios para a escolha de repertório que contemple sua realidade instrumental. A adoção de parâmetros técnicos para escolha de repertório e confecção de novos materiais é uma das lacunas que afetam o desenvolvimento das bandas brasileiras e um dos problemas que serão neste trabalho discutidos, posteriormente, com mais ênfase.

Apesar de a orquestra sinfônica e a banda sinfônica possuírem instrumentos musicais em comum, cada uma das formações guarda muitas particularidades no tratamento dos mesmos, devido às diferenças na estrutura geral de ambas as formações. Parte da bibliografia⁴ destinada ao estudo da Orquestra pode ser utilizada para o estudo das formações instrumentais de sopros, limitando-se às informações referentes às características físicas e técnicas dos instrumentos. Contudo, poucos são os livros que abordam os instrumentos de sopro de maneira abrangente, a exemplo dos trabalhos de

² DA CAPO – Método Elementar para o Ensino Coletivo ou Individual de Instrumentos de Banda.

³ Neste estudo o termo “instrumentação” refere-se às capacidades sonoras dos instrumentos musicais assim como a composição instrumental de um determinado grupo. “Orquestração” refere-se ao processo de combinação dos instrumentos.

⁴ Referente aos tratados de instrumentação e orquestração.

CASELLA, MORTARI⁵ e BERLIOZ⁶, que tratam de maneira bem detalhada características dos instrumentos de sopro em todas as suas famílias e derivações, mesmo que esses instrumentos não sejam empregados na formação da orquestra sinfônica tradicional.

Após contatos com professores, no Brasil e em algumas universidades no exterior, em busca de informações sobre como o ensino da orquestração para sopros é desenvolvido, descobri que nos Estados Unidos, especificamente, é comum utilizarem um tratado de instrumentação e orquestração tradicional, que normalmente é o trabalho de ADLER⁷ paralelamente com o trabalho de ERICKSON⁸. Este último foi a única referência bibliográfica específica para o tratamento dos instrumentos numa Banda, indicado por todos os contatos feitos no exterior respondidos com êxito, que foram: John Boyd⁹, David Gillingham¹⁰ e Richard Miles¹¹. No Brasil, não obtive nenhuma referência bibliográfica específica sobre o tratamento dos instrumentos em formações de sopros, mas somente referências históricas sobre a prática musical em bandas.

Tendo em vista os dados acima colocados e o panorama exposto sobre as condições em que se encontra a prática musical em bandas no Brasil, o trabalho aqui proposto pretende se desenvolver a partir dos seguintes pontos:

1 – Aspectos históricos - Nesta seção, pretende-se traçar uma linha cronológica sobre o início da prática musical através de grupos de sopros, sua evolução até as formações atuais e reflexos nas bandas brasileiras. Não se pretende fazer um estudo minucioso, mas estabelecer uma linha de raciocínio que nos permita entender de forma objetiva a trajetória desse tipo de formação instrumental.

⁵ *Manual de la Orquesta Moderna*, 1950.

⁶ *Treatise on Instrumentation*. 1991.

⁷ *El Estudio de la Orquestacion*. 2006.

⁸ *Arranging for the Concert Band*. 1983.

⁹ Professor de regência (*Wind Conduction*) e coordenador de Bandas e do Departamento de Sopros/percussão da *Indiana State University* (EUA)

¹⁰ Compositor americano professor da *Central Michigan Univerisity*, PhD em teoria musical e composição.

¹¹ Professor de regência (*Wind Conduction*) e coordenador de Bandas da *Morehead University* (EUA)

2 - Adoção de parâmetros técnicos e níveis de dificuldades – Nesta seção, será abordada a sistematização de repertório para que os grupos, em seus diferentes níveis técnicos, executem músicas condizentes com sua realidade. O conteúdo proposto pela Tabela de Parâmetros Técnicos publicada no *Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda*¹² será material de referência sobre a adoção de parâmetros no Brasil. Como complemento, catálogos e partituras de diferentes editores estrangeiros que publicam materiais dentro dessa proposta pedagógica serão discutidos a fim de entender as diferentes maneiras de classificação por níveis de dificuldade.

3 – Análise de obras – Como complemento do conteúdo estudado na seção anterior serão analisados, neste tópico, três trabalhos escritos por mim, destinados à Orquestra de Sopros da Fundação de Educação Artística (OSFEA¹³), de Belo Horizonte.

Duas das obras analisadas, “*Prelúdio...*” e “*Arrastão*” (Edu Lobo), foram premiadas no 1º Concurso de Composição e Arranjo promovido pela OSFEA em 2011, em que um dos objetivos era divulgar a sistematização de repertório por níveis de dificuldade. A terceira obra, “*O Lendário Mensageiro*” foi encomendada como parte da premiação do concurso.

A análise das obras pretende abordar aspectos estruturais, escolha da instrumentação e tratamento da orquestração, atendendo à classificação estipulada pelo edital.

Capítulo 2 - A Banda: Aspectos históricos

Neste tópico pretende-se traçar de maneira sucinta um pouco da trajetória histórica da música instrumental para sopros, desde as formações mais remotas, seguindo uma linha cronológica de desenvolvimento, a fim de entendermos como se deu a evolução das formações instrumentais de sopros até os padrões atuais. Pretende-se, também, traçar de maneira objetiva um

¹² FUNARTE. Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda. 2008.

¹³ Ao longo deste estudo a Orquestra de Sopros da Fundação de Educação Artística será abordada como OSFEA.

perfil histórico da prática musical em bandas no Brasil, apesar de ser uma atividade extremamente popular, pouco se discute sobre origem e desenvolvimento dos grupos brasileiros.

2.1 - Origens e Caminhos

A presença de instrumentos musicais na sociedade, em épocas passadas, pode ser comprovada através de inúmeros registros, sejam eles pinturas rupestres, que datam milhares de anos, textos bíblicos, iluminuras medievais, documentos das cortes e até mesmo através dos próprios exemplares de instrumentos que sobreviveram ao tempo. Por essas e outras fontes de informação, podemos dizer que o desenvolvimento da prática musical se encontra diretamente relacionado às transformações das sociedades.

Registros de notação gráfica de música puramente instrumental até o começo do Séc. XVI, aproximadamente, são poucos e muitas vezes com informações pouco precisas sobre o meio de execução. No entanto, através de pinturas e documentos tais como cartas, documentos das cortes, dentre outros, fica claro que a prática instrumental existia, e com grande intensidade, antes do Séc. XIV. A música vocal, por sua vez, teve uma trajetória diferente, com expressivo registro que nos permite, hoje, ter acesso a grande quantidade de material, utilizado também para a música instrumental, seja secular ou religiosa, (POLK¹⁴ 1992 p.131).

No desenvolvimento da música ocidental, a Europa se posiciona como lugar de grande importância, pois, muitos costumes e práticas musicais que realizamos nos dias de hoje, encontramos as origens em países desse continente. A música da Idade Média, por sua vez, serve como um ponto de partida para a abordagem que se segue neste capítulo, pois encontramos nessa época informações que remetem a um início da prática instrumental em conjunto de maneira mais sistematizada, especialmente acerca da origem dos grupos de sopros.

A vida dos músicos a partir do Séc. XI, aproximadamente, teve uma significativa transformação e a atividade musical, enquanto um ofício, teve um

¹⁴ . *German Instrumental Music of the Late middle Ages.*

olhar diferente dentro da sociedade. Antes, existiam os *Jongleurs*, que eram músicos itinerantes que, além de tocar vários instrumentos também deveriam saber lidar com espadas, contar histórias, dançar, dentre outras formas de entretenimento. Sua atividade dependia do que estava acontecendo naquele momento em determinada região e, embora soubessem tocar diversos instrumentos musicais, não tinham necessariamente boa habilidade. Além disso, esses artistas ambulantes não tinham reconhecimento enquanto cidadãos, (RHODES¹⁵).

Essa prática foi sendo substituída pela atividade dos *Minstrels* ou Menestréis, que proviam uma prática musical mais refinada, não eram músicos itinerantes e prestavam serviços numa região específica, para alguma cidade, para as Cortes ou até mesmo para Igreja. Com a consolidação dos Menestréis, o trabalho dos instrumentistas de sopros aos poucos foi ganhando outras aplicações. Aproximadamente a partir do século XIV, numa época onde as cidades costumavam ser cercadas por grandes muros, uma importante participação dos menestréis foi na função de “*wachter*”¹⁶ ou “*tower musicians*” (músicos da torre). Esses músicos (comumente instrumentistas de sopro) se posicionavam em torres ao longo das grandes muralhas ou nas torres das catedrais, e tinham a função de alertar a comunidade e/ou autoridades sobre a chegada de um visitante, um possível inimigo, incêndio – que era uma grande ameaça -, e até mesmo o anúncio da mudança das horas através de fanfarras¹⁷ específicas. Mais tarde, as atribuições desse tipo de instrumentistas se expandiram para os eventos de mais formalidade, como por exemplo, anúncio da chegada do rei em eventos particulares da nobreza, procissões, entre outras funções, (RAYNOR 1981, p.57, 58).

¹⁵ www.lipscomb.edu/windbandhistory

¹⁶ - Podemos encontrar outras referências para os músicos da torre, por exemplo, “*Stadt Pfeifer*” nos países germânicos, “*waits*” na Inglaterra e “*wachters*” nos países baixos. (*The New Grove*, 2001)

¹⁷ Fanfarra corresponde a uma breve frase musical tocada por trompetes ou outros instrumentos de metal, freqüentemente acompanhado de percussão. As fanfarras eram baseadas nas notas da série harmônica misturando arpejos em ritmos lentos e rápidos de maneira improvisada e tinham diversos propósitos tais como saldar a chegada do rei, toque de caça, entrada da nobreza em cerimônias, dentre outros propósitos. Embora a utilização de fragmentos melódicos com fins cerimoniais aconteça desde a idade-média somente no Séc. XVIII que o termo “fanfarra” significou uma breve composição para metais e percussão. Ainda, o termo “fanfarra” pode designar uma formação musical composta de sopros e percussão, uma banda de metais e percussão (*THE NEW GROOVE*, 2001).

Um importante passo para a sistematização da atividade musical nas cidades foi a criação das guildas, que funcionavam como uma corporação de ofício. Através dessas guildas os músicos se organizavam para manter o domínio das atividades musicais da cidade em que trabalhavam, a fim de evitar concorrência com músicos de outras cidades e músicos ambulantes. Além de fortalecer a atividade musical enquanto um ofício, as guildas também tinham a tarefa de formar novos aprendizes, que após um período de treinamento poderiam ingressar na função de músico municipal. Em algumas guildas os aprendizes deveriam cumprir um treinamento de aproximadamente cinco anos, para que pudessem pleitear um posto de músico municipal, (RAYNOR 1981, p. 70).

A partir dessa regionalização e estruturação da prática musical como ofício, através da consolidação dos menestréis, e especialmente com a presença das “*Wait Band*” – que eram as bandas municipais – podemos entender esse período de transformação como o ponto de partida dos primeiros grupos civis. As atribuições desses grupos eram participar de festividades, inaugurações, eventos políticos, etc. Os músicos que compunham esses grupos eram remunerados, bem organizados e uniformizados com rigor com diferentes vestimentas que simbolizavam a cidade em que atuavam. Em pouco tempo, a crescente demanda por música contribuiu para a difusão das bandas ao longo da Europa, sendo até considerada como um símbolo de *status*. Uma cidade que não tivesse uma banda devidamente organizada e uniformizada demonstrava que não se encontrava em situação econômica favorável (POLK 1992).

Assim como as cidades mantinham seu quadro de menestréis, tornou-se prática uma Corte manter seu grupo de músicos com a função de promover entretenimento aos seus senhores em jantares, cerimônias cívicas, casamentos, recepções, dentre outras inúmeras atribuições. Embora por muito tempo a Igreja tenha proibido o uso de instrumentos musicais em atos religiosos, aproximadamente a partir do Séc. VIII, a incorporação de instrumentos de sopros em algumas circunstâncias se tornou mais comum, como por exemplo, em batismos, missas, festividades, coroações de Papas.. RAYNOR (1981, p.35) comenta sobre pinturas, gravuras e talhas onde aparecem coros de anjos acompanhados de vários tipos de instrumentos tais

como Harpas, Rabecas, Violas, Violinos Flautas, Saltérios, *Shawms*¹⁸, Trompetes, Trompas, dentre outros. Esses músicos eram muitas vezes contratados para determinada ocasião. No entanto, mais tarde, em algumas cidades, a Igreja mantinha seu próprio grupo de Menestréis. Os instrumentos contidos nessas formações poderiam variar, mas consistiam basicamente de *Shawms*, Trompetes e Percussão, agregando um grupo de 3 ou 4 músicos. No entanto, Trompas, Cornetos e Sacabuchas¹⁹ (antecessor do trombone) poderiam ser usados, assim como diferentes tipos de instrumentos de percussão, (RHODES).

Os instrumentos de sopros já em finais do Séc. XV gozavam de uma boa visibilidade, melhor até do que os instrumentos de cordas e teclados, talvez pela versatilidade que lhes garantia participação em funções diversas. Havia a distinção dos instrumentos entre *loud music* e *soft music*. “*Loud music*” compreendia os instrumentos de sopro tais como *Shawms*, Trompetes, Trompas, Sacabuchas e instrumentos de percussão. Eram amplamente empregados em eventos ao ar livre e festividades cívicas. “*Soft music*”, compreendia os instrumentos de cordas tais como Alaúdes, Órgão (e outros instrumentos de teclado), *Recorders* (Flauta doce), Harpa e instrumentos de cordas friccionadas. Estes últimos, eram designados para eventos da nobreza ou Igreja, e também quando havia a presença de cantores, em apresentações geralmente em ambientes fechados (POLK 1992, Pág. 8).

Esse panorama da música instrumental traçado até aqui fornece informações importantes para o entendimento do desenvolvimento das bandas e orquestras. Essa classificação dos instrumentos em “*Loud*” e “*Soft*” mostra o caminho para o desenvolvimento dos grupos “cidadinos” e “palacianos”, termos abordados, RAYNOR (1981). Os grupos cidadinos, geralmente as bandas de civis compostas por “*Shawms*” e Sacabuchas, e depois bandas militares que se desenvolveram a partir dos instrumentos classificados por “*loud music*”, enquanto os grupos palacianos, que futuramente seriam as orquestras das Cortes, se desenvolveram a partir dos instrumentos classificados por “*soft music*”.

¹⁸ Instrumento de palheta dupla antecessor do Oboé.

¹⁹ Ao longo do texto usaremos o termo “Sacabucha” como tradução para “*Sackbuchen*”

A partir do Séc. XVI novos instrumentos surgiram, assim com a ampliação de algumas famílias de outros instrumentos, como por exemplo, as Flautas Doces, que compreendiam flautas em diversos registros, assim como *Shawms* e *Crumhorns*, que também continham instrumentos em vários registros. Devido a essa grande variedade e possibilidades de instrumentos, PREATORIUS nos deixou uma importante contribuição com a publicação do “*Syntagma Musicum - organographia*”, onde autor aborda características dos diferentes instrumentos e suas famílias assim como maneiras da abordagem dos instrumentos em diferentes formações instrumentais. Podemos considerar tal publicação como a primeira tentativa de sistematização de instrumentação e combinação de instrumentos em conjunto.

2.2 - Banda Militar

A banda, em sua origem, deteve um papel multifuncional dentro do ambiente em que estava inserida, como descrito anteriormente. Embora a banda militar tenha ganhado uma posição, enquanto corporação oficial, aproximadamente a partir do Séc. XVI, a prática de música com sopros e percussão atribuída a atividades de ordem militar ocorria muito anterior a esse período. O uso de trompetes, trompas e percussão aconteciam durante as batalhas, com grupos instrumentais enormes, como podemos verificar na citação abaixo:

²⁰ *...eles vinham com uma irresistível energia, em cavalos mais rápidos do que falcões, a fim de atacar nossos homens; à medida que eles avançavam subia uma nuvem de poeira que escurecia o céu, (...) com clarins e trompetes, alguns com trompas, outros com pífanos e timbrels, gongos, pratos e outros instrumentos produzindo um terrível barulho e clamor. A terra vibrava com o alto e discordante barulho que até mesmo o som de um trovão poderia não ser ouvido, (...) Eles fizeram isso para excitar o espírito dos soldados e encorajá-los...*

As bandas militares no Sex. XVI seguiram os padrões instrumentais dos grupos citadinos da Idade-Média, sendo compostas basicamente por *Shawms* (dois agudos, um tenor e um *Dulcian*²¹ na voz do baixo). A “*Brandeburg Dragon*

²⁰ RHODE

²¹ Instrumento de palheta dupla antecessor do Fagote.

Guards” do império germânico é freqüentemente citada com uma referência sobre banda militar nessa época. O exército Francês também mantinha seus grupos militares inspiradas na tradição germânica sendo que outra referência desse tipo de formação instrumental pertencia à corte de Luiz XIV, designada como “*Douze grands haubois*”, constituída somente de instrumentos de palheta dupla.

Gradativamente essas formações foram sofrendo modificações no quadro instrumental onde os *Shawms* foram gradativamente sendo substituídos pelos Oboés, assim como os *Dulcians* deram lugar para os Fagotes. O Oboé tenor (*Taille*) foi gradativamente substituído pela Trompa. Georg Friedrich Händel compôs marchas e outras obras para dois Oboés, duas Trompas e *Basso*²², e também marchas para Trompete, dois Oboés e *Basso*. Dentre os trabalhos de Handel nesse gênero musical destaca-se a obra “*Music for Royal Fireworks*”, de 1749, que emprega uma instrumentação expandida dos grupos de sopros em voga à época, com partes para três Trompetes, três Trompas, três Oboés, 2 Fagotes e Tímpanos. A partir de 1750 os Clarinetes passaram a ser empregados nas formações de sopros, tanto como substituto aos Oboés, como parte integrante da instrumentação. Dessa forma, na segunda metade do Séc. XVIII segue um período de transição das bandas de “Oboés” para as chamadas “*Harmonie Bands*” ou bandas de harmonia, (*The New Grove* 2001, p.624).

Em finais do Séc. XVIII, a adoção de variados instrumentos de percussão nas bandas rapidamente se espalhou pela Europa através da influência das bandas Turcas, as “*Janissary Bands*”. Bumbo, Pratos, Triângulo, Pandeiro, como exemplos, passaram a integrar o quadro instrumental das bandas de harmonia, (CIPOLLA/CAMUS, 1994, p. 60). BINDER (2006, p.16), citando CAMUS, acrescenta que na segunda metade do Séc. XVIII as bandas de harmonia se constituíam freqüentemente por pares de Oboés, Trompas e Fagotes; pares de Clarinetes, Trompas e Fagotes; pares de Oboés, Clarinetes, Trompas e Fagotes.

Wolfgang Amadeus Mozart foi um importante nome associado a considerável quantidade de repertório para essa formação de banda de

²² Termo usado como referência à voz do baixo que poderia ser designada para qualquer instrumento grave.

harmonia, repertório este compreendido por suas serenatas e divertimentos para grupo de sopros. Como prova de que a instrumentação da banda de harmonia não tinha um padrão estabelecido, temos a serenata em Mi Bemol K375 (1891), que fora originalmente escrita para Clarinetes, Trompas e Fagotes. Essa mesma obra foi reorquestrada por Mozart, empregando pares de Oboés, Clarinetes, Trompas e Fagotes. (*New Grove* 2001, p.628).

2.3 - A Banda, a partir do Século XIX.

A primeira metade do Séc. XIX pode ser considerada o período de grande mudança na formação instrumental das bandas. Com a revolução industrial, inúmeros instrumentos de sopro foram criados e muitos dos já existentes passaram por um processo de aperfeiçoamento, especialmente a família dos instrumentos de metais. As bandas cresceram, não só em quantidade de integrantes, mas também em variedade de instrumentos, com o acréscimo de Flautas, Flautins, Clarinetes-Baixos, Contrafagotes, Trombones e Serpentões²³.

Com um corpo instrumental cada vez mais servido de instrumentos de percussão, depois da influência turca, viu-se a necessidade de instrumentos com mais capacidade sonora, que mantivessem equilíbrio com a percussão. Nesse sentido, a família dos metais, especialmente Trompas e Trompetes, ainda era muito limitada às notas da série harmônica. Em 1810, Joseph Halliday desenvolve o sistema de chaves (*Keys*) primeiramente utilizado no *Bugle*, possibilitando que o instrumento fosse utilizado cromaticamente. “*Bass Horn*” (Trompa grave) e *Ophicleide* também foram introduzidos nas bandas, nessa época. Desde então, o sistema de chaves continuou sendo aperfeiçoado continuamente, sendo em seguida substituído pelo sistema de válvulas e pistões. Outra contribuição importante, no começo do Séc. XIX, veio do construtor de instrumentos Adolphe Sax, com a criação da família dos *Saxhorns*, instrumentos de metal com sistemas de chaves que poderiam ser utilizados cromaticamente, compreendendo uma gama sonora desde o registro

²³ Serpente, ou Serpentão, assim como o *Ophicleide* eram instrumentos de bocal, afinados em Si Bemol, utilizados na Voz do baixo. Tais instrumentos foram substituídos pela Tuba. (JARDIM, 2008, p.8)

agudo até o grave, com instrumentos classificados como soprano até baixo. Seguidamente, Adolphe Sax cria a família dos Saxofones, por volta de 1840, e que em 1845 já eram empregados nas bandas militares, (CIPOLLA/CAMUS, 1994, p.61). Com essa nova perspectiva de formação instrumental as bandas passaram a se designar “*Mixed Bands*” ou bandas mistas.

Na América do Norte tem-se como a primeira referência da existência de banda o ano de 1714, em razão da celebração da ascensão de George I da Inglaterra, em Nova Iorque. Após 1750, já era comum a apresentação de bandas em comemorações cívicas, sendo que possivelmente essas bandas eram bandas de harmonia. Bandas Inglesas freqüentemente se apresentavam em Nova Iorque, Boston, Philadelphia e Canadá, antes da Revolução Americana e os colonizadores residentes logo começaram a criar grupos à sua maneira. A criação e manutenção de bandas pelos regimentos Americanos e Ingleses foi um fator importante para a consolidação e difusão das bandas pelos Estados Unidos. Acompanhando o processo de evolução dos instrumentos musicais, assim como a proliferação de grupos de sopros, segue-se também o movimento das “*Brass Bands*” ou bandas de metais, bastante relevante na Inglaterra e Estados Unidos. O aperfeiçoamento das válvulas e pistões nos instrumentos de metal favoreceu não só o aumento das potencialidades sonoras, como também facilitou a execução de tais instrumentos. Somado a isso, o momento econômico favorável nos dois países contribui para que pessoas de classes mais baixas pudessem adquirir os instrumentos, (*New Grove* 2001, p.636).

Outro fator que garantiu o sucesso das bandas de metais foi a diminuição da dependência da família das madeiras, principalmente a maior aplicação dos metais como instrumentos melódicos. O emprego de pistões e válvulas nos Trompetes e Trompas lhes garantiu freqüente aplicação em passagens melódicas, além de que a criação da família dos *Saxhorns* aumentou a gama de instrumentos nos diferentes registros sonoros, (CIPOLLA/NEWSOM, 1994, p.83).

O repertório das bandas mistas, no começo do Séc. XIX, assim como o repertório das bandas de metais, compreendia grande quantidade de arranjos de músicas populares e transcrições de música orquestral. De acordo com o artigo do *New Grove Dictionary* (p.634), o Repertório das bandas de metais

inglesas só teve uma produção considerável de obras originais no começo do Séc XX, com obras de importantes compositores de música para orquestra, tais como Elgar, Holst e Vaughan Williams, e grande parte desse repertório originou-se a partir de concursos nacionais. Nos Estados Unidos, o movimento das bandas de metais foi perdendo força gradativamente a partir da presença de Patrick S. Gilmore, que, ao reintroduzir as madeiras nas formações de sopros, também propunha uma padronização da instrumentação, (*New Grove* 2001, p.634, 635).

No movimento de difusão das bandas pelos Estados Unidos, uma importante figura foi John Philip Sousa, então regente da U.S. Marine Band. Com fabulosa carreira de mestre de banda e compositor, fundou a *Sousa's Band* em finais do Séc.XIX, quando se retirou da *U.S. Marine Band*, e viajou pelo país de ponta a ponta com o intuito de popularizar as bandas (JARDIM, 2008, p.11). Entre 1892 até 1931, ano de sua morte, realizou turnês regulares não só pelos Estados Unidos como também pela Europa (1900, 1901, 1903 e 1905) além de uma turnê mundial (1910-1911). O repertório era formado basicamente por suítes e marchas compostas por Sousa, solos e transcrições orquestrais além de seleções de trechos de óperas (*New Grove Dictionary*, p.637).

Diante das circunstâncias históricas expostas e movimentos em prol das bandas, a organização de conjuntos musicais em fábricas, organizações sociais, religiosas e estudantis foi intensa em diversas cidades da Europa e América, destacando-se os Estados Unidos. A introdução do ensino musical em escolas regulares e introdução de bandas escolares a partir de 1951 garantiram a manutenção da prática musical nos Estados Unidos, (ANDRADE , 1988, p.26).

2.4 - *Wind Ensemble*, o conceito da Orquestra de Sopros

Conforme dito anteriormente, as bandas atingiram uma grande evolução no potencial sonoro e se tornaram bastante populares em diversos países até meados do Séc. XX. Nos Estados Unidos, a influência de John Phillip Sousa, por exemplo, foi fundamental não só para a difusão da prática musical em

bandas, através de suas excursões pelo país, como também para uma padronização do quadro instrumental e criação de repertório original para sopros. Além disso, Sousa enfatiza a apresentação da banda enquanto grupo de concerto. No entanto, artisticamente, as bandas ainda estavam numa posição menos favorecida se compararmos com a orquestra sinfônica.

Embora tivesse acontecido uma relativa produção de obras originais para grupos de sopros a partir da segunda metade do Séc. XIX, o repertório das bandas de concerto ainda era composto majoritariamente por transcrições de obras orquestrais, tais como aberturas e *pout-pourri* de árias de óperas, por exemplo, e o repertório original era constituído basicamente de marchas no estilo militar.

Em 1951, pensando no potencial sonoro e artístico dos grupos de sopros enquanto grupos de concerto, Frederick Fennell desenvolve o conceito da Orquestra de Sopros (*The Wind Ensemble Concept*). Nesse formato, Fennell sugere uma instrumentação reduzida, no que se refere à quantidade de instrumentistas, da seguinte forma:

Madeiras:

- 2 Flautas e Piccolo e/ou Flauta Contralto
- 2 Oboés e Corne-Inglês
- 2 Fagotes
- 1 Clarinete em Eb (Requinta)
- 8 Clarinetes em Bb ou em A, divididos como desejado ou em menor quantidade
- 1 Clarinete alto em Eb
- 1 Clarinete baixo em Bb
- Quarteto de Saxofones: 2 altos em Eb, 1 tenor em Bb, 1 barítono em Bb

Metais:

- 3 *Cornets* em Bb
- 2 ou 5 Trompetes em Bb
- 4 Trompas
- 2 Eufônios (clave de fá)
- 3 Trombones
- 1 Tuba em Eb
- 1 ou 2 Tubas contra-baixo em Bb
- 1 Contrabaixo de cordas.

Outros instrumentos:

- Percussão, Harpa, Celesta, Piano, Órgão, Cravo, Instrumentos de Cordas, como solistas e coral, se desejados.

Pelas palavras de Fennell, a instrumentação do *Wind Ensemble* se define:

*“o novo grupo consiste da combinação de madeiras, metais e percussão utilizada por Wagner na orquestra de Bayreuth acrescida a seção dos saxofones”*²⁴

Com a criação desse novo conceito de escrita para sopros, Fennell procura explorar uma variedade de repertório que dificilmente uma banda de concerto nos moldes tradicionais comportaria. No concerto de estréia do grupo que se tornaria mais tarde o “*Eastman Wind Ensemble*”, o repertório selecionado se compunha de obras do séc. XIV, como o *Ricercare* para sopros de Adrian Willaert, até obras do séc. XX, como a Sinfonia para Sopros de Igor Stravinsky, (CIPOLLA/HUNSBERGER 1994, pág.6).

Dentre os objetivos de Fennell, com a adoção da instrumentação reduzida, um dos principais foi aumentar o interesse dos estudantes de sopros para o repertório escrito para bandas. Para ele, os alunos desejam e necessitam de mais treino, mais responsabilidade individual, que o *Wind Ensemble* pode oferecer devido à quase individualidade das partes. Além disso, o contato com repertório da música contemporânea assim como de diferentes épocas, pode ser mais explorado. Outro ponto importante que permeia a criação do *Wind Ensemble* se refere ao problema de uma padronização da instrumentação para banda. Para Fennell, a instrumentação sugerida é um ponto de partida para o compositor e arranjador, sendo que não necessariamente todo o grupo precisaria ser utilizado todo o tempo, abrindo espaço para repertório de várias épocas, assim como novas possibilidades para repertório original, (CIPOLLA/HUNSBERGER, 1994, pág.9).

Dentro desse novo panorama da música para sopros, além de abordar um repertório extremamente diversificado, Fennell também se empenhou em estimular a criação de vasto repertório original para tal formação. Segundo JARDIM (2008, p.15), até o início dos anos 1950 a literatura específica para banda de concerto era escassa, em nível mundial, e grande parte do repertório se constituía de transcrições e arranjos de obras orquestrais. Pouco havia sido produzido até então, se comparado com a produção das décadas seguintes.

²⁴ CIPOLLA/HUNSBERGER, Donald, 1994, p.7.

No entanto, até o início dos anos 1950, a contribuição para o repertório de banda, de compositores que escreviam para orquestra, foi fundamental para a criação de uma linguagem diferenciada, onde o potencial sonoro dos sopros pudesse ser bastante explorado, fator esse que se tornou base para a proposta de Fennell com o *Wind Ensemble*. JARDIM (2008) expõe uma lista de importantes obras compostas originalmente para banda de concerto, antes de 1950:

Compositor	Título	Ano
Felix Mendelssohn-Bartholdi	Abertura para Sopros Op.24	1824
Hector Berlioz	Sinfonia Fúnebre e Triunfal	1840
Richard Wagner	Trauersinfonie	1848
Gustav Mahler	Um Mitternacht	1902
Georges Enesco	Dixtuor, Op.14	1906
Gustav Holst	Primeira Suíte em Eb, Op.28, n.1	1909
Gustav Holst	Segunda Suíte em Eb, Op.28, n.2	1911
Florent Schmitt	Dionysiaques, Op.62, n.1	1913
Percy Grainger	Irish Tune from County Derry	1918
Igor Stravinsky	Sinfonia para Instrumentos de Sopro	1920
Ralph Vaughan Williams	English Folk Song Suíte	1923
Ralph Vaughan Williams	Sea Songs	1923
Ralph Vaughan Williams	Toccata Marziale	1924
Gordon Jacob	William Byrd Suíte	1924
Gordon Jacob	An Original Suíte	1924
Gustav Holst	Fugue à la Gigue	1928
Gustav Holst	Hammersmith	1931
Ottorino Respighi	Huntingtower Ballad	1932
Percy Grainger	Lads of Wamphray	1935
Percy Grainger	Lincolnshire Posy	1936
Arthur Honegger	La Marche sur la Bastille	1936
Sergei Prokofiev	Athletic Festival March	1937
Ralph Vaughan Williams	Flourish for Wind Band	1939
Nikolai Miaskovsky	Sinfonia n.19 em Eb	1939

William Schuman	Newsreed	1939
Morton Gould	Jericho	1940
Roy Harris	Cimaron Overture	1941
Samuel Barber	Comando March	1943
Arnold Schönberg	Tema e Variações, Op. 42	1943
Alfred Reed	Russian Christmas Music	1944
Darius Milhaud	Suíte Francesa, Op.248	1944
Robert Russel Bennett	Suíte of Old American Dances	1947
Virgil Thomson	A Solemn Music	1949
Vicent Persichetti	Divertimento para Banda, Op.42	1950
William Schuman	George Washignton Bridge	1950
Paul Hindemith	Sinfonia em Bb	1950

No Brasil, Heitor Villa-Lobos foi um dos grandes compositores que, além de escrever inúmeras obras para orquestra sinfônica, também se dedicou ao repertório para sopros. Embora as dezesseis obras escritas por Villa-Lobos catalogadas como “música para banda” sejam datadas de antes de 1950, a concepção instrumental de cada obra não se enquadra num padrão, diferentemente do repertório sinfônico citado por Jardim. No entanto, em 1959 Villa-Lobos compôs o Concerto Grosso, obra para Orquestra de Sopros e quatro instrumentos solistas. Tal obra não é catalogada como música para banda, mas sim como música para “orquestra e solista”, conforme Luiz Paulo Horta publica. Contudo, trata-se do modelo mais próximo – apesar de ainda bem divergente do conceito de Fennel – do modelo de orquestra de sopros e, até mesmo, do modelo das bandas de concerto da época no que se refere à instrumentação, assim como a quantidade de dobramentos por parte, (HORTA, 1987).

2.5 - A Banda no Brasil

A prática musical no Brasil tem início primeiramente através da influência dos colonizadores portugueses. ANDRADE (1988, p.31) relata a existência de um grupo formado por índios e portugueses, que em 1554 se apresentara por ocasião da visita do Padre Manoel Nunes, de São Paulo, ao Jesuíta Manoel de

Paiva, em Santos. De acordo com o relato, percebe-se que, desde o início das atividades Lusitanas no Brasil, a imposição de valores culturais acontecia da parte dos colonizadores. Além disso, conforme Andrade segue comentando, pouco se sabe da herança musical deixada pela cultura indígena, anterior à chegada dos colonizadores portugueses.

Durante os dois primeiros séculos de atividade da colônia portuguesa, os padres Jesuítas e outras ordens religiosas que aqui se instalaram foram os principais responsáveis pela difusão do ensino da música, que, diretamente ligada à Igreja, tinha a função principal de catequizar a população ameríndia, comenta MARIZ (2000, p.33). No entanto, um desenvolvimento da atividade musical no Brasil é percebido, com maior abundância de fatos, a partir da chegada de escravos africanos, em finais do Séc. XVI.

A partir de costumes e crenças que os escravos trouxeram de suas origens, e que não foram esquecidos com a imposição cultural européia, esses negros, que aqui foram escravizados, contribuíram para a formação de crenças e costumes presentes na cultura do Brasil. Para a música, contribuíram especialmente para criação da identidade rítmica, esta muito influente para a dança. MARIZ (2000, p.34) relata que, embora a contribuição dos negros para a criação de uma linguagem musical da música brasileira seja bastante relevante, esses traços de cultura africana demoraram a se estabelecer, devido à massiva imposição dos costumes europeus, e apesar da ascensão na vida social que negros e mulatos vivenciavam – especialmente após o Ciclo do Ouro –, havia uma forte negação dos costumes africanos por eles mesmos, como meio de serem aceitos pela cultura branca.

Os grupos musicais existentes no Brasil até aproximadamente finais do Séc. XVIII, se inspiravam nos modelos portugueses, especialmente na “Charamela Real”, que atuou até meados do Séc. XIX. No entanto, é difícil saber com precisão quais instrumentos seriam utilizados por esses grupos aqui no Brasil, já que a própria “Charamela Real”, assim como a “Banda da Armada Real”, foi gradativamente substituindo as Charamelas²⁵, por instrumentos mais modernos, sem que a designação de “Charamela”(formação instrumental) fosse alterada, (BINDER, 2006, p.19, 23). Uma prática musical importante

²⁵ Instrumento de palheta dupla, que juntamente com os *Shawms* antecederam o Oboé.

antes da chegada da família Real ao Brasil acontecia através das Charamelas ou “chameleiros”, que eram grupos comumente mantidos pelas milícias, e as orquestras mantidas por grandes fazendeiros, em suas propriedades. Esses tipos de formações instrumentais se espalharam por diversas fazendas e vilas das Capitâneas até começos do Séc. XIX. Ter um grupo musical particular era visto como símbolo de “status”, fazendo com que todo fazendeiro rico quisesse ter seu próprio grupo musical, o que contribuiu para difusão dessas orquestras, assim como para a instrução musical dentre a população escrava. Composta por escravos que demonstrassem talento para música, essas formações musicais se apresentavam em recepções nas fazendas de seus mantenedores assim como em comemorações cívicas e religiosas. Deste modo, a música estava sempre presente na vida da comunidade, (FAGUNDES, 2010, p.35, 36, 37). Segundo ANDRADE (1989, p.42) os chameleiros estavam presentes em diversas partes do Brasil, sempre relacionados a apresentações ao ar livre. No entanto, é difícil precisar a composição instrumental de tais grupos, assim como o repertório que era executado.

SALLES (1985, p.19) relata que, no Norte do Brasil, existiam corpos instrumentais nas milícias, e por vezes em propriedades rurais dos fazendeiros mais ricos. Esses grupos instrumentais também eram chamados de “terços” ou “ternos”, porque agrupavam os instrumentos em três naipes distintos, geralmente em: Charamelas, Pífanos ou Gaitas, e Percussão que Salles expõe como “pancadaria”. A palavra “ternos” ainda seria utilizada para denominar os grupos de infantarias, em meados do Séc. XIX, conforme BINDER (2006, p.30) comenta sobre a existência de bandas na região do Grão-Pará.

No período colonial a atividade musical foi muito intensa na Bahia e Olinda, embora não se possa esquecer a grande atividade no Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Maranhão, Pará e, especialmente Minas Gerais, em que nos aprofundaremos a seguir. Diante disso, fato interessante se refere à grande atividade operística em diversas partes do Brasil durante o Séc. XVIII, com a existência de inúmeros teatros e casas de óperas, como por exemplo, na Bahia, com o Teatro da Câmara Municipal, Casa de Ópera da Praia, Casa da Ópera, Teatro Guadalupe e Teatro São João; no Rio de Janeiro com Teatro Manuel Luís e Teatro Régio; em Recife com a Casa-de-Ópera. Há também relatos de apresentações de óperas em São Paulo e Belém, (MARIZ, 2000,

p.35, 36, 37). Em Minas Gerais, temos dois espaços teatrais anteriores à Independência que são os teatros de Ouro Preto e Sabará. A Casa da Ópera de Ouro Preto, edificada em 1768 em lugar de outra casa anterior a 1750 e denominada apenas por “Ópera”, é considerada como o mais antigo teatro das Américas, ainda existente e em funcionamento (REZENDE, 1989, p.311).

Essa referência sobre a atividade musical no Brasil Colônia mostra que os grupos musicais brasileiros, até início do Séc. XIX, já haviam deixado de ser as Charamelas, ou “terços”, e as orquestras já haviam deixado de ser meros grupos particulares. Além disso, a influência musical européia, não somente portuguesa, era incontestável. Sobre a modificação instrumental dos grupos da época, ANDRADE (1989, p.44), ao comentar citação de Salles sobre a existência de uma “orquestra” de treze músicos em Belém expõe uma possível formação instrumental para tal grupo que se comporia por: 2 Flautas, 6 Trompas, 2 Clarins e 3 Instrumentos de Percussão. A partir desse relato, percebemos também que a utilização dos termos “banda” e “orquestra” era ainda pouco precisa.

Provavelmente, a mudança nas formações de sopros, de maneira mais consistente, aconteceu após o decreto de 20 de Agosto de 1802, que marca a inserção das bandas no exército português e, após esse decreto, percebe-se que tais formações instrumentais já seguiam o padrão da banda de harmonia (*Harmonie Band*) com alguma variação na instrumentação. Dessa forma, as mudanças no padrão dos grupos portugueses influenciaram os grupos brasileiros no mesmo período BINDER (2006, p. 28). No entanto, de acordo com SALLES (1985, p.20) a implantação de bandas nos moldes portugueses, no Brasil, só aconteceu após a portaria de 16 de Dezembro de 1815 que recomendava a criação de bandas em cada regimento de infantaria e batalhões de caçadores.

Podemos então estabelecer como a fase de transformação da prática musical em bandas no Brasil o período que compreende os seguintes fatos:

- 1 – A instituição das bandas no exército português;
- 2 – O estabelecimento da família real no Brasil;
- 3 – A instituição das bandas nos corpos militares brasileiros.

Após esses três fatos, inúmeras bandas foram criadas em diversas regiões do país, como relata ANDRADE (1989). Essa proliferação de bandas em regimentos afetou também as atividades das bandas civis, grupos estes que sempre tiveram atuação parecida com as bandas militares, o que às vezes torna difícil saber as reais diferenças entre os dois tipos de bandas, do ponto de vista da atuação.

Ainda dentro do processo de expansão das bandas em regimentos militares, um fator de grande importância foi a implantação do ensino musical nos regimentos onde tais bandas eram locadas, o que aconteceu a partir de 1817, conforme relata BINDER (2006). Em 1834, essa implantação de escolas valia para regimentos de todo o país. Em 1842, o processo de expansão ganha outras duas contribuições: reorganização da companhia de menores do Arsenal de Guerra, atrelada à companhia de Artífices; e o decreto que expandia a criação de bandas nas instituições militares.

A companhia de menores do Arsenal de Guerra abrigava menores de 8 a 12 anos, desde que fossem enjeitados, órfãos indigentes, menores abandonados ou filhos de pais pobres, e os mantinham até os dezoito anos, quando então eram alistados como Artífices. Nessa companhia recebiam educação e aprendiam um ofício que pudesse ser aproveitado em fundições ou fábricas do próprio Arsenal. O ensino de música também passou a ser incorporado ao processo de educação dos menores, tornando-se a função de músico uma opção de trabalho, já que em idade de alistamento os aprendizes que se desenvolvessem nos estudos musicais poderiam ingressar-se em bandas localizadas em regimentos, (BINDER, 2006, p.118,119,120).

Muitas bandas foram criadas em bases militares a partir do Séc. XIX, e dentre as mais importantes podemos citar primeiramente a Banda da Marinha, fundada em 1872. Após transformações, chegou ao efetivo e organização da Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais, ainda em atividade, e tem, dentre suas funções, designar pequenas bandas para o serviço de rotina da tropa, (ANDRADE, 1988, p.72).

Em 1896 organiza-se a Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, sob coordenação de Anacleto Augusto de Medeiros (1866-1907), cujo início das atividades se deu por arregimentação de antigos colegas de Medeiros da Banda do Arsenal de Guerra e também por chorões, ou seja, civis.

A banda surgiu num momento em que o Rio de Janeiro concentrava o maior número de bandas militares do Brasil e era considerado o maior centro formador de músicos profissionais. A Banda do Corpo de Bombeiros foi considerada a melhor banda militar do Brasil, em sua época, (JARDIM, 2008, p.12, 13). Vale frisar que Anacleto de Medeiros pertenceu à companhia de menores do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro, quando em 1875, aos nove anos de idade, recebe suas primeiras instruções musicais, (BINDER, 2006, p.118).

Outra importante banda militar no cenário brasileiro é a banda do Ministério da Aeronáutica, que ANDRADE considera como o ambiente de maior vivência desse gênero no Brasil. A primeira banda da Aeronáutica foi criada em 1935, na então Escola de Aviação Militar do Campo dos Afonsos. Após a fusão da Escola de Aviação e da Aviação Militar, cria-se o Ministério da Aeronáutica, em 1941 e, a partir de então, a banda passou a integrar tal ministério. Com a criação do Ministério da Aeronáutica, o território brasileiro foi dividido em cinco Zonas Aéreas, e o então ministro (Joaquim Pedro Salgado Filho) baixou um aviso criando bandas de música em cada uma das Zonas Aéreas, além de bandas de corneteiros e tambores nas Bases Aéreas. As localidades foram: Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Recife e Belém, sendo que a terceira Zona Aérea (Rio de Janeiro) já possuía sua banda, a da Escola de Aeronáutica. Após três décadas a Força Aérea Brasileira mantinha 23 bandas em diversas Unidades do país, (ANDRADE, 1988, p.76, 86, 92).

A partir do Séc. XIX a instrumentação das bandas foi gradativamente sofrendo alterações, o quadro de instrumentos se expandiu, assim como o número de integrantes também foi aumentando gradativamente. BINDER (2006, p.122, 123) expõe uma série de tabelas referentes à instrumentação recomendada por decretos que regulamentavam a criação de novas bandas e/ou alterações no funcionamento das já existentes. De acordo com as informações contidas nas tabelas de Binder, segue abaixo um resumo acerca dos instrumentos utilizados nas bandas em duas datas específicas:

Quadro de Instrumentos estipulados pelos decretos de 1848 e 1873 para as bandas militares:

Instrumental	1848	1873
Flautins	1	1
Flautas	1	1
Requintas	1	1
Clarinetes	1	3
Pistões	1	2
Trompas	1	4
Trombão	1	
Trombones	1	3
Saxofones		1
Ophicleide	1	2
Corneta de chaves ²⁶	1	
Baixos		3
Bombardões		1
Percussão		
Árvore de Campahia	1	1
Triângulo	1	1
Atabaques	1 jogo	
Bombo	1	1
Caixa de Rufo		1
Pratos de Música (pares)		1

Como o quadro se refere ao número de instrumentos, a quantidade de instrumentistas em cada naipe é um tanto quanto obscura. De acordo com BINDER, após o decreto de 1873 as bandas contavam com 25 músicos. No entanto, ANDRADE (1989, p.71) aponta que, após a criação do Exército Brasileiro, em 1822, as bandas militares poderiam comportar uma quantidade bem maior de integrantes, conforme descrito abaixo:

²⁶ Tal instrumento provavelmente se refere ao “Bugle”, o qual conhecemos hoje como “Flugelhorn”.

- Regimento de Infantaria: 35 ou 50 músicos
- Batalhões de Caçadores: 25 ou 34 músicos
- Escola Militar: 122 músicos

Um ponto importante de observarmos é referente à variedade de instrumentos, em 1874. De acordo com a descrição de instrumental percebemos que as bandas brasileiras se encontravam atualizadas e com instrumentação semelhante às bandas européias.

As bandas civis, por sua vez, se estabeleceram de maneira mais modesta onde o instrumental desses grupos geralmente era mais reduzido do que o de grupos militares. Historicamente, as bandas civis se estabeleceram no Brasil a partir da redução das atividades das “Corporações Musicais”, assunto que será tratado com mais detalhes a seguir. Como as corporações eram agremiações de músicos que funcionavam de maneira independente, após diversos fatores, como por exemplo, crise do “Ciclo do Ouro” em Minas, redução do efetivo das bases militares na região do Grão-Pará, entre outros, as corporações que continuaram em atividade se adaptaram de diferentes formas. Muitas delas passaram a funcionar sob o apoio de grupos militares, e suas atividades já não tinham mais o perfil de uma prática musical profissionalizada.

A diferenciação do quadro instrumental dos grupos civis e militares merece ser estudada separadamente, pois o desenvolvimento da prática musical no Brasil se deu maneira diferenciada em cada região. Da mesma forma, a relação entre as bandas civis e militares é um assunto que merece mais atenção, pois desde o início deste estudo percebemos que os grupos de sopros, desde a antiguidade agregam funções muito semelhantes, com nomenclaturas diferentes. Sobre a diferença de instrumentação, SALLES (1985), abordando a história e transformação da atividade das bandas na região do Grão-Pará a partir de meados do Séc. XIX, aponta alguns fatos interessantes. De acordo com o autor, as bandas civis à época já eram formadas por iniciativa popular e muitas vezes eram coordenadas por membros reformados de corporações militares. As bandas militares eram dotadas de um instrumental semelhante aos grupos europeus e americanos, diferentemente das bandas civis que não possuíam instrumentos tais como Fagote, Oboé e às vezes Trompas, pois eram muito caros para as posses desses grupos, que se

mantinham de maneira independente. A falta de recursos pode ter sido um primeiro fator para a subtração desses instrumentos do quadro instrumental das bandas civis da região. Além da dificuldade em adquirir os instrumentos citados acima, outra dificuldade era ter quem os ensinasse, pois mesmo nas bandas militares oficiais eram poucos os músicos designados para tais instrumentos. Assim, percebemos que na região do Grão-Pará a dificuldade de aquisição de alguns instrumentos, assim como a dificuldade de transmissão de conhecimento, podem ter contribuído para a configuração mais reduzida do quadro instrumental nas bandas civis.

Nesta seção foi exposto um pequeno histórico sobre o desenvolvimento das bandas no território brasileiro. O ambiente militar se mostra como ponto chave para o estabelecimento da prática musical em bandas, assim como determina elementos que constituíram toda uma tradição em nosso país. A seguir abordaremos a trajetória musical em Minas Gerais e as influências para o desenvolvimento das bandas na região.

2.6 - A Banda, em Minas Gerais

A influência dos colonizadores em terras mineiras se deu de maneira tardia, se comparado com outras regiões do Brasil, sendo que o processo de povoamento da Capitania data de aproximadamente duzentos anos após o descobrimento. Por outro lado, o desenvolvimento econômico e social se deu rapidamente, impulsionado pela chamada “Corrida do Ouro”. O movimento em busca de riquezas desencadeado pelas “Bandeiras” atraiu para as Minas Gerais gente de inúmeras regiões, não somente do Brasil, como também de outros países, o que contribuiu para uma grande movimentação de imigrantes na região. Além disso, nos tempos áureos da mineração, a demanda por mão-de-obra requerida pela crescente atividade extrativista também trouxe uma grande quantidade de negros escravos para região das minas, (REZENDE 1989). Este panorama social e econômico forma a base para o desenvolvimento artístico e cultural da Capitania de Minas Gerais no período colonial.

Assim como em outras regiões do Brasil, a Igreja influenciou fortemente o desenvolvimento social e cultural em Minas Gerais. Segundo REZENDE (1989, p.133.), a igreja Católica deteve influência quase que exclusiva no âmbito social, assim como na produção cultural que culminou numa dependência entre cultura e religião. Esse fator pode ser comprovado através do acervo de música do Séc. XVIII, que se constitui, quase em sua totalidade, de música sacra ou litúrgica.

A atividade artística em Minas Gerais, no Séc. XVIII, foi muito intensa, tanto no campo musical quanto no campo da literatura e artes plásticas. Complementando essa informação, MARIZ (2000, p.35) ressalta que nessa época pequenas orquestras²⁷ e corais foram criados e desenvolviam intensa atividade, participando de todo tipo de festas, inclusive militares. No período áureo da mineração foram relacionados cerca de 250 músicos em atividade em Ouro Preto, cerca de 150 em Diamantina, sendo que em toda a Capitania foram contabilizados mais de 1000 músicos.

Essa intensa movimentação artística, especialmente musical, durante o período do “Barroco Mineiro”, tomou grandes proporções e sistematizou-se enquanto ofício. Para isso, criaram-se as “Irmandades” e “Ordens” que funcionavam como sindicatos dos artistas, dos quais participavam não só músicos como também artistas plásticos e artesãos. De acordo com REZENDE (1989, p.549), essas Irmandades e Ordens alimentavam as encomendas permanentes de composições musicais para as festas religiosas. Forneciam música mediante contratos com a Igreja e prefeituras, e possuíam acervo musical bastante rico. Os participantes eram músicos independentes, que levavam as partituras para os concertos e as traziam de volta para casa ou para o acervo da Irmandade. Dentre as Irmandades que promoviam arte na Capitania durante o período colonial, destacam-se a de Santa Cecília e as do Santíssimo Sacramento, Ordens Terceiras do Carmo, de São Francisco e a de São José dos Homens Pardos. A irmandade de Santa Cecília destaca-se como a principal no âmbito da música, (MARIZ, 2000, p.39).

A primeira associação de classe referente aos músicos fundou-se em 1576, na França, sob as bênçãos de Santa Cecília. Em Portugal existiu, à

²⁷ Conforme dito anteriormente, o termo “orquestra” poderia ser aplicado também para designar uma formação de sopros.

mesma época, a Irmandade de Santa Cecília de Lisboa, que embora tenha sido fundada no Séc. XVI, seus registros datam de 1601. Aqui no Brasil, fundou-se em 1749 a associação de músicos de mesmo nome em Vila Rica (Atual Ouro Preto), que funcionava nos moldes da Irmandade homônima de Lisboa. Com estreita relação com a Igreja, possuía ótima reputação e atuava na preparação técnica e profissional de músicos e, além disso, consta que tal Irmandade mantinha uma escola de música. Sua atuação era diretamente no mercado de trabalho e na profissionalização, sendo que, só exercia a função de músico aquele que, esse título, por ela fosse outorgado. Consta que a Irmandade de Santa Cecília fora instalada em Mariana com a mesma data de fundação da Irmandade de Vila Rica (18 de Dezembro de 1749). No entanto, em Mariana as atividades não prosperaram, (REZENDE, 1989, p.551,552).

Durante o processo de desenvolvimento em Minas Gerais, no período colonial formaram-se centros regionais onde se concentram as atividades extrativistas, que eram: Vila Rica, compreendendo os municípios de Mariana e Sabará, São José Del Rei (Atual Tiradentes), São João Del Rei, Congonhas do Campo e Arraial do Tejuco (Atual Diamantina). Além do aspecto econômico, esses centros foram importantes localizações onde a atividade musical ocorria de maneira intensa e organizada, apoiada nestas Irmandades, (MARIZ, 2000, p.41). Até hoje encontramos grande atividade musical nessas regiões, assim como em cidades vizinhas, onde bandas, orquestras ou conservatórios se encontram em plena atividade, promovendo concertos, músicas para festividades, festivais, além de atuarem na formação musical. Em São João Del Rei, encontramos corporações (instituições das quais falaremos a seguir) fundadas no período colonial que ainda se mantêm em funcionamento, que são: Orquestra “Lira Sanjoanense”, considera a corporação musical mais antiga de Minas Gerais, regida por estatuto próprio, fundada em 1776; e a orquestra “Ribeiro Bastos”, cuja data de fundação ainda é desconhecida, embora encontremos registros de seu funcionamento em 1790.

Diamantina também constituiu um importante pólo musical abrangendo cidades tais como Serro, Conceição do Mato Dentro, Capelinha, Datas e Gouveia. Como nome de grande expressão na música dessa região cita-se José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, natural da cidade do Serro e que foi chefe da “Escola de Diamantina” até aproximadamente 1790. Assim como em

outras regiões, a produção musical em Diamantina e adjacências também se apoiava nas irmandades, sendo que atuava, nessa região, a Ordem Terceira do Carmo (REZENDE, 1989, p.646,645,646).

Relacionados aos centros regionais mencionados no parágrafo anterior, acontecia nessas localidades a polarização da atividade musical no estado de Minas Gerais. REZENDE (1989) trata desses centros, agora musicais, como as “Escolas”, traçando uma linha do tempo acerca do desenvolvimento da atividade musical nessas regiões e suas influências. No entanto, Além dos centros citados no parágrafo anterior, Rezende também menciona a “Escola de Pitangui”, localizada na região Oeste de Minas Gerais. Essa “Escola” compreendeu as vilas de “N.Sra. da Piedade de Pitangui”, atual cidade de Pitangui, e a antiga “Vila de Tamanduá”, atual cidade de Itapecerica.

Assim como outras comarcas da Capitania, a “Escola de Pitangui” também recebeu influência musical da Irmandade de Santa Cecília de Vila Rica, onde músicos dessa região tiveram estreito contato com tal irmandade, entre os anos de 1816 e 1817. Como nome de destaque, citamos José Rodriguez Dominguez de Meirellez, chefe dessa “escola”, que, embora tenha grande parte de sua produção musical proveniente de Pitangui também era responsável pela música na Vila de Tamanduá, por volta de 1812. Pequena parte da obra de Meirellez chegou até nós, (REZENDE 1989).

Até hoje, a então Vila de Tamanduá, atual Itapecerica, desenvolve intensa atividade musical através de um importante centro de formação musical que é a Escola Municipal de Música. Essa escola atende não só aos moradores da cidade de Itapecerica, como também recebe alunos de diversos distritos da região. Agregada à escola de música está a Banda Santa Cecília, que, a meu ver, é umas das poucas bandas do estado de Minas Gerais que goza de boas condições de funcionamento, com boa sala de ensaios, grande variedade instrumental e acompanhamento pedagógico de qualidade. Além da Escola Municipal de Música e Banda Santa Cecília, outro importante núcleo é a Orquestra de Câmara, que também atua na formação musical, especialmente em instrumentos de cordas.

Voltando às agremiações de músicos, outro de tipo de associação de músicos que atuou com grande intensidade no período colonial com função semelhante à das Irmandades foram as “Corporações de Músicos”, também

chamadas de “Companhia de Músicos”, “Corporações Musicais”, “Orquestra”. Assim como as Irmandades, abrigavam orquestra, coro e banda, além de atuarem na regulamentação da profissão de músico, sendo que, para participar de tais corporações era necessário uma “habilitação” aprovada por um juiz de ofício, (REZENDE 1989, p.551,552,562).

FAGUNDES (2010) aponta como a principal influência para o desenvolvimento das bandas militares em Minas Gerais a existência das Corporações e/ou Associações Musicais do Séc. XVIII. Com a grande movimentação financeira e a Capital sediada em Ouro Preto, a Capitania gozava de farta atividade artística promovida pelas Irmandades e Corporações, financiada pelas riquezas trazidas pela mineração. O declínio das atividades mineradoras no começo do Séc. XIX e a transferência da Capital para o Rio de Janeiro causaram uma enorme redução de recursos e, conseqüentemente, uma drástica redução na atividade musical em Minas gerais. Muitos músicos se mudaram em busca de novas contratações, algumas corporações encerraram suas atividades, e outras continuaram em funcionamento, mesmo sem recursos, funcionando por iniciativa própria.

Essas Corporações remanescentes juntamente com bandas militares atuavam nas diversas necessidades por música, tais como eventos religiosos e/ou políticos. As novas formações que se constituíam eram integradas por músicos civis e músicos militares que contribuía com as corporações em momentos de folga. Essas novas bandas abarcaram todas as funções de que antes se incumbiam as antigas Corporações Musicais, no entanto, sem o perfil de uma atividade profissionalizada. Daí por diante, as bandas civis se proliferaram por diversas regiões do estado, (FAGUNDES, 2010, p.41).

SALLES (1985) também comenta sobre fato semelhante na região do Grão-Pará, quando bandas militares tiveram suas atividades reduzidas ou encerradas, fomentando a criação de grupos civis com a colaboração de músicos reformados ou remanescentes dessas bandas oficiais.

Diante desses fatos, encontramos os antecedentes das nossas Bandas de Música, que comumente se denominam a partir da sigla “Corporação Musical” ou “Associação Musical”. Além de presentes em todos os tipos de festividades dos distritos ou cidades nas quais se encontram, a atuação na formação de novos músicos também é uma herança das antigas Irmandades e

Corporações do período colonial, pois, até hoje, algumas bandas têm características de centro de formação musical. No entanto, as Corporações Musicais atuais não possuem o perfil de profissionalização de músicos, tratando-se de uma atividade amadora, onde seus integrantes são jovens e adultos que, em sua maioria, encontra na atividade musical uma forma de entretenimento. Poucos são aqueles que dão continuidade ao estudo musical a fim se profissionalizarem.

Ainda traçando uma linha de raciocínio sobre o passado da prática musical das bandas, percebemos que os anos se passaram desde a criação das primeiras formações de caráter civil da antiguidade. No entanto, a forma de atuação dentro da comunidade praticamente não se alterou. Nossas bandas se formaram sob influências das atividades das Corporações e Irmandades do período colonial, que, por sua vez, são descendentes das antigas Guildas da Idade-Média. Entre os diversos tipos de agremiações de músicos, ao longo da História, sejam Guildas, Corporações, Irmandades ou Ordens, as principais semelhanças que se mantiveram praticamente inalteradas, ao longo dos anos, estão na atuação enquanto ambiente de formação de novos músicos e a produção de música comunitária.

Capítulo 3 – Sistematização de repertório

3.1 – Tabela de Parâmetros Técnicos: Abordagem histórica.

Ao longo do Séc. XIX, a prática musical em bandas iniciou um processo de grande transformação. A mudança na distribuição instrumental na orquestra sinfônica, tratamento da orquestração – especialmente os naipes de sopros – assim como invenção e aperfeiçoamento de instrumentos, influenciaram de maneira direta as formações de sopros que tiveram acréscimos no quadro de instrumentos, ampliação de repertório original e valorização artística.

Especialmente para os instrumentos de metais, o desenvolvimento ocorrido na primeira metade do Séc. XIX foi de grande relevância. O desenvolvimento das válvulas para Trompete e Trompa, como exemplo, expandiu a gama sonora desses instrumentos que tiveram maior aplicação

como instrumentos melódicos. Segundo CARSE (1964, p.200), várias mudanças na constituição dos instrumentos de sopro fizeram com que a aplicação destes dentro da orquestra tomasse outros rumos. Essas mudanças também afetariam diretamente o uso dos instrumentos de sopro dentro das bandas. A partir dos comentários de Carse a respeito dessa nova época para os instrumentos de sopro, podemos enumerar alguns que se fazem importantes para entendermos o desenvolvimento ocorrido nos grupos de sopros ao longo do século XIX, que são:

- Pensamento da orquestra dividida em três famílias independentes: madeiras, metais, cordas e percussão.
- Aumento da tessitura e desenvolvimento técnico dos instrumentos da família das madeiras.
- Desenvolvimento das válvulas para Trompete e Trompa que, aumentou as potencialidades desses instrumentos, sendo agora freqüentemente empregados como instrumentos melódicos. Além disso, o naipe de metais alcançou uma grande independência das famílias das madeiras e das cordas.

Somado a essas mudanças, a publicação do livro "*Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*", em 1843, foi uma boa contribuição para compositores e arranjadores, disponibilizando informações relevantes das potencialidades técnicas e musicais dos instrumentos da orquestra, nesse contexto de desenvolvimento, além de tratar a orquestração de maneira sistematizada.

Para as bandas, o Séc. XIX foi também um período de grande importância. A *Harmonie Band*, que se compunha pelos sopros da orquestra clássica, cresce em quantidade e variedade de instrumentos. Os reflexos da revolução industrial fizeram com que a produção de instrumentos musicais, assim como criação de novos instrumentos e aperfeiçoamento de outros, tomasse um impulso que adicionou às bandas um número maior de Flautas, Piccolos, Clarinete-baixo, Contra-fagote, Trombones e *Serpent* (Antecessor da

tuba). Além disso, a banda ganhou a família do Saxofone e *Saxhorn*, criada por Adolph Sax, por volta de 1843 (CIPOLLA 1994, pág.61).

Ao longo desses quase dois séculos de transformação a prática musical em banda se difundiu por diversos países e, em alguns lugares, a exemplo do Brasil, a banda tornou-se uma formação instrumental até mais popular que a orquestra sinfônica. Diante dessa grande difusão, atualmente as bandas constituem uma diversidade de grupos com os mais diferentes perfis e níveis técnicos. No panorama musical americano, o reflexo da grande difusão das bandas, assim como a incorporação do ensino musical nas escolas provocou uma crescente demanda por repertório original e conduziu para uma sistematização do ensino musical de maneira geral. Inicia-se então, a partir dos anos 1940, um processo de pesquisa de novas metodologias para o ensino coletivo e ao mesmo tempo a adoção de parâmetros técnicos para o desenvolvimento do material musical (JARDIM/SOTELO p.36).

Além da sistematização do ensino musical, a disseminação das bandas afetou a produção de repertório originalmente escrito para grupos de sopros que ganhou um impulso, mostrando a necessidade de uma formatação instrumental mais padronizada, o que facilitaria o trabalho de compositores e arranjadores. ANDRADE (1988, p.22, 23, 24, 25) comenta que no Séc. XIX aparecem as primeiras tentativas de padronização instrumental para as bandas européias. Dois modelos se estabelecem na primeira metade do Séc. XIX: O primeiro modelo, proposto durante um congresso de História e Teoria Musical em Paris em 1900, e outro modelo, proposto Adolph Sax, conforme quadro abaixo.

	Congresso de Paris (1900)	Adolph Sax
Madeiras	1 Flautim	1 Flautim
	2 Flautas	1 Requinta
	14 Clarinetes	14 Clarinetes
	2 Oboés	2 Clarones
	1 Corn Inglês	2 Saxofones
	2 Fagotes	
	1 Sarruxofone	

	8 Saxofones	
Metais	2 Cornetins	2 Cornetins
	2 Trompetes	2 Trompetes
	3 Trompas	4 Trompas
	4 Trombones	3 Trombones
	16 Bugles	1 Petit Bugle
		2 Bugles
		2 Altos
		2 Ophicleides
		3 Baixos (Bombardinos)
		4 Contrabaixos e Mi Bemol
Percussão	5 instrumentistas ²⁸	1 par de Tímpanos
		1 Bombo
		1 par de Pratos
		1 Caixa de rufo
		1 Tambor

Tabela 1

As bandas, a partir do Séc. XIX até meados do Séc. XX, seguiram uma formatação instrumental dentro dessas duas referências, ainda sim podendo haver diferenças instrumentais. No entanto, a partir de 1952, o processo de evolução das formações de sopros ganha uma nova fase com o conceito do Wind Ensemble que propõe o uso da instrumentação sem dobramentos, com um músico em cada parte. Nesse novo conceito, apresentado por Frederick Fennell junto à *Eastman Wind Ensemble*, abrem-se novas possibilidades de escrita que influenciaram as mudanças sobre concepções de sonoridades das formações de sopros, conforme já comentado no capítulo 2. Novos timbres, diversidade de instrumentação e tratamento orquestral mais refinado puderam ser experimentados, permitindo um maior aproveitamento artístico do grupo. Além disso, a possibilidade de *performance* de um repertório para grande grupo sinfônico por um *Wind Ensemble* e vice e versa, se coloca como uma possibilidade a mais, levando em consideração aspectos de dinâmicas,

²⁸ Na especificação exposta por Andrade não consta quais instrumentos de percussão.

respirações, por exemplo, que devem ser adaptados, (HUNSBERGER²⁹, 1984, pag.40).

3.2 - Diferentes formas da classificação de repertório

A tabela de parâmetros aplicada à escrita para grupos instrumentais é uma proposta utilizada em diversos países, principalmente na Europa e Estados Unidos, e de acordo com JARDIM/SOTELO (2008, p.36), segue a gradação estipulada pelos métodos de ensino coletivo, criados a partir dos anos 1940. No entanto, a classificação dos níveis de dificuldade acontece de maneira diversa, conforme REAL (2003) relata ao observar diferentes catálogos de obras de uma série de editores que publicam material musical de cunho didático.

Catálogos americanos abordam normalmente cinco níveis de dificuldade, que são divididos de formas diferentes. A exemplo de duas grandes editoras que trabalham com esse tipo de material, voltados para a formação musical, podemos observar as seguintes diferenças na maneira de classificação:

- A editora ***Luck's Music Library*** classifica o repertório como:

Fácil – Fácil/Médio – Médio – Médio/Difícil - Difícil³⁰

- A editora ***Alfred Music Publications*** classifica como:

0,5 – 1 – 1,5 – 2 – 2,5 – 3 – 3,5 – 4 – 4,5 – 5

Mesmo adotando diferentes maneiras de classificar a dificuldade, os dois catálogos concordam com a divisão em cinco níveis. A equivalência entre os dois catálogos pode ser explicitada da seguinte forma:

- **Fácil** equivale a níveis **0,5 – 1 – 1,5**

- **Fácil/Médio** equivale a **2 – 2,5**

- **Médio** equivale a **3 – 3,5**

²⁹ Hunsberger, Donald. *Conducting – A Lifetime of Growth*

³⁰ *Easy – Easy/Medium – Medium – Medium/Difficult – Difficult.*

- **Médio/Difícil** equivale a **4 – 4,5**
- **Difícil** equivale a **5**

Já os catálogos europeus tendem a abordar 3 níveis básicos de dificuldade (que podem ser compreendidos como Fácil, Intermediário e Difícil), sendo que cada um deles pode apresentar subdivisões. As publicações da *Molenaar Edition BV* (Holanda), são classificadas de maneira diferente, e os níveis são especificados como A, B, C, D, E e F. No entanto, músicas classificadas como níveis A e B, adotam uma escrita ainda bem básica do ponto de vista técnico, uso de extensão plenamente confortável para os instrumentos, articulações simples e tempo de duração pequeno. Além disso, muitos dobramentos de vozes caracterizam o tratamento da orquestração.

O material publicado como níveis A e B não possui grade com todos os instrumentos especificados, mas sim, uma partitura dividida por diferentes vozes mais percussão. Em cada voz, uma série de instrumentos que se enquadram na tessitura da melodia é especificada, e mesmo que não se tenha todos os instrumentos, a execução da obra não fica comprometida devido ao grande número de dobramentos. Grades com toda instrumentação especificada aparecem em repertório classificado a partir do nível C. A figura abaixo mostra os primeiros compassos da partitura do regente, com indicação de instrumentação flexível:

Deciso $\text{♩} = 84$ 2

The musical score consists of six staves. The first three staves are for voices, labeled 1, 2, and 3. The fourth staff is for Timpani (Timp.). The fifth staff is for Snare Drum (S.D.), with the instruction 'snares off' above it. The sixth staff is for Percussion (Perc.), with the instruction 'floor tom' above it and a dynamic marking 'f' below it. The tempo is marked as 'Deciso' with a quarter note equal to 84 beats per minute. A rehearsal mark '2' is placed at the end of the first staff.

Figura 1 - Of Kings and Castles, Peter Goosensen

De acordo com a nota contida na partitura de Peter Goosensen, classificada como nível B, a indicação de instrumentação para cada voz vem distribuída da seguinte maneira:

- Voz 1:

Instrumentos em C: Flauta, Piccolo, Oboé.

Instrumentos em Bb: Clarinete 1, Trompete 1.

Instrumentos em Eb: Sax Alto 1, Cornet em Eb.

- Voz 2:

Instrumentos Bb: Clarinete 2, Trompete 2.

Instrumentos em Eb: Sax alto 2, Trompa em Eb.

Instrumentos em F: Trompa, Corne Inglês.

Instrumentos em Bb: Sax Tenor.

- Voz 3:

Instrumentos em C: Trombone, Barítono, Tuba Tenor, Contrabaixo acústico.

Instrumentos em Bb: Trombone, Barítono, Tuba Tenor, Tuba.

Instrumentos em Eb: Tuba, Sax Barítono.

Analisando a sugestão de instrumentação, percebe-se que, mesmo que se tenha toda a gama de instrumentos sugerida para cada voz, a

instrumentação final é reduzida, ainda que utilizando instrumentos estipulados como opcionais por outras editoras, como por exemplo, Corne-Ingês, Cornet e Contrabaixo acústico. Esse tipo de instrumentação reduzida é muito característica em obras de nível iniciante, tanto entre editores americanos quanto europeus. Dessa forma, seguindo a lista de instrumentos, a instrumentação final seria:

- Piccolo
- Flauta
- Oboé
- Clarinete 1 e 2
- Sax Alto 1 e 2
- Sax Tenor
- Sax Barítono
- Trompete Bb 1 e 2
- Cornet Eb
- Trompa F/Eb
- Trombone
- Barítono/Tuba Tenor
- Tuba/Tuba Eb
- Contrabaixo acústico
- Percussão

Os níveis C e D possuem diferenças de abordagens técnicas mais avançadas do que os dois primeiros níveis, como por exemplo, dinâmicas mais contrastantes, articulações mais detalhadas, frases mais elaboradas e tempo de duração da obra maior. No entanto, nas classificações de C e D, o tratamento da orquestração acontece de maneira semelhante. Embora nesses dois níveis seja menor a quantidade de dobramentos das vozes, assim como muito comum o uso da instrumentação secundária, o quadro instrumental pode ter uma maior variedade. Dessa forma, podem haver obras onde a instrumentação seja reduzida - conforme exemplificado para os níveis A e B - assim como obras com instrumental completo, como nos níveis mais avançados.

Os níveis E e F, por sua vez, compreendem um repertório de nível avançado, onde toda a gama sonora e técnica dos instrumentos é explorada, e o tratamento orquestral é bem elaborado. Dessa forma, podemos entender a classificação das publicações da *Molenaar Edition* basicamente em 3 níveis, da seguinte forma:

A e B – Repertório de nível iniciante: Nestas duas gradações as características básicas compreendem o uso de partituras divididas por vozes, sem instrumentação fixa, prevendo vários dobramentos e com tempo de duração máximo de aproximadamente 7 minutos.

C e D – Repertório de nível intermediário: Para estas gradações, é comum o uso de partituras com instrumentação definida, assim como guias de instrumentação secundária. O tempo máximo de duração é de aproximadamente 10 min.

E e F – Repertório de nível avançado: Estas duas gradações caracterizam-se pela utilização de toda a gama sonora dos instrumentos, com pouca ou nenhuma restrição técnica.

A Tabela de Parâmetros Técnicos publicada pela FUNARTE juntamente com o Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda tem seus princípios fundamentados pela maneira americana. No entanto, não estabelece a subdivisão intermediária dentro de um mesmo nível.

3.3 – A tabela e a sistematização do repertório.

A proposta de nivelamento de repertório e critério para a utilização dos elementos presentes na partitura tem como principal objetivo propiciar uma prática musical em conjunto adequada à realidade técnica e musical dos grupos, sejam eles iniciantes ou avançados. A partir da observação dos parâmetros contidos na tabela para cada nível de dificuldade, o crescimento do grupo se dá de maneira linear, através de modo consistente e sem lacunas.

A Tabela de Parâmetros Técnicos possibilita um direcionamento do trabalho, aproveitando as potencialidades de cada grupo de acordo com o nível técnico de seus integrantes. Dessa forma, a classificação do repertório em cinco níveis de dificuldade estabelece uma margem ou referencial aproximado - não necessariamente um limite rigoroso - para o tratamento do material musical a partir da análise dos seguintes pontos:

- *Métrica*
- *Armadura de clave*
- *Tempo (bpm)*
- *Figuras de notas e pausa*
- *Ritmo*
- *Dinâmicas*
- *Articulação*
- *Ornamentos*
- *Orquestração*
- *Duração da obra*
- *Uso da percussão*

Embora a adoção de uma sistematização de parâmetros técnicos para seleção e criação de repertório seja uma proposta difundida mundialmente e uma grande ferramenta para regentes, arranjadores e compositores, no Brasil, essa proposta ainda é pouco utilizada. Existem trabalhos acadêmicos que abordam a prática musical em orquestras e bandas jovens, como instrumentos de formação musical. No entanto, é comum entre os trabalhos apontar a carência de uma fonte de repertório destinado a grupos de estudantes.

CHAGAS (2007 pág.149), que desenvolveu um estudo sobre a orquestra de cordas no processo de formação musical deixa clara a carência de uma coletânea de repertório organizada de maneira didática e progressiva, ficando sob responsabilidade do professor/regente a tarefa de buscar, selecionar, classificar e organizar o repertório de acordo com um critério pré-estabelecido. Além disso, Chagas discute acerca dos aspectos a serem observados no momento da seleção de um material, tais como tonalidades, rítmica, arcadas, dedilhados e tempo de duração. ROUSSIN (2011) também desenvolveu um estudo acerca de obras encomendadas para a Orquestra de Câmara de Ouro Branco. Tal estudo avalia a adequação da abordagem de linguagens, técnicas utilizadas e programação de ensaios para um grupo de estudantes.

Com o intuito de difundir a proposta de sistematização de repertório a partir da observação dos parâmetros técnicos, a FUNARTE publicou em 2008 o "*Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda*" reunindo uma série de artigos que abordam a prática musical através de bandas. Um dos artigos, escrito pelo maestro Dario Sotelo, é dedicado à discussão sobre a função e aplicação da Tabela de Parâmetros Técnicos, perpassando sua adaptação e flexibilização à realidade musical brasileira. Ao mesmo tempo, a FUNARTE

também publicou uma série de partituras confeccionadas a partir do conceito da escrita por níveis e disponibilizadas gratuitamente.

De acordo com JARDIM/SOTELO (2008, p.38), os parâmetros que compõem a tabela podem ser classificados da seguinte forma:

A – Limitações de escrita musical

- Compassos a serem usados em cada nível
- Armadura de clave e suas tonalidades
- Valores de notas e pausas
- Estruturas rítmicas possíveis
- Dinâmicas
- Utilização de ornamentos

B – Limitações técnico-instrumentais

- Articulações
- Extensões dos diversos instrumentos

C – Sugestões de duração das obras para diversos níveis

D – Conselhos gerais sobre a utilização de determinadas linguagens musicais que não focam parte do processo de aprendizado musical.

E – Instrumentação geral para os diferentes níveis e uso da percussão.

3.4 - Considerações sobre a instrumentação nos diferentes níveis

Conjugada à falta de repertório que contemplasse grupos de nível iniciante até intermediário – compreende-se nível 1 até 3 –, outra questão relevante que até hoje é bastante pertinente, especialmente nos grupos brasileiros, se refere à padronização do quadro instrumental. Embora a banda sinfônica (ou banda de concerto) tivesse obtido uma padronização da

instrumentação, nem sempre os grupos comunitários e/ou bandas de escolas – que são maioria - dispõem do mesmo quadro de instrumentos. Esse fator faz com que, muitas vezes, um determinado repertório fique restrito a poucos grupos e impossível de ser executado por outros, mesmo que a dificuldade técnica esteja adequada.

Referente à instrumentação de grupos iniciantes, ERICKSON (1985, p.157) comenta que, paralelo à limitação técnica dos estudantes em uma banda iniciante, está a falta de instrumentos, uma vez que tais grupos raramente possuem instrumentos tais como Clarone, Fagote e Sax Barítono. Nessa situação é muito comum colocar algum instrumento tenor – Trombone e/ou Eufônio – na linha do baixo, escrita uma oitava acima. Tendo em vista esse problema, o estabelecimento de critérios para a abordagem dos parâmetros também leva em consideração o tratamento da orquestração, a fim de obter um melhor proveito da instrumentação.

Em anexo, segue-se uma tabela que complementa as informações publicadas no material da FUNARTE, abordando o uso da instrumentação de acordo com os cinco níveis. Tal tabela se baseia na observação de uma série de partituras, conforme lista apresentada na bibliografia, conjugada com as informações da Tabela de Parâmetros Técnicos. As obras selecionadas constam no catálogo de partituras da *Alfred Music Publications*, que é uma das principais editoras de material musical dos EUA e uma grande fonte de repertório para grupos de estudantes. Todas as partituras observadas têm classificação que vão do nível 1 ao 5. Deste modo, a respeito do uso instrumental, podemos fazer os seguintes comentários:

Em partituras classificadas como nível 1, o uso de guias praticamente não existe. Isso acontece porque músicas com essa classificação normalmente abrangem quatro vozes distintas e sempre com mais de um naipe de instrumentos dobrando a mesma voz – conforme visto na divisão da *Molenaar Editions*. Esse tipo de orquestração dispensa o uso de guias, pois dificilmente haverá uma voz descoberta, evitando prejuízo musical caso o grupo careça de algum(s) instrumento(s). Além disso, nessa classificação evita-se a divisão de vozes num mesmo naipe, a fim de obter um reforço das linhas.

Dessa forma, podemos observar as seguintes características para este nível:

- O Oboé se relaciona diretamente com a Flauta e, às vezes, com o Clarinete, quando a Flauta ascende a um registro mais agudo.
- A Trompa se relaciona diretamente com o Sax Alto.
- Fagote, Trombone e Barítono³¹ são escritos numa única linha, e se relacionam com Clarone, Sax Barítono e Tuba, que são escritos separadamente, também numa única linha.
- Uso da percussão de maneira menos independente, com ritmos pouco diversificados.

Em músicas classificadas como nível 2, há uma flexibilização maior do uso instrumental. Clarinetes e Trompetes, já aparecem divididos em duas vozes, com ampliação do uso de registro dos instrumentos tanto para o grave quanto para o agudo. Solos fáceis podem aparecer, porém, é aconselhável o uso de guias opcionais como um possível reforço ou substituição. Seguem abaixo as principais diferenças para o nível 2 em relação ao nível 1:

- Fagote, Trombone e Barítono são escritos em linhas individuais, embora continuem relacionados no registro médio/grave.
- Trompas se relacionam com Sax Alto e Sax Tenor, oscilando de acordo com a coincidência de registros entre os instrumentos (Trompa e Sax) e a tessitura da linha melódica.
- Trombone e Barítono se relacionam diretamente, basicamente no registro médio, e o Fagote oscila entre os registros das vozes de tenor e baixo.
- Tuba, Sax Barítono e Clarone concentram a voz do baixo.
- A Percussão torna-se mais independente e o uso de escritas menos tradicionais é mais freqüente.

Na classificação de nível 3, a instrumentação já aparece muito mais expandida, com divisões em diversos naipes. O uso de harmonia mais densa, textura polifônica com mais independência dos naipes, recomenda-se a partir

³¹ Barítono, Eufônio e Bombardino correspondem ao mesmo registro dentro da banda.

do nível 3, assim como dobramentos de vozes em mais de uma oitava. A partir dessa classificação, encontramos exemplos de obras para solista e banda, e obras baseadas em formas musicais com maior número de movimentos.

Grande parte dos grupos brasileiros civis e de estudantes se encontram aptos a executarem repertório classificado como até nível 3, no entanto, de acordo com a nossa realidade, certamente vários desses grupos esbarrarão no problema do quadro instrumental que, poucas vezes, contempla toda a gama especificada pela partitura. Embora o uso de guias opcionais seja bastante freqüente em obras desta classificação, recomenda-se ao compositor e arranjador brasileiro fazer uso desse recurso de maneira sistemática, a fim de prevenir as possíveis faltas de instrumentos, otimizando o trabalho. Algumas características utilização da instrumentação para este nível são:

- Uso de registro mais amplo dos instrumentos e aumento da textura orquestral
- Trompas com independência do naipe de Saxofones.
- Uso freqüente do Barítono no registro grave como dobramento da linha do baixo.
- Percussão mais elaborada e mais independente.

A partir do nível 4, as guias opcionais já são bem menos freqüentes, a instrumentação se encontra mais expandida e a orquestração já é trabalhada de maneira mais independente e elaborada em relação ao nível 3. Encontra-se, com pouca freqüência, além do naipe de Trompetes, o uso de um naipe de Cornets divididos a partir de 2 vozes. No entanto, os Cornets são mais comuns a partir do nível 5, e quando não estão relacionados à partes solos aparecem como forma de “revezamento” com o naipe de Trompetes, evitando a fadiga de ambos os napes em obras onde tais instrumentos são bastante exigidos .

Podemos citar como características dessa classificação os seguintes pontos:

- Independência dos napes com contraste de seções em “*tutti*” e solos, dobramentos não como forma de suporte das linhas e sim como forma de ganho na tessitura orquestral.

- Maior uso de efeitos diversos dos instrumentos, assim como escrita menos convencional.
- Maior uso de polifonia.
- Percussão mais independente e com maior variedade de instrumentos.

O nível 5, em relação ao nível 4, assemelha-se bastante do ponto de vista da instrumentação, sendo que, em ambas as classificações, o quadro de instrumentos já é bastante ampliado. No entanto, a diferença fica mais clara se analisados aspectos estruturais tais como harmonia (tonalidade e atonalidade), aplicação simultânea de métricas diferentes, agógica, textura polifônica bastante presente, percussão bastante expandida e com escrita bem elaborada. Para essa classificação, restrições técnicas ou restrições para uso de linguagens não tradicionais, tempo de duração da obra e formas, praticamente não acontecem. A instrumentação é muito ampliada e pode conter instrumentos menos tradicionais às formações de sopros, a exemplo da *Symphonie n^o 3*, de *Joan de Meiji*, que especifica na instrumentação um naipe de violoncelos.

A aplicação dos instrumentos de percussão mostra-se menos criteriosa em diferentes níveis, se comparado com a aplicação dos demais instrumentos. De acordo com as partituras³² observadas, tímpanos, teclados (Vibrafone, Xilofone, Marimba, Glock) e percussão de sons indefinidos são utilizados desde o nível 1. No entanto, o que mais diferencia o uso da percussão de um nível para outro são os aspectos técnicos e a quantidade de instrumentos designados para cada *set* de percussão (ou instrumentista). Importante ressaltar que, de acordo com JARDIM/SOTELO (2008, p.43), o uso da percussão referente à música brasileira pode ser reconsiderado se comparado com outros países, pois padrões rítmicos como exemplo, as sincopes extremamente presentes na música brasileira, são perfeitamente entendidos por alunos, ainda em nível técnico incipiente. Desde os níveis mais iniciantes pode-se aplicar instrumentos típicos de determinadas regiões e escrita de ritmos sincopados, que, de acordo com os princípios metodológicos, estariam presentes a partir do nível 4.

³² Conforme lista junto à bibliografia.

3.5 - O Uso das Guias opcionais

Antes de abordar o assunto das guias opcionais, considero pertinente esclarecer a utilização do termo “guia” ao longo deste estudo. Seria possível entender de várias formas o termo “guia”, dentro do contexto musical, especialmente no contexto de música para banda.

Dentro do repertório de bandas de música é muito fácil encontrar Dobrados e Marchas que não possuem a partitura do regente, com todos os instrumentos discriminados. No Brasil, é comum encontrar o maestro de banda que conduz o grupo a partir da chamada “guia”, que é simplesmente a parte do primeiro Clarinete, Trompete ou Flauta, ou seja, a parte que contém a linha melódica.

Outra abordagem do termo se refere às notas escritas em fontes menores, que aparecem em partes de instrumentos que se encontram em compassos de espera. Esse recurso serve para que o instrumentista tenha a referência melódica de alguns compassos antes da sua entrada, e consta somente na parte do instrumentista, não havendo tal referência na partitura do regente.

Por fim, outra abordagem do termo se refere às notas escritas em fontes menores, com indicação de outro instrumento, também chamada de “*cue notes*”, pela terminologia americana. Este recurso consta na parte do instrumentista e na partitura do regente. Neste estudo abordaremos o termo “guia” como aplicada como indicação de substituição de instrumentos.

Se pensarmos na maioria das bandas civis brasileiras (que também se apresentam como bandas de concerto), grande parte do repertório de concerto e até muitas marchas para banda militar, como as de Phillip Souza, poderiam ser consideradas impraticáveis por nossos grupos devido à freqüente falta de determinados instrumentos. No entanto, o que permite que grande parte do repertório destinado a bandas militares seja executado - com certo prejuízo no equilíbrio e colorido - são os muitos dobramentos das vozes, típicos desse tipo repertório, composto basicamente por marchas e dobrados, e freqüentemente apresentados em locais abertos. Quanto ao repertório destinado para concerto, tais como transcrições de obras de orquestra sinfônica, sinfonias, aberturas,

dentre outras obras para banda de concerto, o seu aproveitamento dificilmente seria possível pelo instrumental limitado da maioria de nossos grupos. É muito comum, nos grupos brasileiros, a falta de instrumentos tais como Piccolo (Flautim), Oboé, Clarone, Fagote, Trompas, Contrabaixo acústico, Tímpanos e Percussão de teclados que, num primeiro momento, entende-se como um enorme desfalque no quadro instrumental.

De acordo com os parâmetros estabelecidos pela tabela, o repertório classificado até nível 3 ainda seria destinado a grupos considerados iniciantes. No entanto, conforme JARDIM/SOTELO (2008) comenta, para tal repertório é imprescindível o uso de guias como forma de prevenir a falta de determinado(s) instrumento(s), evitando prejuízo musical. Diante disso, a escrita de guias se mostra como um recurso de grande utilidade, pois, da mesma forma que a escrita através de vozes com instrumentação flexível, as guias possibilitam - de forma democrática - a utilização de um determinado repertório por grupos com formações diferentes. A indicação desse recurso aparece na parte de instrumentos que tenham similaridade de registros e/ou características sonoras, sendo escrita em fonte menor, com indicação do instrumento principal.

Na figura abaixo, segue-se um exemplo da aplicação desse recurso.

Lento maestoso ♩ = 54

Flute

Oboe

Bassoon

(Ob. - One player)

B♭ Clarinets

Figura 2 - The Firebird (Finale) – Stravinsky arranjado por Jack Bullock

Neste exemplo, o acorde de Mi bemol maior dispõe em princípio de duas possibilidades de execução. A primeira, com Flautas e Oboé, que é a escrita principal e a segunda, com a Clarinete substituindo o Oboé, caso este não esteja disponível. No entanto, essa forma de escrita pode funcionar ainda como uma terceira opção de orquestração se considerada a disponibilidade dos quatro instrumentos. Nesse caso, cabe ao regente tomar a decisão do uso de todos ou somente das indicações, levando em consideração o equilíbrio orquestral.

No próximo exemplo, indicado na Figura 3, a apresentação das guias mostra um caso um pouco diferente. A orquestração principal da linha grave consta de Fagote e Barítono, com guias opcionais para Clarinete-baixo e Sax Barítono. Porém, as guias se localizam em instrumentos que normalmente podem faltar, o que nos leva a entender, em primeira instância, que estas funcionam como uma segunda possibilidade de orquestração e não como guias de substituição.

Um detalhe interessante nas guias apresentadas é a indicação do instrumento principal onde o Clarinete Baixo indica o “Bar”³³ e o Sax Barítono “Bar.B.Cl”. No caso de uma substituição do Barítono a guia seria tocada primeiramente pelo Clarinete Baixo, o Sax Barítono seria a “guia da guia”, ou seja, pode substituir tanto Barítono quanto Clarinete Baixo.

Como opções secundárias de orquestração dessa passagem podem-se enumerar algumas possibilidades, que seriam de Fagote + outro(s) instrumento(s), como por exemplo:

- Fagote + Barítono (principal)
- Fagote + Clarinete Baixo (primeira substituição)
- Fagote + Sax Barítono (segunda substituição)

³³ Barítono ou Eufônio.

The image displays a page of a musical score for 'The Firebird (Finale)' by Stravinsky, arranged by Jack Bullock. The score is written for a large ensemble, including Baritone, Clarinet (1 and 2), Bass Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Trumpets (1 and 2), Horns, Trombones, and Baritone. The music is in 3/4 time and features a 'Play Solo' instruction for the Clarinet. The score is divided into measures, with a 'p' (piano) dynamic marking and a 'Br.' (Baritone) marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Figura 3 - The Firebird (Finale) – Stravinsky arranjado por Jack Bullock.

Contudo, esse tipo de indicação ainda poderia se desdobrar em outras possibilidades, se considerarmos a falta do Fagote, o que pode acontecer facilmente em grupos amadores, especialmente brasileiros. Dessa forma, de acordo com a disponibilidade de músicos de uma determinada banda, as guias poderiam ser executadas juntamente com o instrumento principal, caso esteja disponível. Considerando o Barítono como um instrumento mais freqüente – pensando em nossas bandas civis -, as possibilidades agora seriam:

- Barítono + Clarinete Baixo
- Barítono + Sax Barítono

De acordo com a densidade orquestral do trecho, o tipo de escrita não parece sugerir combinações que excedam dois instrumentos. Porém, em alguns casos, o desequilíbrio na quantidade de instrumentistas por naipe em um determinado grupo, ou até mesmo questões acústicas podem exigir um determinado dobramento com a execução das guias ou até mesmo a subtração de dobramentos ou diminuição de integrantes por parte, a fim de manter o equilíbrio orquestral. Essa readequação por meio de dobramentos ou subtração de músicos por parte, geralmente é avaliada e definida pelo regente de acordo com a situação.

Essa possibilidade de adequação instrumental oferecida pelas guias mostra-se um elemento de grande utilidade, pois permite que bandas civis e/ou grupos escolares que geralmente possuem um quadro instrumental reduzido ampliem sua capacidade de atuação, possibilitando a execução de repertório ora restrito a grupos sinfônicos,

3.6 - Classificação de repertório

Neste tópico, o intuito é apontar a maneira como o material musical é trabalhado dentro de uma determinada classificação. Para tal, o exemplar utilizado será um arranjo do *Finale* do balé *The Firebird* de Igor Stravinsky feito por Jack Bullock, classificado como nível 2. O exame da partitura se fará com o auxílio da Tabela de Parâmetros Técnicos contida no Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda, conjugada às informações expressas anteriormente acerca da delimitação de dificuldades.

Para o início da análise da obra em questão o primeiro aspecto que pode nos direcionar para uma determinada classificação é a instrumentação (Ver figura 4). Já na primeira página da partitura, identifica-se o uso de uma instrumentação reduzida, com possibilidade da utilização de alguns solos, prevista para a classificação de nível 2. Em relação à tonalidade, o tom de Mi bemol maior também se enquadra entre os recomendados, considerado de fácil execução. O andamento lento, assim como adoção de figuras rítmicas simples também corresponde às orientações da tabela para tal classificação.

The Firebird
Finale

Igor Stravinsky
Arranged by Jack Bullock (ASCAP)

Score

Lento maestoso ♩ = 54

Flute
pp

Oboe
pp

Bassoon

1 (Ob. - One player)
pp

2

B Bass Clarinet

Alto Sax.

Tenor Sax.

Baritone Sax.

1 Solo
f

2

F Horn

Trombone

Baritone

Tuba

Mallet Percussion (Bells)

Timpani
Tune: E \flat , B \flat , C

Percussion
(Suspended Cymbal, Bass Drum, Triangle, Crash Cymbals)

Figura 4 - The Firebird (Finale) – Stravinsky arranjado por Jack Bullock.

Observando essa primeira página, já seria possível cogitar a classificação da obra como nível 1 ou 2, de acordo com os comentários feitos anteriormente acerca de cada nível de dificuldade. Porém, um regente deve ater-se a todo o material, observando cuidadosamente o tratamento de outros aspectos que podem apresentar dificuldade, mas que poderiam estar em outro

ponto da música. Esse cuidado é muito importante, pois de acordo com JARDIM/SOTELO (2008 p.42), uma passagem, mesmo que curta, escrita num registro extremo para um determinado naipe, já poderia extrapolar a habilidade dos instrumentistas, elevando a classificação da obra e, possivelmente, comprometendo a boa execução. Além disso, Sotelo comenta que, para garantir uma boa *performance*, respeitando os limites do grupo, o repertório escolhido deve se apoiar em pilares que são:

- 1 – Capacidade de realização técnica do músico/aluno;
- 2 – Concentração musical;
- 3 – Resistência física do músico para tocá-lo.

Na figura 5 pode-se observar a escrita em um *“tutti”*. Nessa página, a observação da orquestração merece destaque devido à sua organização em relação à recomendação da tabela. A textura harmônica desse trecho musical é reduzida e pode ser percebida em três camadas, que são:

1- Melodia – Tocada por Flautas, Oboé, Clarinete 1 e Trompete 1, dentro do âmbito de um oitava. Paralelamente, a melodia é tocada pelo Clarinete 2 e Trompete 2, com variações de intervalos.

2- Melodia grave – Tocada por Trombone e Trompa no âmbito de uma oitava. Paralelamente, a melodia é tocada uma terça maior acima, por Barítono, Sax Alto, Sax Tenor, Sax Barítono e Fagote, também num âmbito de uma oitava.

3- Baixo – Nota pedal tocada pela Tuba e Clarinete Baixo num âmbito de uma oitava.

4

The Firebird

19

Fl.

Ob.

Bsn.

1

Cl.

2

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

19

1

Trpts.

2

Hn.

Trb.

Bar.

Tuba

19

Mts.

Timp.

19

Perc.

Figura 5. The Firebird (Finale) – Stravinsky arranjado por Jack Bullock.

Observando essa divisão em três camadas, percebe-se uma independência dos naipes ainda reduzida, evitando a exposição dos mesmos. Por outro lado, além de uma voz dar suporte à outra, o dobramento também é um recurso que garante uma densidade sonora maior que, no trecho em questão, é garantida pelo reforço de cada camada em oitavas.

No que diz respeito à métrica, essa partitura poderia ser considerada num nível mais elevado devido às mudanças de compasso freqüentes, utilizadas a partir do compasso 32. No entanto, é importante observar que a mudança de compasso e diferentes andamentos não são necessariamente grandes desafios para os instrumentistas, desde que em acordo com a dificuldade técnica prevista para o nível da obra, além da maneira como acontece em uma determinada partitura.

As figuras 6, 7 e 8 mostram as principais passagens onde ocorrem as mudanças de andamento. A manutenção de proporção entre os andamentos, assim como a manutenção de figuras rítmicas simples e o tempo não muito rápido garantem a assimilação dos instrumentistas sem maiores problemas.

The image shows a musical score for a Flute (Fl.) part. The score is in 3/4 time, marked Moderato with a tempo of 108. It features a melodic line with slurs and a dynamic marking of f (forte). The score is numbered 25 at the beginning.

Figura 6 - The Firebird (Finale) – Stravinsky arranjado por Jack Bullock.

6

The Firebird

Allegro ♩ = 144

Fl. *mf*

Ob.

Bsn.

1

Cl. 2

B. Cl.

A. Sax. *mf*

T. Sax. *f*

Bar. Sax.

1

Trpt. *f*

2

Hr.

Trb. *f*

Bar. *f*

Tuba *mf*

Mlt. *mf*

Thmp.

Per. *f*

Sna. Cym. *f*

♯1 soft mlt.

Figura 7 - The Firebird (Finale) – Stravinsky arranjado por Jack Bullock.

The Firebird

9

Maestoso - half as fast ♩ = 72

56

Fl.

Ob.

Bsn.

1

Cl.

2

B. Cl.

A. Sax.

T. Sax.

Bar. Sax.

1

56

Tpts.

2

Hn.

Trb.

Bar.

Tuba

56

Mts.

Timp.

56

Perc.

ff

B.D.

ff

Figura 8 - The Firebird (Finale) – Stravinsky arranjado por Jack Bullock.

Embora a tabela de parâmetros técnicos apresente uma série de restrições para a utilização dos elementos musicais numa partitura, ela deve ser vista sob outro ponto de vista. O que se chamaria de restrições pode ser entendido simplesmente como recomendações, que permitem ao regente, compositor ou arranjador direcionar seu trabalho à realidade técnica e musical do grupo com que esteja trabalhando. Dessa forma, a análise e adoção de critérios devem ser constantemente ponderadas.

A exemplo disso, o uso de linguagens modernas não tonais, que pela recomendação da tabela estariam previstas a partir do nível 4, poderia ser perfeitamente aplicado em repertório de níveis iniciantes, desde que respeitando as limitações técnicas e musicais dos integrantes. Acredito que uma flexibilização quanto ao uso de linguagens não tradicionais em repertório de nível iniciante aproximaria os alunos, desde um estágio de formação básico/intermediário, do repertório contemporâneo. Mesmo para o jovem compositor e arranjador, as recomendações da tabela de parâmetros técnicos podem contribuir para o desenvolvimento da escrita, pois ao escrever um trabalho direcionado para um grupo de estudantes, um maior conhecimento de questões técnicas dos instrumentos, assim como soluções objetivas para o tratamento da orquestração, serão continuamente exigidos

Capítulo 4 - Análise de Obras

Este capítulo será dedicado à análise de três trabalhos escritos por mim, dedicados à OSFEA. Fundada em 2008, primeiramente com o nome de Camerata de Sopros, a OSFEA é um dos poucos grupos da cidade de Belo Horizonte e do estado de Minas Gerais que desenvolve um trabalho pautado na adoção de um repertório sistematicamente escolhido de acordo com a realidade técnica do grupo. Seus integrantes são, em sua maioria, alunos das principais escolas de música da cidade de Belo Horizonte, assim como participantes de outros projetos relacionados à formação musical. Também agrega músicos de diversas bandas de música da região metropolitana, provenientes de cidades como Sarzedo, Brumadinho, Florestal e Itaúna. Dessa forma, a Orquestra de Sopros propicia a estudantes de música contato com o repertório de concerto originalmente escrito ou arranjado para grupo de sopros e percussão.

Partindo da observação de parâmetros técnicos para seleção e criação de repertório, a OSFEA idealizou o “Concurso de Composição e Arranjo para Orquestra de Sopros” que, em 2012, realizou sua segunda edição. Os principais objetivos do concurso foram: estimular a criação de repertório original para sopros, assim como divulgar o trabalho de compositores e arranjadores que já atuam nessa área, e também divulgar a proposta de sistematização de repertório através da observação de parâmetros técnicos. O edital de ambas as edições do concurso previa, como critério de eliminação, que todos os trabalhos inscritos se adequassem aos critérios de classificação propostos pela Tabela de Parâmetros Técnicos, material integrante do *Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda*, publicado pela FUNARTE em 2008. Todos os trabalhos deveriam respeitar os critérios de escrita compreendidos até a classificação de nível 3.

Os trabalhos a serem analisados neste capítulo foram premiados na primeira edição do Concurso de Composição e Arranjo que foram respectivamente: *Prelúdio...*, premiado na categoria composição; e *Arrastão* (música de Edu Lobo), premiado na categoria arranjo. A terceira obra, *O Lendário Mensageiro*, foi uma das obras comissionadas como parte da premiação, e até o presente momento se mantém inédita.

Os três trabalhos atendem às recomendações do edital quanto à classificação de dificuldade, sendo as obras *Prelúdio...*, classificada como nível 1; *Arrastão*, classificada como nível 2 e a obra comissionada, *O Lendário Mensageiro*, classificada como nível 3. Para entendermos como a criação do arranjo e das composições aborda os critérios propostos para cada nível, a análise dos trabalhos será feita a partir de três tópicos:

1 – Aspectos Formais: Pretende-se abordar neste tópico as características básicas da estrutura formal de cada obra, articulando essa estrutura à sua instrumentação e orquestração.

2 – Aspectos da Instrumentação e Orquestração: Pretende-se delimitar a estrutura da orquestração a partir de grupos de instrumentos e a respectiva função de tais grupos na composição do corpo orquestral. Além disso, pretende-se observar aspectos técnicos dos instrumentos que sejam de relevância para o entendimento da orquestração aplicada às recomendações técnicas dos níveis abordados em cada obra, assim como a orquestração associada à criação de determinadas sonoridades.

3 – Abordagem Paramétrica: Por fim, pretende-se fazer uma observação sistemática da abordagem dos diversos parâmetros, apoiando-se nas recomendações especificadas pela Tabela Parâmetros Técnicos, seguindo a divisão de grupos de instrumentos da textura orquestral proposta pelo tópico anterior.

Para o entendimento do conteúdo desenvolvido neste capítulo se fará necessário o acompanhamento das partituras que compõe o segundo volume deste estudo.

4.1- Prelúdio...

Esta composição compreende uma peça acessível do ponto de vista técnico, e se adequa às capacidades de um grupo de estudantes de nível iniciante. Seguindo o formato das obras classificadas como até nível 2 dos catálogos da *Alfred Music Publications* e *Molenaar Editions*, como exemplos já

mencionados, a instrumentação é reduzida e a orquestração é tratada com pouca independência das partes, assunto este que será abordado posteriormente.

4.1.1 - Aspectos formais

Estruturalmente, a peça não apresenta dificuldades de entendimento das frases e mudanças de idéias melódicas que, quase sempre, acontecem a cada dois ou quatro compassos. Embora seja uma música tonal, no tom de Mi bemol maior, o material melódico se baseia em uma escala pentatônica em Sol e em alguns momentos, uma sonoridade modal é utilizada em algumas cadências, como por exemplo, nos compassos [26-29] e [36-39]. Nessas passagens, esse tipo de cadência (Dó maior – Sol menor) remete ao modo mixolídio, onde a presença do sétimo grau abaixado (Si bemol) caracteriza tal modo, conforme mostra a figura 9.

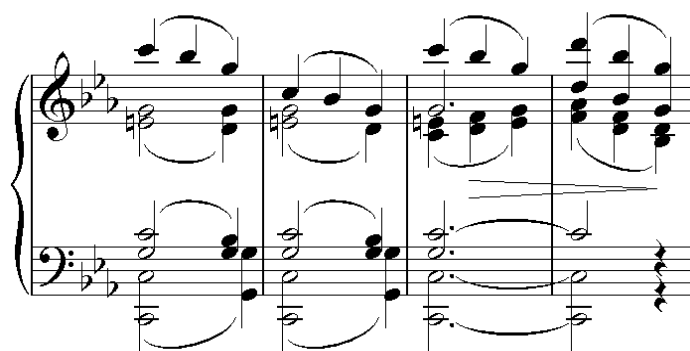


Figura 9 - Compassos [26 – 29]

A estrutura formal desta música pode ser entendida por três seções principais, que denominaremos como “Exposição”, “Elaboração” e “Coda”. Para a análise dessas três seções, assim como estruturas menores nelas contidas, apoiaremos em conceitos propostos por Dante Grela³⁴, expostos em seu trabalho sobre análise musical. Grela é professor de Composição e matérias afins na Universidade de Rosário (Argentina). Desde os anos 1980, vem praticando uma metodologia de análise, com terminologias que podem aplicar-se a um amplo repertório, abrangendo música da Idade Média aos nossos dias. Sua proposta já foi difundida no Brasil, em Festivais de Música e em cursos

³⁴ GRELA, Dante. “Análisis Musical: Una Propuesta Metodológica”.(1986)

livres na Fundação de Educação Artística (em Belo Horizonte) e em curso ministrado na Escola de Música da UFMG. O principal conceito da proposta analítica de Grela refere-se à classificação das estruturas (seções e subseções) dentro de uma forma musical como “Unidades Formais”, que se relacionam de maneira hierárquica quanto à função.

Para GRELA (p.5), o termo “unidade formal” serve para evitar confusões sobre a terminologia tradicional (motivos, frases, períodos, etc), assim designando como “unidade” cada parte em que se articula uma forma sonora, distinguindo os níveis formais a partir de graus (*grados*), que neste estudo abordaremos como “ordens”. Dessa forma, as estruturas do *Prelúdio...* serão classificadas como:

A) - Unidades Formais de 1ª Ordem

B) - Unidades Formais de 2ª Ordem

C) - Unidades Formais de 3ª Ordem

As unidades formais de 1ª ordem são aquelas estruturas de maior magnitude em que se articula a forma, e daí por diante, seguem-se as classificações de 2ª e 3ª ordem, de acordo com a articulação das seções menores. Segue-se abaixo um esquema formal que corresponde ao critério de classificação de unidades formais:

	Exposição	Elaboração	Coda
A)	[1-----31]	[32-----59]	[60- 67]
B)	[1-2] [3 -----16]	[17-----31][32-43]	[44-----59]
C)	[3 – 10] [11 - 12] [13 - 16] [17 – 25] [26 – 31]	[44 – 51] [52 – 55] [56 – 59]	

De acordo com o esquema formal acima, faremos a análise das estruturas a partir das Unidades Formais de 1ª Ordem, assim facilitando o entendimento das Unidades Formais subseqüentes. Dessa forma, trataremos as seções “Exposição”, “Elaboração” e “Coda” separadamente, abordando as Unidades Formais de 2ª e 3ª Ordens contidas em cada seção.

- Exposição - Unidade Formal de 1ª Ordem

Compassos [1 – 31] – Esta grande seção representa a exposição do material melódico. Compreende quatro subestruturas, classificadas como Unidades Formais de 2ª Ordem.

- Unidades Formais de 2ª Ordem

Correspondem às subseções delimitadas pelos materiais temáticos. Tais subseções podem ser descritas da seguinte forma:

Compassos [1 – 2] – Introdução: nesses dois compassos iniciais apresenta-se nos metais (com guias no naipe de Saxofones) a base harmônica e rítmica que forma o acompanhamento de grande parte da música.

Compassos [3 – 16] – Este intervalo de compassos compreende a exposição do primeiro material melódico. Divide-se em três subseções, que classificaremos como Unidades Formais de 3ª Ordem, respectivamente:

- [3 – 10] - Nesta subseção apresenta-se o material melódico principal do *Prelúdio*.... Refiro-me como material principal, pois repetições de motivos melódicos e rítmicos derivam da idéia melódica exposta pelo primeiro Clarinete nesta subseção.

- [11 – 12] - Estes dois compassos funcionam como uma pequena transição que conduz para a segunda parte da exposição do tema. Essa transição deriva da idéia dos compassos da introdução.

- [13 – 16] - Esta última transição funciona como uma reapresentação do material melódico, agora apresentado por Flautas e Oboé, onde podemos identificar uma relação de “Antecedente e Conseqüente”, conforme Arnold Schönberg³⁵ aborda. Utilizando esse tipo de relação entre as frases, o material melódico da primeira subseção ([3 – 10]) é reapresentado com mudanças na estrutura, que levam para uma nova perspectiva de materiais musicais dentro da forma.

³⁵ SCHÖENBERG, Arnold. *Models for Beginners in Composition*.

Compassos [17 – 31] – Esta seção caracteriza-se pela exposição do segundo material melódico, entregue ao Oboé, e pode ser subdividida em duas Unidades Formais de 3ª Ordem, da seguinte forma:

- [17 – 25] – Trata-se da exposição de um material melódico novo, de caráter semelhante ao material anterior, sempre *“legatto”*.
- [26 – 31] – Esta subseção funciona como uma transição de caráter cadencial, assim, finalizando a 1ª unidade formal.

Embora nesta Unidade Formal de 2ª Ordem ocorra a exposição de material melódico e rítmico inédito até então, tal seção pode ser entendida ainda, como um grande período de transição que conduz para a seção seguinte, a “Elaboração”, que será tratada como Unidade Forma de 1ª Ordem.

- Elaboração - Unidade Formal de 1ª Ordem

Compassos [32 – 59] Trata-se, nesta seção, a elaboração de materiais expostos anteriormente, compreendendo duas Unidades Formais de 2ª Ordem conforme, se segue:

- Unidades Formais de 2ª Ordem

Cada uma das Unidades Formais de 2ª Ordem compreende um estágio no processo de elaboração, que serão tratados como “primeira elaboração” e “segunda elaboração”.

Compassos [32 – 43] – Primeira elaboração: este período se desenvolve a partir de duas idéias expostas anteriormente. A primeira idéia, a partir do motivo melódico inicial (dois primeiros compassos da primeira idéia melódica exposta pelo primeiro Clarinete). A segunda idéia refere-se à condução harmônica de caráter cadencial dos compassos [26 – 31]. Esta elaboração se caracteriza pelo emprego das madeiras agudas (Flautas Oboé e Clarinetes) nas referências a materiais melódicos.

Compassos [44 – 59] – Segunda elaboração: esta última seção de elaboração se ramifica em outras três subseções classificadas como Unidades Formais de 3ª Ordem: Tais Unidades Formais se caracterizam pelos seguintes aspectos:

- [44 – 51] - Referência ao ritmo dos compassos introdutórios e acompanhamento exposto na seção de “Exposição”; justaposição de fragmentos do primeiro material melódico com a idéia dos compassos cadenciais no intervalo [26 – 31].
- [52 – 55] - Reapresentação da segunda frase do primeiro material melódico com diferença na harmonização e densidade orquestral. Nessa reapresentação temática, empregam-se as madeiras agudas e Saxofones Alto e Tenor. Essa subseção trata-se, também, do ponto culminante da dinâmica, assim como da densidade harmônica e orquestral.
- [56 – 59] - Este intervalo pode ser entendido como uma transição para a “Coda” ou Conclusão. Nota-se a aparição fragmentada de idéias expostas e desenvolvidas anteriormente (Trompetes, Trompa e Sax Alto e Tenor), assim como uma desaceleração rítmica e diminuição da dinâmica, a fim de retornar ao caráter inicial da música.

- Coda - Unidade Formal de 1ª Ordem

Compassos [60 – 67] - Este pequeno intervalo de compassos representa uma Coda que, apesar de não apresentar nenhuma reafirmação do material temático, se caracteriza como uma recapitulação do material musical contido nos dois compassos iniciais. Esta Unidade Formal não se ramifica em unidades de 2ª ou 3ª ordem.

4.1.2 - Aspectos da instrumentação e orquestração

Conforme dito anteriormente, a instrumentação escolhida no *Prelúdio...* se adequa aos padrões de escrita para repertório destinado a grupos de estudantes de nível iniciante até nível intermediário. Dessa forma, o quadro instrumental escolhido compreende:

Madeiras	<ul style="list-style-type: none"> - Flautas 1 e 2 - Oboé - Fagote - Clarinete em Si Bemol 1 e 2 - Clarinete Baixo em Si Bemol - Sax Alto em Mi Bemol 1 e 2 - Sax Tenor em Si Bemol - Sax Barítono em Mi Bemol
-----------------	--

Metais	- Trompa em Fá - Trompete em Si Bemol 1 e 2 - Trombone Tenor 1 e 2 - Eufônio - Tuba
Percussão	- Percussão: 2 tímpanos, Prato Suspenso, Triângulo e Vibrafone.
Cordas	- Contrabaixo Acústico

Tabela 2

Já o tratamento da orquestração permite um maior aproveitamento do quadro instrumental, seguindo as sugestões colocadas pelas guias opcionais. Essas guias podem ser utilizadas tanto como forma de substituição de algum instrumento (em caso de falta no quadro instrumental), quanto complemento ou segunda opção à orquestração.

Na apresentação do tema, que pode ser vista na primeira página da partitura em anexo, a orquestração do acompanhamento compreende Clarinete Baixo, Trompa, Trompete 1 e 2, Eufônio, Tuba e Contrabaixo. No entanto, existem guias no Fagote, Sax Alto, Sax Tenor e Sax Barítono, que, num primeiro momento, podem ser entendidas como uma orquestração secundária, caso o regente opte pelo acompanhamento feito com a sonoridade das madeiras. Nesse tipo de adoção de guias, a utilização destas como substituições de instrumentos seria um caso menos comum, pois os instrumentos designados para a orquestração primária³⁶ são, geralmente, mais fáceis de comporem nossas bandas. Por sua vez, a guia referente ao Clarinete Baixo contida na parte do Sax Barítono poderia ser considerada primeiramente como uma guia de substituição, pois considerando grupos brasileiros, o Sax Barítono é um instrumento mais comum de compor a formação instrumental das bandas.

Um dos aspectos principais do tratamento orquestral no *Prelúdio...* se refere à abordagem da instrumentação de maneira reduzida, quase camerística, na maior parte do tempo. Denominada “prelúdio”, trata-se de uma breve composição que pode ser aplicada para inícios de concertos, como uma abertura, uma forma de ambientação e, até mesmo, como forma de aquecimento do grupo. São poucos os momentos em “*tutti*”, abordados

³⁶ Entendem-se como pertencentes à “orquestração primária” os instrumentos escritos em fonte normal.

especialmente em momentos transitórios. Dessa forma, podemos enumerar as seguintes características para esta obra:

- 1 - Orquestração com grupos pequenos de instrumentos em vários momentos, caráter camerístico, utilização de *“tutti”* em poucos momentos.
- 2 - Equilíbrio nos dobramentos instrumentais a fim de manter suavidade, mesmo nos momentos de *“tutti”*.
- 3 - Escrita fora de registros extremos dos instrumentos.
- 4 - Uso sistemático de guias opcionais como forma de substituição instrumental e/ou instrumentação secundária.

A estrutura da orquestração pode ser entendida por grupos de instrumentos que se relacionam através da função dentro da textura orquestral nos diferentes registros, agudo, médio e grave. Essas funções serão tratadas basicamente da seguinte forma:

- Exposição de material melódico
- Acompanhamento
- Linha do baixo

Deste modo, segue abaixo a descrição dos grupos de instrumentos e as observações acerca das funções.

a) Flautas Oboé e Clarinetes: Predominam no registro agudo e apresentando praticamente todo o material temático.

b) Sax Alto, Sax Tenor, Trompa e Trompete: Predominam no registro médio/agudo preenchendo boa parte da harmonia, assim como realização alguns contracantos.

c) Fagote, Clarinete Baixo, Sax Barítono, Trombone, Eufônio e Tuba: São responsáveis pelo registro médio/grave, sendo que, Eufônio e Trombone são empregados com mais frequência no registro médio, ajudando no

preenchimento harmônico, enquanto Clarinete Baixo, Fagote, Sax Barítono e Tuba mantêm-se no registro grave, como a voz do baixo.

d) Percussão: Dentre os instrumentos de percussão, o Vibrafone é o que se encontra em maior evidência se relacionando sempre com as madeiras agudas. Tímpanos, Prato e Triângulo são empregados em momentos pontuais, geralmente em momentos de transição de frases, acrescentando pequenos coloridos à sonoridade. Os Tímpanos se relacionam com o Contrabaixo, especialmente em momentos em “*pizzicato*”, colorindo e reforçando tal sonoridade.

Referente à utilização da percussão na criação de coloridos, essa idéia se reforça no conceito de ERICKSON (1985) que define como “*color instruments*” instrumentos tais como Triângulo, Pratos, Pandeiros, Tom-Tom e teclados (*Mallets*).

4.1.3 - Observação Paramétrica

Nas tabelas abaixo, especifica-se as principais características na abordagem dos parâmetros de acordo com as observações propostas pela Tabela de Parâmetros Técnicos. Além disso, a esquematização segue os padrões de grupos de instrumentos propostos no tópico anterior, referente aos aspectos de instrumentação e orquestração.

Flauta, Oboé e Clarinete:

Métrica e Tempo	<i>Andante</i> , semínima a 60 bpm.
Tonalidade	Mi bemol maior. (Fá maior para Clarinete)
Rítmica ³⁷	Divisão rítmica simples com subdivisões até colcheias. Quiálteras simples de colcheias para Flauta e Oboé
Dinâmicas e Articulações	<i>p</i> até <i>f</i> sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulação sempre legato.
Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.

Tabela 3

³⁷ Compreende os parâmetros de “figuras de notas e pausas” e “ritmo”.

Tessitura utilizada³⁸:

Flauta	
Oboé	
Clarinete	

Tabela 4

Obs: Embora a nota mais aguda (Sol) da tessitura da Flauta esteja fora da tessitura do nível 1 e 2, está prevista uma guia para o trecho em que a nota aparece, escrita uma oitava abaixo, como forma de evitar esforço para o músico (ou naípe) que ainda não seja hábil em tal registro. Ainda, tal trecho ([52 – 55]) pode ser executado com as duas Flautas dobradas em oitavas.

Sax Alto e Sax Tenor

Métrica e Tempo	<i>Andante</i> , semínima a 60 bpm.
Tonalidade	Mi bemol maior. (Dó maior para Sax Alto e Fá maior para Sax Tenor)
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões até colcheias. Quiálteras simples de colcheias e divisões simples de semicolcheias para Sax Alto.
Dinâmicas e Articulações	<i>p</i> até <i>f</i> sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulação sempre <i>legatto</i> .
Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.

Tabela 5

³⁸ Para instrumentos transpositores, a grafia representa as notas escritas sem o transporte de altura.

Tessitura utilizada:



Sax Alto em Mi Bemol	
Sax Tenor em Si Bemol	

Tabela 6

Trompa e Trompete

Métrica e Tempo	<i>Andante</i> , semínima a 60 bpm.
Tonalidade	Mi bemol maior. (Si bemol para Trompa e Fá maior para Trompete).
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões até colcheias. Quiálteras simples de colcheias e divisões simples de semicolcheias para Trompete.
Dinâmicas e Articulações	<i>p</i> até <i>f</i> sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulação sempre <i>legatto</i> .
Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.

Tabela 7

Tessitura utilizada:



Trompa em Fá	
Trompete em Si bemol	

Tabela 8

Fagote, Clarinete Baixo, Sax Barítono, Trombone, Eufônio e Tuba.

Métrica e Tempo	<i>Andante</i> , semínima a 60 bpm.
Tonalidade	Mi bemol maior. (Dó maior para Sax Barítono e Fá maior para Clarinete Baixo)

seguiremos a classificação proposta por REAL (2003), que elaborou uma série de tabelas para cada instrumento da família das cordas, especificando aspectos técnicos tais como posições, articulações, andamentos, rítmica, dinâmicas, tessitura e tonalidades dentro de três níveis: Grau fácil, Grau médio e Grau difícil.

A partir dessa classificação proposta por Real, podemos classificar a escrita do Contrabaixo no *Prelúdio...* como Grau fácil. Apesar de praticamente todos os outros parâmetros estarem de acordo com o Grau fácil, a partir da sistematização de Real, a tonalidade é um fator que possivelmente elevaria o nível para Grau médio, a depender do nível técnico do(s) instrumentista(s) que executaria a peça. Dessa forma, os parâmetros da escrita do contrabaixo se caracterizam da seguinte maneira:

Tonalidade e posições: O Tom de Mi bemol maior está previsto a partir da classificação de Grau médio. Embora a escrita nesta obra se mantenha nas $\frac{1}{2}$ e 1ª posições, previstas no grau fácil, a tonalidade poderia elevar a classificação em um nível, conforme já comentado. No entanto, de acordo com a pouca variação de posições, tessitura pequena somando ao andamento lento, o uso da tonalidade não coloca um grande desafio para um estudante com repertório dentro do Grau fácil, sendo o *Prelúdio...* uma música aplicável dentro de um repertório de nível 1. Assim como nesta música, ao escolher um determinado repertório, o regente deve ter bom senso e estar ciente das habilidades dos músicos para saber ponderar pequenos detalhes da escrita que possam interferir na boa *performance* do grupo.

No *Prelúdio...*, o Contrabaixo funciona aliado à linha da Tuba como dobramento e como colorido à linha grave, o que ocorre nos momentos em que é utilizado em *pizzicato*. Abaixo, seguem-se as observações acerca dos parâmetros nesta composição.

Articulações: *Pizzicato* e arco sempre *legatto*.

Andamentos: *Andante* com pequenos *rallentando*.

Dinâmicas: *p* até *f*, crescendo e decrescendo sem mudanças bruscas de dinâmicas.

Tessitura. Escrita dentro do âmbito de uma oitava e uma quarta justa, Fá (quarta corda, 1/2 posição) até o Si bemol (primeira corda, 1ª posição).



Figura 10

Comparativamente, a classificação de grau médio proposta por Real equivale às classificações de níveis 2 e 3 da Tabela de Parâmetros Técnicos, resguardando uma margem de possíveis adaptações devido às diferenças entre as classificações e às diferentes naturezas dos instrumentos de sopro e cordas, fator relevante para a observação dos parâmetros. Além disso, a mesma classificação de Grau médio prevista para os instrumentos de sopros no trabalho de Real também guarda semelhanças em relação aos níveis 2 e 3 da Tabela de Parâmetros Técnicos.

4.2 Arrastão

Este arranjo da música de Edu Lobo se classifica como nível 2 de acordo com as recomendações da Tabela de Parâmetros Técnicos. Em relação ao *Prelúdio...*, o arranjo de Arrastão compreende uma estrutura mais desenvolvida, com um corpo formal mais elaborado, compreendendo mais subestruturas. No entanto, o nível de dificuldade se mantém ao alcance de grupos em processo de formação ainda incipiente.

4.2.1 Aspectos Formais

A partitura utilizada como referência para a elaboração deste arranjo foi retirada do Song Book Bossa Nova nº3 editado por Almir Chediak. Utilizando o mesmo modelo de classificação das estruturas formais abordado no *Prelúdio...*, o arranjo de Arrastão se desenvolve de acordo com o esquema abaixo. Também seguindo o modelo do *Prelúdio...*, as Unidades Formais de 1ª Ordem serão analisadas separadamente.

- A) - Unidades Formais de 1ª Ordem
- B) - Unidades Formais de 2ª Ordem
- C) - Unidades Formais de 3ª Ordem
- D) - Unidades Formais de 4ª Ordem

Exposição

- A - [1 ----- 53]
- B - [1 – 16] [17-----53]
- C - [17 – 32] [33 – 45] [46 – 53]

Elaboração

- A - [54 ----- 120]
- B - [54 ----- 85] [86 ----- 120]
- C - [54 – 61] [62 ----- 77] [78 – 85] [86 – 93] [94 – 102] [103 – 112] [113 – 120]
- D - [62 – 69][70 – 77]

Conclusão

- A - [121 -----151]
- B - [121 – 128] [129 – 136] [137 – 151]

A partir dos esquemas acima, de maneira ampla, a estrutura formal do arranjo pode ser considerada como uma forma ternária (A – B – A'), que se constitui na tradicional designação de “Exposição – Elaboração – Re-exposição”. No entanto, analisando estruturas menores que aparecem em cada unidade formal, assim como subdivisões dessas estruturas, podemos perceber que o desenvolvimento do material se dá com certas particularidades e/ou ambigüidades em relação à função dentro da estrutura. Deste modo, seguiremos com os comentários acerca das Unidades Formais e suas subdivisões abordando cada seção - Exposição, Elaboração e Re-exposição - separadamente.

Exposição (A) - Unidade Formal de 1ª Ordem

Compassos [1 – 53] – Esta primeira grande seção compreende a exposição de todo material temático abordado no arranjo. Articula-se em duas outras Unidades Formais de 2ª Ordem, conforme se segue:

- Unidades Formais de 2ª Ordem

Compassos [1 – 16] – Essa primeira Unidade Formal compõe-se de uma Introdução, que pode ser entendida em duas partes. Tais partes são classificadas como Unidades Formais de 3ª Ordem, da seguinte forma:

- [1 – 8] Compreende a primeira parte da introdução. Apresenta-se pelo Oboé, Clarinetes e Saxofones Alto e Tenor e Vibrafone o material melódico que, na partitura usada como referência, também desempenha esta função.

- [9 – 16] Essa segunda parte da introdução funciona como uma expansão do primeiro grupo de compassos com aumento da densidade orquestral, e apresentação nas Flautas, Oboé, Sax Alto e Vibrafone, de um material melódico que faz referência à melodia principal que ainda será apresentada.

Compassos [17 – 53] – Neste grande período apresenta-se todo o conteúdo melódico da música. Compreende duas Unidades Formais de 3ª Ordem:

- [17 – 32] – Exposição do primeiro material melódico, apresentado por Flautas, Oboé, Clarinetes e Vibrafone. Com colorido modal, expõe o material no modo dórico, caracterizado pela valorização do intervalo de 6ª maior na região de “Sol menor” na linha melódica, reforçada pela condução dos acordes: (Gm – C / I – IV maior)

- [33 – 45] – Exposição do segundo material melódico, apresentado pelas madeiras agudas, Saxofones Alto e Trompetes. Também com colorido modal, expõe o material no modo mixolídio, caracterizando o uso do intervalo de 7ª menor na melodia, reforçada pela condução dos acordes: (C – Gm/I – V menor).

Uma particularidade desta Unidade Formal de 3ª Ordem se refere à diminuição de quatro compassos em relação à partitura usada como referência. Na partitura do *Song Book* esses quatro compassos se fazem necessários para que a apresentação de todo o texto seja completa. A figura 11 representa esse pequeno grupo de compassos que foi subtraído no arranjo.



Figura 11

No entanto, para obter mais equilíbrio com a primeira parte da melodia – compassos [17 – 32] –, e também, uma evolução gradativa da orquestração, considereei pertinente a subtração desses quatro compassos. Fazendo uso do texto, de acordo com a partitura de referência, todo esse trecho se mantém equilibrado. Em se tratando de um arranjo puramente instrumental, os quatro compassos subtraídos poderiam facilmente tornar-se redundantes, até porque essa subseção é reapresentada posteriormente.

- [46 – 53] – Exposição do terceiro material melódico, apresentado por Clarinetes e Trompa. Esta subseção se caracteriza pelo andamento lento e o caráter totalmente contrastante de todo o material apresentado até então.

Elaboração (B) - Unidade Formal de 1ª Ordem

Compassos [54 – 120] – Esta Unidade Formal compreende toda a seção de elaboração de materiais anteriores, que se articula em duas Unidades Formais de 2ª Ordem.

- Unidades Formais de 2ª Ordem

Compassos [54 – 85] – Esta seção compreende a primeira parte da elaboração. Neste intervalo de compassos ocorre, com algumas transformações, a reapresentação, em 32 compassos, de todo o material apresentado nos 53 compassos da Exposição. Para isso, há uma condensação das estruturas e superposição de materiais. Se ramifica em três Unidades Formais de 3ª Ordem, que são:

- [54 – 61] – Neste intervalo, a reapresentação do material melódico da introdução e do material melódico do intervalo de compassos [17 – 32] se dá por superposição. Madeiras agudas, Saxofones Alto e Primeiro Trompete fazem referência ao primeiro material melódico, enquanto Fagote, Clarone e

Saxofone Barítono fazem referência ao material melódico da introdução. Embora a segunda Unidade Formal de 1ª Ordem se caracterize como uma seção de elaboração, este pequeno intervalo ([54 – 61]), se analisado dentro do contexto da primeira Unidade Formal de 1ª Ordem pode ser percebido como uma seção introdutória ao desenvolvimento dos materiais temáticos.

- [62 – 77] – Seguindo a elaboração temática, esta subseção se caracteriza como um período de transição tonal e pode ser compreendido em duas partes, às quais chamaremos de Unidades Formais de 4ª Ordem. A primeira parte compreende os compassos [62 – 69], onde acontece a superposição do material do intervalo [17 - 45]. A segunda parte compreende os compassos [70 – 77], onde o processo de elaboração se dá por meio da “liquidação” do material melódico.

- [78 – 85] – Dentro desse grande período de elaboração dos materiais, esta é a única subseção que retoma algum material sem alteração da maneira como foi apresentada. Este intervalo aborda o material melódico dos compassos [46 - 53] com mudanças somente da região tonal e no colorido orquestral. A exposição do material melódico é feita pelo Oboé e Primeiro Trompete, enquanto o acompanhamento e preenchimento harmônico se concentram no naipe dos Saxofones.

Compassos [86 – 120] – No contexto de elaboração que permeia esta Unidade Formal, este último intervalo de compassos pode ser analisado como uma segunda seção do desenvolvimento. Em equilíbrio com o grupo de compassos [54 – 85], que abrange 32 compassos, esta nova seção abrange 35 compassos onde se concentra maior transformação de materiais temáticos. Funcionando como uma continuidade da subseção anterior ([78 – 85]), mantém o andamento lento e se desenvolve em quatro Unidades Formais de 3ª Ordem, respectivamente:

- [86 – 93] – Nesta subseção, as principais características são: Referência ao material melódico apresentado na segunda parte da introdução (Flautas e Oboé), que por sua vez, faz referência ao primeiro material melódico apresentado nos compassos [17 – 32]. O acompanhamento em escalas descendentes, apresentado por Clarinetes, Saxofones Tenor e Barítono,

Trompetes e Eufônio, intercaladamente, faz referência ao segundo material melódico apresentado nos compassos [33 – 45].

- [94 – 102] – Nesta subseção acontece a elaboração do terceiro material melódico apresentado nos compassos [46 – 53] em diálogo com elementos em escala descendente, também utilizados na subseção anterior. Com a apresentação do terceiro material melódico na Trompa e Saxofone Tenor, uma característica desta subseção está no colorido harmônico, onde se concentra na região de Lá Bemol com colorido do modo lídio.

- [103 – 112] – Reapresentação pelo Oboé, Primeiro Clarinete e Saxofone Tenor do segundo material melódico na região de Dó mantendo o colorido do modo mixolídio.

- [113 – 120] – Trata-se da liquidação do material reapresentado na subseção anterior, desenvolvendo-se a partir das quiálteras em escala descendente. Harmonicamente, apóia-se no acorde de Sol menor acrescido do intervalo de 6ª maior, onde a finalização do fragmento em escala descendente nos diversos instrumentos correspondem a uma nota do acorde. Essa harmonia estática, que se constrói gradativamente, retoma o colorido do modo dórico que corresponde ao modo abordado no começo da próxima unidade formal.

Conclusão (A') - Unidade formal de 1ª Ordem

Compassos [121 – 151] – Esta última grande seção do arranjo de “Arrastão” compreende uma síntese do que fora apresentado nas unidades formais anteriores. Com 31 compassos, se equilibra em tamanho com as estruturas já apresentadas. Dividida em três Unidades Formais de 2ª Ordem, esta unidade formal se desenvolve da seguinte forma:

Compassos - [121 -128] – Reapresentação da primeira Unidade Formal de 2ª Ordem ([54 -61]) da Exposição, de maneira idêntica. Esse trecho, que trata da elaboração do material da introdução, também guarda a característica de uma “re-introdução” ao material que se segue.

Compassos - [129 – 136] – Reapresenta, de maneira idêntica, parte do conteúdo do primeiro material melódico exposto nos compassos [17 – 32].

Compassos - [137 – 151] – Reapresenta, de maneira idêntica, o segundo material melódico exposto nos compassos [33 – 45], com uma pequena modificação nos quatro últimos compassos ([147 – 151]), finalizando o arranjo.

4.2.2 Aspectos da Instrumentação e Orquestração

A classificação de níveis 1 e 2 guarda muitas semelhanças no que se refere à disposição instrumental. Na classificação de nível 2, em que se enquadra o arranjo de “Arrastão”, ainda é muito comum a adoção de uma instrumentação reduzida, onde os naipes se dividem em no máximo duas vozes e com pouca exposição, sempre prevendo algum reforço das linhas. Em comparação com a instrumentação do *Prelúdio...*, a diferença de instrumentação se identifica no naipe de percussão, com a ausência de tímpanos e o acréscimo do Surdo e Bongôs. Dessa forma, o quadro instrumental para este arranjo se compõe de:

Madeiras	- Flautas 1 e 2 - Oboé - Fagote - Clarinete em Si Bemol 1 e 2 - Clarinete Baixo em Si Bemol - Sax Alto em Mi Bemol 1 e 2 - Sax Tenor em Si Bemol - Sax Barítono em Mi Bemol
Metais	- Trompa em Fá - Trompete em Si Bemol 1 e 2 - Trombone Tenor 1 e 2 - Eufônio - Tuba
Percussão	- Percussão 1: Prato suspenso e Surdo - Percussão 2: Bongôs, Triângulo e Vibrafone.
Cordas	- Contrabaixo Acústico

Tabela 11

O tratamento da orquestração mantém a idéia de flexibilidade na utilização dos instrumentos, permitida pelo uso de guias em diversos momentos ao longo do arranjo. Tais guias são tratadas primeiramente como forma de substituição de instrumentos, sendo que, essas mesmas guias também podem ser adotadas como forma de ganho na gama sonora. Tal

escolha na utilização das guias deve ser ponderada de acordo com o número de integrantes em determinados naipes, de maneira que não cause desequilíbrio entre as diferentes vozes.

Os aspectos principais do tratamento orquestral no arranjo de “Arrastão” podem ser enumerados da seguinte forma:

1 - Equilíbrio nos dobramentos de vozes. A fim de manter suavidade mesmo nos momentos de “*tutti*”, os dobramentos são tratados com cuidado. Em poucos momentos acontece a utilização de todos os instrumentos, ficando para momentos pontuais.

Um momento relevante onde se utiliza um “*tutti*” orquestral se encontra nos compassos [70 – 77], que pode ser melhor observado na página 10 da partitura. Esse trecho é a transição da segunda para a terceira Unidade Formal de 2ª Ordem da “Elaboração”. Ocorre nesta pequena subseção o maior adensamento da orquestração de todo o arranjo, que pode ser entendido como o ponto culminante orquestral.

2 - Escrita dentro da região confortável dos instrumentos. Embora seja recomendado evitar uso de registros extremos de acordo com cada nível, existem três trechos onde tais registros são solicitados. No entanto, não necessariamente apresentam um problema, pois tais notas não são sustentadas por um longo período, assim como o registro exigido nesses momentos não é mantido durante um longo intervalo de compassos.

O primeiro momento pode ser visto na linha da Flauta, conforme figura abaixo. Neste intervalo de compassos, que se repetirá na Re-exposição, prevê-se a execução da passagem uma oitava abaixo do escrito, caso o naipe não se sinta confortável. Além disso, essa opção pode ser utilizada como reforço da linha, desde que seja ponderado o equilíbrio e necessidade de tal dobramento.

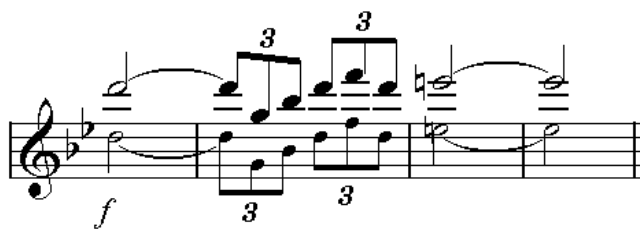


Figura 11

Outro trecho pode ser visto no Clarone, conforme apresentado na figura abaixo. Este é o único momento em que o Clarone é utilizado fora da função de “baixo”. Neste trecho encontra-se em dobramento com o Sax Tenor.



Figura 12

O último momento pode ser visto no Trompete, no trecho em que é abordado como substituto à Trompa, conforme a figura 13. Neste caso, trata-se do registro mais grave do instrumento, e caso tal guia seja utilizada, teria como suporte o dobramento do Sax Tenor.



Figura 13

3 - Uso de guias opcionais. É previsto ao longo do arranjo o uso sistemático de guias como forma de substituição instrumental e(ou) instrumentação secundária.

A estrutura da orquestração pode ser entendida por grupos de instrumentos relacionados aos registros agudo, médio e grave, conforme feito na análise do *Prelúdio...*. Esses grupos podem ser apresentados como se segue:

a) Flautas, Oboé e Clarinetes: Predominam no registro agudo e conduzindo praticamente todo o material melódico. O clarinete se encontra numa região de transição entre os registros médio e agudo.

b) Sax Alto, Sax Tenor e Trompete: Predominam no registro médio/agudo preenchendo boa parte da harmonia assim como realizando alguns contracantos. Diferentemente do *Prelúdio...*, esses grupos de instrumentos já são empregados com frequência na apresentação de materiais melódicos.

Além disso, estão relacionados com a Trompa, especialmente como alternativa de substituição da mesma.

c) Trompa, Eufônio e Trombone: São responsáveis pelo registro médio/grave. No entanto, a atuação desses instrumentos se difere da seguinte maneira:

- A Trompa se relaciona diretamente com o Eufônio, com o qual se encontra em dobramento em grande parte da música. A Trompa também é empregada na apresentação de material melódico, especialmente na exposição do terceiro material melódico conforme estruturas abordadas no tópico anterior.
- O Eufônio se mantém no registro médio/agudo, sendo que é empregado em contracantos e na apresentação de material melódico. Também é empregado como substituto da Trompa em algumas passagens e no preenchimento harmônico, relacionando-se com os Trombones.
- Os Trombones são usados com mais frequência no registro médio, ajudando no preenchimento harmônico e na realização de contracantos.

d) Fagote, Clarinete Baixo, Sax Barítono, Tuba e Contrabaixo: Esses cinco instrumentos mantêm-se no registro grave, guardando a função de voz do baixo, salvo a passagem do Clarinete Baixo mencionada anteriormente. O Contrabaixo encontra-se em dobramento com a Tuba durante toda a música.

e) Percussão: O Vibrafone é empregado em quase todo tempo na apresentação de algum material melódico e geralmente relacionado com a linha das Flautas. Prato e Triângulo são empregados em momentos pontuais, acrescentando mudanças de colorido sonoro. Geralmente estão empregados em passagens de transição das subestruturas formais.

4.2.3 Observação Paramétrica

Para a observação dos parâmetros na elaboração do arranjo de *Arrastão* será utilizada a mesma padronização de grupos de instrumentos do tópico anterior. Dessa forma, seguem-se abaixo as tabelas com as observações:

Flauta, Oboé e Clarinete:

Métrica e Tempo	<i>Allegro</i> , semínima a 90 bpm. <i>Andante</i> , semínima a 60 bpm. Compasso 2/4.
Tonalidade	Sol menor (Dórico). (Lá menor para Clarinetes)
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões de colcheias, semicolcheias e colcheia pontuada. Quiálteras simples de colcheias.
Dinâmicas e Articulações	<i>p</i> até <i>f</i> com gradações, pouco uso mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> (simples), <i>legatto</i> e acento.
Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.

Tabela 12

Tessitura utilizada

Flauta	
Oboé	
Clarinete	

Tabela 13

Sax Alto, Tenor e Trompete

Métrica e Tempo	<i>Allegro</i> , semínima a 90 bpm. <i>Andante</i> , semínima a 60 bpm. Compasso 2/4.
Tonalidade	Sol menor (Dórico). (Mi menor para Sax Alto e Lá menor para Sax Tenor e Trompete)
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões em colcheias, semicolcheias e colcheia pontuada. Quiálteras simples de colcheias
Dinâmicas e Articulações	<i>p</i> até <i>f</i> com gradações, pouco uso mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> (simples), <i>legatto</i> e acento.

Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.
---------------------------	---------------------------

Tabela 14

Tessitura utilizada

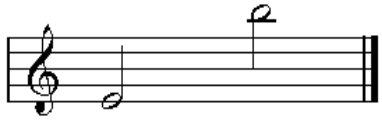
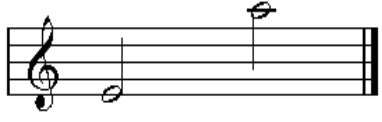
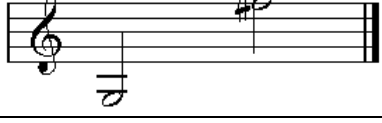
Sax Alto em Mi Bemol	
Sax Tenor em Si Bemol	
Trompete em Si bemol	

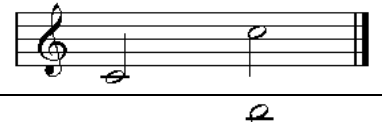
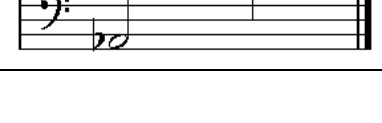
Tabela 15

Trompa, Eufônio e Trombone

Métrica e Tempo	<i>Allegro</i> , semínima a 90 bpm. <i>Andante</i> , semínima a 60 bpm. Compasso 2/4.
Tonalidade	Sol menor (Dórico). (Ré menor para Trompa e Lá menor para Trompete).
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões em colcheias, semicolcheias e colcheia pontuada. Quiálteras simples de colcheias. Exceto para Trombones que possuem subdivisões simples até semicolcheias.
Dinâmicas e Articulações	<i>p</i> até <i>f</i> com gradações, pouco uso mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> (simples), <i>legatto</i> e acento.
Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.

Tabela 16

Tessitura utilizada

Trompa em Fá	
Eufônio	

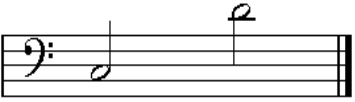
Trombone	
----------	--

Tabela 17

Fagote, Clarinete Baixo, Sax Barítono e Tuba.

Métrica e Tempo	<i>Allegro</i> , semínima a 90 bpm. <i>Andante</i> , semínima a 60 bpm. Compasso 2/4.
Tonalidade	Sol menor (Dórico). (Mi menor para Sax Barítono e Lá menor para Clarinete Baixo)
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões de colcheias e quiálteras simples de colcheias,
Dinâmicas e Articulações	<i>p</i> até <i>f</i> com gradações, pouco uso mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> (simples), <i>legatto</i> e acento.
Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.

Tabela 18

Tessitura utilizada

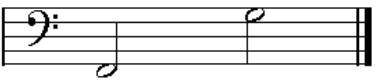
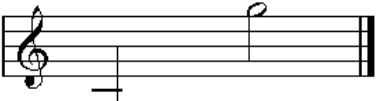
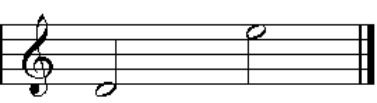

Fagote	
Clarinete Baixo em Si Bemol	
Saxofone Barítono em Mi Bemol	
Tuba	

Tabela 19

Contrabaixo

Métrica e Tempo	<i>Allegro</i> , semínima a 90 bpm. <i>Andante</i> , semínima a 60 bpm. Compasso 2/4.
Tonalidade	Sol menor (Dórico).
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões em colcheias. Quiálteras simples de colcheias.

Dinâmicas e Articulações	<i>p</i> até <i>f</i> com gradações, pouco uso mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> , <i>legatto</i> e acento, sempre com arco.
Ornamentos	Não há uso de ornamentos.

Tabela 20

Tessitura utilizada

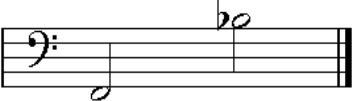
Contrabaixo	
--------------------	--

Tabela 21

4.3 - O Lendário Mensageiro

Entre os trabalhos propostos para análise neste estudo, esta composição prevê uma instrumentação mais ampliada e maior variedade de combinações orquestrais. Classificada como nível 3, a obra possui algumas particularidades que, de acordo com a Tabela de Parâmetros Técnicos, poderiam reconsiderar sua classificação.

Os aspectos técnicos abordados nesta música não apresentam dificuldades para os instrumentistas além do nível proposto (nível 3), aspectos estes, que serão posteriormente tratados com maior detalhamento. Contudo, o tempo de duração estimado de 14 minutos e 30 segundos extrapola a recomendação da tabela, que propõe como tempo máximo para uma música nessa classificação de até 8 minutos.

Em edições da *Molenaar Edition BV* e *Alfred Music Publications*, é possível encontrar músicas com classificação equivalente onde o tempo de duração é superior a 8 minutos. No entanto, tratam-se de obras divididas em diferentes movimentos, como uma suíte, por exemplo. Essa recomendação de tempo é importante, pois leva em consideração a resistência física dos instrumentistas, de acordo com a capacidade técnica, sendo que, numa obra de aproximadamente 10 minutos ou mais, dividida em quatro partes, os músicos teriam um pequeno tempo para descanso, que pode ser previsto também, pela forma com que a orquestração for trabalhada nos diferentes movimentos.

Apesar de ser uma música contínua, sem interrupção de seções durante a execução, a estrutura de *O Lendário Mensageiro* se divide em quatro partes intercaladas. Cada parte possui um caráter diferente e um tratamento orquestral que, além de buscar diferentes coloridos sonoros, se desenvolve de maneira que todo o grupo não seja solicitado por longos períodos. Dessa forma, maiores detalhes sobre estruturação, orquestração e instrumentação, além da abordagem dos parâmetros serão discutidos a seguir.

4.3.1 Aspectos Formais

Conforme dito no parágrafo anterior, o “Lendário Mensageiro” se desenvolve numa grande estrutura composta de quatro partes distintas e, embora não seja uma obra “multi-movimentos³⁹”, podemos analisá-la como tal. No entanto, será usado o termo “partes” e não movimentos, para tratar as quatro subdivisões da música.

4.3.1.1 – 1ª Parte (Alvorada)

Essa primeira parte se apresenta como um prelúdio, formado por uma sucessão de idéias melódicas e harmônicas, e diversas delas serão desenvolvidas ou citadas nas próximas partes. Não possui uma apresentação melódica consistente, que possa ser considerada como tema, por exemplo. Seguindo a observação dos aspectos formais a partir da proposta funcional de GRELA, a “Alvorada” pode ser classificada como uma grande Unidade Formal dividida por seções e subseções.

Continuaremos com a especificação de Unidades Formais de 1ª, 2ª e 3ª ordem, conforme feito nas músicas anteriores. Deste modo, o esquema formal da *Alvorada* é descrito da seguinte maneira:

A – Unidade Formais de 1ª Ordem

B – Unidade Formais de 2ª Ordem

C – Unidade Formais de 3ª Ordem

³⁹ HUSNBERGER, Donald. 1984, p.39, aborda este termo para classificar obras compostas de mais de um movimento - a exemplo das suítes -, como forma de categorização de repertório.

Alvorada

A - [1 ----- 46]

B - [1 -----18] [19 ----- 24] [25 -----33] [34 ----- 46]

C - [1 - 4] [5 - 13] [14 - 18] [19 - 21] [22 - 24] [25 - 28] [29 - 33] [34 - 38] [39 - 42] [43 - 46]

- Unidade Formal de 1ª Ordem

Compassos [1 – 46] – Conforme dito anteriormente, toda essa parte da música compreende uma Unidade Formal que classificaremos como de 1ª Ordem, que se ramifica em quatro Unidades Formais de 2ª Ordem.

- Unidades Formais de 2ª Ordem

As quatro Unidades Formais de 2ª Ordem são delimitadas a partir da exposição dos materiais melódicos. A passagem de uma Unidade Formal para outra se dá por meio de pontos de articulação compreendidos pelo último compasso de cada Unidade Formal. Esses pontos de articulação se caracterizam pela exposição de um fragmento melódico ou repetição de notas em no máximo duas vezes.

Compassos [1 – 18] – Compreende a maior Unidade Formal de 2ª Ordem, que se divide em três Unidades Formais de 3ª Ordem conforme, descrito abaixo:

- [1 – 4] – Pequena introdução onde se apresenta o elemento mais freqüente nessa parte assim como ao longo das outras partes, o acompanhamento em quartas paralelas, apresentado pelas Trompas e Vibrafone.
- [5 – 13] – Apresentação do primeiro material melódico exposto pelo Oboé, assim como algumas pequenas elaborações a partir desse material, derivado da fanfarra “*Rejnal Mariacki*”⁴⁰, exposta na figura abaixo, cuja história deu origem ao enredo desta obra.

⁴⁰ A história relacionada à fanfarra “*Hejnal Mariacki*” assim como a contextualização da obra pode ser conferida na contracapa da partitura contida no segundo volume deste estudo.



Figura 14

- [14 – 18] – Pequena transição. Caracteriza-se pela harmonia estática e a apresentação de um fragmento melódico exposto pelas Flautas e Oboé. O compasso 18 funciona como o primeiro ponto de articulação entre as Unidades Formais de 2ª Ordem. Os intervalos de 6ª – 5ª – 3ª paralelas apresentados pelas Trompas fazem alusão a uma típica condução de vozes em instrumentos de metais, especialmente em fanfarras.

Compassos [19 – 24] – Esta seção pode ser entendida como um primeiro momento de “elaboração” de idéias expostas até então. Esta Unidade Formal de 2ª Ordem se divide em duas Unidades Formais de 3ª Ordem, respectivamente:

- [19 -21] – Esta primeira subseção se caracteriza por uma condução harmônica diferenciada em relação à primeira seção e uma pequena referência feita pelas Flautas e Trompetes à idéia melódica do Oboé, exposta nos compassos [5 -13].

- [22 – 24] – Esta subseção compreende uma elaboração do material exposto pelo Oboé nos compassos [5 – 13]. O Compasso 24 funciona como o segundo ponto de articulação entre as Unidades Formais de 2ª Ordem.

Compassos [25 – 33] – Esta Unidade Formal se caracteriza primeiramente pela apresentação de um novo material melódico. É articulada em duas Unidades Formais de 3ª Ordem:

- [25 – 28] – Nesta subseção apresenta-se um novo material melódico exposto pelos Oboé e Clarinetes, que mantém a estruturação em intervalo de quartas paralelas.

- [29 – 33] – Esta subseção se caracteriza por uma pequena elaboração a partir da idéia melódica exposta na subseção anterior. O compasso 33 funciona como o terceiro ponto de articulação entre as Unidades Formais de 3ª Ordem.

Compassos [34 – 46] – Esta última Unidade Formal de 2ª Ordem se caracteriza pelos seguintes aspectos:

- Reapresentação de materiais de outras seções;
- Adensamento orquestral e harmônico.

Articula-se em três Unidades Formais de 3ª Ordem conforme descrito abaixo:

- [34 – 38] – Nesta primeira subseção é exposto, pelas Trompas, uma idéia melódica dentro em um colorido no modo Lídio, em contraste com o colorido no modo Dórico, que até então prevalecia.
- [39 – 42] – Esta segunda subseção caracteriza-se pela elaboração da idéia melódica contida na segunda Unidade Formal de 2ª Ordem ([19 – 24]), assim como a recapitulação da condução harmônica. A apresentação do material melódico é feita por Oboé, Trompetes, Flautas e Clarinetes.
- [43 – 46] – Esta subseção funciona como uma pequena “Coda” ou “Conclusão”, com o maior adensamento orquestral e harmônico de toda a “Alvorada”.

4.3.1.2 – 2ª Parte (Balada)

A estrutura dessa segunda parte já se desenvolve a partir de idéias melódicas com características temáticas bem definidas. Para o estudo da estrutura formal da Balada, podemos dividi-la em duas Unidades Formais de 1ª Ordem, que serão abordadas separadamente, denominadas como “1⁴¹” e “2”. O esquema abaixo indica a articulação das duas Unidades Formais de 1ª Ordem.

(1)	(2)
[47 --- 113]	[114 --- 169]

⁴¹ As indicações de “A” e “B” não fazem referência a uma forma binária, servindo somente como forma de enumeração das Unidades Formais em questão.

- Unidade Formal de 1ª Ordem (1)

Compassos [47 – 113] – A característica principal desta Unidade Formal é de exposição do primeiro material melódico compreendido nos compassos [75 – 82]. No entanto, esta seção se articula em três Unidades Formais de 2ª Ordem.

A – Unidade Formais de 1ª Ordem

B – Unidade Formais de 2ª Ordem

C – Unidade Formais de 3ª Ordem

A - [47 ----- 113]

B - [47 ----- 74] [75 -----105] [106 – 113]

C - [47 – 60] [61 – 74] [75 – 92] [93 – 105]

Unidades Formais de 2ª Ordem

Compassos [47 – 74] – Funciona como uma introdução dessa segunda parte (Balada) e os materiais melódicos apresentados ao longo da música baseia-se nas figuras rítmicas apresentadas pelo Pandeiro e Surdo. Articula-se em duas Unidades Formais de 3ª Ordem com as seguintes características:

- [47 – 60] – Apresentação de um material melódico de caráter rítmico.
- [61 – 74] – Apresentação de um material melódico contrastante com o da subseção anterior, com caráter mais *legatto*, exposto pelos Clarinetes, Trompas e Trompetes.

Compassos [75 – 105] – Compreende a exposição do primeiro material melódico. Articula-se em duas Unidades Formais de 3ª Ordem com as seguintes características:

- [75 – 92] - Exposição do material melódico pelo Flautim e Oboé, e pequena transição.
- [93 – 105] – Reapresentação do primeiro material melódico, agora exposto pelas madeiras agudas e Primeiro Trompete, num “*tutti*” orquestral, e uma pequena transição que conduz à subseção de elaboração das idéias contidas nesse primeiro material melódico. O início da transição pode ser sinalizado a partir do compasso 101 até o compasso 105.

- [106 – 113], caracteriza-se pela elaboração das idéias contidas no primeiro material melódico. Além disso, funciona também como uma transição para a segunda Unidade Formal de 1ª Ordem.

- Unidade Formal de 1ª Ordem (2)

Compassos [114 – 169] – Esta unidade formal se caracteriza pela apresentação do segundo material melódico, exposto nos compassos [118 – 125]. Articula-se em três Unidades Formais de 2ª Ordem.

A – Unidade Formais de 1ª Ordem

B – Unidade Formais de 2ª Ordem

C – Unidade Formais de 3ª Ordem

A - [114 ----- 169]

B - [114 ----- 149] [150 – 163] [164 – 169]

C - [114 – 124] [125 – 135] [136 – 149]

Unidades Formais de 2ª Ordem

Compassos [114 – 149] – Compreendem a exposição do segundo material melódico que se articula em três Unidades Formais de 3ª Ordem:

- [114 – 124] – Exposição do segundo material melódico pelas Flautas e Oboé, a partir do compasso 116.

- [126 – 135] – Compreende a reapresentação do segundo material melódico exposto pelas madeiras agudas, com adensamento orquestral e harmônico.

- [136 – 149] – Trata-se de uma transição para a próxima Unidade Formal de 2ª Ordem. Permite-se também dizer que esta subseção funcione como uma elaboração, que se desenvolve a partir dos materiais apresentados na 1ª Unidade Formal. No entanto, a característica desta subseção é de transição.

Compassos [150 – 163] – Embora esta seção pudesse ser tratada como uma subseção ligada à Unidade Formal [114 – 149], entendê-la como uma nova Unidade Formal também é viável devido ao caráter conclusivo de tal estrutura. Trata-se da reapresentação do primeiro material melódico com modificações e em uníssono, textura orquestral que não acontecera até então.

Compassos [164 – 169] – Esta seção poderia ser considerada uma Unidade Formal de 1ª Ordem devido à sua peculiaridade dentro da estrutura geral de toda a música. Trata-se da apresentação, pelo Primeiro Trompete, da fanfarra que caracteriza o “alerta de perigo”, de acordo com a história contida na partitura em anexo. Além disso, marca a passagem entre dois climas diferentes da música, do clima de paz para o clima de guerra.

4.3.1.3 – 3ª Parte (Batalha)

Esta parte da música guarda algumas semelhanças com a primeira parte (Alvorada) no sentido de que não existe uma idéia melódica que possa ser considerada um tema. Articula-se em duas unidades Formais de 1ª Ordem, conforme esquema abaixo, e cada Unidade Formal será abordada separadamente.

A – Unidade Formais de 1ª Ordem

B – Unidade Formais de 2ª Ordem

C – Unidade Formais de 3ª Ordem

	(1)		(2)
A -	[170 -----210]	[211 -----	300]
B -	[170 ---- 195] [196 ---- 210]	[211 ----- 238]	[239 ----- 300]
C -		[211 – 224] [225 – 238]	[239 – 270] [271 – 296] [297 – 300]

- Unidade Formal de 1ª Ordem (1)

Compassos [170 – 210] – Esta unidade formal se desenvolve a partir das idéias melódicas expostas por Trompetes, Flautas e Flautim, seja com derivações da linha melódica ou referências ao padrão rítmico que constitui tal linha melódica. Articula-se em duas Unidades Formais de 2ª Ordem.

Unidades Formais de 2ª Ordem

Compassos [170 – 195] – Exposição das idéias melódicas pelos Trompetes, Flautas e Flautim, e um processo de elaboração desse material.

Compassos [169 – 210] – Pode-se considerar como uma seção de transição que conduz para a segunda Unidade Formal de 1ª Ordem. Desenvolve-se a partir de fragmentos derivados do material exposto na seção anterior. Os compassos [206 – 210] marcam o ponto de articulação da primeira para segunda Unidade Formal de 1ª Ordem.

- Unidade Formal de 1ª Ordem (2)

Compassos [211 – 300] – Esta Unidade Formal também se desenvolve a partir de idéias melódicas curtas, no entanto, possui maior variedade de elementos, que serão comentados a seguir. Compreendendo uma extensão maior de compassos em relação à Unidade Formal (1), se articula em duas Unidades Formais de 2ª Ordem.

- Unidades Formais de 2ª Ordem

Compassos [211 – 238] – Com caráter expositivo, esta seção compreende duas Unidades Formais de 3ª Ordem que são respectivamente:

- [211 – 224] – Caracteriza-se pela exposição de uma nova idéia melódica apresentada por Oboé e Clarinetes, e respondida pelos metais graves, Fagote e Sax Barítono.

- [225 – 238] – Com caráter transitório, esta subseção se desenvolve a partir de fragmentos melódicos contidos na primeira parte (Alvorada). É feita uma pequena recapitulação da fanfarra “*Hejnal Mariacki*”, pontuando a transição para a próxima Unidade Formal.

Compassos [239 – 300] – Esta seção compreende o ponto culminante de alguns aspectos, tais como tensão harmônica, densidade orquestral e dinâmica. Neste último aspecto, embora contenha ao longo da música outros

trechos em dinâmica *ff*, nesta seção, a utilização de dinâmicas entre *f* e *ff* é mais freqüente. Esta Unidade Formal se divide em três Unidades Formais de 3ª Ordem conforme descrição abaixo:

- [239 – 271] – Se desenvolve a partir de três aspectos:

- Articulação homofônica em compassos alternados
- Entradas consecutivas de instrumentos formando a textura harmônica
- Articulação de colcheias em *stacatto*.

A primeira articulação em compassos alternados ([239 – 244]) se desenvolve a partir de quatro notas (Si – Dó – Fá# - Sol), e a sucessão de entradas que segue essa articulação homofônica se desenvolve sobre a mesma idéia de superposições de semitons.

A segunda articulação homofônica ([253 – 260]) se desenvolve a partir do acorde formado pelas notas (La – Dó – Mib – Solb - Sib). As entradas sucessivas que se seguem, agora conduzidas por ritmo em colcheias em *stacatto*, mantêm a idéia de superposição de semitons, conduzindo para a harmonia da próxima subseção.

- [271 – 296] – Conduz para o fechamento desta Unidade Formal de 2ª Ordem, assim como o fechamento desta parte (Batalha), com um material de caráter totalmente diferente e derivado da subseção compreendida pelos compassos [136 – 149], contida na Unidade Formal de 2ª Ordem (2) da *Balada*. Esse novo material melódico é exposto por Flautim, Flautas, Oboé e Primeiro Sax Alto.

- [297 – 300] – Esta pequena subseção compreende o ponto de transição entre as duas partes, “Batalha” e “Triunfo”, conduzindo a mudança gradativa de idéia musical, caráter, colorido harmônico e textura orquestral.

4.3.1.4 – 4ª Parte (Triunfo)

De caráter mais solene e brilhante, esta parte compreende duas Unidades Formais de 1ª Ordem, diferenciadas como (1) e (2), sendo que a primeira delas possui características de transição, enquanto a segunda se caracteriza principalmente pela exposição temática. Segue-se abaixo um esquema formal desta parte:

A – Unidade Formais de 1ª Ordem

B – Unidade Formais de 2ª Ordem

C – Unidade Formais de 3ª Ordem

(1)

(2)

A - [301 ----- 320] [321 -----359]

B - [301 – 313] [314 – 320] [321 ----- 351] [352 – 359]

C - [321 – 332] [333 – 340] [341 – 345] [346 – 351]

- Unidade Formal de 1ª Ordem (1)

Compassos [301 – 320] – Esta unidade formal compreende duas Unidades Formais de 2ª Ordem, que funcionam como introdução ao material temático desta parte (Triunfo). Não apresenta uma exposição temática.

- Unidades Formais de 2ª Ordem

Compassos [301 – 313] – Com características de transição, esta seção se mantém na idéia do fechamento da “Batalha”, e se desenvolve a partir do fragmento melódico apresentado na primeira parte (Alvorada), exposto inicialmente pelas Trompas nos compassos [34 – 37], sobre uma harmonia baseada no modo Lídio. Essa recapitulação do fragmento melódico contido na Alvorada é feita por Flautas e Clarinetes, acompanhada de um pequeno coral nos metais graves e Trompas. Nesta seção, acontece a dissipação de toda tensão acumulada na parte anterior (Batalha).

Compassos [314 – 320] – Encerra a idéia de transição conduzindo para a próxima unidade formal. A fanfarra apresentada pelos Trompetes pontua a mudança de caráter. Em relação à harmonia, nesta seção se afirma a utilização do sétimo grau abaixado dentro do modo Lídio, fator que permeia todo o contexto harmônico da próxima Unidade Formal de 1ª Ordem (2).

- Unidade Formal de 1ª Ordem (2)

Compassos [321 – 359] – Esta unidade formal se divide em duas Unidades Formais de 2ª Ordem, sendo que a primeira possui caráter expositivo, e a segunda possui caráter conclusivo, como uma “coda”.

Unidades Formais de 2ª Ordem

Compassos [321 – 351] – Nesta seção é exposto um novo material melódico que se desenvolve sobre o modo Lídio com o sétimo grau abaixado. Embora seja um material novo, o acompanhamento faz referência ao padrão em quartas paralelas, apresentado nos primeiros compassos da “Alvorada”. Esta seção articula-se em três Unidades Formais de 3ª Ordem que desempenham as seguintes funções:

- [321 – 332] – Apresentação do material melódico, exposto até o compasso 329 por Flautas e Oboé. O intervalo dos compassos [329 – 332] funciona como uma transição para a próxima subseção.
- [333 – 340] – Reapresentação do material melódico com uma densidade orquestral maior e pequena variação da harmonia. O material melódico é exposto por Flautim, Flautas, Oboé, Saxofone Tenor e Eufônio, numa tessitura muito maior do que na subseção anterior.
- [341 – 345] – Subseção de caráter transitório, com referência a materiais expostos anteriormente. Ressalta-se a referência às quiálteras contidas na fanfarra “Rejnal Mariacki”, reapresentado pelas Trompas e Trompetes.
- [346 – 351] – Caracteriza-se como fechamento desta Unidade Formal de 2ª Ordem. Apresenta um material melódico nos metais e madeiras graves derivado do primeiro material melódico da segunda parte (Balada). O fechamento desta subseção (Compasso 350) retoma a mesma figuração rítmica e harmônica do final da primeira parte (Alvorada).

Compassos [352 – 359] – Conforme dito anteriormente, esta seção funciona como uma “coda” ou “Conclusão”, caracterizada pela redundância na reapresentação de idéias melódicas. Desenvolve-se a partir da condução harmônica e figuração rítmica apresentada no final da “Batalha” ([289 – 296]).

4.3.2 Aspectos da Instrumentação e Orquestração

Conforme dito na introdução desta análise, “O Lendário Mensageiro” prevê um quadro instrumental mais completo dentre as obras já analisadas neste capítulo. Essa diferença se encontra no acréscimo de instrumentos nas famílias dos metais e percussão da seguinte forma:

Metais:

- O naipe de Trombones se completa com a adição do Trombone Baixo.
- O naipe de Trompas⁴² e Tuba se dividem em duas vozes.

Percussão:

- Adição de Pandeiro, Bumbo (Gran Cassa) e Caixa.

Segue abaixo, o quadro com a instrumentação especificada.

Madeiras	<ul style="list-style-type: none"> - Flautim - Flautas 1 e 2 - Oboé - Fagote - Clarinete em Si Bemol 1, 2 e 3 - Clarinete Baixo em Si Bemol - Sax Alto em Mi Bemol 1 e 2 - Sax Tenor em Si Bemol - Sax Barítono em Mi Bemol
Metais	<ul style="list-style-type: none"> - Trompa em Fá 1 e 2 - Trompete em Si Bemol 1 e 2 - Trombone Tenor 1 e 2 - Trombone Baixo - Eufônio - Tuba 1 e 2
Percussão	<ul style="list-style-type: none"> - Tímpanos (par) - Percussão 1: Prato suspenso e Pandeiro - Percussão 2: Triângulo, Surdo, Bumbo e Caixa - Percussão 3: Vibrafone e Xilofone
Cordas	<ul style="list-style-type: none"> - Contrabaixo Acústico

Tabela 22

⁴² Embora já seja previsto a divisão em quatro vozes para o naipe de Trompas na classificação de nível 3, a instrumentação prevê somente duas vozes que podem ser dobradas de acordo com a disponibilidade de instrumentistas.

As características da orquestração diferem em cada uma das quatro partes da música, sendo que, abordando de maneira geral, essas características passam pelos seguintes pontos:

1 - Instrumentação expandida: De acordo com o nível proposto, o quadro instrumental se enquadra dentro das recomendações da tabela, que já permite a partir do nível 3, uma instrumentação semelhante às de obras em níveis mais avançados. Além disso, a adoção de guias opcionais é sistemática e abundante, permitindo que instrumentos tais como Oboé, Fagote, Clarone, Trompas e Trombone Baixo estejam freqüentemente resguardados por outras linhas.

2 – Contraste entre “*tutti*” e momentos camerísticos: É freqüente o contraste de coloridos, com vários momentos em que poucos instrumentos são solicitados, incluindo uso de solos. Em relação aos momentos de “*tutti*”, um cuidado com os dobramentos de vozes foi observado durante o processo de orquestração, a fim de evitar uma sonoridade agressiva nesses momentos, exceto quanto esse tipo de sonoridade é pretendido.

Alguns trechos em que os dobramentos afetam na sonoridade podem ser conferidos a partir dos seguintes exemplos:

a) Compassos [43 – 46] – Esse trecho é o ápice da primeira parte (Alvorada) e, embora seja um “*tutti*” em dinâmica “*f*”, a distribuição clara dos materiais – melodia, harmonia e baixo – prepara para uma sonoridade densa e suave. Alguns fatores contribuem para tal efeito:

- Tessitura orquestral não muito ampla.
- Voz aguda concentrada nas madeiras agudas – Flautas e Clarinetes - e Vibrafone.
- Harmonia concentrada no registro médio – Oboé, Sax Alto e Tenor, Trompa, Trompete e Trombone Tenor -, em regiões instrumentais confortáveis e de bom controle de dinâmica.



Figura 15

b) Compassos [93 – 96] – Essa passagem é a reapresentação do tema principal da segunda parte (Balada). A dinâmica “*f*” neste trecho pode caracterizar uma gradação de dinâmica acima do que está indicado, pelos seguintes aspectos:

- Tessitura orquestral mais ampla. A tessitura desse trecho está no âmbito de seis oitavas, amplitude maior do que o primeiro trecho que corresponde a quatro oitavas e uma quarta justa. O Flautim contribui para esse aumento da tessitura orquestral.
- Melodia concentrada nas madeiras agudas – Flautim, Flautas, Oboé, Clarinetes - e Trompete, em dobramento disposto em três oitavas.



Figura 16

c) Compassos [206 – 207] – Nessa transição entre as Unidades Formais de 1ª Ordem da *Batalha*, podemos observar um “*tutti*” ainda diferente dos dois exemplos anteriores. Embora a tessitura do trecho compreenda o âmbito de cinco oitavas, amplitude menor do que o trecho descrito na letra (b), o efeito pretendido é muito mais incisivo e pouco delicado. Tal efeito é garantido pela junção de alguns aspectos que são:

- Todas as linhas se articulam ao mesmo tempo e todas com acento.
- Grande densidade harmônica em todos os registros, agudo, médio e grave. O trecho compreende um acorde formado pelas notas (Lá – Si – Dó – Mi – Fá – Sol), distribuídas por toda a tessitura.

The image shows a musical score for piano, measures 206-207. It consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music is characterized by dense, vertical chordal textures. In measure 206, there are triplets of chords in all three staves, each marked with an accent (V). In measure 207, the texture continues with similar triplets, maintaining the dense harmonic structure. The notes are distributed across five octaves, creating a wide range of timbre.

Figura 17

d) Compassos [337 – 340] – A passagem compreendida a partir da letra “N” de ensaio até o compasso 340 pode ser considerada o trecho em “*tutti*” mais grandioso e brilhante de toda a composição, além de ser a passagem com maior amplitude sonora. Dessa forma, o grande volume sonoro pretendido será proporcionado pelos seguintes fatores:

- Grande dobramento da melodia que se dispõe em quatro oitavas, abrangendo o registro médio e agudo de toda a tessitura.

- O acompanhamento e preenchimento harmônico se dividem em dois extratos: Trombones no registro médio/grave, e Trompetes, Sax Alto Trompas no registro médio/agudo.
- Os três extratos – melodia, acompanhamento e baixo – estão bem delimitados, em registros diferentes, o que deixa cada um dos extratos em evidência.

Figura 18

A organização da orquestração de “O Lendário Mensageiro” por grupos de instrumentos relacionados às funções e registros funciona de maneira semelhante ao *Prelúdio...* e *Arrastão*, guardadas algumas diferenças. A fim de observar essas diferenças na organização dos grupos, cada uma das quatro partes que compõe a música será analisada separadamente.

4.3.2.1 - (I) Alvorada

a) Flauta, Oboé e Clarinete: Na maioria das orquestrações para sopros, o material melódico se concentra em grande parte, nas madeiras agudas. No entanto, conforme dito anteriormente, nesta primeira parte da música a idéia de melodia é um pouco difusa e não existe um “tema”, da forma que acontece, por exemplo, na segunda parte da música, a *Balada*. Na *Alvorada*, acontecem pequenas melodias e idéias fragmentadas que se derivam do contorno melódico da fanfarra “*Rejnal Mariacki*”, que aparece na íntegra, na transição para a terceira parte (Batalha).

Dessa forma, Flauta, Oboé e Clarinete se encontram sempre expondo essas melodias e fragmentos melódicos. Os Clarinetes, por sua vez, também se encontram em acompanhamento, conjugados com as Trompas.

b) Sax Alto, Sax Tenor e Trompa: Estes instrumentos se encontram sempre relacionados ao registro médio/agudo, basicamente no preenchimento harmônico. Além desta função, o Sax funciona como substituto das Trompas.

c) Trompete: Nesta primeira parte da música o Trompete se coloca na exposição das melodias e fragmentos junto com as Flautas, Oboé e Clarinetes, sendo que, em poucos momentos, se encontra no reforço harmônico.

Outra característica no uso do Trompete nesta parte da música se refere às guias de substituição do Oboé. É muito comum a utilização do registro médio/agudo do Trompete em passagens brilhantes e de caráter heróico. No entanto, os registros médio/grave também guardam particularidades nem sempre exploradas. Segundo CASELLA/MORTARI ⁴³(1950, p. 82), no registro grave do Trompete é possível produzir uma sonoridade rica e solene, além de ser um registro de boa entonação e de bom controle de dinâmicas.

Desde modo, se comparado com o Oboé, a região de boa entonação e de grande riqueza de colorido de ambos os instrumentos compreendem uma mesma tessitura entre o “Dó” central até o “Sol” acima do pentagrama, conforme figura abaixo. Nesse registro o Trompete pode funcionar bem como dobramento ou substituto do Oboé, de acordo com o caráter da passagem.



Figura 19

d) Trombone Tenor e Eufônio: Mantêm-se no preenchimento harmônico. O Eufônio se caracteriza por fazer a função de “baixo”, em alguns momentos.

e) Fagote, Clarone, Sax Barítono, Trombone Baixo, Tuba e Contrabaixo: Concentram a voz do baixo. O Clarone, por sua vez, se relaciona com o Sax Tenor no registro médio, e em poucos momentos no preenchimento harmônico.

⁴³ *La Tecnica de la Orquesta Conteporanea*. 1950.

f) Percussão: A percussão 3, que compreende o Vibrafone e Xilofone, é sempre presente nas quatro partes da música. Na “Alvorada”, somente o Vibrafone é solicitado e sempre apresentando materiais do acompanhamento, em dobramento com ou outros instrumentos, ou como preenchimento harmônico. Prato suspenso e triângulos funcionam em momentos de transição de frases, dando pequenos coloridos às passagens, conforme indicam os compassos: [1] [12 – 14] [25] [33] [42 – 46].

4.3.2.2 – (II) Balada

a) Flautim, Flauta, Oboé e Clarinete: Concentram a exposição de material melódico. O acréscimo do Flautim amplia a tessitura orquestral e a variedade de timbres, com diferentes formas de exposição do material melódico pelas madeiras agudas. Todo o material exposto por Flautim, Oboé e Clarinetes compreende a região hábil de cada instrumento de acordo com a recomendação da Tabela de Parâmetros Técnicos, exceto para a Flauta, que possui duas passagens interessantes de serem comentadas.

A primeira delas encontra-se nos compassos 57 conforme figura abaixo, onde o registro da Flauta alcança o “Lá” agudo, acima do “Sol” recomendado como limite da extensão para a classificação de nível 3. No entanto, o trecho se refere a uma guia de substituição do Flautim, sendo que, caso seja necessário a execução de tal guia, esta será executada somente por um músico, que geralmente será o chefe de naipe.

The image shows a musical score for two instruments: Piccolo (Picc.) and Flute (Fl.). The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It consists of four measures. The Piccolo part is written in a treble clef. The Flute part is also written in a treble clef. In the third measure, there is a note in the Flute part with the marking '(Picc.)' above it, indicating that the Flute is playing a part that would normally be played by the Piccolo.

Figura 20

Reitero que os limites estipulados pela tabela não são “leis” e sim margens de referência baseadas nos estágios do processo de aprendizado. Pode ser muito provável que essa nota escrita fora da extensão não seja um

empecilho para muitos grupos que se enquadrem num estágio intermediário, como por exemplo, a OSFEA.

O segundo trecho compreende a passagem dos compassos [118 – 121], conforme figura abaixo. O trecho em questão expõe outra guia de substituição, que dessa vez se refere ao Oboé e a utilização do registro grave em tal instrumento requer sempre atenção.

The image shows a musical score for two instruments: Fl. I (solo) and Ob. (Oboe). The Fl. I staff is marked with 'Fl. I (solo)' and 'mf'. The Ob. staff is marked with 'mf' and 'Solo'. The music is in 4/4 time and features a melodic line with various rhythmic patterns and dynamics.

Figura 21

Na passagem onde ocorre o trecho mencionado, a melodia é disposta para uma Flauta (solo) e um Oboé. No entanto, como a sonoridade de uma Flauta no registro extremo grave possui menos projeção e menos brilho do que o mesmo registro do Oboé, a guia de substituição estabelece que a linha seja executada pelo naipe de Flauta II. PISTON⁴⁴ (1984 p.165) comenta sobre essa diferença de brilho entre Flauta e Oboé, à medida que se alcança o registro grave de ambos os instrumentos. O mesmo autor ainda comenta sobre a função da segunda Flauta como reforço dos harmônicos da primeira. Dessa forma, as duas possibilidades de orquestração do trecho podem ser as seguintes:

- Flauta (naipe) e Oboé (solo) – A Flauta ressalta os harmônicos do Oboé.
- Flauta (solo) e Flauta II (naipe) – O naipe de Flautas II reforça os harmônicos da Flauta solo.

b) Sax Alto, Sax Tenor e Trompa: O Sax Alto e Trompa desempenham a mesma função de acompanhamento e preenchimento harmônico. Além disso, as linhas são idênticas, sendo que, nos momentos em que o Sax Alto não é solicitado, o mesmo possui a guia de substituição da Trompa. O Sax Tenor se

⁴⁴ Orquestación, 1984.

relaciona, na maior parte do tempo, com o naipe de Trombones, também na função de acompanhamento e preenchimento harmônico. Em alguns momentos, se relaciona com o Clarone e Eufônio, conforme o trecho a partir do compasso 131 até o final da Balada no compasso 163.

c) Trompete: Assim como na “Alvorada”, o Trompete freqüentemente se relaciona com as madeiras agudas na exposição de material melódico. Nesta segunda parte da música (Balada), os Trompetes se relacionam bastante com os Clarinetes. Quando não se encontram em dobramento de melodia, funcionam como complemento da parte de acompanhamento, especialmente em momentos de orquestração mais reduzida, onde os Clarinetes atuam como acompanhamento de Flautim, Flautas e Oboé. Tais aplicações do Trompete podem ser vistas no trecho dos compassos [75 – 82] e [118 – 125].

d) Trombone Tenor e Eufônio: Esses dois naites formam um pequeno coral que compreende a voz do baixo e a harmonia. Neste pequeno coro, o Trombone se mantém no registro médio da tessitura orquestral relacionado com o Sax Tenor. O Eufônio, por sua vez, se relaciona com a Tuba, sempre dobrando uma oitava acima a linha do baixo. Nos momentos em que é solicitado no registro médio, se relaciona com o Sax Tenor e Clarone.

e) Fagote, Clarone, Sax Barítono, Tuba e Contrabaixo: Mantêm-se no registro grave, concentrando a voz do baixo. O Clarone é solicitado poucas vezes no registro médio, se relacionando com Sax Tenor e Eufônio. Uma particularidade se refere a um trecho na parte da Tuba que compreende notas fora da extensão proposta para o nível 3. Tal trecho está no compasso 160, na guia de substituição ao Trombone Baixo.



Figura 22

Embora a extensão da Tuba não compreenda o registro proposto pela tabela, tal nota ainda se encontra dentro da extensão hábil do instrumento, tomando por referência as informações dos trabalhos de PISTON e

CASELLA/MORTARI. No entanto, não necessariamente se torna um trecho perigoso, pois assim como a nota fora do limite do nível 3 na linha da Flauta, não se trata de um momento longo numa região extrema, tampouco muito fora do limite para o nível. Além de tudo, isso pode não significar empecilho algum, a depender do nível do(s) instrumentista(s) de um determinado grupo.

f) Percussão: Assim como na “Alvorada”, o Vibrafone é o instrumento mais em evidência do naipe de percussão e em todos os momentos em que é solicitado se encontra dobrando o material melódico. Pandeiro e Surdo são importantes figuras na manutenção do caráter desta segunda parte da música. O caráter de dança e o padrão rítmico da Balada é dada pelo Pandeiro e Surdo, nos primeiros quatro compassos.

4.3.2.3 – (III) Batalha

a) Flautim, Flauta, Oboé e Clarinete: Na primeira unidade formal da *Batalha*, estes instrumentos funcionam com mais freqüência na função de acompanhamento do que na exposição de material melódico. Estão sempre relacionados com os Trompetes, e quando não estão realizando contracantos, estão em dobramento ou em resposta ao material apresentado por estes instrumentos.

Na Unidade Formal de 1ª Ordem (2), as madeiras agudas são usadas na exposição de material melódico. No entanto, nesta Unidade Formal, um tema propriamente dito não é exposto e sim idéias melódicas pequenas. A principal idéia melódica, que pode ser conferida pela figura abaixo, se multiplica por toda essa Unidade Formal, é posteriormente recapitulada na “coda”, na última parte da música (Triunfo).

Figura 23

Tecnicamente, a *Batalha* é o momento da música onde as madeiras agudas são mais exigidas no que se refere aos tipos de articulações, sendo que, *staccatos* (simples, duplos ou triplos), *legatto*, acento e *sforzando* são muito freqüentes.

Embora articulações semelhante nas madeiras e metais nem sempre sejam conseguidas com a mesma precisão ou facilidade, nos trechos onde instrumentos das duas famílias tocam juntos, em uma determinada passagem com igual articulação, a homogeneidade ainda se encontra possível. A figura a seguir mostra uma passagem onde Clarinetes e Trompetes estão em dobramentos:

Figura 24

Para os Trompetes, esta passagem não apresenta um problema, pois pode ser realizada usando três tipos de articulações: *stacatto* simples, duplo ou triplo. O Clarinete, por sua vez, não prevê um tipo de articulação que não seja o

stacatto simples⁴⁵. CASELLA (1950, p.42), comenta sobre a aplicação de articulação em *stacatto* no Clarinete e, de acordo com as informações colocadas pelo autor, a execução das passagens em *stacatto* não apresenta um problema devido à velocidade, que se encontra dentro das possibilidades do instrumento. Além disso, os padrões ritmos são curtos, o que diminui um possível cansaço do instrumentista, prejudicando a *performance* da passagem. A articulação em *stacatto* para o Oboé se dá sob as mesmas observações colocadas para os Clarinetes.

b) Sax Alto, Sax Tenor e Trompa: Em toda *Batalha*, Sax Alto, Tenor e Trompa se encontram no registro médio, na formação da harmonia. No entanto, Sax Alto e Trompa se relacionam diretamente, com freqüentes dobramentos, além de guias de substituição da Trompa, previstos na linha do Sax Alto. O Sax Tenor se relaciona com o registro e a linha dos Trombones Tenores, e algumas vezes, com o Eufônio.

c) Trompete: Na *Batalha*, o que demonstra o caráter e o afeto de uma batalha é a presença dos metais na Unidade Formal de 1ª Ordem (1). O tempo marcial, as figuras rítmicas pontuadas e a harmonia baseada em quartas e quintas paralelas têm o intuito de lembrar um pouco da aplicação do Trompete como instrumento militar e também instrumento anunciador, conforme mencionado anteriormente sobre a aplicação dos metais na Idade Média.

O Trompete, na Unidade Formal de 1ª Ordem (1), funciona como instrumento principal, com a exposição do material melódico, que se assemelha a uma fanfarra. A figura abaixo mostra parte do material temático exposto pelos Trompetes. Na Unidade Formal de 1ª Ordem (2) os Trompetes são empregados na composição da harmonia, com alguns dobramentos com as madeiras agudas.

⁴⁵ PISTON (1984 p.188) acrescenta a informação que o uso de articulação dupla e tripla podem ser usadas como recursos emergenciais, sendo, portanto, de difícil execução.

The image shows a musical score for two Trombones (Tpt.) in G major. The top staff is marked 'Marcato' and 'mf'. It features a series of eighth notes with triplets indicated by a '3' and a bracket. The bottom staff is also marked 'Marcato' and 'mf', mirroring the top staff. The score concludes with a triplet of eighth notes in the final measure of each staff.

Figura 25

d) Trombone Tenor e Eufônio: Na Unidade Formal de 1ª Ordem (1) os Trombones (Tenor e Baixo) funcionam em coral, assim como na *Balada*. O Eufônio se relaciona com as Trompas e com a linha mais grave, geralmente em dobramentos com a Tuba.

Na Unidade Formal de 1ª Ordem (2), os Trombones se concentram no registro médio, sempre se relacionando com o Sax Tenor e Clarone, quando no registro médio. Em poucos momentos se encontram em dobramento com o baixo, como reforço. O Eufônio se mantém em boa parte da segunda seção como dobramento da linha do baixo, se relacionando com a Tuba e o Trombone Baixo.

e) Fagote, Clarone, Sax Barítono, Tuba e Contrabaixo: A função principal destes instrumentos é a manutenção da linha do baixo. O Clarone, no entanto, é empregado no registro médio, conjugado ora com os Trombones Tenores, ora com o Eufônio, o que pode ser conferido no intervalo de compassos [211 – 325].

Nessa terceira parte da música, as Tubas novamente apresentam trechos que extrapolam o limite de extensão proposto para o nível 3. O primeiro deles se encontra no compasso 195, conforme figura abaixo.

The image shows a musical score for Tuba (Tba.) in G major. It features a bass clef and a series of notes. The notes include a 'Sol' (G) with a flat, which is noted as being outside the level 3 extension limit.

Figura 26

O “Sol” bemol fora da extensão para o nível 3 não pode ser considerado como um perigo pelas mesmas justificativas expostas para o trecho da *Balada*, em que ocorre algo semelhante. Além disso, existe uma série de dobramentos que evita a exposição do naipe em uma região possivelmente desconfortável.

f) Percussão: Das quatro partes da música, na *Batalha*, o uso da percussão se dá de maneira mais intensa. Na Unidade Formal de 1ª Ordem (1), a Caixa é o instrumento principal e que conduz o “tempo de marcha”. Tímpanos, Pratos e Xilofone participam em momentos pontuais. O Xilofone se encontra basicamente em dobramento com as madeiras agudas e pontuando entradas consecutivas de instrumentos no final da Unidade Formal de 1ª Ordem (1).

Na Unidade Formal de 1ª Ordem (2), o Xilofone se encontra em maior atuação entre os instrumentos de percussão, como condutor da célula rítmica derivada da idéia melódica exposta pelas madeiras agudas, e que sustenta todo o caráter rítmico desta unidade formal, conforme figura abaixo.



Figura 27

Além disso, se encontra em dobramento com as madeiras agudas e pontuando entradas de outros instrumentos. Nesses momentos de entradas consecutivas, que normalmente se desenvolvem dentro de uma harmonia bem densa e dissonante, o Xilofone ajuda a dar clareza a essas entradas, além de um colorido diferente à passagem. Tal efeito pode ser conferido nos trechos dos compassos [280 – 210] e [245 – 251].

O ápice do uso da percussão nesta terceira parte se encontra nos compassos [230 – 244] e [253 – 260]. Nesses trechos, que de fato simbolizam a batalha, a percussão, sempre em dinâmica *ff*, é responsável pelo efeito agressivo e marcado da passagem.

4.3.2.4 – (IV) Triunfo

a) Flautim, Flauta, Oboé e Clarinete: Se encontram basicamente na exposição de material melódico. No começo do *Triunfo* – compassos [301 – 313] –, Clarinetes e Flautas dialogam com o coro formado pelos metais. Mantidos no registro médio/agudo, Clarinetes e Flautas são aproveitados numa extensão possível de produzir uma sonoridade muito doce e suave, que sonoridade que permeia esse começo. A partir do compasso 314, todas as

madeiras agudas já são utilizadas em registros mais agudos e em combinações que produzam uma luminosidade gradativa, até o final da música.

b) Sax Alto, Sax Tenor e Trompa: Os Saxofones se encontram basicamente na função de acompanhamento, sendo que o Sax Alto se encontra sempre relacionado às Trompas, ora como dobramento, ora como substituto. O Sax Tenor, que se relaciona com os metais de registro médio (Trombone Tenor e Eufônio), é mais abordado na exposição de material melódico do que o Sax Alto. Nesses momentos, se encontra sempre em dobramento com o Eufônio.

c) Trompete: É utilizado somente a partir da letra “M” de ensaio, ou compasso 314. No *Triunfo*, os Trompetes são sempre associados ao caráter heróico e brilhante, o que pode ser percebido logo na sua entrada no compasso 314. Essa pequena passagem, que lembra uma fanfarra, marca a mudança de clima que se desenvolve numa sonoridade cada vez mais brilhante. Os Trompetes se encontram basicamente na função de acompanhamento e relacionados à linha das Trompas.

d) Trombone Tenor e Eufônio: No *Triunfo*, Trombones Tenores se encontram basicamente no registro médio e Eufônio no registro médio/grave. No intervalo de compassos [301 – 313], juntamente com as Trompas e Tubas, formam um coro composto sempre por cinco notas. O acorde é formado pelas cinco primeiras notas do modo “lídio” em diferentes alturas, modo este que permeia toda esta quarta parte. O Eufônio também se encontra basicamente no registro médio, se relacionando com Sax Tenor. Só é utilizado no registro grave, como dobramento da linha do baixo, a partir do compasso 350, até o final da música.

e) Fagote, Clarone, Sax Barítono, Tuba e Contrabaixo: Se concentram na voz do baixo. Em momentos de instrumentação reduzida, são utilizados sempre revezados de acordo com a sonoridade desejada. De todos os instrumentos do registro grave, a Tuba é o mais solicitado.

f) Percussão: Vibrafone e Xilofone são utilizados com freqüência e continuam entre os instrumentos de percussão mais solicitados, sempre relacionados com

as madeiras agudas. O Vibrafone funciona como o elemento de transição da *Batalha* para o *Triunfo*, sendo que a atmosfera do novo modo (Lídio) em que essa quarta parte se desenvolve é criada por este instrumento a partir do compasso 299. Tímpanos, Prato e Triângulo são utilizados em momentos de transição, acrescentando pequenos coloridos.


4.3.3 Observação Paramétrica.

A organização dos grupos de instrumentos para a observação paramétrica segue o padrão utilizado para a observação dos aspectos de instrumentação e orquestração, exceto para Trompa e Trompetes, que nas tabelas a seguir são observados juntos, assim como Contrabaixo, que possui tabelas separadas para observações dos parâmetros.

4.3.3.1 - Flautim, Flauta, Oboé e Clarinete:

	I – Alvorada	II – Balada
Métrica e Tempo	<i>Andante</i> , semínima a 56 bpm. Compasso 4/4 com mudanças para 2/4 e 3/4.	<i>Allegro moderato</i> , semínima a 75 bpm. Compasso 6/8.
Tonalidade	Ré Dórico. (Mi dórico para Clarinete)	Sol Dórico (Lá Dórico para Clarinete).
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias. Quiálteras simples de colcheias e semicolcheias.	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias, incluído notas pontuadas.
Dinâmicas e Articulações	<i>p</i> até <i>f</i> com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: sempre <i>legatto</i> .	<i>p</i> até <i>ff</i> com gradações, pouco uso mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> , <i>legatto</i> .
Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.	Não há uso de ornamentos.

Tabela 23

Tessitura Utilizada	I – Alvorada	II – Balada
Flautim	Não utilizado.	

Flauta⁴⁶		
Oboé		
Clarinete		

Tabela 24

Flautim, Flauta, Oboé e Clarinete:

	III – Batalha	IV- Triunfo
Métrica e Tempo	<i>Allegro</i> , semínima a 140 bpm e semínima a 145 bpm. Compasso 4/4 com variação para 3/8 e 2/4.	<i>Andante</i> , semínima a 55-60 bpm. <i>Allegro</i> , semínima a 145 bpm. Compasso 4/4.
Tonalidade	Lá Eólio ⁴⁷ e Dó Dórico. (Si eólio e Ré dórico para Clarinete).	Ré Lídio ⁴⁸ . (Mi lídio para Clarinete).
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias. Quiálteras simples de colcheias e quiálteras de semínimas.	Divisão rítmica simples com subdivisões até fusa no andamento lento, subdivisões até semicolcheias no andamento rápido. Quiálteras simples de colcheias e quiálteras de semicolcheias.
Dinâmicas e Articulações	<i>mf</i> até <i>ff</i> com gradações, pouco uso mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> (simples, duplo e/ou triplo), <i>legatto</i> , acento e <i>sforzando</i> .	<i>P</i> até <i>ff</i> com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> , <i>legatto</i> , acento e tenuta.
Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.	Trinados.

Tabela 25

⁴⁶ As notas escritas entre parênteses e em fonte menor correspondem às notas fora do registro recomendado pelo nível, que acontecem e guias de substituição.

⁴⁷ Trata-se dos principais modos que aparecem nesta parte que acontece grande flutuação de regiões.

⁴⁸ Todo o trecho se desenvolve em contínuas mudanças de regiões utilizando do modo lídio, no entanto, a região de “ré” é onde se estabelece o modo, a partir do compasso 321.

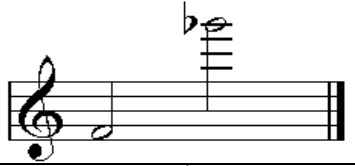
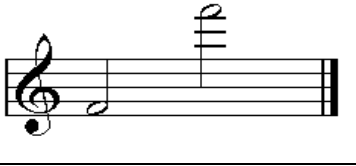
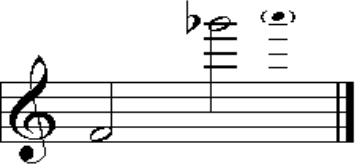




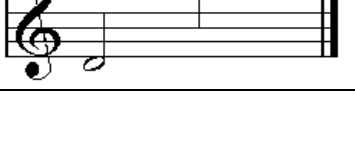
Tessitura Utilizada	III – Batalha	IV- Triunfo
Flautim		
Flauta		
Oboé		
Clarinete		

Tabela 26

4.3.3.2 - Sax Alto e Sax Tenor

	I – Alvorada	II – Balada
Métrica e Tempo	<i>Andante</i> , semínima a 56 bpm. Compasso 4/4 com variações para 2/4 e 3/4.	<i>Allegro moderato</i> , semínima a 75 bpm. Compasso 6/8
Tonalidade	Ré (Dórico). (Si dórico para Sax Alto e Mi dórico para Sax Tenor)	Sol Dórico (Mi dórico para Sax Alto e Lá dórico para Sax Tenor).
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões até colcheias.	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias, incluindo notas pontuadas.
Dinâmicas e Articulações	<i>pp</i> até <i>f</i> com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: Sempre <i>legatto</i> .	<i>pp</i> até <i>ff</i> com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> , <i>legatto</i> e <i>Sforzando</i> .
Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.	Não há uso de ornamentos.

Tabela 27

Tessitura Utilizada	I – Alvorada	II – Balada
Sax Alto em Mi Bemol		
Sax Tenor em Si Bemol		

Trompete		
-----------------	---	--

Tabela 28

Sax Alto e Sax Tenor

	III – Batalha	IV – Triunfo
Métrica e Tempo	<i>Allegro</i> , semínima a 140 bpm e semínima a 145 bpm. Compasso 4/4 com variação para 3/8 e 2/4.	<i>Andante</i> , semínima a 55-60 bpm. <i>Allegro</i> , semínima a 145 bpm. Compasso 4/4
Tonalidade	Lá Eólio e Dó Dórico (Fa# eólio e Lá dórico para Sax Alto. Si eólio e Ré dórico para Sax Tenor).	Ré Lídio. (Sí Lídio para Sax Alto e Mi lídio para Clarinete).
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias incluindo notas pontuadas. Quiálteras simples de colcheias e quiálteras de semínimas.	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias. Quiálteras simples de colcheias e quiálteras de semicolcheias.
Dinâmicas e Articulações	<i>mp</i> até <i>ff</i> com gradações, pouco uso mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> , <i>legatto</i> , acento e <i>sforzando</i> .	<i>p</i> até <i>ff</i> com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> , <i>legatto</i> , acento e <i>tenuta</i> .
Ornamentos/efeitos	Não há uso de ornamentos.	Não há uso de ornamentos.

Tabela 29





Tessitura Utilizada	III – Batalha	IV – Triunfo
Sax Alto em Mi Bemol		
Sax Tenor em Si Bemol		

Tabela 30

4.3.3.3 - Trompa e Trompete

	I – Alvorada	II – Balada
Métrica e Tempo	<i>Andante</i> , semínima a 56 bpm. Compasso 4/4 com variações para 2/4 e 3/4.	<i>Allegro moderato</i> , semínima a 75 bpm. Compasso 6/8.

Tonalidade	Ré Dórico. (Mi dórico para Trompa e Mi dórico Trompete).	Sol Dórico (Ré dórico para Trompa e Lá dórico para Trompete).
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões até colcheias. Quiálteras simples de colcheias e semicolcheias para Trompete.	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias, incluindo notas pontuadas.
Dinâmicas e Articulações	<i>pp</i> até <i>f</i> para Trompa e <i>p</i> até <i>f</i> para Trompete com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: Sempre <i>legatto</i> .	<i>pp</i> até <i>ff</i> com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> , <i>legatto</i> e <i>Sforzando</i> .
Ornamentos/efeitos	Não há uso de ornamentos.	Não há uso de ornamentos.

Tabela 31




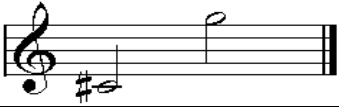
Tessitura Utilizada	I – Alvorada	II – Balada
Trompa em Fá		
Trompete		

Tabela 32

Trompa e Trompete

	III – Batalha	IV – Triunfo
Métrica e Tempo	<i>Allegro</i> , semínima a 140 bpm e semínima a 145 bpm. Compasso 4/4 com variação para 3/8 e 2/4.	<i>Andante</i> , semínima a 55-60 bpm. <i>Allegro</i> , semínima a 145 bpm. Compasso 4/4
Tonalidade	Lá Eólio e Dó Dórico (Mi eólio e Sol dórico para Trompa. Si eólio e Ré dórico para Trompete).	Ré Lídio. (Lá lídio para Trompa e Mi lídio para Trompete).
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias incluindo notas pontuadas. Quiálteras simples de colcheias e quiálteras de semínimas.	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias, incluindo notas pontuadas. Quiálteras simples de colcheias e quiálteras de semicolcheias. Sincope simples
Dinâmicas e Articulações	<i>mp</i> até <i>ff</i> com gradações, pouco uso mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> (simples, duplo e/ou triplo), <i>legatto</i> , acento e <i>sforzando</i> .	<i>pp</i> até <i>ff</i> com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> , <i>legatto</i> , acento e tenuta.

Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias, incluindo notas pontuadas. Quiálteras simples de colcheias e quiálteras de semínimas.	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias. Quiálteras simples de colcheias e quiálteras de semicolcheias. Sincopa simples
Dinâmicas e Articulações	<i>p</i> até <i>ff</i> com gradações, pouco uso mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> (simples e duplo), <i>legatto</i> , acento e <i>sforzando</i> .	<i>pp</i> até <i>ff</i> com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> , <i>legatto</i> e acento.
Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.	Não há uso de ornamentos.

Tabela 37





Tessitura Utilizada	III – Batalha	IV – Triunfo
Eufônio		
Trombone Tenor		

Tabela 38

4.3.3.5 - Fagote, Clarinete Baixo, Sax Barítono, Trombone Baixo e Tuba.

	I – Alvorada	II – Balada
Métrica e Tempo	<i>Andante</i> , semínima a 56 bpm. Compasso 4/4 com variações para 2/4 e 3/4.	<i>Allegro moderato</i> , semínima a 75 bpm. Compasso 6/8
Tonalidade	Ré Dórico. (Si dórico para Sax Barítono e Mi dórico para Clarinete Baixo)	Sol Dórico (Mi dórico para Sax Barítono e Lá dórico para Clarone)
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões até colcheias.	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias, incluindo notas pontuadas.
Dinâmicas e Articulações	<i>pp</i> até <i>f</i> com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: Sempre <i>legatto</i> .	<i>pp</i> até <i>ff</i> com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> , <i>legatto</i> .
Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.	Não há uso de ornamentos.

Tabela 39

Tessitura Utilizada	I – Alvorada	II – Balada
Fagote		
Clarinete Baixo em Si Bemol		
Saxofone Barítono em Mi Bemol		
Trombone Baixo		
Tuba		

Tabela 40

Fagote, Clarinete Baixo, Sax Barítono, Trombone Baixo e Tuba.

	III – Batalha	IV – Triunfo
Métrica e Tempo	<i>Allegro</i> , semínima a 140 bpm e semínima a 145 bpm. Compasso 4/4 com variação para 3/8 e 2/4.	<i>Andante</i> , semínima a 55-60 bpm. <i>Allegro</i> , semínima a 145 bpm. Compasso 4/4
Tonalidade	Lá Eólio e Dó Dórico (Fa# eólio e Lá dórico para Sax Barítono. Si eólio e Ré dórico para Clarone).	Ré Lídio. (Sí lídio para Sax Barítono e Mi lídio para Clarone).
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias, incluindo notas pontuadas. Quiálteras simples de colcheias e quiálteras de semínimas.	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias. Sincopo simples.
Dinâmicas e Articulações	<i>p</i> até <i>ff</i> com gradações, pouco uso mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> (simples e/ou duplo), <i>legatto</i> , acento e <i>sforzando</i> .	<i>pp</i> até <i>ff</i> com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Legatto</i> e acento.
Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.	Não há uso de ornamentos.

Tabela 41

Tessitura Utilizada	III – Batalha	IV – Triunfo
Fagote		
Clarinete Baixo em Si Bemol		
Saxofone Barítono em Mi Bemol		
Trombone Baixo		
Tuba		

Tabela 42

4.3.3.6 - Contrabaixo

	I – Alvorada	II – Balada
Métrica e Tempo	<i>Andante</i> , semínima a 56 bpm. Compasso 4/4 com variações para 2/4 e 3/4.	<i>Allegro moderato</i> , semínima a 75 bpm. <i>Andante</i> . Compasso 6/8
Tonalidade	Ré Dórico	Sol Dórico
Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões até colcheias.	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias, incluindo notas pontuadas.
Dinâmicas e Articulações	<i>p</i> até <i>f</i> com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: Sempre <i>legatto</i> , uso de arco e <i>pizzicato</i> .	<i>pp</i> até <i>ff</i> com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> , <i>legatto</i> , uso de arco e <i>pizzicato</i> .
Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.	Não há uso de ornamentos.

Tabela 43

	III – Batalha	IV – Triunfo
Métrica e Tempo	<i>Allegro</i> , semínima a 140 bpm e semínima a 145 bpm. Compasso 4/4 com variação para 3/8 e 2/4.	<i>Andante</i> , semínima a 55-60 bpm. <i>Allegro</i> , semínima a 145 bpm. Compasso 4/4.
Tonalidade	Lá Eólio e Dó Dórico	Ré Lídio.

Rítmica	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias incluindo notas pontuadas. Quiálteras simples de colcheias e quiálteras de semínimas.	Divisão rítmica simples com subdivisões até semicolcheias. Sincope simples.
Dinâmicas e Articulações	<i>P</i> até <i>ff</i> com gradações, pouco uso mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Stacatto</i> , <i>legatto</i> , acento e <i>sforzando</i> , sempre com arco.	<i>pp</i> até <i>ff</i> com gradações, sem mudanças súbitas de dinâmicas. Articulações: <i>Legatto</i> , acento, sempre com arco.
Ornamentos/Efeitos	Não há uso de ornamentos.	Não há uso de ornamentos.

Tabela 44

Tessitura Utilizada	I – Alvorada	II – Balada
Contrabaixo		

Tabela 45


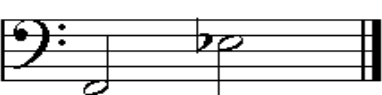
Tessitura Utilizada	III – Batalha	IV – Triunfo
Contrabaixo		

Tabela 46

5 - Conclusão

Neste estudo, abordamos questões históricas acerca da evolução da prática musical em formações de sopros, a fim de entendermos um pouco das origens das bandas. Desde muito tempo a música está inserida na vida da comunidade – especialmente música para sopros e percussão – seja em manifestações culturais diversas tais como atos cívicos, festividades religiosas, ou como meio de animação de exércitos nas batalhas, conforme comentado no capítulo referente aos aspectos históricos.

Desde a Idade-Média, os grupos de sopros e percussão estão presentes na vida da comunidade e essa característica se mantém até os dias atuais,

através da atuação das nossas bandas de música, também conhecidas como “Corporações Musicais”. Além disso, as bandas civis atuam como grande instrumento de formação musical, função herdada das antigas Guildas, e posteriormente das Irmandades e Corporações.

A Banda Militar e a Banda Civil sempre mantiveram estreita relação, o que às vezes torna difícil estabelecer as reais diferenças de atuação desses grupos. ANDRADE (1988, p.116, 117, 188, 119) comenta sobre as diversas formas de interação entres grupos civis e militares e nos mostra que uma característica histórica dessa parceria é a colaboração entre as instituições. A constante troca de experiências, através do intercâmbio de músicos e/ou instrumentos, além de troca de repertório, como exemplos, acontecem desde muito tempo. No Brasil, percebemos esta grande parceria entre grupos civis e militares a partir da queda das atividades extrativistas no “Ciclo do Ouro”, quando Corporações Musicais passaram a funcionar de maneira independente, recebendo então, constante suporte dos grupos militares.

Assim como os grupos civis sofreram influências dos grupos militares, especialmente no que se refere ao repertório, as Bandas Militares, por sua vez, sempre atuaram como grupos civis. As bandas de órgãos militares sempre tiveram forte atuação enquanto grupo de concerto, não se restringindo aos eventos institucionais. Como comprovação disso apoiamos nos relatos de ANDRADE (1988) e SALLES (1985) sobre a atividade das bandas no Brasil e, além disso, na atividade da “Sousa’s Band”, que viajou pelo território americano e pelo mundo sob a direção de John Phillip Sousa, e que era uma banda militar que atuava estritamente como um grupo de concerto. SALLES (1985) aponta que na região do Grão-Pará – já no Séc. XX – as bandas das repartições militares eram muito bem organizadas e com intensa atividade, sendo que, além das obrigações oficiais, mantinham apresentações públicas com repertório bastante variado, que incluía músicas populares, concertos para solistas, transcrições de aberturas para orquestra, sinfonias e árias de óperas.

Essa grande mistura de funções e diversidade de atuação das bandas nos deixa muitas vezes confuso sobre a definição de nomenclaturas tais como “Banda Militar”, “Banda Civil” e “Banda Sinfônica”. Conforme alguns entrevistados por FAGUNDES (2010), a Banda Sinfônica se diferenciaria de uma Banda Civil principalmente pelo quadro instrumental, compreendendo uma

instrumentação bastante ampliada. No entanto, tal argumento se mostra insuficiente como forma de diferenciação, haja visto que bandas consideradas militares, como a “Sousa’s Band”, ou mesmo as bandas do Corpo de Bombeiros ou da Polícia Militar, citadas por Andrade, possuíam um quadro instrumental bastante amplo como o especificado para a Banda Sinfônica.

No Brasil, a configuração instrumental das bandas civis se deu de maneira peculiar em diferentes regiões do país, o que fica difícil de definir uma nomenclatura a partir do parâmetro da instrumentação. Neste sentido, LIMA (2000, p.90) comenta que as Bandas Militares tendem a seguir um padrão de combinação de instrumentos pré-estabelecidos pela tradição militar, enquanto os grupos civis tendem a buscar configurações instrumentais alternativas mais coerentes com suas reais necessidades e possibilidades. A diversidade de opiniões acerca das nomenclaturas referente às bandas nos mostra que tal assunto merece um estudo muito mais aprofundado e de foco muito mais social do que propriamente musical, pois ao longo dos anos, as transformações sociais e econômicas nas comunidades onde as bandas estão inseridas contribuíram para traçar diferentes caminhos para tais grupos.

Diante do sucinto panorama histórico dos grupos de sopros exposto neste estudo, percebemos também que as atividades das bandas no Brasil sempre estiveram atreladas à formação musical. No entanto, essa importante função de “escola” não acompanhou o processo de sistematização percebido em países da América do Norte, Europa, e mesmo em países da América Latina. O ensino musical nas nossas bandas de música muitas vezes não prevê um plano pedagógico que permita ao aluno um crescimento técnico gradativo, ficando muitas vezes num estágio elementar, suficiente apenas para que tal aluno seja capaz de participar dos ensaios.

Desdobramentos dessa deficiência no processo de ensino musical nas bandas de música são percebidos na falta de planejamento de ensaios e programação de atividades, assim como no estabelecimento de critérios para a escolha de repertório, respeitando o estágio técnico dos músicos. Esses aspectos demonstram muitas vezes a falta de preparo dos regentes. Nesse sentido, o capítulo dedicado à discussão dos aspectos da Tabela de Parâmetros Técnicos publicada no Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda procura elucidar questões acerca da sistematização de repertório,

respeitando uma série de estágios dentro do processo de formação musical, abordando a observação de parâmetros não como algo rígido, mas como referencial. A falta de sistematização, seguindo um processo técnico gradativo, não é exclusividade das bandas, sendo que as orquestras de estudantes também carecem de materiais adequados, conforme os trabalhos de REAL (2006) e CHAGAS (2007), que apontam a carência de material pedagógico para o desenvolvimento de orquestras estudantis, assim como a dificuldade de se encontrar repertório adequado.

No campo do ensino musical de maneira coletiva, temos no Brasil uma importante obra de referência que é o trabalho de Joel Barbosa. Intitulado “*DA CAPO: Método Elementar Para o Ensino Coletivo ou Individual de Instrumentos de Banda*”, o método aborda questões técnicas elementares dos instrumentos de banda, aplicados num ambiente de prática musical coletiva, de modo que um único profissional possa conduzir o processo. Barbosa reforça a importância da observação individualizada dentro da construção musical coletiva, de maneira que todos caminhem de maneira homogênea. Todo o método se baseia em exercícios progressivos, inicialmente em uníssono, que abordam gradativamente questões técnicas de cada instrumento, assim como a apresentação gradativa de parâmetros tais como métrica, figuras rítmicas, dinâmicas, entre outros, chegando ao final do processo com a apresentação pública de arranjos curtos com a banda completa. No entanto, para um bom desenvolvimento do processo de ensino de maneira coletiva, ou mesmo individualmente, esbarramos num ponto que considero de grande importância, que é a preparação dos profissionais envolvidos.

Além da importância da boa formação dos professores de instrumentos, considero importante frisar que a boa formação do regente, seja para uma orquestra, coro ou banda, é de extrema importância. LIMA (2000, p.93) frisa que, apesar dos cursos de graduação em regência abordarem questões sobre gestual, estudo de obras em diferentes períodos, história da música, harmonia, instrumentação e orquestração, existe uma lacuna referente à preparação do regente para trabalhar com grupos estudantis, que na maioria das vezes, será o primeiro emprego do regente recém-formado.

O trabalho com orquestras, coros ou bandas estudantis requer do regente um constante cuidado com o processo de aprendizado dos alunos que

compõem tais grupos, além de uma constante busca por informação, sendo que a escolha de repertório, assim como a elaboração de arranjos – prática comum dos regentes de banda – precisa respeitar a realidade técnica dos grupos. Um fator importante a ser observado em grupos estudantis se refere à instrumentação disponível em cada banda ou orquestra estudantil, que dificilmente possui um mesmo padrão instrumental. Este aspecto se mostra como o ponto principal deste estudo que, no qual a partir da proposta de flexibilização da instrumentação e orquestração em repertório considerado de nível iniciante até intermediário, procuro apresentar tal recurso como uma boa alternativa que auxilia na criação e escolha de repertório. Essa flexibilização possibilita a aplicação de um mesmo arranjo ou composição em diferentes configurações instrumentais, facilitando o intercâmbio de repertório, que seria destinado a um grupo específico.

Os assuntos abordados neste estudo representam uma mínima parte do conteúdo que poderia ser discutido sobre bandas, seja referente a aspectos históricos, sistematização de repertório e ensino, ou abordagem da instrumentação e orquestração. Especialmente no Brasil, muito se tem a estudar acerca das raízes de nossas bandas e desenvolvimento dessa tradicional forma de prática musical, que se mantém viva, com grandes dificuldades, apesar da grande importância dentro do contexto social, mencionado anteriormente. Dessa forma, todos os aspectos abordados podem se desdobrar em outros estudos mais detalhados, diante do vasto campo que é a música para sopros, especialmente em nosso país.

6 - Bibliografia

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration*. 3 ed. New York: W.W. Norton & Company, Inc. 2002.

ANDRADE, Hermes de. A Banda de Música na Escola de Primeiro e Segundo Grau. 1988. 215f. Dissertação (Mestrado). Conservatório Brasileiro de Música (Centro de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão), Rio de Janeiro-RJ. 1988.

ARAÚJO, Marcos Wander Vieira. Banda Sinfônica de Brasília: trajetória e práticas socioculturais. 2011. 261f. Dissertação (Mestrado). Universidade de Brasília (Departamento de Música), Brasília-DF. 2011.

BARBOSA, Joel Luis S. Adaptation of American Instruction Methods to Brazilian Music Education Using Brazilian Melodies. 1994. Tese (Doutorado). Washington, EUA. 1994.

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

BERLIOZ, Hector. *Treatise on Instrumentation*. Tradução de Theodore Front. New York: Dover Publications, Inc. 1991. 424 p.

BRINKMAN, David. In: ARRANGING CLASS., 2009, Universidade de Wyoming. Disponível em: <<http://uwacadweb.uwyo.edu/brinkman/How%20to%20Orchestrate%20and%20Arrange%20Music.pdf>>. Acesso em: 07 de Março. 2010.

CASELLA, Alfredo; MORTARI, Vigilio. *Manual de la Orquesta Contemporanea*. Tradução de A. Jurafsky. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.

CARSE, Adam. *The History of Orchestration*. New York: Dover Publications, Inc, 1964. 348 p.

CHAGAS, Alexandre Henrique Isler. A Orquestra de Cordas infanto-juvenil como instrumento metodológico na educação musical. 2007. 185f. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas-SP. 2007.

CIPOLLA, Frank. *The Wind Ensemble and it's Repertoire: Essays on the Fortieth Anniversary of the Eastman Wind Ensemble*. New York. University of Rochester Press. 1994.

ERICSON, Frank. *Arranging for the Concert Band*. USA: Alfred Publishing CO, 1983.

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.

GOOSESEN, Peter. *Of Kings and Castles*. Molenaar Edition BV., (Flexible Wind), 2004. 1 Partitura (9p.) Banda.

GRELA, Dante. *Análisis musical: una propuesta metodologica*. In: Serie 5. Rosario: Universidad de Rosario, 1986, p. 1-14.

HUNSBERGER, Donald R. *The Instrumentalist: repertoire for wind conductors*. In: EASTMAN WIND ENSEMBLE FESTIVAL SYMPOSIUM., 1977, Eastman. [S.l.: s.n.]. 1977. p. 44-46.

HUNSBERGER, Donald R; ERNST, Roy. *Conducting – A lifetime of Growth*: [S.l.: s.n.], 1983. p. 42-44. Separata de: HUNSBERGER, Donald R; ERNST, Roy. *The Art of Conducting*. [S.l.]: Alfred A. Knopf. [19--].

HORTA, Luiz Paulo. VILLA-LOBOS Uma Introdução. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor Ltda, 1987. 165p.

JARDIM, Marcelo. *Pequeno Guia Prático para o Regente de Banda*. Rio de Janeiro: Edições Funarte, 2008. 62p.

JESUS, Raimundo Mário de. *Banda Militar, Dois séculos contextuais de Música no Brasil*. 1 ed. [S.l.], Edição do autor, [2008].

LAGE, Cláudio. *Prelúdio...* . Edição do autor. 2011. 1 partitura (10 p.) Banda

LAGE, Cláudio. *O Lendário Mensageiro*. Edição do autor. 2011. 1 partitura (82 p.) Banda.

LOBO, Edu. *Arrastão*. (Arr. Cláudio Lage). [S.l.]. 2011. 1 partitura (19 p.). Banda

LIMA, Marcos Aurélio de. *A Banda e seus desafios: levantamento e análise das táticas que a mantêm em cena*. 2000. 214f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas-SP, 2000.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A. 2000. 550p.

PISTON Walter. *Orquestación*. Tradução de Ramón Barce, Llorenç Barber e Alicia Perris. Madrid: Real Musical editores, 1984. 493p.

POLK, Heith. *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press. 1992. 272p.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum (The Organographia parts I and II)*. Tradução de David Z. Crookes. New York: Oxford University Press. 2005.

RAYNOR, Henry. *História Social da Música: Da Idade Média a Beethoven*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Londres: Barrie & Jenkins Ltd. 1978. 434p.

REAL, Jonicler. Estudo e reflexão sobre repertório de orquestra jovem. 2003. 163f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas-SP, 2003.

REZENDE, Maria Conceição. *A Música na História de Minas Colonial*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada. 1989. 765p.

ROUSSIN, Charles Bruno. Oito novas obras para orquestra de cordas: Aspectos analíticos e de *performance* de composições escritas para a Orquestra de Câmara de Ouro Branco. 2011. 2v., enc. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

RHODES, Stephen L. *Wind Band History.*, 2007. Disponível em: <www.lipscomb.edu/windbandhistory>. Acesso em 28 de Setembro. 2012.

SALLES, Vicente. *Sociedade Euterpe*. Brasília: Gene Gráfica Editora, 1985. 216p.

SCHÖENBERG, Arnold. *Models for Beginners in Composition (Syllabus and Glossary)*. New York: G. Schirmer, Inc, 1943. 16p.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA. *Sociedade Musical Carlos Gomes, cem Anos marcando o compasso da nossa história*. Belo Horizonte, 1995. 268p.

STRAVINSKY, Igor. *The Fire Bird (Finale)*. (Arr. BULLOCK, Jack). [S.l]. [S.n]. 1 partitura (12 p.) Band.

6.1 - Lista de partituras

BACH, Johann Sebastian. Chorale and Fugue (Arr. BULLOCK, Jack.).

BARRET, Roland. Ritual Images.

BELLSTEDT, Hermann. Variation on a Neopolitan Song (Arr. HUNSBERGER, Donald).

BEM, Jorge. Mas que Nada (Arr. SCHIPPER, Marleen).

BOUBLIL, Claude – Michel Schonberg. Miss Saigon (Arr. MEIJI, Johan De).

DESPLAT, Alexandre. Harry Potter and the Deathly Hallows part 2, Symphonic suíte (Arr. BULLOCK, Jack).

ELGAR Edward. Pomp and Circunstance nº2 (Arr. GREVENBROCK, Ton Van).

FILLMORE, Henry. Lassus Sax (Arr. WAGNER, Douglas E).

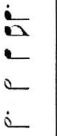
GOLDMAN, Edwin Franko. The Chimes of Liberty (Arr. WAGNER, Douglas E)

GORDON, Jacob. Fantasia on the Alleluia Hymn (Arr. WAGNER, Douglas E).

JEANBOURQUIN, Marc. Spiral.

KORSAKOV, Nickolai Rimsky. Dubnushka, *Op.62* (Arr. LOPEZ, Victor).
MORRICONE, Ennio. Gabriel's Oboé (Arr. PEARCE, Andrew).
PEARCE, Andrew. Stepping Out.
PIERPONT, James. Jingle Bell Gallop. (Arr. WAGNER, Douglas E.).
PINA, José Alberto. El Triángulo de las Bermudas.
REED, Alfred. Armenian Dances – Part 1 (Arr. WAGNER, Douglas E).
SALVERE, Ennio. A Musical Fantasy.
SALVERE, Ennio. The Unsquare Dances.
SWIGGERS, Eric. Astro Suíte.
VERDI, Giuseppe. La Forza del Destino, Overture (Arr. STALMEIER, Peit).
WAGNER, Douglas E. De Colores, traditional spanish folk tune.
WAGNER, Douglas E. Ellan Vannin Suíte, traditional Manx tunes. [
WILLIAMS, Ralph Vaughan. Folk Songs from the Eastern Countries (Arr.
WAGNER, Douglas E).

8 - Anexos.

TABELA DE PARÂMETROS TÉCNICOS PARA SOPRO					
Grau	1	2	3	4	5
Métrica	Simplex: 2/4, 3/4 e 4/4 Variações métricas mínimas	Inclui: 6/8 ou mínimo de 5, 6, 2 simples e 4/4, 2/4 Variações métricas fixas em compasso simples	Inclui: 6/8 e 9/8 Variações métricas fixas em compasso simples e composto	Inclui: 3/8, 6/8 e 9/8 Variações métricas assimétricas	Todas possibilidades métricas, com variações frequentes e complexas
Armaduras de Clave	Bb, Eb, F, com relativas menores e modos, poucos acidentais ocorrentes	Bb, Eb, F, Ab, com relativas menores e modos, alterações cromáticas sutis e mudanças de armadura	Até 6 bemóis* ou 2 alterações cromáticas, mudanças de armadura	Até 6 bemóis* ou 2 alterações cromáticas, maior uso de dissonâncias	Qualquer armadura, Alterações cromáticas frequentes, uso restrito de polivalência
Tempo (bpm)	Andante-Moderato (72-120). <i>ritard.</i> , <i>accel.</i>	Andante-Allegro (60-132) <i>ritard.</i> , <i>accel.</i>	Largo-Allegro (56-144) Todos descritores de tempo*	Largo-Presto (40-168) Todos descritores de tempo*	Largo-Prestissimo (40-208) Mudanças frequentes de andamento
Figuras de Nota e Pausa		Inclui: Agrupamentos simples de semicolcheias, 3 quíntulas de colcheia e semínima	Inclui: Agrupamentos simples de fásis, sextinas de semicolcheia, uso mínimo de quíntulas de semicolcheia	Todas as figuras, tanto em compasso simples quanto composto. Maior uso de agrupamentos assimétricos	Aumento de complexidade, tanto em compasso simples quanto em composto
Ritmo	Ritmos básicos em compasso simples. Uso de pontos de aumento e ligaduras em grau 1,5. Independência a 2 partes.	Ritmos básicos em compasso simples, muito simples em composto, sincopas simples em colcheias, independência rítmica até 3 partes	Maior liberdade rítmica em compasso composto, maior uso de sincopas, independência até 4 partes	Todos os ritmos, exceto composto complexo e sincopas complexas de semicolcheias. Independência a 5 vozes	Inclui subdivisões e sincopas complexas, mudanças frequentes, independência em partes múltiplas
Dinâmicas	<i>p</i> até <i>f</i> , crescendo e decrescendo breve.	<i>pp</i> até <i>ff</i> , crescendo e decrescendo de até 4 compassos, <i>pp</i> simples.	<i>pp</i> até <i>ff</i> , crescendo e decrescendo de maior duração, alguns subitoss simples, dinâmicas cruzadas, maior uso de <i>ff</i>	<i>ppp</i> até <i>fff</i> , crescendo e decrescendo longos, subitoss mais complexos, dinâmicas cruzadas	Todas as dinâmicas, ênfase na complexidade
Articulação	Ataque e articulação básicos (Tah-Dah), ligaduras e acentos, uso mínimo de staccato	Inclui: tenuto, staccato, legato, uso simultâneo de 2 articulações	Inclui: marcato, <i>sf</i> , <i>ff</i> , uso simultâneo de 3 articulações	Exigências estilísticas maiores: <i>secco</i> , <i>leggero</i> , <i>pesante</i> , <i>portato</i> , <i>frullato</i> , uso simultâneo de 4 articulações	Mudanças frequentes, golpes múltiplos de língua, várias articulações usadas simultaneamente
Ornamentos	Nenhum	Trinados e apoggiaturas de uma nota.	Trinados com apoggiatura de entrada ou saída, apoggiaturas de 2 ou 3 notas	Qualquer uso de apoggiaturas, trinados, grupetos e mordentes escritos	Maior complexidade e frequência de utilização
Orquestração	Instrumentação reduzida, exposição limitada dos metais, distribuição de partes por famílias ou tessitura. Mudanças nas vozes por fásis.	Instrumentação reduzida, alguns solos para Fl, Cl, Tpt, Sax Alto. Divisão por metais e independência. Permissão mais exposta, solos com apoio, algum uso de notação contemporânea.	Instrumentação expandida, alguns solos para Ob/Hr/Bsr. Divisão por metais, com maior independência. Solos com apoio. Permissão mais exposta. Incluir piano.	Instrumentação completa. Partes expostas para qualquer instrumento, maior variedade de combinações timbricas, maior uso do piano como elemento de cor instrumental.	Solos múltiplos, texturas transparentes, entropia independente. Maior exposição de requiã, trompas-ingles e outros instrumentos atóxicos.
Duração	1 a 3 minutos	2 a 5 minutos	2 a 8 minutos	2 a 20 minutos	Qualquer duração
Considerações	Evitar saltos grandes, escrita como tutti do início ao fim e clarinetes ultrapassando a mudança de registro.	Colocar pausas para descanço. Incluir comentários inteligentes. Manter os metais em seu melhor registro. Evitar mudanças frequentes.	Evitar uso de C e D, maior uso de flutuações de tempo. Evitar colocar os metais em registros extremos.	Maior uso de rubato e mudanças repentinas, usar pouco as tonalidades com 6 graus. Evitar uso de chave de Lá.	Conteúdo é musical e tecnicamente desafiador, mudanças frequentes.
Uso da Percussão	Timpanos oportunistas, sem alteração de afinação, golpes de caixa, fias simples ok, ruf de prato ok, ritmos podem estar em um nível acima das partes de sopros.	2 timpanos, com tempo para mudança de afinação. Rolos simples de caixa, rufos em pandeiro, triângulo e bumbo ok.	4 timpanos, teclados com 2 baquetas, efeitos mais exóticos, coim scrapes, vassourinha	Teclados com 4 baquetas, efeitos mais exóticos, vibrafona com pedal e crotáles, partes múltiplas de teclados.	Todas as técnicas.

EXTENSÃO DOS INSTRUMENTOS POR NÍVEIS DE DIFICULDADE					
Grau	1	2	3	4	5
Flauta					
Oboé					
Fagote					
Clarinete					
Clarone					
Saxofone					
Trompete					
Trompa					
Trombone Bombardino					
Tuba					

OBS: A Semibreve indica limite de extensão entre um nível e o nível seguinte.

Tabela de distribuição da Instrumentação por níveis

Instrumentação	Nível 1	Nível 2	Nível 3	Nível 4	Nível 5
Piccolo	Não consta	Raro	Consta	Consta	1 a 2 vezes
Flauta	Somente uma voz	De 1 a 2 vozes	De 1 a 2 vozes	Divisão de 2 ou mais vozes	Divisão de 2 ou mais vozes
Oboé	Somente uma voz	Somente uma voz	De 1 a 2 vozes	De 1 a 2 vozes	De 1 a 2 vozes
Corne Inglês	Não consta	Não consta	Raro mas pode constar	Consta como opcional	Uso mais freqüente
Clarinete Eb (Requinta)	Não consta	Não consta	Consta	Consta	Consta
Clarinete Bb	Somente uma voz	Divisão de 2 vozes	Divisão de 3 vozes com terceira voz opcional	Divisão de 3 vozes	Divisão de 3 vozes
Clarinete Alto Eb	Não consta	Não consta	Não consta	Não consta	Consta
Clarone	Consta	Consta	Consta	Consta. Uso do Clarinete contrabaixo como opcional	Consta. Também o Clarinete Contrabaixo mais freqüente
Fagote	Somente uma voz	Somente uma voz	Somente uma voz	De 1 a 2 vozes	Divisão de 2 vozes
Contra-Fagote	Não consta	Não consta	Raro mas pode constar	Consta como opcional	Uso mais freqüente
Saxofone Alto Eb	Somente uma voz	Somente uma voz	Divisão de 2 vozes	Divisão de 2 vozes	Divisão de 2 vozes
Saxofone Tenor Bb	Somente uma voz	Somente uma voz	Somente uma voz	Somente uma voz	Somente uma voz
Saxofone Barítono Eb	Consta	Consta	Consta	Consta	Consta
Trompa em F	Somente uma voz	Somente uma voz	Divisão de 2 a 4 vozes	Divisão de 4 vozes	Divisão de 4 vozes
Trompete Bb	Somente uma voz	De 2 vozes	Divisão de 2 a 3 vozes	Divisão de 3 a 4 vozes	Divisão de 3 a 4 vozes
Trombone Tenor	Somente uma voz	Somente uma voz	Divisão de 2 vozes	Divisão de 2 a 3 vozes	Divisão de 2 a 3 vozes
Trombone Baixo	Não consta	Não consta	Consta	Consta	Consta
Eufônio	Somente uma voz	Somente uma voz	Somente uma voz	De 1 a 2 vozes	De 1 a 2 vozes
Tuba	Somente uma voz	Somente uma voz	Divisão de 1 a 2 vozes	De 1 a 2 vozes	De 1 a 2 vozes
Contrabaixo Acústico	Não consta. Caso o grupo possua compartilha-se a parte com a Tuba	Idem nível 1	Consta, às vezes como opcional.	Consta, às vezes como opcional.	Consta, às vezes como opcional.
Percussão					
Tímpanos	Até 2 tímpanos como opcional, sem mudança de afinação.	De 2 a 4 tímpanos, tempo para mudança de afinação	Idem nível 2	Idem nível anterior com técnicas mais avançadas	Idem nível anterior
Teclados, piano, celestra, harpa.	Xilofône, marimba, vibrafone, glockenspiel, bells, etc.	consta	consta	Consta	Teclados idem níveis anteriores. Consta harpa, celesta e piano.
Percussão avulsa e de sons indefinidos	Caixa, tambores, bumbo, pratos suspenso e de choque, woodblocks, pandeiro, maracás, etc	consta	consta	Consta	Consta

Prelúdio...

Cláudio Lage

♩ = + - 60

Andante cantabile

Flute 1 e 2

Oboé

Bassoon (Euph.)

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2

Bass Clarinet in B \flat

Alto Saxophone 1 e 2 (Tpt. 1 e 2.)

Tenor Saxophone (Trompa.)

Baritone Saxophone (B.Cl.)

Horn in F

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Trombone 1 e 2

Euphonium

Tuba

Timpani B \flat - E \flat

Percussion triângulo

Vibraphone

Contrabass pizz.

8

Fl. *legato* *expressivo*
p legato *mf*

Ob. *p* *mf* *expressivo*

Bsn.

Cl. (Ob.) *legato* *expressivo*
p *mf*

Cl. Solo. *mf* Tutti. *p legato*

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Perc. *legato* *p*

Vib. *p*

Cb.

A

(Ob.) (Fl. II)
em relevo

15

Fl. *mf* *mf em relevo* 3

Ob. *mf* *mf em relevo* 3

Bsn. *mf*

Cl. *mf* *Tutti.* *p*

Cl. *mf* *p*

B. Cl. *mf* *p*

Alto Sax. *mf* *p* 3

Ten. Sax. *p* *mf*

Bari. Sax. *mf* *p*

Hn. *p*

Tpt. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf* *p* *p*

Euph. *mf* *p* (Trompa)

Tba. *mf* *p*

Timp. (C-G)

Perc.

Vib.

Cb. *arco* *mf*

22 *Tutti* (Ob.)

Fl. *cresc,* *f*

Ob. *cresc,* *f*

Bsn. *mf*

Cl. *cresc,*

Cl. *cresc,*

B. Cl. *cresc,* *mf*

Alto Sax. *cresc,* *mf* a2.

Ten. Sax. *cresc,* *mf*

Bari. Sax. *cresc,* *mf*

Hn. *cresc,* *mf*

Tpt. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *cresc,* *mf*

Euph. *p cresc,* *mf*

Tba. *cresc,* *mf*

Timp. *mf*

Perc. *p* sus.cymb *p*

Vib. *p*

Cb. *cresc,* *f*

B

30

Fl. *p* *mf* *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Bsn. *mf*

Cl. *p* *mp* *f*

Cl. *mp* *f*

B. Cl. *p* *mf*

Alto Sax. *p* *mf*

Ten. Sax.

Bari. Sax. (B.Cl.) *p* *mf*

Hn.

Tpt. (Ob) *mf* *p* *mf*

Tpt. *p* *mf*

Tbn. *mf*

Euph. *mf*

Tba. *p* *mf*

Timp.

Perc. *mf* *p* *mf*

Vib. *p*

Cb. *mf* *mf*

37

Fl. (Ob.) (solo) *mf* solo

Ob. *mp*

Cl. *p*

Cl. *p*

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Euph.

Tba.

Timp.

Perc. triângulo *p*

Vib. *p*

Cb. *p*

C

44

Fl. *tutti*
mf

Ob. *(tutti)*
mf

Bsn. (Bari.Sax.)
mf

Cl. *mf*

Cl. *mf*

B. Cl. *mf*

Alto Sax. *mf* a2.

Ten. Sax. *mf*

Bari. Sax. *mf*

Hn. *mf*

Tpt. *mf* (H.n)

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Euph. (Hn.) *mf*

Tba. *mf*

Timp.

Perc. *p*

Vib. *mf*

Cb. *mf*

D

51

Fl. *f* *dim.* (Fl.)

Ob. *f* *dim.*

Bsn. *dim.*

Cl. *f* *dim.*

Cl. *f* *dim.*

B. Cl. *dim.*

Alto Sax. *f* *dim.*

Ten. Sax. *f* *dim.*

Bari. Sax. *dim.*

Hn. *f* *mf*

Tpt. *mf*

Tpt. (Trompa) *f* *mf*

Tbn. *f* *dim.*

Euph. *f* *dim.*

Tba. *f* *dim.*

Timp.

Perc.

Vib. *mf*

Cb. *dim.*

58

Fl. *dim.*

Ob. *dim.*

Bsn. *dim.*

Cl. *p* *legato* *dim.*

Cl. *p* *legato* *dim.*

B. Cl. *p* *legato* *dim.*

Alto Sax. *p* *legato* *dim.*

Ten. Sax. *p* *legato* *dim.*

Bari. Sax. (Fag.) *p* *legato* *dim.*

Hn. *p* *legato* *dim.*

Tpt. *p* *legato* *dim.*

Tpt. *p* *legato* *dim.*

Tbn. *p* *legato* *dim.*

Euph. (Trompa) *p* *legato* *dim.*

Tba. *p* *legato* *dim.*

Timp. *p* *dim.*

Perc. *p* *mf* *triângulo*

Vib. *pizz.*

Cb. *mp* *dim.*

63 **rall.**

Fl. *p*

Ob. *p*

Bsn. *p*

Cl. *p*

Cl. *p*

B. Cl. *p*

Alto Sax. *p*

Ten. Sax. *p*

Bari. Sax. *p*

Hn. *p*

Tpt. *p*

Tpt. *p*

Tbn. *p*

Euph. *p*

Tba. *p*

Timp. *p*

Perc. *p*

Vib. *p*

Cb. *p* arco.

Arrastão

Edu Lobo e Vinicius de Moraes

Arr: Cláudio Lage

♩ = 90 aproximadamente

Allegro moderato

(Ob.)

Flute 1 e 2 *f*

Oboe *f*

Bassoon *mf*

Clarinet in B \flat 1 *f*

Clarinet in B \flat 2 *f*

Bass Clarinet in B \flat *mf*

Alto Saxophone 1 e 2 *f*

Tenor Saxophone *f*

Baritone Saxophone (Fag/B.Cl.) *mf*

Horn in F *f* *mf*

Trumpet in B \flat 1 *f*

Trumpet in B \flat 2 *f*

Trombone 1 e 2 1. (B.Cl., Hn.) *mf*

Euphonium *f* *mf*

Tuba *f* *mf*

Percussion 1 Sus. Cymbal *mf*

Percussion 2 Bongôs *f*

Malets Vibraphone

Contrabass *f* *mf*

em relevo

Fl. *mf*

Ob. *em relevo*

Bsn.

Cl. *mf*

Cl. *mf*

B. Cl. *mf*

Alto Sax. *mf*

Ten. Sax. *mf*

Bari. Sax.

Hn.

Tpt. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

Euph.

Tba. *mf*

Perc. *pp* *mf* Surdo

Perc. 2 *p*

Vib. *mf*

Cb. *mf*

A

14

Fl. *mp* *Tutti.* 3 3

Ob. *mp* 3 3

Bsn. *mf* *p*

Cl. *p*

Cl. *p*

B. Cl. *p*

Alto Sax. *a 2.*

Ten. Sax. (Hn.) *p*

Bari. Sax. (Bsn.) *mf* *p*

Hn. *p*

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Euph. *mf* *p*

Tba. *p*

Perc.

Perc. 2 *p*

Vib. *mp* 3 3

Cb.

B

30

Fl. *cresc.....* *f*

Ob. *cresc.....*

Bsn. *mf*

Cl. *cresc.....*

Cl. *cresc.....*

B. Cl. *cresc.....*

Alto Sax. *cresc.....*

Ten. Sax. *cresc.....*

Bari. Sax. *cresc.....* *mf*

Hn. *cresc.....*

Tpt. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *cresc.....*

Euph. *cresc.....*

Tba. *cresc.....*

Perc. *mf*

Perc. 2 *mf*

Vib. *cresc.....*

Cb. *cresc.....*

rall.

38

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Euph.

Tba.

Perc.

Perc. 2

Vib.

Cb.

mf

mf

mf

mf

Sus. Cymb

♩ = + - 60

45 *Andante* (Oboé) solo.

Fl. *mf* *mf*

Ob. *p*

Bsn. *mf*

Cl. *mf*

Cl. *mf*

B. Cl. *mf*

Alto Sax. (Hn.) 1. *mf*

Ten. Sax. (B.Cl.) *mf* *p*

Bari. Sax. *mf*

Hn. *mf*

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Euph.

Tba.

Perc.

Perc. 2

Vib. *p*

Cb.

C ♩ = 90 aproximadamente

Allego moderato

Tutti

54

Fl. *mf* *f*

Ob. *f*

Bsn. *f*

Cl. *f*

Cl. *f*

B. Cl. *f*

Alto Sax. *f*

Ten. Sax. *f*

Bari. Sax. *f*

Hn. *f* *mf*

Tpt. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f* (Hn.)

Euph. (Hn.)

Tba. *f* *mf*

Perc. *mf* *mf* *p*

Perc. 2

Vib. *f*

Cb. *f*

62

Fl. *f*

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax. *mf*

Ten. Sax. *mf*

Bari. Sax. (Bsn.) *mf*

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn. *mf*

Euph. *f*

Tba.

Perc. = *mf*

Perc. 2 *mf*

Vib.

Cb.

69

Fl. *cresc.....*

Ob.

Bsn. *cresc.....*

Cl. *cresc.....*

Cl. *cresc.....*

B. Cl. *cresc.....*

Alto Sax. *cresc.....*

Ten. Sax. *cresc.....*

Bari. Sax. *cresc.....*

Hn. *mf*

Tpt. *cresc.....*

Tpt. *cresc.....*

Tbn. *cresc.....*

Euph. *mf cresc.....*

Tba. *cresc.....*

Perc.

Perc. 2

Vib. *f*

Cb. *cresc..... f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 69 through 74. It features a woodwind and brass ensemble. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are prominent, with the Flute playing a melodic line of eighth notes and the Clarinets playing a similar line with triplets. The Bassoon (Bsn.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), and Baritone Saxophone (Bari. Sax.) parts provide harmonic support with sustained notes and some triplet patterns. The Trumpet (Tpt.) and Trombone (Tbn.) parts also feature triplet patterns. The Euphonium (Euph.) and Tuba (Tba.) parts play sustained notes. The Percussion (Perc.) and Vibraphone (Vib.) parts have rhythmic patterns. The Cymbal (Cb.) part has a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *cresc.....*, *mf*, and *f*. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

76 **molto rall.** **D** $\text{♩} = + - 60$ **Andante** solo. Solo 1 e 2.

Fl. *p*

Ob. *mf*

Bsn.

Cl. *p* solo. *p*

Cl. *p* solo. *p*

B. Cl.

Alto Sax. *p*

Ten. Sax. *p*

Bari. Sax. *p*

Hn. *p*

Tpt. *mp*

Tpt. (Ob.) *mp*

Tbn. (Bari.Sax.) *p*

Euph. *p*

Tba. *p*

Perc. *p*

Perc. 2 triângulo

Vib. *p*

Cb. *p*

85

Fl. *Tutti.*
p

Ob. *p*

Bsn.

Cl. *Tutti.*
p

Cl. *Tutti.*
p

B. Cl. *p*

Alto Sax.

Ten. Sax. *p*

Bari. Sax. *p*

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Euph. *p*

Tba.

Perc. *p*

Perc. 2 *p*

Vib. *p*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 12, covers measures 85 to 90. The score is for a woodwind and percussion ensemble. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Baritone Saxophone (Bari. Sax.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba (Tba.), Percussion (Perc.), Percussion 2 (Perc. 2), Vibraphone (Vib.), and Contrabass (Cb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score begins at measure 85 with a 'Tutti.' marking and a piano (*p*) dynamic. The Flute and Oboe parts feature melodic lines with slurs and ties. The Clarinet and Bass Clarinet parts have similar melodic lines, with the Bass Clarinet starting in measure 86. The Tenor Saxophone and Baritone Saxophone parts also have melodic lines starting in measure 86. The Euphonium part has a melodic line starting in measure 86. The Percussion 2 part has a melodic line starting in measure 86. The Vibraphone part has a melodic line starting in measure 86. The Bassoon part is mostly silent. The Horn, Trumpet, and Trombone parts are mostly silent. The Contrabass part has a melodic line starting in measure 86. The score ends at measure 90.

94

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Bsn. (Tba) *p*

Cl. *mp* *em relevo*

Cl. *mp*

B. Cl.

Alto Sax. *p*

Ten. Sax. *mf*

Bari. Sax. (Fag.) *p*

Hn. *mf*

Tpt. (Ob.) *p*

Tpt. (Hn.) *mf*

Tbn. *a 2.*

Euph. *p*

Tba. *p*

Perc.

Perc. 2

Vib.

Cb. *mf*

E

103 (respirar livremente)

Fl. *p*

Ob. *mf* 3 3

Bsn.

Cl. *mf* 3 3

Cl. (Ob.) *mf* 3 3

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax. *mp* 3 3

Bari. Sax. (B.Cl.) *p*

Hn. *p*

Tpt.

Tpt. *p*

Tbn. *p*

Euph. (Hn.) *p*

Tba. *p*

Perc.

Perc. 2 *p*

Vib.

Cb. *p*

113 *rall.*

Fl. *mp*

Ob.

Bsn.

Cl. *mf*

Cl. *p*

B. Cl. *p*

Alto Sax. *mp*

Ten. Sax. *mp*

Bari. Sax. (Fag.) *mp* *p*

Hn.

Tpt. *p*

Tpt. *p*

Tbn. *p*

Euph. *p* (B.Cl.) *p*

Tba. *p* (Bari.Sax) *p*

Perc. *p*

Perc. 2 *p*

Vib.

Cb. *p*

F ♩ = 90 aproximadamente

121 *Allegro moderato*

Fl. *f*

Ob. *f*

Bsn. *f*

Cl. *f*

Cl. *f*

B. Cl. *f*

Alto Sax. *f*

Ten. Sax. *f*

Bari. Sax. *f*

Hn. *f*

Tpt. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Euph. *f*

Tba. *f*

Perc. *mf* Surdo.

Perc. 2 Bongô

Vib. *f*

Cb. *f*

128

Fl. *mf* *cresc.....*

Ob. *mf* *cresc.....*

Bsn. *mf* *cresc.....*

Cl. *mf* *cresc.....*

Cl. *mf* *cresc.....*

B. Cl. *mf* *cresc.....*

Alto Sax. *p* *cresc.....*

Ten. Sax. *mf* *cresc.....*

Bari. Sax. *mf* *cresc.....*

Hn. *mf* *cresc.....*

Tpt. *f* *mf*

Tpt. *f* *mf*

Tbn. *mf* *cresc.....*

Euph. *mf* *cresc.....*

Tba. *mf*

Perc. *mf*

Perc. 2 *mf*

Vib. *mf*

Cb. *mf*

G

137

Fl. *f*

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

Euph.

Tba.

Perc.

Perc. 2 *mf*

Vib.

Cb.

144

rall.

Fl. *f* 3 3 *mp* *f*

Ob. *f* 3 3 *mp* *f*

Bsn. *f* *f*

Cl. *f* 3 3 *p* *f*

Cl. *f* 3 3 *p* *f*

B. Cl. *f* *p* *f*

Alto Sax. *mf* 3 3 *p* *f*

Ten. Sax. *mf* 3 3 *p* *f*

Bari. Sax. *p* *f*

Hn. *mf* 3 3 *p* *f*

Tpt. *mf* 3 3 *f* *p*

Tpt. *mf* 3 3 *f* *p*

Tbn. *f* *p*

Euph. *f* 3 3 *p* *f*

Tba. *f* *p*

Perc. Sus.Cymb. *p* *f*

Perc. 2 triângulo *p* *f*

Vib. *f* 3 3

Cb. *p* *f*

O Lendário Mensageiro

Fantasia sinfônica sobre uma história Medieval

*Música comissionada pela Orquestra de Sopros FEA (OSFEA).
Premiação no Primeiro Concurso de Composição e Arranjo para
Orquestra de Sopros em 2011.*

Instrumentação:

Flautim
Flautas 1 e 2
Oboé
Fagote
Clarinete Bb 1, 2 e 3
Clarone Bb
Saxofone Alto Eb 1 e 2
Saxofone Tenor Bb
Saxofone Barítono Eb
Trompa F 1 e 2
Trompete Bb 1 e 2
Trombone Tenor 1 e 2
Trombone Baixo
Eufônio
Tuba 1 e 2
Contrabaixo
Tímpanos
Percussão 1: Prato suspenso e Pandeiro
Percussão 2: Triângulo, Surdo, Bumbo e Caixa
Percussão 3: Vibrafone e Xilofone

Cláudio Lage

Novembro de 2011

A Obra “O Lendário Mensageiro” se baseia numa história que vem da Idade - Média e acredita-se que tenha acontecido por volta de 1240, mais precisamente na cidade de Cracóvia na Polônia.

Nessa época, era comum a presença de “*tower musicians*” que eram músicos – geralmente instrumentistas de sopros - que exerciam diversas funções dentro da comunidade, especialmente como vigilante locado nas torres das grandes muralhas que cercavam as cidades ou nas torres das catedrais. Esses músicos tinham a função de alertar sobre a chegada de visitantes, incêndios, presença de invasores ou informar a mudança das horas, dentre outras atribuições. Para cada tipo de serviço era executada uma fanfarra específica.

De acordo com a história, numa ocasião, um trompetista locado em uma das torres da cidade com seu trompete avista a presença de invasores e executa a fanfarra “Hejnal Mariacki” alertando a comunidade do perigo. A fanfarra fora interrompida abruptamente, pois o músico teria sido morto por uma flecha que o atingiu no pescoço enquanto tocava. A invasão não foi bem sucedida graças ao aviso desse trompetista que perdera a vida. Não se sabe se tal história realmente aconteceu. No entanto, em homenagem a esse “músico da torre”, atualmente, essa fanfarra é executada do alto da torre da basílica de Santa Maria, na Cracóvia. A cada virar das horas, um músico executa a fanfarra nos quatro pontos cardeais da torre encerrando a performance abruptamente.

A Fantasia O Lendário Mensageiro se baseia neste enredo, como descrição de um dia comum até que, através do sinal do trompete sinalizando a presença de inimigos, inicia-se uma batalha e em seguida o restabelecimento da paz.

Abaixo segue uma transcrição aproximada da melodia “Hejnal Mariacki”.



O Lendário Mensageiro

(Fantasia sinfônica sobre uma história medieval)

Música comissionada pela OSFEA como parte da premiação no
Primeiro Concurso de Composição e Arranjo para Orquestra de Sopros em 2011.

Cláudio Lage

(I - Alvorada)

♩ = 56 (Andante misterioso)

Piccolo

Flute 1 e 2

Oboe

Bassoon (Bass.Cl.)

Clarinet in B \flat 1

Clarinet in B \flat 2 3

Bass Clarinet in B \flat

Alto Saxophone 1 e 2 (Trompa 1)

Tenor Saxophone (Trompa 2)

Baritone Saxophone (B.Cl./Fagote)

Horn in F 1 e 2

Trumpet in B \flat 1

Trumpet in B \flat 2

Trombone 1 e 2

Bass Trombone

Euphonium

Tuba 1 e 2

String Bass

Timpani (A-D)

Percussão 1 Sus Cymb.

Percussão 2 Triângulo

Percussão 3 Vibraphone

5

Picc.

Fl.

Ob. *solo*
mf espressivo

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt. (Oboé)
p espressivo

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

Tri.

Vib.

28

Picc.

Fl.

mp

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

p

I e II

Alto Sax.

(Euph.)

Ten. Sax.

Bari. Sax.

p

I e II

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

pp

arco.

S. Bass

Timp.

Cym.

Tri.

Vib.

poco rall. **B** A tempo

32

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

Tri.

Vib.

pp cresc.

p

p (respirar livremente)

mf

p cresc. (Trompas)

mf

p

mf

p cresc.

mf (Trompas)

mf (Trompas)

pp cresc. (Bari.Sax)

pp cresc.

pizz

arco.

mp

p cresc.

pp

p

rall.

42

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

Tri.

Vib.

f

mf

p

dim.....

To Pandeiro

Pandeiro

To Surdo

53

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Pandeiro

Surdo

Vib.

(Picc.)

mf

mf

To Tri.

Triângulo

f

65

Picc. *mp* *p*

Fl. *mf* *p* *p*

Ob. *p*

Bsn. *p* *pp*

Cl. *p*

Cl. *p* *p*

B. Cl. *p* *pp*

Alto Sax. *p* (Trompa) *p*

Ten. Sax. *p*

Bari. Sax. *pp*

Hn. *p* *p*

Tpt. *p*

Tpt. *p*

Tbn. *p*

B. Tbn.

Euph. *p* *pp* I

Tba. *pp*

S. Bass

Timp. *pp*

Pandeiro *pp*

Triang. *pp*

Vib. *mf*

C

72

Picc. *mp* (*picc.*)

Fl. *mp*

Ob. *p* *mp* *solo.*

Bsn. *p* *mp*

Cl. *p*

Cl. *p*

B. Cl. *p*

Alto Sax. *p* *pp* *I*

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn. *p* *pp* *I*

Tpt. *pp*

Tpt. *pp*

Tbn.

B. Tbn.

Euph. *pp*

Tba. *pp*

S. Bass

Timpani *pp*

Pandeiro *pp*

Triang. *pp*

Vib.

78

Picc. *cresc.*

Fl. *Tutti* *p* *cresc.*

Ob. *cresc.*

Bsn. *p* *cresc.*

Cl. *cresc.*

Cl. *cresc.*

B. Cl. *p* *cresc.*

Alto Sax. *p* *cresc.*

Ten. Sax. *p* *cresc.*

Bari. Sax. *(B.Cl)* *p* *cresc.*

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph. *p* *cresc.*

Tba. *p* *cresc.*

S. Bass *p* *cresc.*

Timp.

Pandeiro

Triang.

Vib.

84

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Pandeiro

Triang.

Vib.

mp

p

cresc.

A2

D

104

Picc. *mp*

Fl. *mf* (picc.) Fl II

Ob. *p*

Bsn.

Cl. *p*

Cl. *p*

B. Cl.

Alto Sax. *p* (Trompa)

Ten. Sax. *p*

Bari. Sax. *p*

Hn. *p*

Tpt. *p* (oboé)

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph. *p*

Tba. *p*

S. Bass *p*

Timp.

Pandeiro

Triang. *pp* To Surdo Surdo

Vib. *p* *mp*

E

116

Picc.

Fl. 1 (solo)

mf (Oboé - Fl 2)

Solo

mf

Bsn.

mp

Cl.

mf

Cl.

mf

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

p

Tpt.

p

Tbn.

(Fag./Bari.Sax)

mp

B. Tbn.

mp

Euph.

Tba.

(B.Tbn.)

mp (C.b. opcional) pizz.

S. Bass

pp

Timp.

pp

Pandeiro

Surdo.

Vib.

128

Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.
Cl.
B. Cl.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Euph.
Tba.
S. Bass
Timp.
Pandeiro
Surdo
Vib.

mf
mp
mf

Detailed description: This is a page of a musical score for a large ensemble, starting at measure 128. The score is arranged in a system with 19 staves. The instruments are: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Cl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), Baritone Saxophone (Bari. Sax.), Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Bass Trombone (B. Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba (Tba.), Sub Bass (S. Bass), Timpani (Timp.), Pandeiro, Surdo, and Vibraphone (Vib.). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The Pandeiro and Surdo parts are marked with a double bar line and a vertical line, indicating they are played with sticks. The Vibraphone part is marked with a double bar line and a vertical line, indicating it is played with mallets.

134

Picc. *cresc.* *mf*

Fl. *cresc.* *mf*

Ob. *cresc.* *mf*

Bsn. *cresc.* *mf*

Cl. *cresc.* *mf*

Cl. *cresc.* *mf*

B. Cl. *mf*

Alto Sax. *cresc.* *mf*

Ten. Sax. (B. Cl.) *mf*

Bari. Sax. *cresc.* *mf*

Hn. *cresc.* *mf*

Tpt. *cresc.* *mf*

Tpt. *cresc.* *mf*

Tbn. *cresc.* *mf* II

B. Tbn. *mf*

Euph. *cresc.* *mf*

Tba. *cresc.* *mf*

S. Bass *cresc.* *mf*

Timp. *cresc.* (G-D)

Pandeiro *cresc.* To Cym. Sus. Cymb.

Surdo To Tri. Triangle

Vib. *mf*

140

Picc. *cresc.*

Fl. *cresc.*

Ob. *cresc.*

Bsn. *cresc.*

Cl. *cresc.*

Cl. *cresc.*

B. Cl. *cresc.*

Alto Sax. *cresc.*

Ten. Sax. *mf cresc.*

Bari. Sax. *cresc.*

Hn. *cresc.*

Tpt. *cresc.*

Tpt. *cresc.*

Tbn. *cresc.*

B. Tbn. *cresc.*

Euph. *cresc.*

Tba. *cresc.*

S. Bass *cresc.*

Timp.

Cym.

Tri.

Vib. *cresc.*

152

Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.
Cl.
B. Cl.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Euph.
Tba.
S. Bass
Timp.
Cym.
S. D.
Xyl.

Detailed description of the musical score: This page of a musical score, numbered 28 and starting at measure 152, features a large ensemble of instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet (two parts), Bass Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone. The brass section consists of Horn, Trumpet (two parts), Trombone, Euphonium, and Tuba. The percussion section includes Bass, Snare Drum, and Cymbals. The Xylophone part is present but contains no notation. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The woodwinds and strings play melodic and harmonic lines, while the brass and percussion provide rhythmic support and texture.

G

164

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt. (livremente, como recitativo)

Tpt. *sempre forte e heróico*

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp. (E-A)

Cym.

S. D. *mf*

Xyl.

187

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

S. D.

Xyl.

mf

f

p

mf

f

mf

f

p

f

mf

f

190

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

S. D.

Xyl.

f

mf

197

Picc. *p*

Fl. *p*

Ob. *p*

Bsn. *p*

Cl. *f*

Cl. *f*

B. Cl. *p*

Alto Sax. *p*

Ten. Sax. *p*

Bari. Sax. *p*

Hn. *p*

Tpt. *p*

Tpt. *p*

Tbn. *p*

B. Tbn. *p*

Euph. *p*

Tba. *p*

S. Bass *p*

Timp. *p* *f* *p*

Cym. *mf*

S. D. *mf* *f* *mf*

Xyl. *mf*

I (Trompa)

204 molto rall.

Picc. (Respirar livremente)

Fl.

Ob. *cresc.* (Respirar livremente)

Bsn. *cresc.* *f* *Sfp*

Cl. *cresc.* (Respirar livremente)

Cl. *cresc.* (Respirar livremente)

B. Cl. *cresc.* *Sfp*

Alto Sax. *cresc.* *Sfp*

Ten. Sax. *Sfp*

Bari. Sax. *cresc.* *f* *Sfp* (Respirar livremente)

Hn. *cresc.* *Sfp* (Respir. livremente)

Tpt. *cresc.* *Sfp*

Tpt. *cresc.* *Sfp*

Tbn. *f* *cresc.* *Sfp* (Respirar livremente)

B. Tbn. *cresc.* *f* *Sfp*

Euph. *Sfp*

Tba. *f* *cresc.* *f* *Sfp* (Respirar livremente)

S. Bass *f* *Sfp*

Timp. *mf* *f* *ff* *Sfp*

Cym.

S. D. *f* To B. D. Bass Drum

Xyl. *f*

209

♩ = 145 (Allegro)

Picc. *Sfp*
 Fl. *Sfp*
 Ob. *Sfp*
 Bsn. *f* *mf*
 Cl. *Sfp* (Respirar livrentemente) *f* *mf*
 Cl. (Respirar livrentemente) *Sfp* *f* *mf*
 B. Cl. *mf* *mf*
 Alto Sax. *Sfp* *f* *mp*
 Ten. Sax. (Resp. livrentemente) *f* (Fag.) *mp*
 Bari. Sax. *f* *mp*
 Hn. *Sfp* (Respirar livrentemente) *f* *mp*
 Tpt. (Respirar livrentemente)
 Tpt.
 Tbn. *f* *mp*
 B. Tbn.
 Euph. *f* *mp*
 Tba. *f* *mp*
 S. Bass *f* *mp* (E-G)
 Timp. *p*
 Cym. *p* *f*
 B. D. *p* *f*
 Xyl. *mp*

213

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

B. D.

Xyl.

mf *cresc.*

f

mf *cresc.*

f

f

f

f

216

Picc. *mf*

Fl. *f* *mf*

Ob. *f*

Bsn. *mf*

Cl. *f* *mf*

Cl. *f* *mf*

B. Cl. *mf*

Alto Sax. *mf*

Ten. Sax. *mf*

Bari. Sax. *mf*

Hn. *mf*

Tpt. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *mf*

B. Tbn. *mf*

Euph. *mf*

Tba. *mf*

S. Bass *mf*

Timp. *p* *mf*

Cym.

B. D.

Xyl. *mf*

219

Picc. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Bsn. *f*

Cl. *f*

Cl. *f*

B. Cl. *f*

Alto Sax. *f*

Ten. Sax. *f*

Bari. Sax. *f*

Hn. *f*

Tpt. *mf*

Tpt. *mf*

Tbn. *f*

B. Tbn. *f*

Euph. *f*

Tba. *f*

S. Bass *f*

Timp. (C-G)

Cym.

B. D.

Xyl.

222

Picc. *cresc.* *f* *f*

Fl. *cresc.* *f* *f*

Ob. *cresc.* *f* *f*

Bsn. *f* *f*

Cl. *f* *f*

Cl. *f*

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt. *cresc.* *f*

Tpt. *cresc.* *f*

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp. *f*

Cym. *mf*

B. D.

Xyl. *mf* *f*

232

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

B. D.

Xyl.

ff em relevo

ff em relevo

ff em relevo

f

f

236

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *sfp* *ff*

Bsn. *ff*

Cl. *ff*

Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

Alto Sax. *ff*

Ten. Sax. *ff*

Bari. Sax. *ff*

Hn. *ff*

Tpt. *sfp* *ff*

Tpt. *sfp* *ff*

Tbn. *ff*

B. Tbn. *ff*

Euph. *ff*

Tba. *ff*

S. Bass *ff*

Timp. *ff*

Cym. (Sus. Cym. ou Crash Cymb.) *f*

B. D. *f*

Xyl. *ff*

246

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

B. D.

Xyl.

(Sus. Cymb.)

p

249

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn. (Fag.)

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym. *mf*

B. D. *mf*

Xyl.

mf

(Sus. Cym. ou Crash Cymb.)

253

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Bsn. *ff*

Cl. *ff*

Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

Alto Sax. *ff*

Ten. Sax. *ff*

Bari. Sax. *ff*

Hn. *ff*

Tpt. *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

B. Tbn. *ff*

Euph. *ff*

Tba. *ff*

S. Bass *ff*

Timp. *ff*

Cym. *f*

B. D. *f*

Xyl. *ff*

264

Picc. *mf* (Picc.) Solo *ff*

Fl. *mf* *ff*

Ob. *mf* *ff*

Bsn. *mf* *ff*

Cl. *f* *mf* *ff*

Cl. *f* *mf* *ff*

B. Cl. *mf* *ff*

Alto Sax. *mf* *f*

Ten. Sax. *mf* *f*

Bari. Sax. *f*

Hn. *f* *f*

Tpt. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *mf* *f* a2.

B. Tbn. *f*

Euph. *mf* *f*

Tba. *f*

S. Bass *f*

Timp. *p* *f*

Cym. *p* *f*

B. D. *p* *f*

Xyl.

L

268

Picc. *mf* *f* *mf*

Fl. *mf* *f* *mf*

Ob. *mf*

Bsn. *dim.* *mp*

Cl. *dim.* *mf*

Cl. *dim.* *mf*

B. Cl. *dim.* *mp*

Alto Sax. *dim.* *mp* (B.Cl)

Ten. Sax. *mp*

Bari. Sax. *dim.* *mp*

Hn. *dim.*

Tpt.

Tpt.

Tbn. *dim.* *mp*

B. Tbn. *dim.* *mp*

Euph. *dim.* *mp*

Tba. *dim.* *mp*

S. Bass *dim.* *mf*

Timp.

Cym.

B. D.

Xyl. *mf*

272

Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.
Cl.
B. Cl.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Euph.
Tba.
S. Bass
Timp.
Cym.
B. D.
Xyl.

This page of a musical score, numbered 56, contains measures 272 through 274. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Bsn.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), Tenor Saxophone (Ten. Sax.), and Baritone Saxophone (Bari. Sax.). The brass section includes Horn (Hn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Baritone Trombone (B. Tbn.), Euphonium (Euph.), and Tuba (Tba.). The percussion section includes Snare Drum (S. Bass), Timpani (Timp.), Cymbal (Cym.), Bass Drum (B. D.), and Xylophone (Xyl.). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. Measures 272 and 273 feature a melodic line in the woodwinds, primarily Piccolo and Flute, with a rhythmic accompaniment in the Bassoon and Trombone. Measure 274 continues this melodic line, with the Piccolo and Flute playing a sustained note. The Bassoon and Trombone continue their rhythmic accompaniment. The rest of the ensemble, including the Saxophones, Horns, Trumpets, and Percussion, is silent in these measures.

275

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

B. D.

Xyl.

mf

mp

mp

a.2

278

Picc. *cresc.* *f*

Fl. *cresc.* *f*

Ob. *cresc.* *f*

Bsn. *cresc.* *f*

Cl. *cresc.* *f*

Cl. *cresc.* *f*

B. Cl. *f*

Alto Sax. *cresc.* *f*

Ten. Sax. *cresc.* *f*

Bari. Sax. *cresc.* *f*

Hn. *cresc.* *f*

Tpt. *cresc.* *f*

Tpt. *cresc.* *f*

Tbn. *cresc.* *f*

B. Tbn. *cresc.* *f*

Euph. *cresc.* *f*

Tba. *cresc.* *f*

S. Bass *cresc.*

Timp.

Cym.

B. D.

Xyl. *cresc.* *f*

287

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

B. D.

Xyl.

To Vib.

Vibraphone

291

Picc.

Fl. II

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

B. D.

Vib.

f

a.2

3

3

3

3

3

3

Andante

297

Picc. *ff*

Fl. *ff* *dim* (Respirar livremente)

Ob. *ff* *dim*

Bsn. *ff*

Cl. *ff* (Respirar livremente) *dim*

Cl. *ff* (Respirar livremente) *dim*

B. Cl. *ff* *dim*

Alto Sax. *ff* *dim*

Ten. Sax. *ff* *dim*

Bari. Sax. *ff*

Hn. *ff*

Tpt. *ff* *dim*

Tpt. *ff* *dim* *dim*

Tbn. *ff*

B. Tbn. *ff* *dim*

Euph. *ff* *dim*

Tba. *ff* *dim*

S. Bass *ff* *dim*

Timp. *ff* *dim* *pp*

Cym. *ff* *p*

B. D. *ff* To Tri. Triangle

Vib. *ff* *pp*

307

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

Tri.

Vib.

pp

mf

p

310

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

Tri.

Vib.

p

p

p

p

p

p

(B.Cl/Fag.)

M

313

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

Tri.

Vib.

(resp. livremente)

mp

p (resp. livremente) *cresc.*

mf *mf* *cresc.*

p (resp. livremente) *cresc.*

pp

cresc.

poco rall. . . A tempo

319

Picc. *mf* 3 3 3

Fl. *f* 3 3 3 *mf*

Ob. *f* 3 3 3 *mf*

Bsn. *dim*

Cl. *f* 3 3 3 3 3 3 3 3 *mp*

Cl. *f* 3 3 3 3 3 3 3 3 *mp*

B. Cl. *f* *dim* *mp*

Alto Sax. *mp* 3 3 *mp* (Trompa) *p*

Ten. Sax. *f* *dim*

Bari. Sax. *dim* (Fag.) *p*

Hn. *mp* 3 3 *mp* *p*

Tpt. *mp* 3 3 *mp* (Oboé) *p*

Tpt. *mp* 3 3 *mp*

Tbn. *dim*

B. Tbn. *dim*

Euph. *dim*

Tba. *dim* *p*

S. Bass *dim* *mp*

Timp. *pp*

Cym. *p* *mf*

Tri. *A tempo*

Vib. *p* *mp*

331

Picc. *mf* (Picc.)

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Bsn. *mf* *f*

Cl. *mf*

Cl. *mf*

B. Cl. *f*

Alto Sax. *mf*

Ten. Sax. *mp*

Bari. Sax. *f*

Hn. *mf* *f*

Tpt. *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

B. Tbn. *f*

Euph. *mp* *f*

Tba. *f*

S. Bass *f*

Timp. *mf* *f*

Cym. *f*

Tri. *f*

Vib. *f*

334

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

Tri.

Vib.

(Sus. Cym. ou Crash Cymb.)

f

337

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

Tri.

Vib.

f

(Sus. Cymb.)

p

To Xyl.

341

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym. (Sus, Cym. ou Crash Cymb.)

Tri.

Vib. Xylophone

344

Picc.

Fl.

Ob.

Bsn.

Cl.

Cl.

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Hn.

Tpt.

Tpt.

Tbn.

B. Tbn.

Euph.

Tba.

S. Bass

Timp.

Cym.

Tri.

Xyl.

(Sus. Cymb.)

f

p

p

349

Picc.
Fl.
Ob.
Bsn.
Cl.
Cl.
B. Cl.
Alto Sax.
Ten. Sax.
Bari. Sax.
Hn.
Tpt.
Tpt.
Tbn.
B. Tbn.
Euph.
Tba.
S. Bass
Timp.
Cym.
Tri.
Xyl.

sf *tr* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *f*

Allegro

♩ = 145

352

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Bsn. *ff*

Cl. *ff*

Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

Alto Sax. *ff*

Ten. Sax. *ff*

Bari. Sax. *ff*

Hn. *ff*

Tpt. *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

B. Tbn. *ff*

Euph. *ff*

Tba. *ff*

S. Bass *ff*

Timp. *ff*

Cym. *ff*

Tri. *f*

Xyl. *ff*

355

Picc. *f* *ff*

Fl. *f* *ff* a2.

Ob. *f* *ff*

Bsn. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

Cl. *f* *ff*

B. Cl. *f* *ff*

Alto Sax. *ff* a2.

Ten. Sax. *ff*

Bari. Sax. *ff*

Hn. *fp* *ff* a2.

Tpt. *fp* *ff*

Tpt. *fp* *ff*

Tbn. *fp* *ff* a2.

B. Tbn. *fp* *ff*

Euph. *ff*

Tba. (B.Tbn.) *fp* *ff*

S. Bass *ff*

Timp. *ff*

Cym. (Sus.Cymb.) *pp* *ff*

Tri. *pp* *ff*

Xyl. *ff*