CHARLES BRUNO ROUSSIN

OITO NOVAS OBRAS PARA ORQUESTRA DE CORDAS:

aspectos analíticos e de *performance* de composições escritas para a Orquestra de Câmara de Ouro Branco.

VOLUME I

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.

Orientador: Professor Dr. Oiliam José Lanna.

Belo Horizonte, MG

Escola de Música - UFMG

2011

R867o 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 [manuscrito] / Charles Bruno Roussin. – 2011.
2 v., enc.

Orientador: Oiliam José Lanna.

Linha de pesquisa: Performance musical.

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

Inclui bibliografia: p. 136-142.
Inclui anexos: v. 1: I. Dados biográficos dos compositores; II. Programa do concerto final; v. 2: III. Partituras das obras comissionadas pela Orquestra de Câmara de Ouro Branco.

1. Música – análise. 2. Música orquestral - interpretação. 3. Regência (Orquestra). I. Lanna, Oiliam José. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 781.635

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

Dissertação defendida pelo aluno **Charles Bruno Roussin** em 11 de agosto de 2011 e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Oiliam José Lanna
Orientador
Universidade Federal de Minas Gerais

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

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

À memória de minha mãe.

Agradecimentos

A meus familiares, por seu incentivo constante;

À Kênia Libânio, por acreditar e apoiar;

À Orquestra de Câmara de Ouro Branco, por sua colaboração;

À Gerdau Açominas, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, por seu patrocínio, sem o qual nada disso seria possível;

Aos compositores envolvidos: Calimério Soares e Carlos Alberto Pinto Fonseca (in memoriam), Antonio Gilberto de Carvalho, Avelar Rodrigues Jr., Ernani Aguiar, Nelson Salomé, Oiliam Lanna, Ronaldo Cadeu e Rufo Herrera, por sua pronta resposta ao projeto e carinho com o qual o receberam e executaram;

À Fundação Clóvis Salgado, Maestro Roberto Tibiriçá e Orquestra Sinfônica de Minas Gerais (OSMG), por possibilitarem a realização do concerto final;

Aos músicos Sandro Machado e Carlos Aleixo dos Reis, por tão carinhosamente se disponibilizarem a participar deste mesmo concerto;

Ao orientador Professor Doutor Oiliam José Lanna, por seu empenho, paciência, abnegação e incentivo;

À minha esposa Daiana, por sua compreensão, carinho e ajuda sem limites.

A Deus, pela oportunidade de realizar e renovar a cada instante.

RESUMO

O objetivo principal do presente trabalho é o estudo de oito obras para orquestra de cordas escritas por diversos compositores para a Orquestra de Câmara de Ouro Branco entre os anos de 2005 e 2007, enfocando as condições de seu surgimento e o processo de interpretação desenvolvido sob minha orientação. Para a compreensão de minha atuação enquanto intérprete algumas particularidades da regência são apontadas. Além disso, é apresentado um panorama da atividade orquestral no Estado de Minas Gerais desde o século XVIII, com ênfase em alguns fatores que podem ser responsáveis pelo considerável aumento desta atividade nos últimos trinta anos.

ABSTRACT

The main purpose of this study is to examine eight works for string orchestra, written by a variety of composers for the Orquestra de Câmara de Ouro Branco (Ouro Branco Chamber Orchestra) between 2005 and 2007, focusing on the conditions of their appearance as well as the interpretational process developed under my guidance. To better understand my interpretational role, some peculiarities of conducting will be mentioned. In addition, a panorama of the orchestral activity in the state of Minas Gerais since the eighteenth century will be presented, with emphasis on some factors that may be responsible for the considerable increase of activity over the past thirty years.

SUMÁRIO

VOLUME I

Lista de tabelas.....01

Lista de figuras.....02

Introdução.....05

1 A atividade orquestral no Estado de Minas Gerais.....08

1.1 O estudo da Música como fator de crescimento pessoal e inserção social.....11

1.2 A Prática de Orquestra e sua importância dentro do processo de formação musical.....14

1.3 A Casa de Música de Ouro Branco e o projeto de comissionamento de obras brasileiras para orquestra de cordas.....16

2 O processo de estudo e preparação de repertório pelo regente.....21

2.1 O estudo da partitura.....22

2.2 A concepção sonora da obra.....31

2.3 Proposta de técnica gestual e sua incorporação física.....33

2.4 O planejamento de ensaios.....34

3 O processo de interpretação das obras comissionadas pela Orquestra de Câmara de Ouro Branco.....38

3.1 Arco, arcadas, golpes de arco e sua utilização nos instrumentos de cordas.....39

3.2 Estudo das obras.....48

3.2.1 “Peripécias” – Calimério Soares (1944 - 2011).....48

3.2.1.1 Estudo da partitura.....48

3.2.1.2 Técnica gestual.....53

3.2.1.3 Processo de ensaio.....54

3.2.2 “Vertigem, ópio e luminescência” – Ronaldo Cadeu (1977).....59

3.2.2.1 Estudo da partitura.....60

3.2.2.2 Técnica gestual.....63

3.2.2.3 Processo de ensaio.....71

3.2.3 *“Ogum de Nagô”* – Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933- 2006).....75

3.2.3.1 Estudo da partitura.....76

3.2.3.2 Técnica gestual.....78

3.2.3.3 Processo de ensaio.....81

3.2.4 “Estudo de Cores e Formas” – Oiliam Lanna (1953).....86

3.2.4.1 Estudo da partitura.....87

3.2.4.2 Técnica gestual.....96

3.2.4.3 Processo de ensaio.....99

3.2.5 *“Sinfonietta Terza”* – Ernani Aguiar (1950).....101

3.2.5.1 Estudo da partitura.....102

3.2.5.2 Técnica gestual.....105

3.2.5.3 Processo de ensaio.....106

3.2.6 *“Noctámbulos”* – Rufo Herrera (1933).....108

3.2.6.1 Estudo da partitura.....108

3.2.6.2 Técnica gestual.....111

3.2.6.3 Processo de ensaio.....112

3.2.7 “Concertino para viola e cordas” – Avelar Jr. (1973).....113

3.2.7.1 Estudo da partitura.....114

3.2.7.2 Técnica gestual.....118

3.2.7.3 Processo de ensaio.....119

3.2.8 “Pequena Fantasia” – Nelson Salomé (1950).....122

3.2.8.1 Estudo da partitura.....122

3.2.8.2 Técnica gestual.....124

3.2.8.3 Processo de ensaio.....126

3.2.9 “Serra do Curral: *Epiphanias*” – Antonio Gilberto de Carvalho.....129

4 Conclusão.....133

5 Referências bibliográficas.....136

Anexo I – Dados biográficos dos compositores.....143

Anexo II – Programa do concerto final.....150

VOLUME II

Anexo III – Partituras das obras comissionadas pela orquestra de Câmara de Ouro Branco.

A – “Peripécias” – Calimério Soares

B – “Vertigem, ópio e luminescência” – Ronaldo Cadeu

C – *“Ogum de Nagô”* – Carlos Alberto Pinto Fonseca (partitura de canto e piano)

D – *"Ogum de Nagô"* – Carlos Alberto Pinto Fonseca (manuscrito autógrafo da orquestração)

E – *"Ogum de Nagô"* – Carlos Alberto Pinto Fonseca (edição final da orquestração)

F – "Estudo de Cores e Formas" – Oiliam Lanna

G – *"Sinfonietta Terza"* – Ernani Aguiar

H – *"Noctâmbulos"* – Rufo Herrera

I – "Concertino para viola e cordas" – Avelar Jr.

J – "Pequena Fantasia" – Nelson Salomé

K – "Serra do Curral" – *Epiphanias*" – Antonio Gilberto de Carvalho

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: Orquestras não-profissionais atuantes no Estado de Minas Gerais em 2011.....12

TABELA 2: Orquestras profissionais atuantes no Estado de Minas Gerais em 2011.....13

TABELA 3: Informações sobre obras escritas para a Orquestra de Câmara de Ouro Branco em 2005 e 2007.....19

TABELA 4: Golpes de arco segundo Ivan Galamian.....43

TABELA 5: Organização formal de "Vertigem, ópio e luminescência".....61

TABELA 6: Organização formal de *"Ogum de Nagô"*.....77

TABELA 7: Organização formal de "Estudo de Cores e Formas".....95

TABELA 8: Organização formal de *"Noctámbulos"*.....109

TABELA 9: Organização formal de "Pequena Fantasia".....123

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: "*Water Music",* Suíte II, 1º movimento, compassos 1 a 11.....29

FIGURA 2: "*Eine Kleine Nachtmusik"*, 1º movimento, compassos 5 a 10.....41

FIGURA 3: "*Eine Kleine Nachtmusik"*, 1º movimento, compassos 5 a 10.....42

FIGURA 4: **"**Peripécias", 1º movimento, compassos 1 a 8.....49

FIGURA 5: "Peripécias", 3º movimento, compassos 13 a 20.....50

FIGURA 6: "Peripécias", 1º movimento, compassos 32 a 34.....51

FIGURA 7: **"**Peripécias", 3º movimento, compassos 37 a 40.....52

FIGURA 8: "Peripécias", 1º movimento, compassos 47 a 51.....53

FIGURA 9: "Peripécias", 1º movimento, compassos 61 a 66.....54

FIGURA 10: "Peripécias", 1º movimento, compassos 77 a 84.....55

FIGURA 11: "Peripécias", 3º movimento, compassos 16 a 19.....57

FIGURA 12: "Peripécias", 3º movimento, compassos 19 a 26.....58

FIGURA 13: "Peripécias", 3º movimento, compassos 40 a 42.....58

FIGURA 14: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 216 a 219.....62

FIGURA 15: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 1 a 10.....64

FIGURA 16: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 11 a 22.....66

FIGURA 17: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 109 a 111.....67

FIGURA 18: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 138 a 144.....68

FIGURA 19: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 138 a 143.....69

FIGURA 20: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 138 a 144.....69

FIGURA 21: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 145 a 149.....70

FIGURA 22: Representação gráfica de um ***sf***.....73

FIGURA 23: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 11 a 16.....74

FIGURA 24: *"Ogum de Nagô"*, compassos 86 a 89.....79

FIGURA 25: *"Ogum de Nagô"*, compassos 86 a 99, violoncelos.....82

FIGURA 26: *"Ogum de Nagô"*, compassos 86 a 89, violinos I.....83

FIGURA 27: *"Ogum de Nagô"*, compassos 104 a 108.....85

FIGURA 28: *"Ogum de Nagô"*, compassos 104 a 108.....85

FIGURA 29: *"Zwei Elegische Melodien für Streichorchester"*.....88

FIGURA 30: *"Eine Alpensinfonie"*, compassos 1 a 12 (cordas).....89

FIGURA 31: "Estudo de Cores e Formas", compassos 19 e 20.....91

FIGURA 32: "Estudo de Cores e Formas", compassos 39 a 41.....92

FIGURA 33: "Estudo de Cores e Formas", compassos 1 e 2.....93

FIGURA 34: Padrão de marcação de cinco tempos.....97

FIGURA 35: Padrão de marcação de seis tempos.....97

FIGURA 36: *"Sinfonietta Terza",* 1º movimento, compassos 1 e 2.....103

FIGURA 37: *"Sinfonietta Terza",* 1º movimento, compasso 27.....103

FIGURA 38: *"Sinfonietta Terza",* 1º movimento, compasso 37.....104

FIGURA 39: *"Sinfonietta Terza",* 1º movimento, compassos 65 a 68.....107

FIGURA 40: *"Noctámbulos III"*, compassos 16 a 20.....109

FIGURA 41: *"Noctámbulos III"*, compassos 14 a 17.....111

FIGURA 42: *"Noctámbulos I"*, compassos 44 a 50.....112

FIGURA 43: *"Noctámbulos III"*, compassos 29 e 30.....113

FIGURA 44: "Concertino para viola e cordas", 1ª página da 1ª edição.....114

FIGURA 45: "Concertino para viola e cordas", 3º movimento, compassos 5 a 8.....116

FIGURA 46: "Concertino para viola e cordas", 1º movimento, compassos 34 a 36, 1ª edição.....116

FIGURA 47: "Sinfonia no. 5 em Mi menor", 1º movimento,

compassos 8 a 10.....117

FIGURA 48: "Concertino para viola e cordas", 1º movimento, compassos 34 a 36, edição revisada.....117

FIGURA 49: "Concertino para viola e cordas", 1º movimento, compassos 66 a 68.....118

FIGURA 50: "Concertino para viola e cordas", 1º movimento, compassos 20 a 22.....120

FIGURA 51: "Concertino para viola e cordas", 1º movimento, compassos 20 a 22.....121

FIGURA 52: "Pequena Fantasia", compassos 35 a 37.....125

FIGURA 53: "Pequena Fantasia", compassos 47 a 49.....125

FIGURA 54: "Pequena Fantasia", compassos 1 a 4.....126

FIGURA 55: "Pequena Fantasia", compasso 13.....128

FIGURA 56: "Serra do Curral: *Epiphanias*", compassos 10 a 18.....130

FIGURA 57: "Serra do Curral: *Epiphanias*", compassos 78 a 82.....131

FIGURA 58: "Serra do Curral: *Epiphanias*", compassos 174 a 177.....132

INTRODUÇÃO

Apesar de ser violonista, minha relação com os instrumentos de cordas friccionadas começou desde o início de meus estudos de Música. Isto se deu pelo fato de que na rua onde eu morava, em Itaúna/MG, residia também o violinista e *luthier* Roberto Guimarães. Foi este violinista que me apresentou não só o repertório da música erudita, mas também aspectos técnicos da construção e da execução dos instrumentos de cordas. Com ele formei o meu primeiro grupo de câmara, e junto tocávamos pequenas peças encontradas em métodos para violino ou viola, obras para cravo ou para violino e piano, para as quais eu fazia adaptações e arranjos.

Acredito que estas experiências musicais, que tive dos 14 aos 18 anos foram fundamentais para instigar minha curiosidade musical e definir minha opção em fazer da prática musical a minha profissão. Para tanto, ingressei em 1994 no Curso de Bacharelado em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, e mesmo sendo aluno do Curso de Violão, desde o início dos estudos nesta instituição interessei-me também pelo estudo da Regência, freqüentando disciplinas próprias deste curso. Em Itaúna, o violinista e *luthier* Roberto Guimarães reuniu um pequeno grupo de seus alunos com os quais, a partir de 1996, tive minhas primeiras experiências no campo da regência orquestral.

Este grupo de alunos veio mais tarde tornar-se a Orquestra de Câmara de Itaúna, cuja proposta era servir de laboratório a jovens instrumentistas e divulgar o repertório da música erudita naquela região, e que a partir de 1998 passou a se apresentar em várias cidades do Estado, assim como no Espírito Santo e em São Paulo. Em uma de nossas apresentações plantamos a semente para a formação de uma nova orquestra, agora na cidade de Ouro Branco, onde desde 2000 eu lecionava violão clássico. A partir de 2001, esta proposta começou a tomar corpo, e surgiu assim a Orquestra de Câmara de Ouro Branco. Este grupo teve um desenvolvimento expressivo, e, em 2004, foi proposto por mim e pela diretora da Associação Cultural Casa de Música de Ouro Branco, Kênia Libânio, um projeto que consistia no comissionamento e apresentações de obras para orquestra de cordas, e cujo objetivo era aproximar os músicos da orquestra da música contemporânea brasileira. Através da Lei Federal de Incentivo à Cultura, e com o

patrocínio da empresa Gerdau Açominas, o projeto “Obras Comissionadas” foi executado em 2005 e levado a cabo novamente em 2007.

O presente trabalho é um estudo deste repertório, sob os aspectos de sua gênese e do processo de ensaios e apresentações, assim como de minha atuação como intérprete. Além disso, abordo também o singular momento histórico na vida da música orquestral em Minas Gerais, que assistiu ao surgimento de diversas orquestras ao longo dos últimos trinta anos, e conta atualmente com cerca de trinta e nove grupos em atividade, sejam amadores ou profissionais.

O presente trabalho é organizado em três capítulos. No primeiro capítulo abordo a história da música orquestral em Minas Gerais e fatores que podem ter tido influência no desenvolvimento desta nos últimos anos, tais como o fato do estudo da Música ser uma opção de socialização e inserção cultural, além de apresentar uma perspectiva profissional. Considerações sobre o valor didático da prática de orquestra e um panorama do material utilizado nesta prática procuram estabelecer condições para a compreensão da importância do repertório em estudo. Finalizando o capítulo, são fornecidas informações sobre a Associação Cultural Casa de Música de Ouro Branco e seu projeto de comissionamento de obras brasileiras para orquestra jovem.

O segundo capítulo trata do processo de preparação de repertório feito pelo regente, processo este que precede os ensaios de uma obra. Aqui são apontados os métodos e procedimentos que utilizo para estudar as obras que irei reger, sob os seguintes pontos de vista: estudo da partitura, concepção sonora da obra, técnica gestual e planejamento de ensaios.

Por fim, no terceiro capítulo são estudadas as obras que foram interpretadas pela Orquestra de Câmara de Ouro Branco, oito das nove compostas. Este estudo é feito sob três óticas: o meu processo particular de estudo da partitura, o apontamento de particularidades na técnica gestual de regência utilizada em cada obra e informações sobre o processo de ensaio de cada uma delas, seus problemas e soluções que foram encontradas. Como a

compreensão do funcionamento do arco nos instrumentos de cordas foi um elemento recorrente neste processo, iniciei o capítulo com explicações sobre seu emprego técnico. Em anexo ao trabalho, insiro dados biográficos sucintos dos compositores envolvidos e as partituras das obras estudadas.

1 A ATIVIDADE ORQUESTRAL NO ESTADO DE MINAS GERAIS

> "Provoca espanto o extraordinário desenvolvimento da vida musical na capitania de Minas Gerais durante o século XVIII. Em pleno sertão, distante do litoral e infinitamente longe dos centros culturais da Europa, surgiu aí uma atividade intensa, de alto nível de execução e criação." (KIEFER, 1982, p. 31).

Segundo KIEFER (1982, p. 31), o Ciclo do Ouro na região das Minas Gerais contribuiu para o surgimento de um movimento que tornou-se uma referência para a arte musical no Brasil - Colônia. Este período iniciou-se no final do século XVII, com a descoberta do ouro por bandeirantes saídos de São Paulo. Após o povoamento[1] da região por paulistas, baianos, pernambucanos e portugueses (povoamento este que concentrou-se em três áreas: Rio das Mortes, com centro em São João del Rei; Vila Rica e Mariana; e Rio das Velhas, com centro em Sabará e Caeté), houve em 1720 o desmembramento das Capitanias de São Paulo e Minas, e instalação do primeiro governo em Vila Rica (atual Ouro Preto), em 1721. Mais adiante, em 1728, no Arraial do Tejuco (hoje Diamantina) ocorre a descoberta de jazidas de diamantes. O declínio da mineração do ouro, com conseqüente declínio de todas as atividades comerciais e artísticas acontece já em fins do século XVIII.

Os estudos referentes à prática musical do período, iniciados pelo musicólogo Curt Lange em 1944 apontam a existência de um número impressionante de músicos atuantes na região, na sua maioria mulatos, como nos diz ANDRADE (2002, p. 20):

> "Os europeus ficaram interessados em colonizar Minas Gerais depois do descobrimento de ouro naquela região em 1695. A primeira característica importante da música do período colonial em Minas Gerais é que muito do que foi feito o foi por mulatos. Em um país com base no trabalho escravo, a maioria dos músicos e todos os compositores eram negros livres. Havia mais de mil músicos mulatos ativos em Minas entre 1760 e 1810, especialmente nas cidades de Vila Rica (atual Ouro Preto), Sabará, Mariana, Arraial do Tejuco (atual Diamantina), São João del Rei e São José del Rei (atual Tiradentes). Mesmo durante o longo período escravocrata um grande número de mulatos livres ocupou cargos

[1] Povoamento conflituoso este que acabou por gerar a Guerra dos Emboabas, ocorrida entre 1707 e 1709.

> importantes entre o clero e dedicou-se ao artesanato e às artes, ao desenvolvimento da arquitetura e escultura, e à prática da música[2].”

Estes músicos (cantores, instrumentistas ou regentes), eram contratados por diversas associações religiosas para providenciar música sacra para as cerimônias. Uma enorme quantidade de música foi escrita nesta época. A execução de música instrumental de câmara, apesar de pequena, parece ter existido, a julgar pela presença de partituras de diversos compositores europeus, entre os quais Haydn (KIEFER, 1982, p. 38). Além disso, há diversos registros da execução de repertório operístico nos teatros de Vila Rica e São João del Rei.

Segundo CASTAGNA (2004, p. 2 e seguintes), pode-se dizer que neste período tivemos as primeiras formações orquestrais do Estado, como é atestado não só pelos registros encontrados nas irmandades contratantes dos músicos, mas também pelas orquestrações das obras de Ignácio Parreira Neves (c. 1730-1794), Manuel Dias de Oliveira (c.1735-1813), José Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), Francisco Gomes da Rocha (c. 1754-1808), Marcos Coelho Neto, filho (1763-1823) e Jerônimo de Souza Lobo (que atuou entre c. 1780-1810), entre outros. Nas obras destes compositores são prescritos conjuntos compreendendo violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, flautas, oboés, trompas, trompetes e órgão. Duas orquestras criadas nesta época estão em atividade até hoje: a *Orquestra Lira Sanjoanense* (1776) e a *Orquestra Ribeiro Bastos* (1790), ambas de São João del Rei. Ainda segundo CASTAGNA (2004, p. 11), o início do século XIX assistiu a consideráveis modificações no estilo musical, entre as quais estão a utilização de uma orquestra mais numerosa e a definitiva presença das violas no efetivo orquestral, o que nem sempre ocorria nas obras do século XVIII. Conforme o autor,

---

[2] “Europeans became interested in settling Minas Gerais after the discovery of gold there in 1695. The first important characteristic of the music from the colonial period in Minas Gerais is that much of it was made by mulattos. In a country based on slave labor, most musicians and all composers were free black men. There were more than a thousand mulatto musicians active in Minas between 1760 and 1810, especially in the cities of Vila Rica (present-day Ouro Preto), Sabará, Mariana, Arraial do Tejuco (present-day Diamantina), São João del Rey, and São José del Rei (present-day Tiradentes). Even during the long period of slavery a large number of free mulattos held important positions among the clergy and dedicated themselves to craftsmanship and the arts, to the development of architecture and sculpture, and to the practice of music.” (ANDRADE, 2002, p. 20).

> "Em (...) composições [sacras italianas], todo o virtuosismo, dramaticidade e caráter profano da ópera invadia a música religiosa (...). Tal estilo, em Minas Gerais, teve seu melhor representante em João de Deus de Castro Lobo (Vila Rica, 1794 – Mariana, 1832), autor de cerca de 40 obras conhecidas, entre elas a *Abertura em Ré maior*, para orquestra (...)." (CASTAGNA, 2004, p. 11).

No decorrer do século XIX, com a grande decadência que a Igreja Católica sofreu a partir da Revolução Francesa e o declínio econômico de toda a região (fruto da escassez do ouro), a presença de instrumentistas profissionais diminuiu consideravelmente, principalmente na área de cordas friccionadas, que tinha uma atuação essencialmente religiosa (CASTAGNA, 2004, p. 11). No século XX, manifestações orquestrais com a presença destes instrumentos tornaram-se privilégio quase exclusivo da nova capital, Belo Horizonte, além da tradição mantida em São João del Rei. Os poucos conservatórios do Estado dedicavam-se mais ao ensino do piano e de instrumentos de sopro. A grande exceção neste panorama foi o movimento musical em Juiz de Fora, que pela proximidade com o Rio de Janeiro manteve uma considerável atividade orquestral.

No final do século XX, o estudo de instrumentos de cordas começou a aumentar significativamente. A atividade de alguns *luthiers* residentes no Estado ajudou este impulso ao propiciar a aquisição de instrumentos de qualidade a um custo mais acessível, e também por efetuar reparos e serviços de manutenção periodicamente exigidos por estes instrumentos [3]. Segundo Carlos Jorge de Oliveira, profissional pioneiro neste campo em Minas Gerais, a partir da década de 1970 uma escola de *lutheria* se formou sob sua orientação em Belo Horizonte e pelo menos oito profissionais atuam hoje no Estado na confecção e manutenção de instrumentos de cordas. Por manter um contato muito estreito com o *luthier* Roberto Guimarães, vi um grande número de instrumentos serem encomendados e fabricados ao longo dos últimos vinte anos. Outro fator que influenciou este aumento foi o aparecimento de diversos projetos sociais onde o estudo da Música faz parte de um processo de crescimento humano e inclusão social, e, em alguns casos, com vistas à profissionalização.

[3] Além disso, deve-se levar em conta que a política adotada pelo governo brasileiro no comércio internacional a partir de 2004 possibilitou a vinda de produtos de países como a China, bem mais baratos que os da concorrência nacional (BARBOSA, MENDES, s.d). Para termos idéia, hoje podemos adquirir um violino para o início do estudo, já com arco, estojo e espaleira pelo valor de R$ 380,00. Trabalhando em diversos projetos de criação de orquestras, assisti à compra de muitos instrumentos desta procedência, e posso dizer que eles cumprem bem seu propósito.

1.1 O estudo da Música como fator de crescimento pessoal e inclusão social.

No século XVIII, o compositor Antonio Vivaldi trabalhou durante 37 anos no *Ospedale della Pietà*, uma das quatro entidades existentes na cidade de Veneza para acolher crianças órfãs ou abandonadas pelos pais[4]. Neste *Ospedale*, o compositor ministrava aulas de instrumentos, preparava e apresentava obras com uma orquestra e coro de meninas e moças que estavam entre as melhores intérpretes da Europa, segundo relatos de época. Para estas meninas, algumas enjeitadas pelos pais por apresentarem problemas físicos, diversas obras-primas foram escritas pela pena do mestre veneziano (CANDÉ, 1990, p. 10 e seguintes).

Nos dias de hoje, projetos como o Projeto Guri[5], o Instituto Baccarelli[6] e o conhecido *El Sistema*[7] da Venezuela, entre outros, retomam atitudes de socialização e valorização humana como as dos *Ospedali* italianos do século XVIII, e se propõem a dar novas perspectivas culturais, sociais e profissionais para crianças e jovens através do ensino da música.

Desde 1997 tenho trabalhado em diversos projetos de cunho social que utilizam a prática de orquestra como parte de suas atividades. Estes projetos, com a indicação do período em que estive ligado aos mesmos, são:

a) Orquestra de Câmara de Itaúna (1997-2011);

b) Associação Cultural Casa de Música de Ouro Branco (2001-2011);

c) Escola de Música de São Brás do Suaçuí (2001-2002);

---

[4] No caso deste *Ospedale* somente meninas.

[5] É considerado o maior programa sociocultural brasileiro, com mais de 51 mil alunos. Existente desde 1995, o Projeto Guri é atualmente administrado por duas organizações sociais ligadas à Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo (www.projetoguri.com.br).

[6] O Instituto Baccarelli é uma associação civil localizada na comunidade de Heliópolis (zona sul de São Paulo) que surgiu em 1996 com o objetivo de fornecer formação musical e artística, proporcionando desenvolvimento pessoal e criando a oportunidade de profissionalização, com foco em crianças e jovens em situação de vulnerabilidade social. Atualmente o Instituto Baccarelli gerencia os programas: Orquestra Sinfônica de Heliópolis, Orquestra do Amanhã e Coral da Gente (www.institutobaccarelli.org.br).

[7] A *Fundación Musical Simon Bolivar,* conhecida também como *El Sistema* é uma obra social do governo venezuelano fundada pelo Maestro José Antonio Abreu para a sistematização do ensino e da prática coletiva da música através da orquestra sinfônica e coro, como mecanismos de organização social e desenvolvimento comunitário (www.fesnojiv.gob.ve).

d) Centro Social Frei José Renato (2001-2003);

e) Orquestra de Câmara de Sabará (2005).

Dentro deste panorama, posso dizer que acompanhei ao longo de minha vida profissional o crescimento expressivo da atividade orquestral no Estado de Minas Gerais, fruto das seguintes condições:

a) Aumento das possibilidades de acesso ao ensino, a materiais didáticos, a partituras e a instrumentos;

b) Criação e atuação de projetos sociais com ênfase no ensino musical;

c) Iniciativas pessoais.

Hoje pode-se ver pelo menos trinta e nove grupos orquestrais atuando regularmente no Estado, seja de maneira profissional ou não (como profissionais estou considerando aqueles grupos cujos integrantes recebem salário mensal ou cachê regular, através de cooperativas, patrocínios, doações, etc.), como demonstro nos quadros a seguir:

TABELA 1: Orquestras não-profissionais atuantes no Estado de Minas Gerais em 2011

Nome	**Cidade**	**Data de fundação**
Orquestra Lira Sanjoanense	São João del Rei	1776
Orquestra Ribeiro Bastos	São João del Rei	1790
Orquestra Lira Ceciliana	Prados	1858
Orquestra Sinfônica de São João del Rei	São João del Rei	1930
Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Minas Gerais	Belo Horizonte	1972
Orquestra de Câmara Pró-Música	Juiz de Fora	1979
Orquestra Sinfônica Pró-Música	Juiz de Fora	1994
Orquestra Jovem SESIMINAS	Belo Horizonte	1996
Orquestra de Câmara de Itaúna	Itaúna	1997
Orquestra de Câmara de Viçosa	Viçosa	1997
Orquestra Jovem de Contagem	Contagem	1997
Orquestra de Câmara Jovem de Ipatinga	Ipatinga	2000
Orquestra Jovem de Itapecerica	Itapecerica	2000
Orquestra de Câmara da Escola de Música de São Brás	São Brás do	2001

do Suaçuí	Suaçuí	
Orquestra de Câmara de Ouro Branco	Ouro Branco	2001
Orquestra do Centro Cultural Frei José Renato	Belo Horizonte	2001
Orquestra Sinfônica de Montes Claros	Montes Claros	2001
Orquestra Sinfônica Jovem da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes[8]	Belo Horizonte	2002
Orquestra Minas Filarmônica	Divinópolis	2003
Orquestra de Sabará	Sabará	2003
Orquestra Jovem de Ouro Preto	Ouro Preto	2004
Orquestra Jovem Municipal de Belo Horizonte	Belo Horizonte	2005
Orquestra Jovem de Uberlândia	Uberlândia	2005
Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual de Minas Gerais	Belo Horizonte	2005
Alunos da disciplina prática de orquestra da Escola "Estação da Música"	Santa Bárbara	2006
Orquestra do Departamento de Música da Universidade Federal de São João del Rei	São João del Rei	2006
Orquestra Sinfônica de Nova Lima	Nova Lima	2007
Orquestra de Câmara Carlos Alberto Pinto Fonseca	Belo Horizonte	2008
Orquestra Jovem Reavivarte	Varginha	2008
Orquestra de Câmara de Itabira	Itabira	2009
Orquestra Jovem de Mariana	Mariana	2009
Orquestra de Sarzedo	Sarzedo	2009

TABELA 2: Orquestras profissionais atuantes no Estado de Minas Gerais em 2011

Nome	**Cidade**	**Data de fundação**
Orquestra da Polícia Militar de Minas Gerais	Belo Horizonte	1948
Orquestra Sinfônica de Minas Gerais	Belo Horizonte	1976
Orquestra de Câmara SESIMINAS	Belo Horizonte	1986
Orquestra de Câmara MUSICOOP	Belo Horizonte	1995
Orquestra Ouro Preto	Ouro Preto	2000
Orquestra de Câmara OPUS	Belo Horizonte	2006
Orquestra Filarmônica de Minas Gerais	Belo Horizonte	2008

A partir das tabelas acima, pode-se notar o seguinte:

a) Das trinta e nove orquestras atuantes no Estado, profissionais ou não, duas foram fundadas no século XVIII, uma no século XIX, seis no século XX antes de 1990 e trinta após 1990;

[8] Temporariamente desativada e em fase de reestruturação. (Fonte: Fundação Clóvis Salgado).

b) As regiões onde há a presença destes organismos são aquelas com maior desenvolvimento econômico no Estado, principalmente a capital e seus arredores;

c) Também é na capital que se concentra a quase totalidade das orquestras profissionais.

1.2 A Prática de Orquestra e sua importância dentro do processo de formação musical.

Dentro do processo de formação musical instrumental, diversas são as atividades que servem de complemento e/ou apoio a este processo, dentre as quais estão o estudo de Teoria e Percepção Musical, História da Música e Prática em Conjunto. Esta última pode assumir diversas formas: Canto Coral, Música de Câmara ou Prática de Orquestra.

Inserida no processo formativo em diversos estabelecimentos de ensino, a Prática de Orquestra procura dar ao aluno a vivência musical em grupo de um repertório variado, onde o mesmo possa aplicar os conhecimentos adquiridos na aula de instrumento. Trabalhando com orquestras jovens há muito tempo, tive a oportunidade de verificar alguns benefícios que esta prática traz:

a) Percepção da dimensão polifônica musical;

b) Desenvolvimento da leitura musical, principalmente da leitura à primeira vista;

c) Familiaridade com o vocabulário e práticas específicas, como o processo de definição de dedilhados e arcadas, utilização de dinâmicas relativas, termos de expressão e caráter, etc.;

d) Maior percepção e acuidade dos sistemas de afinação;

e) Contato com repertórios variados;

f) Percepção de níveis de desenvolvimento da proficiência, com conseqüente conscientização do nível a que pertence;

g) Contato com músicos de vasta experiência, através da presença de solistas e regentes convidados, que muitas vezes lançam sugestões e dão perspectivas da vida profissional, extrapolando o aspecto puramente musical;

h) Desenvolvimento de uma personalidade mais espontânea e extrovertida.

É realidade no processo de ensino e na programação do repertório das orquestras jovens, não só no Brasil, a presença maciça de repertório europeu, principalmente dos períodos barroco e clássico. Isto se deve ao fato de que diversos dos procedimentos técnicos utilizados nos instrumentos de arco se desenvolveram extraordinariamente a partir de 1600, e tiveram sua primeira sistematização depois da Revolução Francesa, quando, logo após a criação do Conservatório de Paris (1797), foram editados importantes métodos de violino, ainda hoje em uso na pedagogia do instrumento[9]. No campo da iniciação musical, muitas escolas e projetos sociais não só em Minas Gerais, mas em todo o mundo, utilizam hoje o material e a metodologia propostos pelo Método Suzuki[10], que também é elaborado com repertório não-brasileiro e não-contemporâneo.

Um trabalho pioneiro no Brasil e que visa criar oportunidades de aproximação dos jovens à música contemporânea brasileira é aquele desenvolvido pelo compositor Ernst Mahle. Nascido em Stuttgart, na Alemanha, em 1929, o compositor transferiu-se para o Brasil em 1951. Com residência firmada em Piracicaba, o compositor utiliza de seu talento para escrever obras que forneçam material para o desenvolvimento técnico de alunos, e ao mesmo tempo façam uma aproximação das características próprias da música contemporânea brasileira ao repertório orquestral. Dentre estas obras destacamos vários *Concertinos* para diversos instrumentos solistas, e a *Suíte Nordestina*, obra de 1976 e presente no repertório de concerto de várias orquestras de cordas. (MARIZ, 2005, p. 498-499). O trabalho de Ernst Mahle foi inspiração para um audacioso projeto da Associação Cultural Casa de Música de Ouro Branco.

---

[9] Entre estes, podemos citar os *42 Études ou caprices*, de Rodolphe Kreutzer, publicado em 1796, e os *24 Caprices em forme d'études*, de Jacques Pierre Joseph Rode (*c*1815).

[10] Método de ensino desenvolvido pelo violinista japonês Shinichi Suzuki, que aplica os princípios de aquisição de linguagem ao ensino musical. O método envolve não só uma exposição e repetição constante de um determinado repertório, mas também a participação constante e afetiva dos pais no processo (www.suzukiassociation.org).

1.3 A Casa de Música de Ouro Branco e o projeto de comissionamento de obras brasileiras para orquestra de cordas.

A Associação Cultural Casa de Música de Ouro Branco é uma entidade sem fins lucrativos voltada para o ensino e a difusão da música erudita, e sediada em Ouro Branco/MG. Criada em 11 de maio de 2001, é dirigida desde sua fundação por Kênia Libânio. Atualmente a Casa de Música (como é conhecida a Escola) tem 240 alunos que freqüentam cursos de flauta doce, flauta transversal, clarineta, oboé, violino, viola, violoncelo, contrabaixo, violão, piano, musicalização, percepção musical e prática de orquestra. Grande parte destes alunos é oriunda de populações de baixa renda, e após um processo seletivo recebem bolsa que custeia seus estudos, além de todo o material didático e instrumentos. Além das atividades didáticas, a entidade mantém uma série de concertos, a série "Concertos para Ouro Branco", com apresentações de músicos de expressão nacional e internacional. Em outubro é realizada anualmente a "Semana da Música", festival que já recebeu professores de sete países, além dos mais conceituados em território nacional, e alunos de praticamente todos os estados brasileiros, assim como da Venezuela, Peru e Colômbia. Fruto da atividade da Casa de Música é o fato de que vários de seus alunos já concluíram ou estão cursando o curso de graduação em Música em diversas universidades do País [11] e já atuam profissionalmente em diversas orquestras, além de receber prêmios em concursos nacionais de *performance*[12].

No ano de 2001, foi criada dentro das atividades didáticas da Casa de Música a Orquestra de Câmara de Ouro Branco, grupo musical que se propunha a dar um pouco da vivência de música em conjunto aos alunos de cordas mais adiantados da Escola, e que estava sob minha orientação. De início fazendo pequenas apresentações com repertório em sua quase totalidade barroco, a maturidade musical dos alunos foi aumentando ano a ano, como é atestado por execuções da "Paixão Segundo São João", BWV 245, de J. S. Bach, junto ao Coral ARS NOVA da UFMG; e de obras como o "Magnificat", H. 772, Wq 215, de C. Ph. E. Bach e "Requiem", K. 626, de W. A. Mozart, junto ao Coro de Câmara da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

[11] Nestes 10 anos de existência, 17 alunos.
[12] Vítor Melo, 2º lugar no Concurso de Violão Souza Lima/SP.

Em 2004 foi elaborado um projeto para o comissionamento de obras para a orquestra de cordas da escola, na época denominada Orquestra de Câmara da Casa de Música de Ouro Branco. Tais obras seriam escritas dentro dos limites técnicos alcançados pelos alunos até então e tinham por objetivo dar aos integrantes do grupo um primeiro contato com a música contemporânea brasileira. Dentro deste projeto estavam previstas também apresentações destas obras por diversas cidades.

O projeto foi viabilizado financeiramente com o patrocínio da empresa Açominas (hoje integrante do grupo Gerdau, e doravante denominada "Gerdau Açominas"), através da Lei Federal de Incentivo à Cultura. A seleção de cinco compositores mineiros (ou ligados fortemente ao Estado de Minas Gerais) foi feita por mim e pela Diretora da Associação Cultural Casa de Música, Kênia Libânio. Os compositores escolhidos nesta primeira fase foram: Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006), Calimério Soares (1944-2011), Ernani Aguiar (1950)[13], Oiliam Lanna (1953) e Ronaldo Cadeu (1977). Nossa escolha procurou enfocar diversas abordagens composicionais, em uma multiplicidade de estilos e escolas, fato este atestado pelas gerações envolvidas. As diretrizes dadas aos compositores foram aquelas concernentes aos limites técnicos dos alunos no que diz respeito a golpes de arco, técnica de mão esquerda, leitura rítmica, possibilidades de *divisi*, etc.; e à duração das obras, que deveriam ter entre sete e doze minutos. A cargo dos criadores ficou a definição de aspectos como linguagem, gênero musical, divisão ou não em movimentos, utilização de solistas, etc. As composições escritas por eles foram ensaiadas e apresentadas em 2005, nas cidades de Ouro Branco e Belo Horizonte (no caso da obra de Calimério Soares também Santa Bárbara e Sabará)[14].

As obras escritas em 2005 (ordenadas de acordo com a estréia) foram:

- "Peripécias", de Calimério Soares;
- "Vertigem, ópio e luminescência", de Ronaldo Cadeu;
- *"Ogum de Nagô"*, de Carlos Alberto Pinto Fonseca;

[13] Compositor não nascido em Minas Gerais, mas que filia-se a estas terras por coração, por ter sido aluno do compositor Carlos Alberto Pinto Fonseca e pelo fato de ser cidadão honorário de Ouro Preto.
[14] Ver quadro com informações detalhadas na página seguinte.

- "Estudo de Cores e Formas", de Oiliam Lanna;
- *"Sinfonietta Terza"*, de Ernani Aguiar.

Em 2006, o projeto foi novamente proposto e executado, sendo desta vez encomendadas obras aos compositores Rufo Herrera (1933)[15], Nelson Salomé (1950), Antonio Gilberto de Carvalho (1952) e Avelar Jr. (1973). As obras escritas em 2007 (ordenadas de acordo com a estréia) foram:

- *"Noctámbulos"*, de Rufo Herrera;
- "Concertino para viola e cordas", de Avelar Jr.;
- "Pequena Fantasia", de Nelson Salomé;
- "Serra do Curral: *Epiphanias*", de Antonio Gilberto de Carvalho; (não estreada na época e ainda hoje inédita).

Em 21 de abril de 2007 foi levado ao palco um programa composto pela estréia de três destas obras (*"Noctámbulos"*, "Concertino para viola e cordas" e "Pequena Fantasia") e reapresentação de duas do projeto anterior ("Peripécias" e *"Sinfonietta Terza"*), em Tiradentes/MG (Centro Cultural "Yves Alves"), com outras duas apresentações em Belo Horizonte (Fundação de Educação Artística) e Ouro Branco (Capela de Santana do Hotel Fazenda Pé do Morro) no dia seguinte. A repercussão de tais concertos foi de tal modo positiva que a orquestra recebeu um convite da Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes para se apresentar no Grande Teatro, a mais conceituada sala de espetáculos do Estado, em concerto executado com casa lotada no dia 1º de maio de 2007, fato singular em se tratando de repertório contemporâneo executado por orquestra não-profissional. Depoimentos tomados na época, de compositores, intérpretes ou público envolvido atestam a receptividade que o projeto recebeu de todos. A obra de autoria de Antonio Gilberto de Carvalho não fez parte da programação em virtude das dificuldades técnicas que apresentava, em grau muito mais elevado do que a orquestra podia executar. Abaixo apresento um quadro com um resumo de informações sobre as obras:

[15] Argentino radicado em Belo Horizonte.

TABELA 3: Informações sobre obras escritas para a Orquestra de Câmara de Ouro Branco em 2005 e 2007.

Compositor	**Obra**	**Apresentações feitas pela Orquestra de Câmara de Ouro Branco dentro do projeto "Obras Comissionadas".**
Calimério Soares (1944-2011)	"Peripécias", em três movimentos: I – Andante – Vivo II – Lento (*cantabile*) III – Vivo	17/06/2005 – Ouro Branco (estréia) 18/06/2005 – Santa Bárbara 19/06/2005 – Sabará 07/10/2005 – Ouro Branco 21/04/2007 – Tiradentes 22/04/2007 – Belo Horizonte 22/04/2007 – Ouro Branco 01/05/2007 – Belo Horizonte
Ronaldo Cadeu (1977)	"Vertigem, ópio e luminescência"	07/10/2005 – Ouro Branco (estréia)
Carlos Alberto Pinto Fonseca (1933-2006)	*"Ogum de Nagô"* (Original para canto e piano escrito em 6/6/1977, e orquestração realizada em janeiro de 2005)	7/10/2005 – Ouro Branco (estréia da versão orquestral) *Tenor: Francisco Simal*
Oiliam Lanna (1953)	"Estudo de Cores e Formas"	07/10/2005 – Ouro Branco (estréia)
Ernani Aguiar (1950)	*"Sinfonietta Terza"* (em três movimentos): I – *Allegro ma non troppo* II – Lento "à brasileira"	07/10/2005 – Ouro Branco (estréia) 21/04/2007 – Tiradentes 22/04/2007 – Belo Horizonte 22/04/2007 – Ouro Branco

	III – *Allegro con giubilo*	01/05/2007 – Belo Horizonte
Avelar Jr. (1973)	"Concertino para viola e cordas" (em três movimentos): I – *Allegro burlesco* II – *Andante largo* III – *Rock*	21/04/2007 – Tiradentes (estréia) 22/04/2007 – Belo Horizonte 22/04/2007 – Ouro Branco 01/05/2007 – Belo Horizonte *Viola: Wender Marques*
Rufo Herrera (1935)	*"Noctámbulos"* (em três movimentos independentes): *Noctâmbulos I, II e III*	21/04/2007 – Tiradentes (estréia) 22/04/2007 – Belo Horizonte 22/04/2007 – Ouro Branco 01/05/2007 – Belo Horizonte
Nelson Salomé (1950)	"Pequena Fantasia"	21/04/2007 – Tiradentes (estréia) 22/04/2007 – Belo Horizonte 22/04/2007 – Ouro Branco 01/05/2007 – Belo Horizonte
Gilberto de Carvalho (1952)	"Serra do Curral: *Epiphanias*"	Inédita

Como podemos ver na tabela acima, o projeto "Obras Comissionadas" fez surgir, no panorama musical brasileiro, nove obras para orquestra de cordas. Oito delas foram apresentadas em diversas cidades do Estado de Minas Gerais pela Orquestra de Câmara de Ouro Branco sob minha direção. Algumas são obras em movimento único e outras são divididas em três movimentos. Duas delas utilizam solistas: *"Ogum de Nagô"*, de Carlos Alberto Pinto Fonseca (voz aguda) e o "Concertino para viola e cordas", de Avelar Jr..

2 O PROCESSO DE ESTUDO E PREPARAÇÃO DE REPERTÓRIO PELO REGENTE

A atividade da regência apresenta uma peculiaridade significativa: o regente não possui o seu instrumento à mão, como instrumentistas e cantores o têm. Não é possível para o regente, durante o processo de preparação de um repertório, e antes do contato com o grupo, pesquisar e experimentar as diversas possibilidades de execução da obra, conjugando as intenções do compositor, suas visões de intérprete, as características sonoras do grupo com o qual trabalha e as características acústicas do lugar de realização da apresentação pública. Na realidade, o regente só tem a possibilidade de fazer isso durante os ensaios que precedem a *performance*. Assim, ocorrem dois aspectos paradoxais: se por um lado se espera que o regente saiba exatamente o que quer da obra e o que fazer para consegui-lo, por outro ele não tem como "experimentar" o que quer tal qual um cientista em um laboratório, visto que lhe falta o principal veículo para isto. Evidentemente, a situação criada quando da preparação e execução de obra inédita é ainda mais distinta daquela onde se preparam obras do repertório tradicional.

No que se refere à preparação do repertório tradicional, sabemos que a rotina musical, principalmente de grupos profissionais, tende a ser cada vez mais preocupada com otimização de tempo, esforço e custos. Se observarmos a programação de ensaios de diversas orquestras profissionais brasileiras, veremos que um programa com sessenta minutos de duração tem, em média, quatro a seis ensaios de duas horas e quarenta minutos para ser preparado. Em orquestras de padrão internacional, este número cai significativamente, para dois ou mesmo um ensaio, e isto para a execução de obras tão distintas e exigentes como uma sinfonia de Brahms ou "A Sagração da Primavera", de Igor Stravinsky![16] Não é minha intenção questionar a maneira como a vida musical está se organizando nos dias de hoje. Utilizei esta ilustração apenas para fornecer um panorama da atividade do regente, panorama este que inclusive muda de acordo com as habilidades de

[16] Uma vez, em comunicação pessoal, um músico da *Tonhalle Orchesters Zürich* me disse que quando esta orquestra executava a Sinfonia no. 1, em Ré maior, de G. Mahler, o regente responsável tinha à sua disposição um ou dois ensaios. Quando demonstrei meu assombro, ele me explicou que uma vez haviam preparado esta obra e feito uma turnê com mais de vinte apresentações, sem contar os ensaios. A partir daí os regentes então não precisariam fazer tantos ajustes técnicos e podiam, no(s) ensaio(s) disponível(eis), imprimir sua visão interpretativa da obra.

preparação de um repertório por parte do grupo com o qual trabalha. O que me chama a atenção, seja qual for o nível desta habilidade, é que o regente tem sempre que estar, já desde a primeira abordagem, com uma visão muito clara de como irá desenvolver seu trabalho ao longo dos ensaios, e isto ele tem que fazer, muitas vezes, sem nunca ter regido a obra.

E como é feita esta preparação por parte do regente? Evidentemente esta não é uma tarefa simples, mas uma atividade multifacetada que envolve não só uma série de abordagens da obra em questão, mas também a lembrança e a interação com uma série de experiências adquiridas com outros repertórios, de resultados e metodologias empregados em outras circunstâncias. A meu ver, esta preparação prévia pode se expressar pelas seguintes atividades:

a) Estudo da partitura.

b) Concepção sonora da obra.

c) Proposta de utilização da técnica gestual e incorporação física da mesma.

d) Planejamento de ensaios.

2.1 Estudo da partitura.

> "O objetivo principal da análise da partitura é alcançar um conceito auditivo – ou a audição interna ideal – da partitura.[17]" (LABUTA, 1995, p. 63).

> "Somente quando tenha alcançado a representação mental da partitura, quando a obra tenha adquirido suma perfeição em sua imaginação, pode atrever-se o regente a dar-lhe forma plástica por meio da orquestra.[18]" (SCHERCHEN, 1988, p. 1)

---

[17] *"The primary purpose of score analysis is to achieve an aural concept – or ideal inner hearing – of the score."* (LABUTA, 1995, p. 63).

[18] *"Sólo cuando haya logrado eso (la representación mental de la partitura), cuando la obra haya adquirido suma perfección en esta su recreación imaginativa, puede atreverse el director a darle forma plástica por medio de la orquesta."* (SCHERCHEN, 1988, p. 1)

O estudo da partitura consiste na observação cuidadosa do texto musical, utilizando-se de ferramentas específicas como análise formal e de orquestração, com o intuito de criar a imagem mental da obra, ou audição interna. Através desta observação o regente procurará também não só antecipar e solucionar os mais variados problemas (sejam eles rítmicos, de afinação, de orquestração, etc.), mas também, e principalmente, adquirir uma concepção expressiva da obra.

Algumas atividades neste processo de observação são bastante simples, para não dizer evidentes. Outras já requerem um amadurecimento de diversos conceitos musicais para poderem ser tornadas conscientes e facilmente comunicáveis ao grupo musical, além de necessitarem de conhecimento bastante especializado. Como as abordagens são numerosas, e para não deixar de observar algumas delas, ao longo de minha experiência na área desenvolvi o seguinte plano de abordagem, que utilizo como uma espécie de *check-list* quando preparo uma nova peça:

a) Verificar as condições de criação da obra, sua destinação e biografia do autor, além da tradução e pronúncia do texto (caso haja). É importante que esta seja a primeira atividade, pois ela ajuda a definir "o que" é a obra. A partir desta definição, o regente pode então traçar um caminho interpretativo que lhe permita aproximar-se do espírito pretendido pelo compositor. Muitas vezes não nos damos conta, mas quando ouvimos uma missa de Mozart ou Lobo de Mesquita elas são, antes de mais nada, obras que foram concebidas como uma manifestação religiosa dentro de uma comunidade. Evidentemente as partes vocais e instrumentais contêm elementos que fazem aí distinção com relação à música operística, por exemplo. Já uma obra como a *Missa Solemnis*, Op. 123, de L. van Beethoven, que não se adequa às funções litúrgicas tradicionais, dada a sua dimensão sinfônica, apresenta uma destinação e um perfil expressivo completamente distinto do caráter puramente religioso das obras de Mozart e Lobo de Mesquita, ainda que derivados de um sentimento de religiosidade, como o próprio compositor escreveu: "Meu principal objetivo quando compunha essa grandiosa Missa era despertar e permanentemente instilar sentimentos religiosos não só nos cantores mas também nos ouvintes" (COOPER, 1996).

b) Verificar quais são os instrumentos utilizados. Isto pode ser muito óbvio em obras como as deste estudo (que foram escritas para orquestra de cordas), mas pode ser bastante complexo em obras para grupos maiores, ou no caso de autores como Villa-Lobos, que utiliza um grande grupo de percussão e não especifica quantos instrumentistas são necessários para a sua execução. Este conhecimento pode auxiliar inclusive no momento da contratação de músicos e na programação das atividades, quando o regente pode especificar quando quer que os músicos que só tocam em determinados movimentos ou obras venham ao ensaio.

c) Identificar na partitura qual linha pertence a qual instrumento, e qual a clave utilizada para a leitura de instrumentos transpositores. No momento de ensaio, muitas vezes já me detive em certa passagem, e ao observar uma linha escrita, não sabia se esta pertencia a uma flauta ou a um oboé, pois a formatação da partitura estava em constante mudança. Além do mais, quando há um trecho de trompa em repertório mais antigo é possível não saber qual a transposição requerida, pois o instrumento utilizado no início da obra, em mi bemol, por exemplo, pode mudar para si bemol no decorrer da música. Para não perder tempo procurando a informação durante o ensaio, e para não dar à orquestra uma sensação de despreparo, é importante anotar no início de cada linha, quando não o tiver, o nome do instrumento e sua transposição (em fá, em mi bemol, etc.). Caso o regente tenha pouca experiência com o processo de transposição, ele pode anotar inclusive o intervalo de transposição (terça menor acima, para trompete em mi bemol, quinta justa abaixo para trompa em fá e corne-inglês, etc.), e/ou a clave que possibilita a leitura transposta (clave de fá na 4ª linha para a leitura do trompete em mi bemol, clave de dó na 2ª linha para trompa em fá ou corne-inglês), facilitando assim sua identificação das alturas reais[19].

d) Numerar os compassos. É incrível o tempo que se pode perder em ensaios devido ao fato do material da obra não apresentar indicações adequadas de localização de trechos musicais. Por vezes a partitura do regente apresenta números de compasso e as partes, letras, ou o contrário, isto para não falar quando não há indicação alguma. O ideal é que o todo o material tenha números de compassos, sendo as letras um acessório para grandes seções.

e) Verificar quais são os detalhes de orquestração existentes: utilização de *pizzicato*, surdinas, *divisi*, indicações timbrísticas (*sul tasto*, *sul ponticello*), *bouché*, etc. Estas

[19] Isto porque o regente, no momento de ensaio, tradicionalmente se refere às notas pela altura real.

indicações, apesar de óbvias à primeira vista, são bastante importantes, e nos ensaios é comum nos depararmos com as seguintes situações:

- Ocorrem discrepâncias entre as indicações da partitura do regente e as partes dos músicos, principalmente em obras manuscritas, ou com pouco critério editorial;
- Os músicos solicitam certas indicações que são parte da visão interpretativa do regente, como escolha de surdinas para os metais, o modo de execução de acordes e cordas duplas para as cordas (com ou sem *divisi*), entre outros;
- Golpes de arco e tipos de articulação utilizados nos instrumentos de sopro, muitas vezes indicados de maneira muito sutil na partitura (e por vezes não indicados), também fazem parte da visão interpretativa do regente e estão ligados, entre outros fatores, à escolha de andamento, peso sonoro desejado e condições acústicas do local de apresentação.

f) Compreender o aspecto formal da obra, com delimitação de seções e frases musicais e verificação de suas funções dentro do discurso. A importância desta compreensão pode ser exemplificada pela poética frase de Schumann: "Somente quando a forma é clara para você, o espírito se tornará também claro*"* (KÀROLYI, 2002, pág. 111). Esta tarefa se utiliza das ferramentas da análise musical para conhecer a estrutura da obra. No entanto, o regente deve estar atento a não deixar-se "empolgar" pelo aspecto construtivo, e selecionar, dentro das diversas visões analíticas possíveis, aquelas que possam ter um interesse direto para a *performance*. Esta é, inclusive, a minha abordagem neste trabalho. Regentes inexperientes têm a tendência a gastar muito tempo tentando explicar ao grupo como é teoricamente uma seqüência harmônica ou um acorde, a evolução temática ou um processo contrapontístico sofisticado. No entanto, estes mesmos regentes são incapazes de dizer se um músico está mais "alto" ou mais "baixo" do que o exigido pela afinação do acorde e sua função dentro do contexto. Compreenda-se que esta tendência a querer explicar demais é uma situação bastante natural, que inclusive se coaduna com o papel pedagógico do regente. Faz parte do processo de amadurecimento profissional procurar vivenciá-la através da *performance*, ao invés de somente explicá-la verbalmente.

g) Identificar texturas e elaborar plano dinâmico que seja coerente com as mesmas através da utilização de dinâmicas relativas. Talvez aqui esteja concentrado um dos maiores

desafios do regente, que é deixar transparente para o público as idéias que o compositor tinha em mente. Como nos diz BARENBOIM,

> "O crescimento e a liberação da tensão são fundamentais para a expressão musical. Assim, até o acorde mais poderoso deve ser tocado de modo que permita que as vozes interiores sejam ouvidas; de outra forma, ele necessita da tensão e depende exclusivamente da força brutal, agressiva. É preciso ser capaz de ouvir a oposição, de sentir as notas que se opõem à idéia principal.
>
> Em outras palavras, os conceitos de contraponto e transparência estão onipresentes na música. Se uma interpretação não for auditivamente clara, só uma parte da música será ouvida, mas não sua totalidade". (grifo nosso) (BARENBOIM, 2009, pág. 122-123).

Texturas simples como melodia acompanhada, por exemplo, podem ser muito obscurecidas pela orquestração. Tomando como exemplo o início do segundo movimento da Sinfonia no. 2, Op. 36, de Beethoven, pode-se ver que a melodia principal está confiada aos violinos I. Estes executam-na utilizando a 2ª e 3ª cordas do instrumento (conforme o dedilhado escolhido), cordas estas de pouco peso sonoro. Por outro lado, tem-se o "acompanhamento" executado pelos naipes de violinos II, violas e violoncelos, ou seja, três grupos inteiros contrapondo-se a um, com o agravante de que os violoncelos, unidos às violas, estão em seu registro mais brilhante. O equilíbrio desta seção é bastante trabalhoso e tarefa primeira do regente. De resto, o regente deve estar atento, compasso a compasso, para fazer o equilíbrio em todos os tipos de textura que uma obra possa apresentar.

h) Definir caráter e indicações expressivas. A compreensão do caráter desejado é outro fator que direciona a forma de tocar dos músicos. Um mesmo trecho tocado de maneira "pomposa" ou "agressiva" requer diferentes tipos de ataque e sustentação do som, com conseqüentes escolhas de golpes de arco, pontos de contato, golpes de língua. Também neste sentido, cabe ao regente escolher, ou promover a escolha em comum acordo com os músicos, o caminho interpretativo a seguir. Ainda dando voz a BARENBOIM as funções básicas do regente junto ao grupo musical são de organizador, animador, inspirador (BARENBOIM, 2003, p. 82-83). Neste contexto é muito importante que o regente consiga condensar o caráter da obra em poucas palavras, de forte impacto. A utilização de metáforas, por vezes auxiliar neste contexto, deve ser feita com muita

parcimônia, evitando criar situações inapropriadas ou que descaracterizem a obra musical.

i) Definir entradas. Principalmente em grupos com pouca experiência, as entradas dadas pelo regente prestam um grande auxílio não só por não deixar algum grupo sem tocar, mas principalmente por manter a coerência e qualidade musical. Mas, quando estas entradas devem ser dadas? GREEN (1987, p. 74) nos dá as seguintes sugestões:

> "Quando são dadas as entradas?
> Entradas são normalmente dadas sob as seguintes circunstâncias:
>
> 1. Quando um instrumento ou grupo de instrumentos entra na música depois que a peça já começou.
> 2. Quando um instrumento ou grupo de instrumentos entra depois de uma longa pausa.
> 3. Quando um único instrumento começa um solo importante ou linha melódica.
> 4. Quando uma seção inteira assume o tema principal.
> 5. Quando o interesse melódico ou figuras rítmicas (motivos) são transferidos de um instrumento a outro.
> 6. Sempre que as entradas são complicadas e difíceis.
> 7. Quando o regente deseja controlar exatamente o momento do som.
> 8. Quando instrumentos entram em *fortissimo*.
> 9. Quando há um choque de pratos ou uma entrada de pratos por uma passagem longa.
> 10. Quando há notas isoladas em *pizzicato* ou acordes[20]. (GREEN, 1987, p. 74).

---

[20] *"When Are Cues Given?*

Cues are customarily given under the following circumstances:

1. *When an instrument or group of instruments enters the music for the first time after the piece has already begun.*
2. *When an instrument or group of instruments enters after a long rest.*
3. *When a single instrument begins an important solo or melodic line.*
4. *When an entire section takes over the main theme.*
5. *When melodic interest or rhythmic figures (motifs) are tossed from one instrument to another.*
6. *Whenever entrances are tricky and difficult.*
7. *When the conductor wishes to control exactly the moment of the sound.*

A estas diretrizes gostaria de acrescentar duas observações. A primeira é que o fato de o maestro dar entradas que "desenhem" o fluxo musical pode ser uma espécie de guia para os ouvintes não acostumados a um tipo de escuta mais atento. Outras vezes, a entrada, ou regência bem direcionada, pode fazer o público "ouvir" trechos muito difíceis de perceber dentro do contexto[21]. A outra observação é a de que o regente, enquanto professor, não deve deixar que os músicos fiquem dependentes de suas indicações, não só porque devem desenvolver um senso de responsabilidade e independência, mas porque o momento de *performance* é sempre suscetível a situações inesperadas, o que pode prejudicar alguma entrada planejada ou combinada. Evidentemente, é importante marcar claramente as entradas definidas na partitura. Eu o faço assinalando o trecho musical e acrescentando a abreviatura do instrumento ou voz que o realiza: Vlno I ou II (para violino I ou II), Vla (viola), Vc (violoncelo), Kb (contrabaixo), Ob (oboé), Hn (trompa), Tpte (trompete), Fg (fagote), S (soprano), G.C. (*gran cassa* ou bombo), etc., como se pode ver na **FIGURA 1**:

8. *When instruments enter on double forte attacks.*
9. *When there is a cymbal crash or an entrance of the cymbals for a prolonged passage.*
10. *When there are isolated pizzicato notes or chords."* (GREEN, 1987, p. 74).

[21] Um exemplo disso acontece na 8ª Sinfonia de Beethoven, Op. 93, onde é bastante difícil equilibrar a dinâmica na reexposição do primeiro movimento, quando o tema principal é confiado a violoncelos, contrabaixos e fagotes, contraposto ao restante da orquestra (todos tocando com a dinâmica ***fff***).

FIGURA 1: G. F. Haendel, *Water Music*, Suíte II, 1o movimento, compassos 1 a 11.

j) Definir as indicações de regência em pontos críticos. De acordo com meu professor Osvaldo Ferreira, ao executar o Bolero de Ravel, o regente poderia reger os cinco ou seis compassos iniciais, sair, deixar a orquestra tocando, e voltar somente pouco antes da modulação final. Evidentemente isto é uma anedota, mas serve para refletir sobre quando é realmente necessária a presença do regente para a *performance* musical.

Devo deixar claro que não estou falando aqui do aspecto interpretativo, gerencial ou de liderança, mas simplesmente de um aspecto prático de *performance*, reflexo do movimento gestual do regente. Acompanhando o desenvolvimento de muitos alunos de regência, pude perceber que um dos pontos fracos em suas *performances* era justamente não ser extremamente "eficientes" nos momentos críticos de atuação. E quais são estes momentos?

Basicamente acredito que sem o regente é muito difícil uma grande orquestra atacar simultaneamente, mesmo quando o *spalla* ou outro músico faz o *levare* (e neste caso ele já está fazendo o papel do regente). Também as finalizações são complexas, e todos aqueles momentos de flexibilidade de andamento: *accelerandi*, *rallentandi* e *ritardandi*, recitativos e acompanhamento de solistas. Com isso, vejo que é importantíssimo o regente fazer uma análise muito perspicaz da obra que irá executar, antecipando estes problemas e visualizando suas soluções. De maneira prática isto quer dizer que o regente deve ter muito claro qual padrão de regência[22] ele utilizará para reger determinado trecho, se "em 2" ou "em 4", etc., como será o *levare*, se fará ou não respiração antes de uma finalização, como irá resolver o problema de fermatas, etc. Quando do primeiro ensaio, o regente verifica se suas soluções são compreendidas por todos ou se são necessários ajustes na utilização de sua técnica gestual. O importante é que o mais cedo possível tais definições devem ser feitas e não devem mais ser trocadas, pois regentes que a cada hora regem de uma maneira diferente têm a tendência a deixar o grupo muito inseguro para a apresentação.

k) Definir metrônomos. Entra aqui não só a definição quantitativa do andamento, mas também a manutenção deste pelo regente. Para estas definições deve-se ter em mente a conjugação de diversas variáveis, que vão do "respeito às intenções do autor" à característica acústica do local de apresentação, passando pela proficiência dos músicos. BARENBOIM nos diz ainda:

> "(...) O andamento está sempre relacionado com o conteúdo, e muitos músicos cometem o erro fatal, a meu ver, de definir o andamento antes de mais nada. Eles seguem o metrônomo, às vezes indicado pelo compositor, e

[22] Padrão de marcação são movimentos das mãos que servem para mostrar visualmente a estrutura métrica da obra para os músicos. Estes padrões são combinações de movimentos verticais e laterais que identificam os compassos binários, ternários, quaternários, etc. "Em 2 " significa a utilização de um padrão de regência que demonstra um compasso binário, "em 4" a utilização de um padrão de regência que demonstra um compasso quaternário, etc. (LABUTA, 1995, p. 114)

> o metrônomo inevitavelmente é rápido demais, porque, quando anota a indicação, o compositor não tem o peso do som, tem só a idéia na cabeça. Você pode recitar um poema que sabe de cor em dois segundos, mas você nunca o leria em voz alta em dois segundos. E, portanto, as indicações metronômicas dos compositores são inevitavelmente rápidas demais, inclusive quando se trata de um maestro muito experiente como Pierre Boulez. E ele expressa isso de uma maneira muito charmosa e francesa. Quando regi a estréia mundial da *Notation VII*, a marcação do metrônomo era mais de cinqüenta por cento mais rápida do que estávamos tocando; ele ficou muito contente e mudou a marcação. "Como assim?", perguntei. "Você é um músico tão experiente e cerebral" – no melhor sentido da palavra. "É muito simples", disse ele. "Compondo, eu cozinho com água; regendo, cozinho com fogo". De qualquer modo, isso tem levado muitos músicos a definir, antes de mais nada, o andamento e depois ver que conteúdo se encaixa. E não se pode fazer isso. É exatamente o contrário. É o conteúdo que determina o andamento." (BARENBOIM, SAID, 2003, p. 120-121).

2.2 A concepção sonora da obra.

Ao longo da ainda recente História da Regência, verificamos que muitos regentes são pianistas de formação, quando não grandes virtuoses deste instrumento. O fato de tocar um instrumento com tantas possibilidades técnicas e polifônicas lhes facilita em muito a possibilidade de executar o repertório que se propõem reger, e assim ter um panorama auditivo da obra. Hoje em dia, em diversas universidades, a disciplina "Leitura de Partitura ao Piano" faz parte do currículo do Curso de Regência. Em certos países, como a Alemanha, um alto nível de proficiência neste instrumento é exigido para que os alunos possam se matricular nos cursos de Regência Orquestral.

Nos últimos anos, contudo, tenho notado a presença de destacados profissionais que tocam outros instrumentos ou são cantores. Isto me leva a indagar sobre a "necessidade premente" de todo regente ter que tocar piano, e ser capaz de ler uma partitura, de preferência à primeira vista, neste instrumento. Além disso, fica também a pergunta: se o regente não lê a partitura ao piano, onde e como a "materializará sonoramente", e é realmente importante que ele o faça?

No meu ponto de vista, o principal aspecto a ser observado aqui é a necessidade de materialização sonora da obra. Como discutimos acima, antes do primeiro ensaio é esperado que o regente já tenha em mente um panorama de toda a obra que irá trabalhar. Evidentemente a criação sonora unicamente mental de uma partitura é possível, mas é uma atividade que requer muita experiência e contato freqüente com o som. LABUTA (1995, p. 65) sugere àqueles que se iniciam na área, e não são pianistas, a atividade de tocar no seu instrumento, seja ele qual for, os principais extratos da obra em estudo. Evidentemente isso cria uma relação muito estreita com o aspecto horizontal do discurso musical. Para equilibrar esta relação, o mesmo músico pode ter uma visão do aspecto vertical, ou harmônico, arpejando os acordes que terá identificado quando de sua análise da obra. Obras existem, contudo, em que o fio condutor do pensamento musical não é nem melódico nem harmônico, e sim timbrístico, rítmico, improvisatório, etc. Neste caso, seja ao piano ou em qualquer outro instrumento, a atividade serve apenas para dar uma pálida idéia de sua "sonoridade". Além do mais, o nível de complexidade gerado por certos procedimentos composicionais dos últimos anos torna impossível a execução (por uma só pessoa) de certos extratos musicais, em qualquer instrumento. Ainda sobre a execução instrumental ou vocal, é preciso entender que o som tem as características de cada instrumento que o produz, e o instrumento do regente é a orquestra e/ou o coro. É aqui que ele deve procurar saber como realizar cada nuance, cada cor, cada frase.

Outra possibilidade a ser levada em conta são os diversos *softwares* de edição e execução de textos musicais. Eu, particularmente, já me utilizei dos recursos gerados por estes para "ouvir", ainda que com muitas limitações, obras que iria reger. Tais programas são também muito úteis para verificar o efeito da escolha de andamentos.

Não posso deixar de mencionar também uma prática muito constante em intérpretes de música nos últimos tempos: a de vivenciar gravações em áudio e/ou vídeo da obra em questão, feitas por outros intérpretes. Enquanto "ferramenta", acredito que esta prática seja muito válida, inclusive para ampliar a paleta de possibilidades interpretativas para todos nós. Esta ferramenta se degenera quando passa a criar juízos de valor, "quadros a serem copiados", e interpretações "congeladas" de obras. Cada execução, cada grupo, cada local tem uma característica, e uma boa interpretação é aquela que conjuga todos estes fatores.

2.3 Proposta de técnica gestual e sua incorporação física.

Após a série de definições práticas de movimentos da técnica gestual das quais falei acima, é importante que o regente as integre em uma seqüência de gestos coerentes com a obra que se propõe executar. Apesar de ser uma atividade muito árida, esta incorporação evita que aconteçam enganos de sua parte durante os ensaios. Como visto no início deste capítulo, é esperado do regente um alto grau de eficiência em sua *performance*. MCELHERAN (1966, p. 9) nos diz que "a técnica de regência deve ser estudada E TREINADA durante toda a carreira do regente".[23]

Muitas vezes este treinamento é feito apenas diante da partitura, e eventualmente de um espelho. Eu, particularmente, acredito que possa ser muito proveitosa a atividade de reger a obra em questão ouvindo uma gravação, ou, de preferência, mais de uma. Embora existam perigos nesta atividade, como, por exemplo, um regente com poucas horas de prática frente a um grupo desenvolver uma técnica de regência que na realidade "siga" a música mais do que uma técnica que a "impulsione", acredito que há muitos ganhos: o regente pode conhecer melhor o repertório, pode se concentrar mais em sua atuação (já que esta não está sendo obstruída pelo nervosismo às vezes gerado em ensaios) e desenvolve uma resistência muscular para conseguir fazer ensaios longos sem sentir cansaço ou dores nos braços[24]. É claro que este tipo de atividade encontra resultados mais positivos em um repertório cujo curso métrico seja pouco suscetível a mudanças agógicas. Além do mais, é sempre bom frisar que esta atividade é um complemento, e não substitui nenhum aspecto do estudo criterioso da obra.

Evidentemente, quanto mais horas práticas o regente acumula, menos tempo ele precisa passar "apreendendo" fisicamente uma nova obra. Daí, sinto que é importante que todos aqueles que se interessam pela atividade procurem aproveitar toda e qualquer possibilidade onde possam verificar o efeito causado por sua técnica gestual.

---

[23] "Conducting technique must be studied AND PRACTISED, during the entire career of the conductor." (MCELHERAN, 1966, p. 9).

[24] Eu próprio já vivi a experiência de sentir que meus braços estavam mais "pesados" e menos resistentes a ensaios de longa duração, conseqüência do sedentarismo e da falta de atividade na área da regência.

2.4 O planejamento de ensaios.

A questão de planejamento de ensaios inicia-se quando o regente decide executar uma determinada obra com um determinado grupo. O repertório de música orquestral e/ou coral é extremamente vasto, e, entre obras de reconhecido valor artístico existem necessidades técnico-musicais distintas. É temeroso dizer que existem peças de execução "fácil", porque quando falamos de obras de arte entram em conta inúmeros fatores que não são simples ou rapidamente apreendidos, como equilíbrio, fraseado, sonoridade, condução, etc. O que se pode notar é que há obras que demandam menores recursos técnicos para serem executadas, no caso da orquestra de cordas, golpes de arco básicos, posições mais baixas e com tendência à fixação na técnica de mão esquerda, etc.

Como dizia então, o planejamento de ensaios começa no momento da escolha de repertório. É importante que o regente saiba sempre alternar, principalmente dentro da prática em grupo com objetivo pedagógico, obras que representem desafios a serem superados e obras mais acessíveis, onde possam ser trabalhados não só aspectos técnicos, mas também expressivos e a auto-estima dos músicos. 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.

Evidentemente são distintos os casos onde temos grupos iniciantes na prática em conjunto e grupos profissionais, que tem uma programação artística a cumprir, muitas vezes divulgada para o público com muito tempo de antecedência. Mesmo para os grupos profissionais, no entanto, é importante sempre verificar a questão da adequação do repertório, evitando desgaste no relacionamento do regente com os músicos e exposições públicas negativas do grupo.

Após escolher uma obra que esteja adequada àquele estágio de amadurecimento musical do grupo, o regente verifica quantos ensaios dispõe para prepará-la. Neste caso, minha experiência me ensina que cada obra tem um número mínimo e um número máximo de ensaios para ser preparada. O conceito de número mínimo é evidente, mas, "número

máximo"? Venho notado, ao longo de minha vida profissional que, do ponto de vista dos ensaios, existe um momento onde a obra atinge suas possibilidades com um determinado regente e um determinado grupo. Evidentemente isto não quer dizer que ela esteja perfeitamente preparada, mas quer dizer que, com aquele grupo e regente, naquele momento, pouca coisa mudará ao continuar ensaiando. Na realidade, o que vejo muitas vezes é o contrário: os músicos começam a perder o interesse pela obra, e o trabalho se torna mecânico e repetitivo. Neste caso, o "número máximo" de ensaios para a obra foi atingido e, caso o regente julgue que a obra ainda não deva ser apresentada em público, é bom interromper seus ensaios, deixar passar um tempo e voltar a prepará-la, quando o interesse de todos estiver renovado. Também sobre a questão da escolha de repertório, é importante na preparação de um programa de concerto não sobrecarregá-lo com obras de difícil execução ou que dêm muito trabalho nos ensaios. Digo isto porque existem obras que consomem muita energia na resolução de diversos aspectos da execução, e que às vezes tomam um tempo que poderia ser utilizado na preparação das outras obras do programa. Caso haja no programa uma obra tecnicamente muito exigente ou que demande muito tempo de ensaio, talvez seja interessante colocar junto com ela obras que já tenham sido executadas ou obras tecnicamente menos exigentes.

Estabelecidas estas observações, gostaria de refletir sobre o aspecto prático do planejamento de ensaios: a organização dos ensaios disponíveis. Suponhamos que junto com o grupo A, eu tenha quatro obras para preparar, cuja soma de durações esteja por volta de uma hora. O grupo A tem uma boa leitura musical e seus integrantes possuem relativamente o mesmo desenvolvimento técnico, que é suficiente para executar o repertório proposto. À minha disposição eu tenho seis ensaios de três horas cada, com um intervalo de vinte minutos em cada ensaio. Como devo então proceder?

Minha sugestão é dividir estes ensaios da seguinte forma:

a) Um ensaio de leitura – O objetivo deste ensaio é verificar como será a resposta do grupo ao repertório: quais são os pontos fortes do grupo que poderão ser estimulados, onde e quem apresentará os maiores problemas para a execução da obra. Metaforicamente, aqui o regente tira uma espécie de "radiografia do grupo e da obra",

e verifica muito friamente o que precisa ser feito durante os próximos ensaios para atingir uma boa *performance*. Neste momento é importante que o regente organize e comunique todas as definições de execução: arcadas, qual tipo de surdina a ser utilizada nos metais, pronúncia do texto, dinâmicas relativas, alguns fraseados e respirações. Sempre que possível, é bom que a leitura já seja no andamento pretendido, para que todos possam se programar quanto ao tipo de articulação empregada, necessidades de tomadas de ar na execução de instrumentos de sopro ou no canto, etc. Além disso, o regente já traça para todos o perfil expressivo que pretende atingir com o repertório.

b) Dois ensaios de resolução de problemas técnicos e concepção estética – Nestes ensaios o regente faz os ajustes técnicos necessários. Aqui ele demonstra para o grupo o que não está bom e o que fazer para melhorar. Nestes ensaios o regente detalhadamente corrige afinações, sincroniza ataques, organiza o plano dinâmico, trabalha sonoridades, ataques, enfim, tudo o que identificou no momento da leitura e que pode ser melhorado. É importante o regente trabalhar muito objetivamente nesta etapa e não se deixar influenciar por pequenas imprecisões, oriundas por vezes do cansaço e da falta de atenção. O seu objetivo é resolver os grandes problemas.

c) Dois ensaios de amadurecimento – Aqui o regente já começa a trabalhar a execução orgânica da obra. Com isso, quero dizer que ele procura criar uma fluência musical que não seja afetada pelas dificuldades técnicas e que relacione do ponto de vista da *performance* os vários materiais. As execuções, neste momento, tendem mais a trechos maiores do que a poucos compassos, possibilitando a todos internalizar o desenvolvimento e transformação das idéias musicais. Quando este amadurecimento não acontece, principalmente em obras extensas e com grandes variações agógicas, nota-se pouco preparo dos diversos tipos de ataque, andamentos que não se adequam bem aos materiais, etc. Evidentemente, ajustes mais simples são feitos, mas não são a tônica do trabalho. Acima de tudo, nestes ensaios o regente trabalha também a auto-estima dos músicos, preparando uma execução psicologicamente mais relaxada e envolvida.

d) Um ensaio geral – De preferência este ensaio deve ser feito da mesma forma que a *performance* para o público: mesmo local, mesma iluminação, mesma ordem do repertório. O objetivo disto é que todos, inclusive o regente, se programem do ponto de vista de suas condições físicas e psicológicas, e saibam o quanto podem despender de

> energia em cada passagem. Pequenos ajustes eventualmente são feitos, mas deve-ser procurar não enfatizar aspectos negativos da *performance*, pois muitas vezes a auto-estima e o envolvimento dos músicos são mais importantes para o público do que a perfeição técnica de certas passagens. Além do mais, se o regente escolher obras que se encaixam no perfil do grupo, depois de tantos ensaios estas provavelmente estarão amadurecidas o suficiente.

Concluindo minhas observações sobre o processo de estudo e preparação do repertório, julgo importante salientar que o regente deve ter o cuidado de não contar com todos os ensaios disponíveis e ter sempre certa margem de segurança para o preparo do repertório. Isto porque, muitas vezes, acontecem imprevistos, que vão desde a falta de energia elétrica até grandes congestionamentos nas vias de trânsito, e impedem a realização de algum ensaio. Caso aquele ensaio seja o único planejado para uma determinada obra, aí então está criada uma situação delicada. Eu, pessoalmente, gosto sempre de executar todo o repertório em todos os ensaios, ainda que me detenha mais em alguma obra em um deles, e compense isto no ensaio seguinte.

3 O PROCESSO DE INTERPRETAÇÃO DAS OBRAS COMISSIONADAS PELA ORQUESTRA DE CÂMARA DE OURO BRANCO.

> "Interpretar – ou interpetrar (do latim *inter petras* = entre as pedrinhas) – denota o ato de descobrir e comunicar os significados que podem estar ocultados por detrás de uma série de significantes fundamentais..." (MAGNANI, 1996, p. 61)

> "Reger é tomar decisões". (Osvaldo Ferreira, em aulas durante as Oficinas de Música de Curitiba).

Falar da minha interpretação das obras comissionadas pela Orquestra de Câmara de Ouro Branco é uma tarefa talvez desconfortável, uma vez que sinto que este foi um trabalho coletivo. Eu não acredito que a regência seja uma atividade artística individual, onde o regente tem as respostas a todas as questões interpretativas e práticas da obra. Muito pelo contrário, ao longo de minha carreira profissional preparei diversos repertórios onde minha interação com os músicos foi muito enriquecedora para o processo. Evidentemente, regi obras que já havia regido anteriormente com um grupo x e que o grupo y estava executando pela primeira vez, e nesse caso eu tinha mais experiência do que este segundo grupo. Mesmo assim, soluções novas para antigos problemas se apresentaram, e penso que isto é algo muito instigante nesta profissão: a possibilidade de vivenciar o novo a cada ensaio, a cada apresentação. Outra questão é que o som é sempre produzido pelos músicos, e por mais que eu ou qualquer regente dê diretrizes sobre como este som deve ser executado, será sempre o som daquela pessoa, de forma ímpar, com suas particularidades físicas e estéticas.

No processo de criação sonora das obras deste estudo, vejo-me muito mais como um organizador de idéias ou como aquele que faz definições durante o processo, do que alguém que houvesse chegado com todas as respostas, em suma, um "tomador de decisões". Muitas pesquisas foram feitas por mim, é verdade, mas a demonstração ao vivo de um *sul ponticello*, por exemplo, é sempre mais rica do que uma definição por palavras.

Procurarei, então, apontar aqui um pouco da minha vivência neste projeto, sob três pontos de vista:

a) Estudo da partitura – Indicações de como procedi na abordagem do texto musical, destacando o que foi importante para minha compreensão da obra e apontando o significado de elementos de escrita que não eram óbvios à primeira vista;

b) Técnica gestual – Levantamento dos problemas particulares de cada obra e minha proposta de resolução para os mesmos;

c) Processo de ensaio – Descrição do processo de preparação, da maneira como cheguei, em conjunto com os músicos, a criar uma *performance* adequada a cada obra.

Apesar de já ter certa experiência com os instrumentos e orquestra de cordas, na época me deparei com uma situação distinta: nos primeiros ensaios do repertório não havia a presença de chefes de naipe para me auxiliar em alguma explicação técnica. Estes profissionais que eram contratados só integravam a orquestra nos ensaios que precediam as apresentações, em função das limitações monetárias que o projeto apresentava. Com isso, mais do que compreender eu deveria explicar detalhadamente elementos técnicos de instrumentos que eu não dominava. Dentro deste desafio, um aspecto que se mostrou imprescindível ao estudo das obras foi compreender a utilização do arco nos instrumentos de cordas. Além de que normalmente o som nestes instrumentos é produzido com este objeto (exceto no *pizzicato* e em alguns efeitos percussivos), o arco é responsável por uma extensa gama de articulações e dinâmicas, parâmetros interpretativos primordiais para o fazer musical. Com isto em mente, antes de me deter em cada obra específica, darei um pequeno panorama deste assunto, tão vasto e importante no trabalho com estes instrumentos.

3.1 Arco, arcadas, golpes de arco e sua utilização nos instrumentos de cordas.

Arco é um objeto de madeira leve e fina, geralmente de pau-brasil (também conhecido como pau-rosado ou pernambuco), notável por sua elasticidade. Em suas extremidades estão presos fios de crina de cavalo, geralmente 150 fios. Em uma destas extremidades

(onde o instrumentista segura o arco no momento de *performance*) a crina é presa em um mecanismo que regula sua tensão, o talão. Para efetuar esta regulagem o instrumentista gira uma peça denominada "parafuso". O arco utilizado hoje em dia, idealizado por François Tourte (1747-1835), tem uma curvatura em direção à crina, "para dentro", curvatura esta que o distingue de seus antepassados (onde a curvatura era na direção contrária à crina, ou seja, "para fora"). A utilização da crina se dá por sua superfície áspera, e, para aumentar sua resistência às cordas do instrumento, é utilizada uma resina vegetal, aplicada periodicamente pelo instrumentista (PISTON, 1984, p. 11 e 12; DOURADO, 1998, p. 35; GIGANTE, 1986, p. 3).

Para a produção do som, o instrumentista fricciona a crina contra as cordas do instrumento, criando os dois movimentos primordiais para a técnica de arco:

a) O movimento que, iniciado em qualquer ponto do arco, vai em direção à extremidade denominada "ponta". Este movimento é denominado "arco para baixo";

b) O movimento que, iniciado em qualquer ponto do arco, vai em direção à extremidade denominada "talão" (onde o mecanismo assim denominado está fixado). Este movimento é denominado "arco para cima".

No momento da execução, o instrumentista de cordas pode executar uma ou várias notas sucessivas em um mesmo movimento. Quando isto acontece, utiliza-se um sinal de ligadura para indicar quais notas devem ser executadas dentro do mesmo movimento. Para identificar os dois movimentos primordiais, são utilizados os seguintes símbolos:

a) ⊓ – Indica que a nota (ou grupo de notas) deverá ser executada "para baixo";

b) V – Indica que a nota (ou grupo de notas) deverá ser executada "para cima".

Além disto, a maneira como se inicia cada nota (ou seja, o ataque) pode ser distinguido pelo fato de este poder se dar com o arco já colocado sobre a corda (denominado "ataque –

ou arco – na corda", ou ainda "ataque – ou arco – *alla corda*), ou com o arco vindo do ar em direção à corda (denominado "ataque – ou arco – fora da corda").

A combinação entre região de arco utilizada (próxima ao talão, no meio do arco ou próxima à ponta), tipos de ataque, direção dos movimentos primordiais e sustentação das notas cria uma complexa prática nos instrumentos de corda, já que as variáveis são muitas e combináveis de diversas formas. Por exemplo, pode-se executar uma série de notas sucessivas em um só movimento do arco para baixo ou para cima, onde o ataque propriamente dito ocorre somente sobre a primeira, sendo as outras "ligadas"; ou pode-se executar uma série de notas em que cada uma delas é resultado de um ataque distinto, todos eles executados para baixo ou para cima. Como não é minha proposta o estudo do funcionamento do arco, me deterei apenas sobre dois conceitos importantes que foram muito utilizados no processo de interpretação das obras abordadas neste estudo: os conceitos de **arcada** e de **golpes de arco**.

Segundo SALLES (1998, p. 20), "o termo **arcada** define o ato de ir e vir, a direção do movimento do arco". Para DOURADO (1998, p. 23) "arcada é um termo que diz respeito ao conjunto de sinais gráficos, como ligaduras de arco, pontos e sinais de direção que, combinados, representam a maneira de se executar determinado trecho musical." Vejamos o seguinte exemplo:

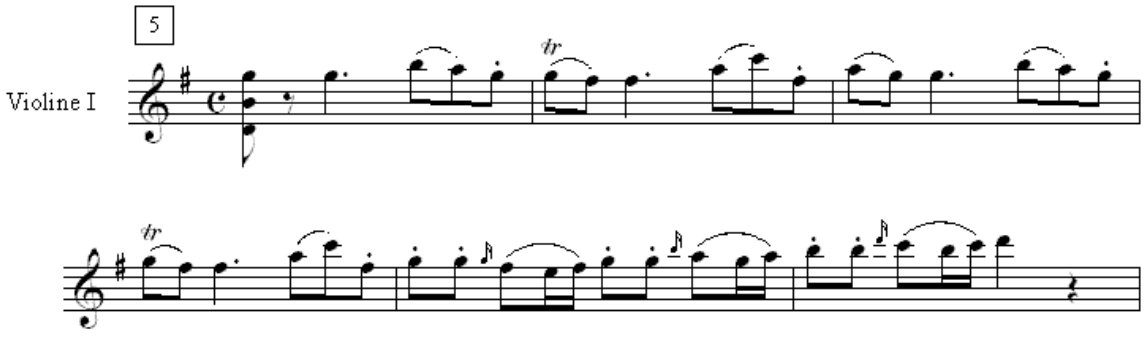


FIGURA 2: W. A. Mozart, *Eine Kleine Nachtmusik*, K. 525 – 1º movimento, *Allegro*
Violinos I, compassos 5 a 10

A forma como está descrita acima é o original do compositor. Ela não prescreve como o instrumentista deve executar, do ponto de vista dos movimentos primordiais, cada uma das notas. Evidentemente há convenções históricas que sugerem algumas possibilidades, mas a existência de várias alternativas, todas elas "corretas" estilisticamente, leva os intérpretes a procurar a definição de uma que seja padronizável naquela *performance*[25]. Abaixo, há uma proposta de execução do mesmo trecho, sugerida pelo violinista Vítor Dutra, atual *spalla* da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, e segundo ele muito utilizada pelos violinistas:

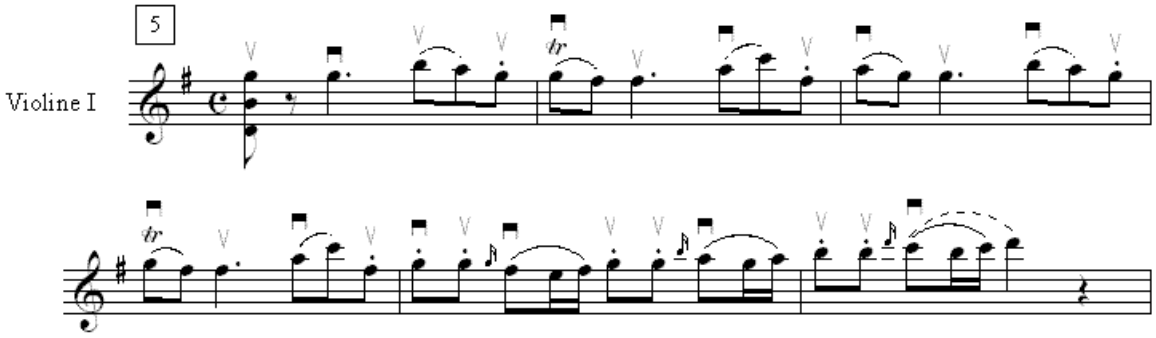


FIGURA 3: W. A. Mozart, *Eine Kleine Nachtmusik*, K. 525 – 1º movimento, *Allegro*
Violinos I, compassos 5 a 10

Na proposta de execução acima, o acorde escrito no 1º tempo do compasso 5 é executado atacando-se as três notas em um movimento "para cima". Em seguida, o sol do 2º tempo é executado com um movimento "para baixo", ao que se seguem três notas na mesma direção: duas ligadas e uma separada (identificadas pela ligadura e pelo ponto de *staccato*), etc.. No compasso 9, tanto o 2º quanto o 4º tempos são executados com todas as suas notas na mesma direção (veja-se a ligadura), inclusive a nota escrita em forma de ornamento. No final da frase, o fato de ligar não só as quatro notas indicadas pela ligadura, mas também a semínima do 3º tempo, induz a um decrescendo dinâmico, característico do fraseado mozartiano.

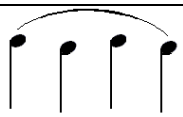
Já **golpe de arco** é, para SALLES (1998, *ibdem*), "o tipo de movimento composto no qual a ação de grupos de músculos definem determinado tipo de sonoridade"; e para

[25] A padronização dos movimentos primordiais dentro de um naipe é importante, por conferir unidade à performance, tanto do ponto de vista timbrístico quanto articulatório.

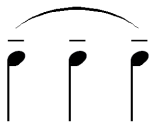
DOURADO (1998, *ibdem*) "refere-se primordialmente ao repertório de maneiras diferentes de se articular uma única nota ou grupo de notas em determinada célula musical por meio de um gesto técnico específico, passível de ser identificado e denominado por uma expressão particular". No exemplo acima, pode-se dizer que o acorde do 1º tempo é executado com o golpe *fouetté* não muito agressivo, partindo da corda; as colcheias ligadas e o grupo de 4 ou 5 notas com o golpe *legato*; a última colcheia do compasso 5 com o *collé* e as colcheias com sinal de *staccato* a partir do compasso 6 com o *spiccato*.

O conceito que mais está ligado à interpretação musical através da articulação é, portanto, o conceito de golpe de arco. Para o conhecimento e a compreensão do funcionamento dos diversos golpes de arco, veja-se a metodologia (nomenclatura) apresentada por GALAMIAN (1985, p. 64 e seguintes):

TABELA 4: Golpes de arco segundo Ivan Galamian

Golpe de arco		**Forma de escrita musical**	**Características**
Legato			"(...) ligadura de duas ou mais notas em um só movimento de arco, o qual é chamado de *legato* (...)[26] (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 64).
Détaché	*Détaché* simples[27]	(sem marcações específicas)	"Uma arcada separada é tomada para cada nota, sendo o golpe suave e uniforme, *sem* variação de pressão. Não há pausas entre as notas, e cada golpe deve, conseqëntemente, ser executado até o início do próximo. O *détaché* simples pode ser tocado em qualquer parte do arco e com qualquer extensão, desde o arco inteiro até sua menor fração."[28] (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 67).

[26] "(...) *slurring of two or more notes on one bow stroke, which is called the legato (...)*" (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 64).
[27] "*Simple detaché"*.
[28] "*A separate bow is taken for each note and the stroke is smooth and even throughout with no variation of pressure. There is no break between the notes, and each bow stroke has, therefore, to be continued until the next takes over. The simple détaché can be played in any part of the bow and with any length of stroke from the whole bow to the smallest fraction.* " (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 67).

	Détaché acentuado ou articulado[29]		"Neste tipo de arcada padrão, cada golpese inicia com um acento ou articulação, que é produzido, neste caso, por um súbito aumento de pressão e velocidade, sem resultar no 'beliscado' típico do *martelé*. Cada golpe deve ser contínuo e sem espaços de 'ar' entre as notas, embora exceções possam ocorrer."[30] (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 67)
	Détaché porté		"Este golpe tem uma leve dilatação no início, seguido de uma gradual diminuição do som, similar ao *portato* ou *louré*. Esta dilatação é conduzida como se o arco fosse profundamente para dentro da corda, aplicando um cuidadoso e gradual aumento de pressão e velocidade no começo de cada nota, sem realmente acentuá-las. Pode ou não existir uma pequena pausa entre as notas, mas quando este golpe é executado continuamente, as inflexões dão a impressão de separação."[31] (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 68)
	Portato ou *Louré*		"O *portato* ou *louré* (...), de fato, não é nada mais do que uma série de golpes de *détaché porté* executados em um só arco. Em cada nota, exatamente como no *détaché porté*, há uma dilatação inicial, seguida de uma gradual diminuição do som. As inflexões podem se suceder uma a uma sem interrupções, e, desta forma, o golpe é usado para executar notas em *legato* com um maior contraste expressivo; ou as notas isoladas podem ser ligeiramente separadas, neste caso, seu som iguala-se ao do *détaché porté*, onde a ligadura não existe."[32] (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 67-68)
	Détaché lancé		"Este é um golpe rápido, bastante curto, que é caracterizado por uma grande velocidade *inicial* no arco, o qual depois desacelera em direção ao fim do movimento. Geralmente, há uma clara pausa entre as notas, embora às vezes, como em uma sucessão de notas rápidas, nenhuma pausa intervenha. Não há nem acento nem dilatação no início do som. O golpe pode ser comparado a um *martelé* sem o ataque *staccato* no início."[33] (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 68-69).

[29] "*The accented or articulated détaché".*

[30] "*In this bowing pattern each stroke starts with an accent or articulation that is produced, in its application here, by a sudden increase in both pressure and speed, without resorting to the martelé-type of 'pinching' of the string. The stroke will most always be continuous with no air-space between the notes, but exceptions do occur."* (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 67).

[31] "*This stroke has a slight swelling at the beginning followed by a gradual lightening of the sound, similar to the portato or louré. This swelling is brought about by going somewhat deeper into the string by applying a carefully graded addictional presure and speedy at the beginning of each note, without actually accenting it. There may or may not be a slight spacing between notes, but even when this stroke is performed continuously the inflections will give the impressions of separations. "* (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 68).

[32] *"The portato or louré (...) is, in fact, nothing but a series of détaché porté strokes performed on one and same bow stroke. On each note, exactly as in the porté itself, there is the initial swell followed by a gradual decrease in sound. The inflections may follow one another withow a stop, and in this form, the stroke is used to bring slurred legato notes, into more expressive relief, or the single notes may be slightly separated, in witch case their sound, in louré, is the same as that of the détaché porté where no slur exist."* (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 67-68).

[33] "*This is a rather short, quick stroke that is characterized by great inicial speed in the bow which then slows down toward the end of the stroke. Generally, there is a clear break between the notes, no pause will*

Fouetté			"O *fouetté* é derivado do *détaché* acentuado, mas neste caso o acento é produzido por um rápido e imperceptível levantar do arco fora da corda e golpeando novamente para baixo, de forma súbita e com energia. Esta arcada é geralmente executada na metade superior do arco, na maioria das vezes começando com um movimento para cima (...)".[34] (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 69-70)
Martelé	*Martelé* ou *Martelé* simples.		"O *martelé* é decididamente um golpe de arco percussivo, com um tipo consoante de acento 'agudo' no começo de cada nota, executado sempre com uma pausa entre os golpes. O acento, neste tipo de golpe de arco, requer uma preparação em forma de pressão preliminar: o arco deve 'pinçar' a corda antes de começar a mover-se. Este pinçar consiste numa pressão mais forte do que aquela que o próprio golpe vai requerer, e é, no máximo, longa, suficiente para produzir a acentuação necessária no início de cada som. A pressão é, então, imediatamente reduzida para o nível requerido."[35] (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 71)
	Sustained Martelé		"O *martelé* sustentado é um golpe *détaché* que tem um ataque *martelé*."[36](GALAMIAN.*op.cit.* p 73).
Collé		(sem marcação específica)	"No *collé*, o arco é colocado na corda a partir da posição 'suspensa no ar', e, no momento do contato, a corda é levemente, mas aguçadamente pinçada. Simultaneamente a este pinçar, a nota é atacada, e depois do soar instantâneo, o arco é imediatamente levantado, em preparação para o próximo golpe. Este pinçar é muito similar ao acento do *martelé*, exceto pelo fato do tempo de preparação ser reduzido a um mínimo. Em termos de movimento, e não sonoramente, este puxar da corda se processa como se fosse um *pizzicato* com arco. O *collé* é usado na metade superior do arco, e sua extensão pode variar do extremamente pequeno ao proporcionalmente amplo."[37] (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 73-74).

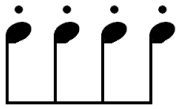
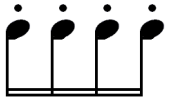
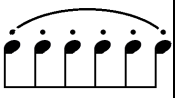
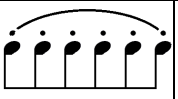
intervene. There is neither accent or swell at the beginning of the tone. The stroke could be likened to a martelé without the staccato attack at the beginning." (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 68-69).

[34] "*The whipped or fouetté bowing is derived from the accented détaché, but here the accent is produced by quickly (and barely) lifting the bow off the string and striking it down again with suddenness and energy. It is generally performed in the upper half of the bow, mostly starting up-bow (...)*". (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 69-70).

[35] *"The martelé is decidedly a percussive stroke with a consonant type of sharp accent at the beginning of each note and always a rest between strokes. The accent in this stroke requires preparation in the form of preliminary pressure: the bow has to 'pinch' the string before starting to move. This pinching is a pressure stronger than the stroke itself will require, and it has to last just long enough to produce the necessary accentuation at the begginning of the tone. The pressure is than immediately lessened to the degree required."* (GALAMIAN, *op. cit.*, p. 71)

[36] *"The sustained martelé is an expressive détaché stroke that has a martelé start."*(GALAMIAN.*op.cit.* p.73).

[37] *"In the collé, the bow is placed on the strings from the air and the moment of contact the string is lightly but sharply pinched. Simultaneously with the pinch, the note is attacked, and after the stantaneous sound of the note, the bow is imediatly slightly lifted off the string in preparation for the next stroke. The pinch is very*

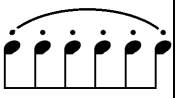
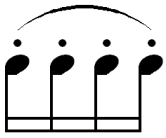
Spiccato		"Neste tipo de execução, o arco é jogado 'do ar', abandonando a corda depois de cada nota. (...) O arco entra em contato com a corda no talão ou perto dele. (...) Uma característica geral do *spiccato* é que o arco, para cada nota em particular, é jogado na corda e (pelo menos nos golpes largos) levantado novamente."[38] (GALAMIAN, *op. cit*., p. 75).
Sautillé		"Este é um outro golpe de arco saltado, que se distingue do *spiccato* pelo fato de não haver o levantar e cair individual para cada nota. O trabalho de saltar é executado, principalmente, pela elasticidade da vareta. Esta arcada é melhor executada perto do meio do arco, um pouco para a parte inferior, quando devagar e forte, mais para a parte superior, quando rápida e suave. A escolha do lugar do salto difere em cada arco com relação às diversas condições de elasticidade. Contrariamente ao senso comum, o golpe de arco *sautillé* pode ser executado desde velocidade muito rápida até um tanto lenta, embora em tempos lentos o *spiccato* seja a escolha mais prática."[39] (GALAMIAN, op. cit., p. 77).
Staccato		"Esta arcada, muito freqüentemente denominada de '*staccato* preso', em contraste com o '*staccato volante*', é a sucessão de golpes de arcos curtos claramente separados, de articulação do tipo consoante em uma única arcada, executados de forma que a crina do arco fique em permanente contato com a corda. É praticado, na maioria das vezes, como uma série de pequenos e sucessivos golpes de *martelé* que se seguem um ao outro na mesma direção do arco, tanto para cima quanto para baixo."[40] (GALAMIAN, op. cit., p. 78).
Staccato volante		"Como o próprio nome sugere, este golpe deriva do *staccato*. É executado com o mesmo movimento o *staccato* preso, exceto que a pressão é suave e o arco é permitido-e

similar to the martelé attack except for the fact that the time of preparation is reduced to a minimun. It is in action, though not in sound, not unlike the plucking of the string, marking, as it were a pizzicato with the bow." (GALAMIAN, op. cit., p. 73-74).

[38] *"In this type of execution, the bow is dropped from the air and leaves the string again after every note. (...) The bow contacts the string at or near the bottom of the arc. (...) A general characteristic of the spiccato is that the bow is thrown down on the strings for every single note, and (at least for the longer strokes) lifted up again."* (GALAMIAN, *op. cit*., p. 75).

[39] *"This is another jumping bowing, which is distinguished from the spiccato by the fact that there is no individual lifting and dropping of the bow for each note. The task of jumping is left principally to the resiliencyof the stick. This bowing is best when played around the middle of the bow, somewhat lower when it is slower and louder, somewhat higher when it is faster and softer. The choice of place will difer with different bows owing to their dissimilar conditions of elasticity. Contrary to common belief, the sautillé stroke may be played from very fast to quite slow, although in slow temps the spiccato will generally be the more practical choice."* (GALAMIAN, *op. cit*., p. 77).

[40] *"This bowing, most oftem used as the 'solid staccto' in contrast to the 'flying stacacto', is a sucession of short, clearly separeted, and consonante-articulated strokes on one bow, performed while the hair os the bow remains in permanent contact with the string. It is practiced most of the time as a series of small, sucessive martelé strokes that follow one another in the same direction of the bow, either up or down.*(GALAMIAN. *op.cit.*p. 78).

		encorajado- a deixar a corda depois de cada nota. Este levantar deve ser apenas leve, no entanto, e o movimento deve permanecer essencialmente horizontal sem interrupção no seu fluir. Este golpe de arco é normalmente executado nas arcadas para cima, embora possamos aplicá-lo em arcadas para baixo."[41] (GALAMIAN.*op.cit.*p. 80)
Spiccato volante		"O *spiccato volante* é a sucessão de notas em *spiccato*, em uma só arcada. Pode ser executado tanto para cima como para baixo, mas sendo, neste último caso, bastante infreqüente e praticado apenas em sucessões de pequeno número de notas. O arco é levantado mais alto que no *staccato volante* e, como em sua natureza de *spiccato* é ativamente jogado na corda para cada nota. Por esta razão, sua velocidade é pouco mais limitada do que o *staccato.*"[42] (GALAMIAN.*op.cit.*p. 81) .
Ricochet		"Este arco se baseia no salto natural da vara. Várias notas são tocadas na mesma arcada, tanto para cima como para baixo, mas apenas um impulso é dado, o qual ocorre quando o arco é lançado na nota para a primeira nota. Seguindo este impulso inicial, o arco passa a pular por si próprio, como uma bola de borracha, a partir do primeiro impulso. Dessa forma o *ricochet* pode ser considerado um golpe de arco 'não controlado', em contraste com o *staccato volante*".[43] (GALAMIAN.*op.cit.* 81-82).

De acordo com a tabela, existem diversos golpes de arco, alguns deles com diversas alternativas de execução, como o *detaché* e o *martelé*. Evidentemente, alguns são mais utilizados que outros, aos quais são reservados efeitos especiais de colorido. Ao longo do meu trabalho com orquestras, executando os mais variados repertórios, noto uma grande utilização principalmente do *legato*, do *detaché*, do *martelé*, do *spiccato*, do *sautillé*, do *collé* e do *staccato*. Estes foram os golpes mais utilizados nas obras deste estudo, e alguma outra utilização particular mencionarei quando de seu aparecimento.

---

[41] *"As the name implies, this stroke derives from the staccto. It is performed with the same motion as the solid staccato, except that the pressure is lightened and the bow is permitted – and encouraged – to leave the string after eat note. This lifting should be only very slight, however, and the moviment should remain essentially a horizontal one without interruption in its continual forward flow. This bowing is customarily done on the up-bow, although one can recognize a type of down-bow application of this techinique. "* (GALAMIAN, *op.cit.*80).

[42] "*The flying spiccato is a succession of spiccato notes on one bow. It may be performed either on the up-or down- bow, but in the leatter form is rather infrequent and is practical only for the succession of relatively small number of notes. The bow lifts higher than in the flying staccato and, true to its spiccato nature, is actively thrown onto the string for note. For this reason, its speed is far more limited than that of its staccato counterpart. "* (GALAMIAN,*op.cit. 81*).

[43] *" This bowing is based on the natural bounce of the stick. Several notes are played on the same bow, either up or down, but only one impulse is given, that wich occurs when the bow is thrown onto the string for the first note. Following this initial impulse, the bow is permitted to jump on its own, not unlike the bouncing of a rubber boll. In this sense the ricochet may be colled an 'uncontrolled' bowing, in contrast to the flying staccato."* (GALAMIAN.*op.cit.*p 81-82).

3.2 Estudo das obras.

A ordem das peças aqui apresentada segue a ordem em que foram ensaiadas e estreadas pela Orquestra de Câmara de Ouro Branco. Elementos recorrentes em várias obras são apresentados em apenas uma delas, de forma similar à sua apreensão pelos músicos naquele processo. Cada uma das obras traz um pequeno comentário escrito pelo autor para o programa de estréia da mesma[44]. As partituras de todas as composições abordadas encontram-se em anexo para o acompanhamento de trechos específicos.

3.2.1 "Peripécias" – Calimério Soares

> "PERIPÉCIAS está estruturada em três movimentos não muito longos. O primeiro movimento apresenta uma seqüência de melodias que se interpolam, modulando e variando. O segundo, de caráter mais contemplativo, deixa transparecer um momento de reflexão. O terceiro e último movimento, estruturado na forma A-B-A, apresenta melodias distintas nas suas respectivas seções, em um contexto rítmico mais alegre e contundente." (Calimério Soares, em texto para o programa de estréia)".

3.2.1.1 Estudo da partitura

Esta foi a primeira obra a ficar pronta e por isso foi estreada um pouco antes das outras, a 17 de junho de 2005, em Ouro Branco. O material completo (partitura e partes) foi fornecido pelo compositor, e sua excelente qualidade de apresentação tornou muito fácil o processo inicial de abordagem da partitura[45]. Todos os movimentos apresentam frases e seções claramente delineadas, dentro de um ambiente harmônico que privilegia o modalismo. O material cromático é utilizado para a criação de atmosferas, como a formação do *cluster* inicial:

---

[44] Exceto na "*Sinfonietta Terza'* (Ernani Aguiar), cujo autor pediu que eu fizesse o texto de apresentação da obra.

[45] O mesmo se deu com as obras de Ronaldo Cadeu ("Vertigem, ópio e luminescência"), Oiliam Lana ("Estudo de Cores e Formas") e Avelar Jr. ("Concertino para viola e cordas").

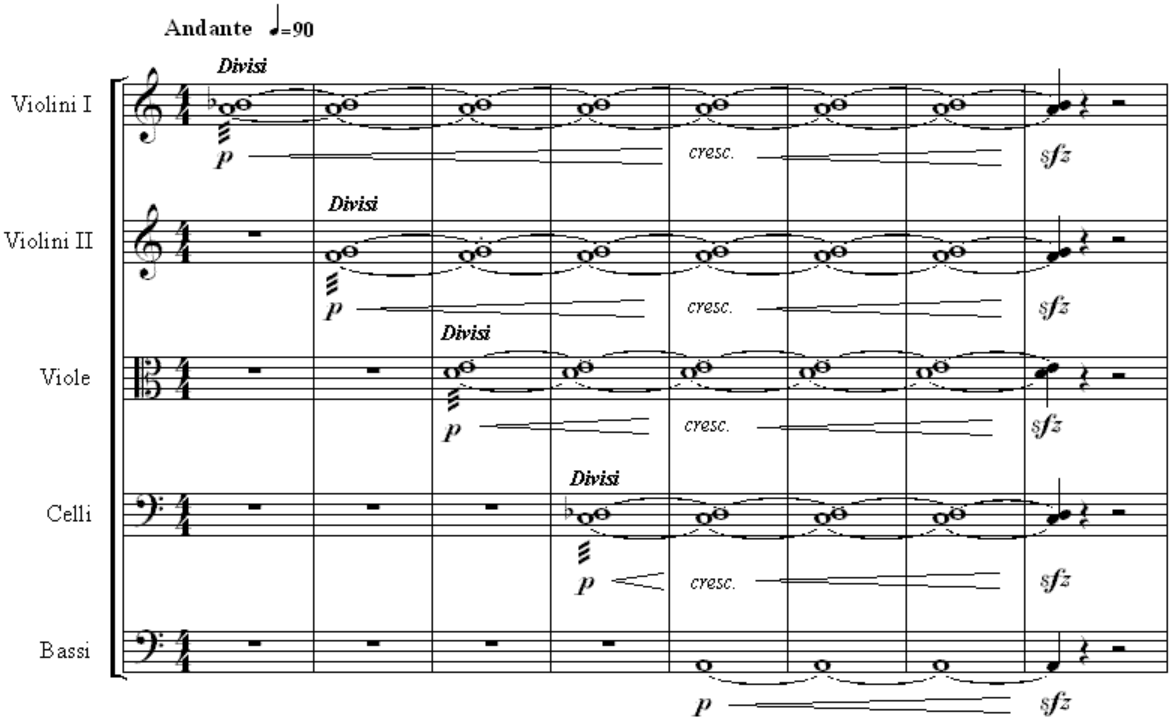


FIGURA 4: "Peripécias", 1º movimento, compassos 1 a 8.

Do ponto de vista da orquestração, os elementos distintos da utilização padrão dos instrumentos de corda são: a utilização de *pizzicato* em diversos trechos de toda a obra, do arco "*col legno*" no primeiro movimento (compassos 77 a 83, violas, violoncelos e contrabaixos) e do "*pichetatto*" no terceiro (compasso 17 a 35, violas e violoncelos). Uma indicação que provocou pesquisa foi o "(Fr.)" encontrado para os violinos I no compasso 32 do primeiro movimento.

Pizzicato é uma indicação de que as cordas dos instrumentos devem ser tocadas não com o arco, mas sendo puxadas com o dedo indicador da mão direita (em passagens muito rápidas é possível a utilização de mais de um dedo), ou esporadicamente com os da mão esquerda (PISTON, 1984, p. 26; MAR, 1987, p. 96). A região onde normalmente o ataque é feito é aquela sobre o final do espelho. No caso do violino e da viola, para dar estabilidade à mão, o instrumentista fixa o polegar na lateral do espelho do instrumento. No caso do violoncelo e do contrabaixo, não é utilizada esta fixação.

ADLER (2006, p. 32) designa o "*col legno*" como uma das "utilizações não-usuais do arco" [46] e diz que "para mudar a cor de uma maneira diferente, em lugar de tocar as cordas com a crina do arco se pode tocar com a madeira" [47]. Ele distingue duas maneiras de utilização do golpe:

a) *Col legno tratto*: "Para este efeito, vira-se o arco e passa-se a vareta na corda. Como a madeira do arco é menos resistente à corda que a crina, o som resultante é tênue e fantasmagórico. Esta técnica é muito útil para o trêmulo, (...), ainda que às vezes se utilize nas passagens em *legato"*.[48] (ADLER, 2006, p. 32).

b) *Col legno batutto*: "Aqui, o intérprete golpeia a corda com a madeira do arco. Este efeito se usa com mais freqüência que o *col legno tratto*, e também proporciona muito pouca definição do som, exceto nos extremos dos registros agudos e graves, dependendo de quais são as cordas que se golpeiam. Seu som percussivo se parece com um *spiccato* muito seco e curto".[49] (ADLER, 2006, p. 32).

O "*pichetatto*" é a "sucessão de golpes de arco pequenos, executados na mesma direção do arco." (SALLES, 1998, p. 35). A autora completa informando que este golpe de arco atualmente é conhecido pelo nome de *staccato*.

FIGURA 5: "Peripécias", 3º movimento, compassos 13 a 20.

[46] *colocaciones inusuales del arco* (ADLER, 2006, p. 31).
[47] "*para cambiar el color de una manera diferente, en lugar de tocar las cuerdas del arco con las cerdas se pueden tocar con la madera* (ADLER, 2006, p. 32).
[48] *Para este efecto, se le da la vuelta ao arco e se pasa la parte de madera por la cuerda. Como la madera del arco es menos resistente a la cuerda que el pelo, el sonido resultante es tenue y fantasmagórico. Esta técnica es muy útil para el trêmulo, (...), aunque a veces se usa en los pasajes legato*. (ADLER, 2006, p. 32).
[49] *Aquí, el intérprete golpea la cuerda con la madera del arco. Este efecto se usa con más frecuencia que el col legno tratto, y también proporciona muy poca definición del sonido, excepto en los extremos de los registros agudos y graves, dependiendo de cuáles sean las cuerdas que se golpean. Su sonido percusivo se parece a un spiccato muy seco e corto*. (ADLER, 2006, p. 32).

Verifiquei que a indicação "(Fr.)" é uma abreviatura da palavra inglesa *Frog* (talão) ou da expressão alemã *am Frosch*, "com o talão", indicando que o trecho deve ser executado na região inferior do arco, aproveitando o seu maior peso para a obtenção de uma sonoridade robusta (PISTON, 1984, p. 15 e 16). Apesar de sua indicação aparecer somente junto à linha dos violinos I (ver FIGURA 6, compasso 32), é evidente que este recurso deve ser utilizado também por violinos II e violas, uma vez que o material musical é o mesmo.

Além destas indicações de orquestração, algumas notas geraram dúvidas, nos seguintes trechos:

a) Movimento I, compasso 32 a 34: deve haver simultaneidade de utilização das notas si bemol e si bequadro, ou alguns acidentes não foram colocados por "esquecimento" ou erro de edição?

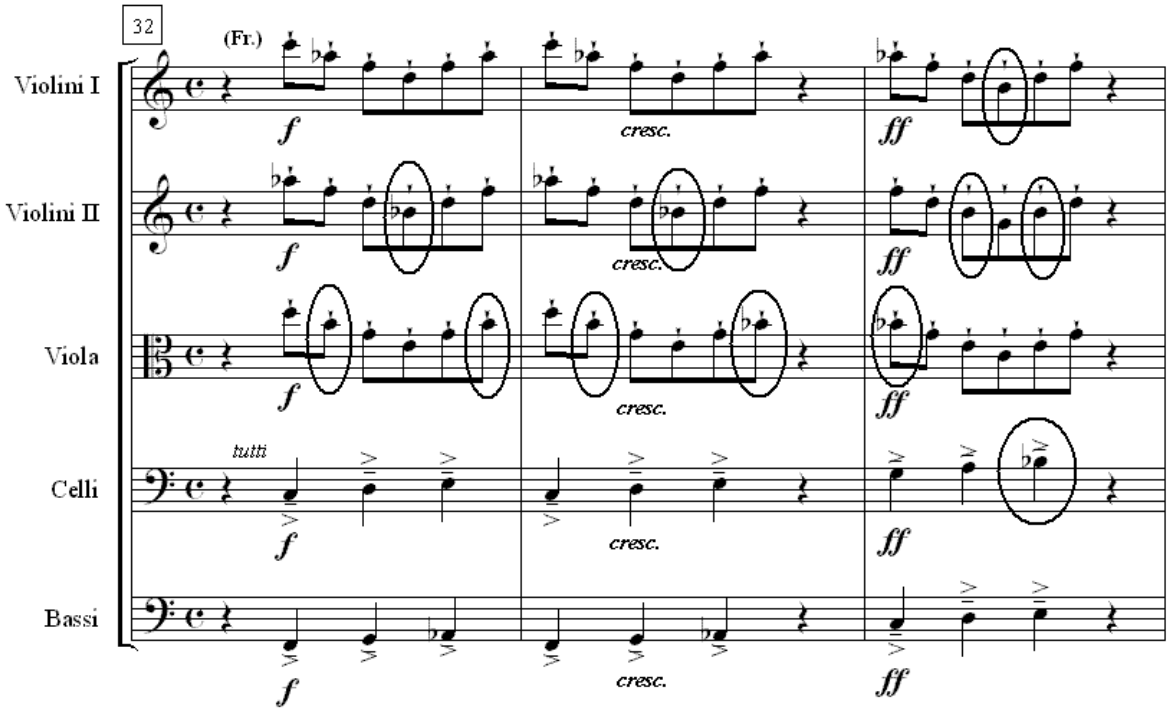


FIGURA 6: "Peripécias", 1º movimento, compassos 32 a 34.

Como a sonoridade criada pela apresentação simultânea das duas notas é coerente com o material cromático já utilizado na obra e as alturas em questão são também coerentes dentro do movimento horizontal de cada extrato, optei por mantê-las como estão escritas.

b) Movimento III, compasso 39: violinos II devem tocar ré natural ou ré bemol; violoncelos e contrabaixos devem tocar sol natural ou sol sustenido, já que este compasso parece ser uma variação do compasso 37?

FIGURA 7: "Peripécias", 3º movimento, compassos 37 a 40.

Neste caso, é facilmente verificável que a falta dos acidentes se deu por um erro, e então pedi aos músicos que acrescentassem em seu material os acidentes que faltavam. Quando o compositor assistiu ao ensaio geral para o concerto do dia 07 de outubro de 2005 e eu levantei a questão, ele declarou que havia mesmo acontecido um engano na cópia.

O plano dinâmico foi muito bem proposto e explicitado pelo autor, e não precisou de indicações adicionais. As indicações de caráter já são mais discretas, e as indicações

metronômicas de andamento são apresentadas não só no início, mas também durante as mudanças que ocorrem no interior dos movimentos.

3.2.1.2 Técnica gestual.

Os momentos mais significativos da técnica são as mudanças de andamento no primeiro movimento e a regência mais "flexível" no segundo, dos quais falaremos no "Processo de Ensaio". Além disso, ainda no primeiro movimento, a seção que se inicia no compasso 48 pode utilizar um padrão de marcação distinto:

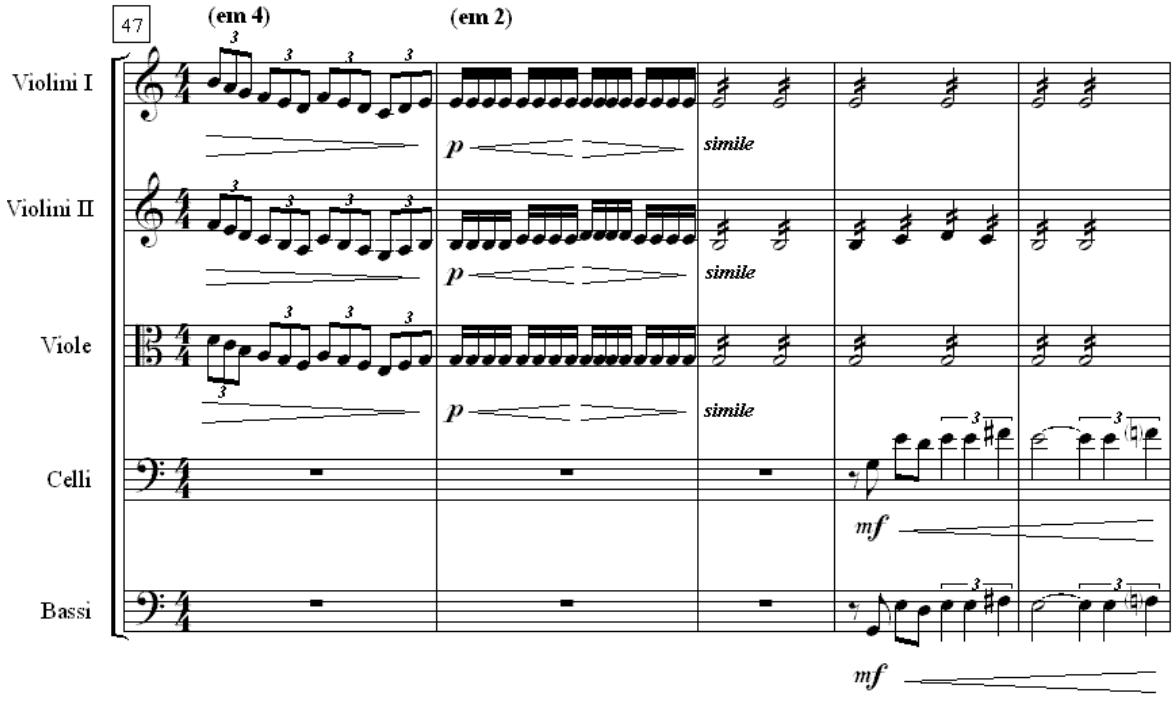


FIGURA 8: "Peripécias", 1º movimento, compassos 47 a 51.

De acordo com a figura, pode-se ver que há uma mudança do material musical no compasso 48, que é a utilização de um motivo de acompanhamento que faz uma ambientação para a frase *cantabile* confiada a violoncelos e contrabaixos a partir do compasso 50. Neste caso, minha opção foi reger "em 2" a partir do compasso 48, propiciando uma marcação gestual que "arredondasse" as quiálteras de semínima da frase melódica. A volta da regência "em 4" acontece no compasso 62, com o intuito de preparar

a mudança rítmica para as quiálteras de colcheia de violinos I, II e violas no compasso 64, além do *ritardando* do compasso 65 (**FIGURA 9**).

FIGURA 9: "Peripécias", 1º movimento, compassos 61 a 66.

3.2.1.3 Processo de ensaio.

Como foi a primeira das peças a ser entregue pelo compositor e a ser ensaiada, "Peripécias" foi a que causou maior estranheza aos músicos, que tinham pela primeira vez um contato com música não pertencente aos períodos barroco e clássico. No entanto, esta

estranheza se dissipou rapidamente, quando a compreensão da totalidade da obra tomou forma. Inclusive certos aspectos de execução, como a alternância entre tempo e contratempo no primeiro movimento, tornaram-se trabalhos, por assim dizer, lúdicos.

Do ponto de vista de ensaio, estes trechos de alternância entre ataques no tempo e no contratempo (1º movimento, compassos 9 a 18 em *pizzicato*, compassos 68 a 74, com arco) e o trecho do *col legno* foram os mais difíceis de realizar no primeiro movimento. A questão dos ataques no tempo e no contratempo pelo controle da tendência a acelerar era causada não só pela alternância das colcheias, mas também pelos choques de segunda; e a questão do *col legno*, pelo pouco controle que o golpe oferece em situações repetidas, já que o bater da madeira na corda causa um rebote mais expressivo que o do arco no *spiccato*, por exemplo. Além disso, o pequeno volume e a alternância entre ataques no tempo e no contratempo no *col legno* não conferiam ao extrato musical a sustentação da melodia em quartas que se desenvolve a partir do compasso 78. Por sugestão de um dos chefes de naipe, optei por executar o *col legno* com o arco virado de modo que um pouco da crina "esbarrasse" nas cordas. Assim, seria obtido um timbre composto pelo som "percussivo" da batida da madeira do arco nas cordas com um pouco de volume garantido pela crina.

FIGURA 10: "Peripécias", 1º movimento, compasso 77 a 84.

Mudanças de andamento como as encontradas neste movimento, nos compassos 9, 65 (*ritardando*), 66, 72 (*accelerando*) e 74 são sempre um desafio para o regente, isto porque é importante que ele tenha uma espécie de "senso rítmico absoluto", e saiba exatamente quando significa em seus movimentos as indicações de semínima = 90, 120 ou 100. Para desenvolver este "senso rítmico", procurei tocar diversas vezes os principais extratos juntamente com o metrônomo para desenvolver minha memória musical dos mesmos. Em seguida, com estes extratos em minha mente, procurei regê-los juntamente com o metrônomo para desenvolver uma memória muscular de cada tempo. Estes procedimentos, quando repetidos durante alguns dias, podem ajudar na aquisição desta habilidade. Durante os ensaios, evidentemente, houve divergências entre o impulso rítmico que eu imprimia e a resposta da orquestra, divergências estas que foram sendo solucionadas através da repetição dos vários trechos e de preparações cuidadosas dos *levari* para cada andamento desejado.

No segundo movimento, a singeleza da linha melódica confiada aos solistas pediu uma regência muito discreta, praticamente "acompanhando" a linha melódica. Os momentos mais ativos da regência foram os ataques em *pizzicato e* os "*tutti*" dos compassos 6 e 7, 17 e 18; onde é necessário controlar através do gesto a flexibilidade agógica sugerida por este material articulatório. A qualidade de som nos ataques em *pizzicato* foi também o fator de trabalho neste movimento, já que estes devem se integrar ao espírito da obra. Sendo assim, trabalhei com os músicos o ataque do dedo da mão direita um pouco mais sobre o espelho, aliado a um discreto *vibrato* da mão esquerda. Por fim, um efeito muito expressivo neste movimento foi sua terminação: como o último acorde é longo e acontece em *diminuendo*, optei aqui por solicitar que cada instrumentista deixasse o som findar sem que houvesse necessidade de sincronia no momento do corte.

No terceiro movimento, a indicação do *pichettato* foi um desafio, já que o autor não especifica quais notas deveriam acontecer na mesma direção de arco. Optei por agrupar as semicolcheias em grupos de duas ou três notas, conforme o exemplo abaixo:

FIGURA 11: "Peripécias", 3º movimento, compassos 16 a 19.

A idéia inicial seria que as cinco semicolcheias fossem agrupadas em um só arco na mesma direção. No entanto, naquele estágio de desenvolvimento dos músicos, esta opção não permitia que houvesse sincronia entre as notas. A divisão que adotei propiciou: a desejada sincronia entre os músicos, a sonoridade do arco "saltando" e um nível de dinâmica mais forte, próprio à figura de acompanhamento.

Nos compassos 19 a 35, violinos I e II apresentam uma frase melódica em quartas paralelas, baseada na escala pentatônica, que evoca um caráter "oriental". Para realçá-lo, decidi executar a referida frase com uma série de golpes de arco onde este fosse utilizado em sua totalidade, com velocidade e com pouca pressão, evitando acentos no início das notas, obtendo assim uma sonoridade conhecida como *flautado*. A fim de que um *crescendo* indesejado não acontecesse sobre as notas longas dos compassos 22, 26, 28 e 34-35, optei por começar a seção com o arco para cima.

FIGURA 12: "Peripécias", 3º movimento, compassos 19 a 26.

Nos compassos 40 a 42 aparece o motivo rítmico do *pichettato* atribuído a toda a orquestra. Como estes compassos são o final da frase iniciada em 31, e como não há nenhuma indicação feita pelo compositor para que o *pichettato* fosse aqui utilizado, optei por manter a execução "na corda", sem saltar, de preferência na região da ponta (o que inclusive auxilia no plano dinâmico: *piano* no compasso 40, seguido de *pianissimo* nos compassos 41 e 42).

FIGURA 13: "Peripécias", 3º movimento, compassos 40 a 42.

3.2.2 “Vertigem, ópio e luminescência” – Ronaldo Cadeu

“A peça foi escrita em um intervalo de apenas seis dias e de modo muito intenso. Se por um lado vejo que foi tudo muito rápido, sinto que, com esta peça, não poderia ser diferente. *Vertigem, ópio e luminescência* carrega em si três importantes e diferentes momentos a que sinto que estamos sujeitos, justamente pelo fato de habitarmos um mundo marcado pelas contradições.

Do ponto de vista técnico de organização do material musical, podemos dizer que o tema inicial da peça, ritmico, vigoroso, desconcertante – como uma vertigem – está fortemente inspirado na *Dança do Sacrifício* da *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky. Os acordes dissonantes, os compassos alterados, juntamente com as acentuações que deslocam do esperado, o fluxo rítmico da peça, fizeram com que, nos compassos iniciais, tenha-se a impressão de que uma força esmagadora está agindo, e que esta força age à revelia do ouvinte. Na seção seguinte, é apresentado um tema contrastante. Segue-se um contraponto atonal livre, que se desenvolve com lampejos de desenvolvimentos seriais que não se completam. É interessante ressaltar que diante da primeira parte, de sua tensão imensa, essa passagem atonal soa muito suavemente e se revela lírica e expressiva, porém ainda como parte da mesma vertigem originária da peça. Neste caso, a vertigem criativa, do caos que se transforma em cosmos.

Na segunda parte da peça, o ritmo deslocado que aparece no início é transformado furtivamente em um desequilíbrio do acompanhamento, que lembra um “samba”. Aqui, temos a vertigem transformada em ópio, no ópio em que se perfaz o canto das massas. Porém, este samba se revela enquanto um samba manco, zarolho, estropiado, deformado. Esse samba é declaradamente uma paródia que mostra em que o samba se transformou, não musicalmente, mas em significado. E no lugar de “samba”, leia-se toda aquela parcela da cultura de massas que é costumeiramente chamada de “ópio do povo”.

De modo a dar continuidade ao discurso musical, e assim pretendendo dar também seqüência ao discurso possivelmente presente na vida, faço com que esse ópio seja transcendido com a recapitulação do segundo motivo apresentado na peça, de modo que um momento novo possa ocorrer, e de modo que a própria noção de cultura popular possa ser salva, que esta possa realmente levar para um lugar de transcendência, de iluminação, ou como na peça, de luminescência.

Nesta nova parte, trabalho com andamentos mais lentos, com melodias mais líricas, com cores instrumentais mais brilhantes que tentam se referir a um momento subjetivo de ascensão que todos vivem em alguma parte da vida. Momento que, muitas vezes, é impossível de ser comunicado, mas que é buscado e vivido intensamente e de modo muito marcante. Estes momentos de ascensão estão presentes na fruição estética, na experiência mística, na relação de amor, na sexualidade. E todas estas experiências referidas trazem em si um traço de vertigem, por sua força descomunal de significado que muitas vezes transformam a vida do indivíduo. Deste modo, tento alinhavar *Vertigem, ópio e luminescência* como pertencentes a um mesmo todo. Na peça, promovo o retorno ao tema inicial, o tema da vertigem, como se tivéssemos dado uma volta completa, um giro da própria vertigem em si. Como se pudéssemos escolher vários caminhos para sair dessa vertigem, contanto que se entendesse que tanto o ópio quanto a

> transcendência contém e estão contidos nela. Como na peça, que é uma bela metáfora do que foi dito." (Ronaldo Cadeu, em texto para o programa de estréia).

O processo de trabalhar obras de compositores com diversas abordagens dos procedimentos composicionais foi muito enriquecedor. Em alguns casos, dificuldades técnicas específicas foram elaboradas por eles de maneiras muito distintas e por vezes, complementares, como no principal problema de "Vertigem, ópio e luminescência", a rítmica.

Uma das grandes inovações da música erudita a partir do início do século XX foi a introdução de uma rítmica vigorosa, sincopada, muitas vezes não simétrica, em parte com a absorção de elementos folclóricos de povos não-europeus (BENNETT, 1986, p. 69). Stravinsky, Bartók e no Brasil, Villa-Lobos, desenvolveram uma música de contornos rítmicos muito marcados, similares às fortes pinceladas de um Picasso. "Vertigem, ópio e luminescência" dialoga com esta prática, partindo de elementos rítmicos de "A Sagração da Primavera", de I. Stravinsky. Outra faceta do desenvolvimento rítmico ocorrido nesta mesma época é exatamente a presença de contornos pouco delineados, derivada do ritmo plástico do Romantismo (KIEFER, 1987, p. 37), que se desenvolverá a partir da obra de C. Debussy, passando por E. Varése, e que aqui veremos presente na obra de Oiliam Lanna, "Estudos de Cores e Formas".

3.2.2.1 Estudo da partitura

No texto de apresentação fornecido pelo compositor, o mesmo descreve como a obra se estrutura em diversas seções com conteúdo extra-musical. Como a composição é relativamente extensa, senti necessidade de delimitar claramente suas diversas seções para descobrir o tipo de relação entre elas, verificando a possível presença de elementos que pudessem ter impacto sobre a *performance*, como a repetição de materiais e contrastes estruturais. Na *performance* a repetição de materiais normalmente gera uma certa repetição de padrões de articulação, arcadas, dinâmicas, etc., de forma a manter coerência através da simetria. Os contrastes estruturais, por outro lado, podem ser realçados por contrastes de sonoridade, etc. Após esta delimitação, verifiquei que alguns elementos da forma sonata – exposição, desenvolvimento e reexposição de materiais – estavam presentes. Enriquecendo

a forma, o compositor inseriu uma longa seção contrastante entre o fim do desenvolvimento e a reexposição. Sendo assim, fiz a seguinte proposição de organização dos materiais musicais, segundo o arquétipo da forma sonata:

TABELA 5: Organização formal de "Vertigem, ópio e luminescência".

Compassos	**Características**
1 a 10	Introdução: Tema rítmico, inspirado na "Dança do Sacrifício", de "A Sagração da Primavera".
11 a 72	Tema 1, de caráter linear, apresentado em contraponto imitativo. Entre as diversas entradas do tema, temos breves seções livres, correspondentes aos "divertimentos" na fuga (compassos 30 a 43, por exemplo).
73 a 89	Transição, derivada de materiais da introdução.
90 a 124	Tema 2, em que a frase temática principal é constituída de alternâncias de compassos 3/8 e 2/8. O uso de sonoridade *sul ponticello*, *sul tasto* e *modo ordinario* servem para criar variedade dentro das repetições.
125 a 137	Codetta da exposição
138 a 184	Desenvolvimento, seção I ("samba manco") – elaboração por diminuição do aspecto rítmico do tema 2.
185 a 193	Desenvolvimento, seção II – Elaboração sobre elementos da introdução
194 a 251	Desenvolvimento, seção III – Elaboração de elementos não só do tema 1, mas de motivos dos "divertimentos".
252 a 321	Seção com fortes contrastes de andamento, material e textura.
322 a 363	Reexposição e elaboração sobre tema da introdução
364 a 375	Reexposição condensada do tema 1
376 a 381	Transição
382 a 417	Reexposição do tema 2 conjugada com pequenas "reminiscências" do material da Introdução.
418 a 430	Coda

O caráter dos materiais é claramente definido e distinto, através da utilização de diversos sinais de articulação, muitas vezes combinados entre si e/ou com indicações dinâmicas. Ao procurar a ajuda dos chefes de naipe que trabalharam no projeto (e também de alguns

conceituados professores de instrumentos de cordas) para conhecer o significado prático desses sinais, notei que ainda não existe uma unificação de significado entre eles, muito menos em suas combinações. Ou seja, uma série de colcheias marcadas com o ponto de *staccato* pode ter uma execução distinta, dependendo do contexto dinâmico, do andamento e da época de composição da obra[50]. Verifiquei também que do ponto de vista prático estes sinais remetem os executantes à utilização de distintos golpes de arco, e então tornou-se imperativo uma unificação de entendimento entre nós dos principais golpes de arco, como abordei no início deste capítulo.

No compasso 216 o compositor escreve um acorde com um timbre bastante distinto, resultado do emprego de sons harmônicos:

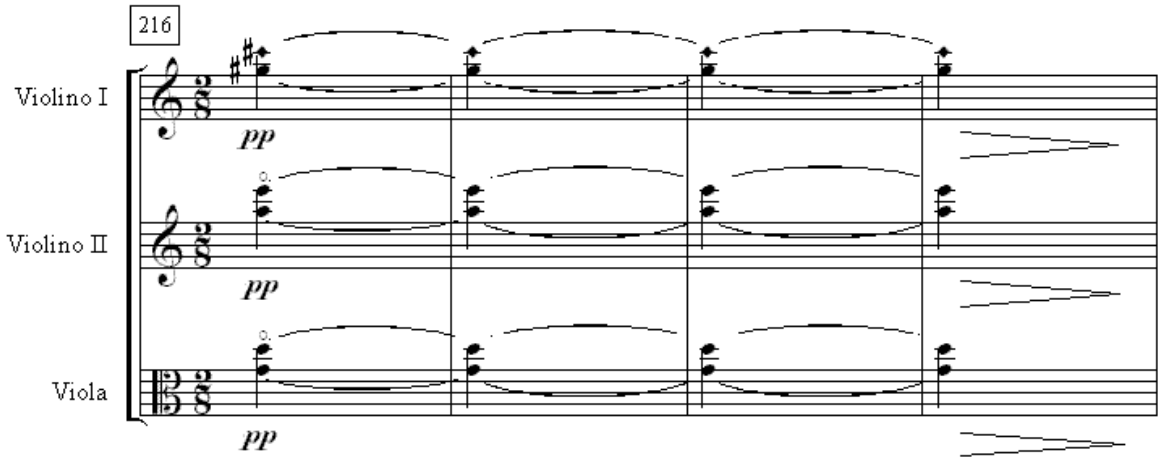


FIGURA 14: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 216 a 219, violinos I, II e violas.

Segundo URGEL (2000, p. 88), som harmônico

> "é um efeito especial produzido nos instrumentos musicais [de corda] em que, através de técnicas especiais, alguns parciais são eliminados de um som. Quando pressionados levemente os locais onde existem os nodos, forçamos a exclusão de alguns modos de vibração e fortalecemos outros, produzindo os sons harmônicos."

[50] É certo que mesmo obras-chave do repertório tradicional ainda são alvo de muitas discussões nesta área. Uma das últimas edições das Sinfonias de Beethoven, a cargo de Jonathan del Mar, trás uma grafia mais próxima daquela utilizada pelo compositor para indicações de articulação, um traço vertical. Comparando com outras edições, vejo que este "traço vertical" é "traduzido" ora como ponto de *staccato*, ora como traço de *tenuto* ou ainda *martelato.* As diversas interpretações das três primeiras notas do 2º movimento da 5ª Sinfonia, Op. 67 (confiadas aos violoncelos) servem para ilustrar esta situação.

Ainda segundo o mesmo autor, existem dois tipos de harmônicos produzidos nos instrumentos de cordas: o harmônico natural e o harmônico artificial. O harmônico natural é "produzido a partir de uma corda solta". Já o harmônico artificial é "produzido a partir de uma corda presa (...) e são classificados pelo intervalo musical entre [o ponto onde a corda é presa] e a nota sobre a qual o dedo toca o nodo". (URGEL, 2000, p.87). Como este é um assunto complexo, que ultrapassa as fronteiras deste estudo, remeto o leitor aos textos de ADLER (2006, p. 41-48) e MAR (1983, p. 112-121), que contêm informações bastante precisas sobre o assunto.

Outras alterações do colorido sonoro, como o *sul ponticello* e o *sul tasto* são utilizadas para dar variedade ao discurso, como apresentado na **TABELA 5**. Sobre o *sul ponticello*, ADLER nos diz que "este efeito se produz ao tocar muito perto do cavalete ou sobre ele, (...). Como esta forma de tocar realça os harmônicos superiores das notas, que não se ouvem normalmente, o som assume um timbre misterioso, algo vítreo."[51] (ADLER, 2006, p. 32). O *sul tasto*, segundo o mesmo autor, é um efeito pedido pelo compositor ao intérprete para que este toque com o arco sobre o espelho do instrumento, obtendo assim um som "flautado, suave e pouco definido"[52] (ADLER, 2006, p. 31). A indicação para que o intérprete volte a utilizar o som padrão do instrumento se dá pela utilização da palavra *ordinario*.

Uma pequena incorreção aparece no compasso 332: o *divisi* de violinos II só pode ser executado da seguinte maneira: Sol/Fá e Dó/Fá. Não é possível fazer Sol/Dó como está escrito, visto as duas notas serem encontradas apenas na 4ª corda do instrumento.

3.2.2.2 Técnica gestual.

As especificidades da técnica gestual empregada em "Vertigem, ópio e luminescência" giram em torno da marcação de compassos. Nesta área, detectei os seguintes fatores complicadores:

---

[51] *"Este efecto se produce al tocar muy cerca del puente o directamente sobre él, (...). Como esta forma de tocar realza los armônicos superiores de las notas, que non se oyen normalmente, el sonido assume un timbre misterioso, algo vítreo."* (ADLER, 2006, p. 32).
[52] "aflautado, suave y brumoso" (ADLER, 2006, p. 31).

a) Alternância intensa dos padrões de marcação binários, ternários e quaternários;

b) Necessidade de redefinição do padrão de marcação em diversos trechos da obra;

c) Marcação de compassos onde o pulso tem tamanhos distintos (compassos assimétricos).

Alternância dos padrões de marcação

Veja-se, por exemplo, os compassos 1 a 10:

FIGURA 15: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 1 a 10.

Estes compassos são marcados tomando-se por base a colcheia (veja-se a indicação do compositor "Colcheia = 160"). Assim, os compassos 1 e 2 são marcados "em 3", ou seja, utilizando-se do padrão de marcação ternário, onde cada batida é referente a cada um dos tempos do compasso. Em seguida, tem-se duas marcações binárias, seguidos por quatro ternárias e finalizando o trecho com duas binárias, ou seja, dois padrões de marcação (binário e ternário) alternando-se muito rapidamente nestes dez compassos. No repertório

dos séculos XVII a XIX isto não é encontrado ou o é muito raramente, e o que se vê são movimentos inteiros serem regidos utilizando somente um padrão de marcação. Evidentemente isto não é uma grande dificuldade na técnica da regência, porque, como nos diz MAGNANI (1996, p. 297), "a técnica de regência é muito mais simples que qualquer técnica vocal e instrumental; é, sobretudo, mais cômoda (...)." No entanto, o regente deve estar atento para manter uma grande concentração no momento de executá-la, pois caso ele troque a marcação em algum momento, pode fazer com que os músicos se enganem,provocando até mesmo a interrupção da execução da obra.

Redefinição do padrão de marcação

Muitas vezes pode-se encontrar em uma obra um trecho escrito em um determinado tipo de compasso, e, em função do caráter das frases e figuras de acompanhamento ali escritas, verificar que é melhor utilizar um padrão de marcação diferente para reger aquele trecho (evidentemente em estreita relação com o padrão escrito), com o intuito de:

- Facilitar a precisão rítmica entre os músicos, já que por vezes subdivisões complexas do tempo podem gerar dúvidas de execução e sincronia. Neste caso utiliza-se aumentar o número de marcações, isto é, em um compasso binário, marcam-se quatro tempos, em um ternário, seis, etc. Como exemplo, o 2º movimento do Concerto para piano e orquestra no. 3, Op. 37, de L. van Beethoven (escrito em 3/8 e marcado "em 6").
- Aumentar a fluência do trecho, e a obtenção de frases melódicas mais conectadas e sem acentos desnecessários. Neste caso, utiliza-se diminuir o número de marcações, isto é, em compassos quaternários, marcam-se dois tempos, em ternários, somente um tempo, etc. Como exemplo, as Valsas de J. Strauss, escritas em ¾ e marcadas "em 1".

Em muitos casos a opção por um ou outro tipo de marcação dá-se dentro de um mesmo movimento, como por vezes entre os dois temas na forma sonata em sinfonias e concertos do Período Romântico. No caso de "Vertigem, ópio e luminescência", utilizei este recurso técnico ao fazer a opção de reger os compassos 11 a 80 com uma só marcação por compasso, ou seja, "em 1". Fiz esta opção em função do caráter melódico e linear do tema,

caráter este resultado da escrita rítmica (mais regular e menos marcada) e da articulação empregada (*legato cantabile*).

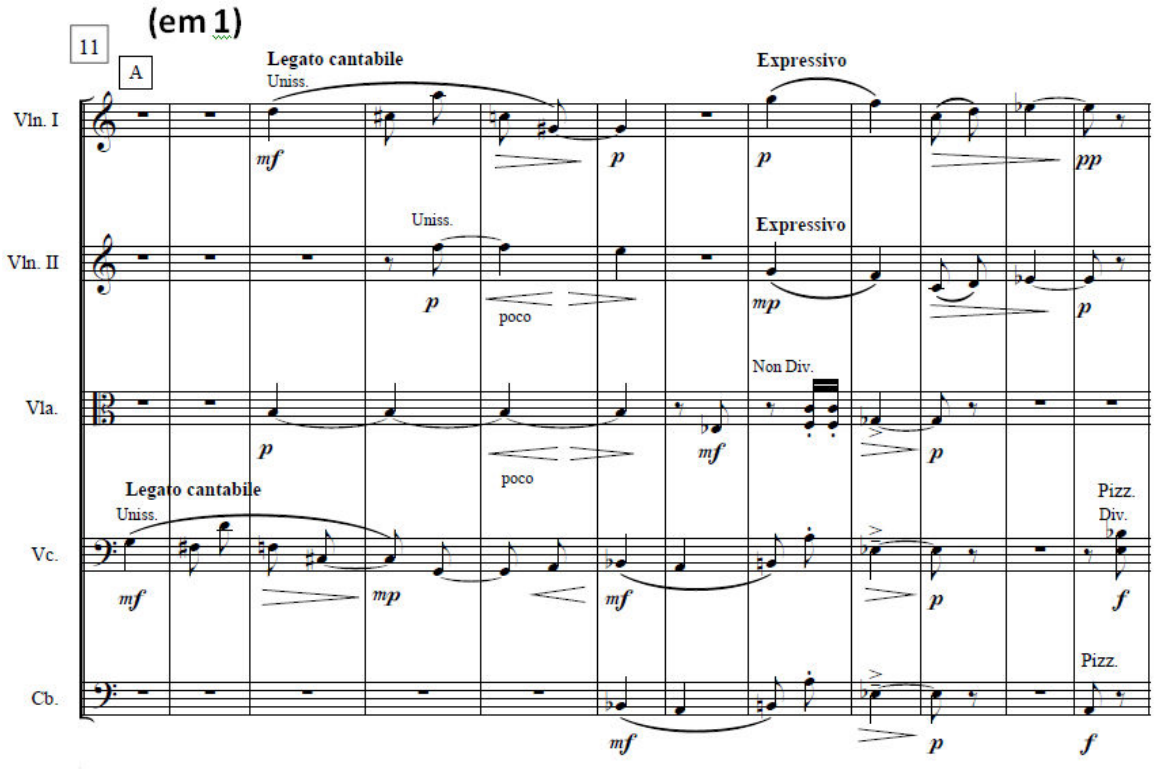


FIGURA 16: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 11 a 22.

Outros momentos que podem ter a forma de regência alterada são os seguintes:

- Compassos 90 a 108, 112 a 120, 382 a 392 e 401 a 412: nestes compassos de alternância entre 3/8 e 2/8, o 2/8 pode ser marcado também "em 1";
- Compassos 194 a 251 e 364 a 381: compassos 2/8 marcados "em 1".

Em alguns momentos onde o 2/8 poderia também ser marcado "em 1" não fiz esta opção para não gerar dúvida com outros compassos, como por exemplo com o 4/8 do compasso 111:

FIGURA 17: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 109 a 111.

Regência de padrões assimétricos.

Este é o maior dos problemas técnicos de regência nesta obra, pois a marcação dos tempos tem que ter um alto grau de precisão. O trecho onde esta técnica é requerida vai do compasso 138 ao compasso 184, e do compasso 276 ao 282, além de uma aparição isolada no compasso 192. Para compreender o funcionamento desta técnica, vejam-se os compassos 138 a 144:

FIGURA 18: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 138 a 144.

Aqui pode-se ver dois tipos de compasso: o 5/16 e o 7/16. O primeiro é organizado internamente como um compasso binário onde o primeiro tempo possui duas semicolcheias e o segundo tempo três semicolcheias, ou seja, o segundo tempo é 50% maior que o primeiro. Já o 7/16 é disposto como um compasso ternário da seguinte maneira: o primeiro e o segundo tempos têm duas semicolcheias, e o terceiro, três semicolcheias. Em alguns momentos, contudo, algumas frases desviam-se deste padrão, como a frase das violas nos compassos 140 e 143 (organizada como 3+2+2) e a frase de violoncelos no compasso 144 (organizada como 3+2). Neste caso, há uma simultaneidade de padrões métricos, já que as outras vozes mantêm o padrão que descrevi anteriormente.

Minha atitude na regência destes compassos foi a de seguir as prescrições de LABUTA (1995, p. 54):

> "Quando os andamentos são rápidos, reja os tempos assimétricos com padrões de regência desiguais. A divisão do tempo, usualmente a colcheia [neste caso a semicolcheia] deverá permanecer constante, então você deverá variar a velocidade entre os tempos para manter a divisão do tempo coerente. Isto é, você apressará ou

retardará o rebote da batida para acomodar os tempos irregulares que ajustam o padrão assimétrico.” [53]

Dois aspectos importantes a serem aqui observados:

- A contagem mental da subdivisão (da semicolcheia no caso), que é a grande referência para todos os pulsos, não pode ser afetada pela alternância de seus agrupamentos ou pelas frases conflitantes com estes mesmos agrupamentos. Para desenvolver esta precisão eu cantei e toquei as frases da seção diversas vezes substituindo as notas longas por repetições das notas, mantendo o fluxo rítmico de semicolcheias:

FIGURA 19: “Vertigem, ópio e luminescência”, compassos 138 a 143, violoncelos.

FIGURA 20: “Vertigem, ópio e luminescência”, compassos 138 a 143, forma “cantada”.

- A técnica de apressar ou retardar o rebote da batida se obtém por ampliar ou diminuir o tamanho do gesto, isto é, para os tempos que têm duas semicolcheias o gesto é pequeno, para os que têm três semicolcheias é maior.

[53] “*When tempos are fast, conduct asymmetrical meters with uneven or lopsided beat patterns. The division of the beat, usually the eighth note, must remain constant, so you must vary the speed between beats to maintain the consistent beat division. That is, you hasten or you drag the beat rebound to accommodate the uneven beats that make up the lopsided patterns.”* (LABUTA, 1995, p. 54).

Quando da simultaneidade de frases com padrões métricos distintos, optei por reger os padrões pertencentes ao maior número de músicos ou que viessem de um padrão estabelecido. Isto quer dizer que continuei regendo 2+2+3 nos compassos 140 e 143 (apesar da frase das violas) e 2+3 no compasso 144 (apesar da frase dos violoncelos), o mesmo se dando com os compassos 171, 174, 176 e 179. Mesmo no caso do compasso 147, onde eventualmente pude perceber uma organização de 3+2 para violinos I e II e nenhuma outra métrica conflitante simultânea, optei por manter a marcação adotada desde o início da seção para não inserir uma informação nova.

FIGURA 21: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 145 a 149.

Já a partir do compasso 276 foi diferente. Os compassos 5/8 que aparecem aqui (e que decidi marcar como binários, apesar de ser possível que sejam marcados "em 5") apresentam-se claramente como 2+3 ou 3+2, e resolvi diferenciá-los segundo sua natureza. Com isso, fiz as seguintes definições:

- Compassos marcados em padrão binário 2+3: 287, 291, 299, 301, 302;
- Compassos marcados em padrão binário 3+2: 276, 289, 300.

Evidentemente, todos estes aspectos são um pouco dificultados pelo fato de que diversas indicações de dinâmicas são prescritas, além de entradas para os diversos grupos da orquestra[54].

3.2.2.3 Processo de ensaio

Quando eu estava no processo de abordagem da partitura, fiquei muito receoso de como seria a receptividade e a resposta dos músicos sob o ponto de vista da *performance* à questão rítmica de "Vertigem, ópio e luminescência". Os pulsos e compassos desiguais pareciam-me grandes desafios para aquele estágio de desenvolvimento da Orquestra de Câmara de Ouro Branco. No entanto, qual foi a minha surpresa ao verificar que depois de algumas tentativas este obstáculo era bem menor do que eu imaginava. Evidentemente, tive que ensaiar certas passagens muito lentamente até que a compreensão dos padrões rítmicos fosse assimilada, principalmente dos padrões assimétricos, mas no geral não houve grandes problemas. Acredito que o fato de haverem tantas reiterações das células rítmicas seja o responsável por este resultado. [55]

A resolução de como os sinais de indicação de articulação deveriam ser efetivamente executados deu-se, como disse, durante o processo de ensaio, processo este que foi um valioso "laboratório" para trabalhar com o assunto. A ajuda constante dos chefes de naipe foi muito importante para eu verificar o quanto é complexa e sutil esta área do fazer musical. Relaciono abaixo alguns exemplos de indicações e minha proposta de execução dos mesmos:

a) Colcheias com sinais de *martelato* em ***f*** (compasso 1, violinos I, II e violas): utilização do golpe de arco *martelé*;

---

[54] Para desenvolver estas habilidades, recomendo os exercícios apresentados no livro "O Regente sem Orquestra" (RINALDI, DE LUCA, NERI, VAZZOLER, 2006), onde são abordados não só as questões de alternâncias de pulsos e tipos de compasso, mas também a conjugação destas com dinâmicas e acentos. Na seção de referências bibliográficas estão as informações completas sobre a obra.

[55] Cabe ressaltar aqui que os alunos da Orquestra de Câmara de Ouro Branco tinham um excelente treinamento durante as aulas de percepção da Casa de Música, o que facilitou em muito seu desempenho e absorção de conceitos e práticas.

b) Colcheia com acento em ***f*** (compasso 1, violoncelos e contrabaixos): ataque vindo "de fora da corda";

c) Colcheia com *martelato* e ponto de *staccato* (compasso 10, *tutti*): *détaché lancé*;

d) Série de notas com ligadura, em qualquer nível de dinâmica (compassos 11 a 14, violoncelos): utilização do arco *legato*, podendo ter sua direção mudada em algum momento da ligadura devido à necessidade física, porém com o mínimo de interrupção do som;

e) Semicolcheias com ponto de *staccato*, em nível de dinâmica ***pp*** a ***mf*** (compasso 18, violas): utilização do golpe de arco *spiccato*;

f) Colcheia com ponto de *staccato*, em nível de dinâmica ***pp*** a ***mf*** (compasso 18, violoncelos e contrabaixos): *collé*;

g) Valor longo com acento e traço (compasso 19, violas, violoncelos e contrabaixos): *détaché porté;*

h) Série de colcheias separadas por pausa, com crescendo em cada nota, partindo da dinâmica ***mf*** (compassos 36 a 38, violas e violoncelos): série de arcos "para cima", com *crescendo* rápido;

i) Duas colcheias ou semínima seguida de colcheia, ambas com ponto de *staccato* e unidas por ligadura (compasso 93, 97, 99 e 101; violas, violoncelos e contrabaixos): *louré*;

j) Série de colcheias com traço em ***p*** (compassos 94 e 95, violas, violoncelos e contrabaixos): *détaché lancé*;

k) Duas semicolcheias, a primeira com acento e a segunda com ponto de *staccato* (compasso 123, *tutti*): ataque *alla corda* para a primeira e *collé* para a segunda;

l) Colcheia ligada à semicolcheia, esta com ponto de *staccato* (compasso 144, 150 e 151; violas e violoncelos): *louré*;

m) Seqüência de colcheia-colcheia-semicolcheia ou colcheia-semicolcheia com pontos de *staccato* (compassos 169 a 180, violas e violoncelos): *détaché porté* e agrupamento no mesmo arco das figuras de colcheia e semicolcheia, sempre com a direção "para cima";

n) As mesmas seqüências do ítem anterior, com pontos de *staccato* e acentos (compassos 181 a 183, *tutti*): mudança no tipo de ataque (*martelé*) e manutenção do agrupamento de colcheia-semicolcheia;

o) Série de colcheias separadas por pausa, com ponto de *staccato* e traço (compasso 307, violinos I e II): *martelé* sustentado.

Além destes sinais, o ***sf*** foi uma indicação que necessitou de uma clara definição quanto à sua forma de execução para unificação das sonoridades. Com o auxílio de PISTON (1984, p. 23), verifiquei que este e outros tipos de acentos

> "se executam principalmente com o arco, ainda que também possam ser interpretados mediante uma súbita aceleração do *vibrato* com a mão esquerda, mediante um golpe forte do dedo, ou de ambas as maneiras (...). Os acentos obviamente são relativos, quer dizer, dependem se a passagem é *forte* ou *piano*. Há diferentes tipos de acentos, segundo os diversos modos de ataque."[56] (PISTON 1984, p. 23).

Com estas informações, cheguei à conclusão que faríamos o ***sf*** principalmente com o arco, que, partindo da corda, teria uma rápida intensificação do som, utilizando tanto uma maior pressão quanto uma maior velocidade. Aliado a isto, um *vibrato* intenso de mão esquerda auxiliaria a criação do timbre característico. Importante ressaltar que o ataque não é nem forte demais nem agressivo, o som resultante assemelhando-se a uma cunha:

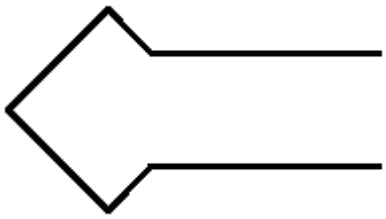


FIGURA 22: Representação gráfica de um ***sf.***

Outro problema recorrente no ensaio desta obra foi a afinação das frases melódicas com acentuado cromatismo. Muitas destas frases funcionam bem "dentro da mão", ou seja, com as notas pertencentes ao âmbito de uma posição, outras nem tanto. Por exemplo a seguinte frase:

[56] *Los acentos se ejecutan principalmente con el arco, aunque también pueden ser interpretados mediante una súbita aceleración del vibrato con la mano izquierda, mediante un golpe fuerte del dedo, o de ambas maneras (...). Los acentos obviamente son relativos, es decir, dependen del pasaje si es forte o piano. Hay diferentes clases de acentos, según los diversos modos de ataque*." (PISTON, 1984, p. 23).

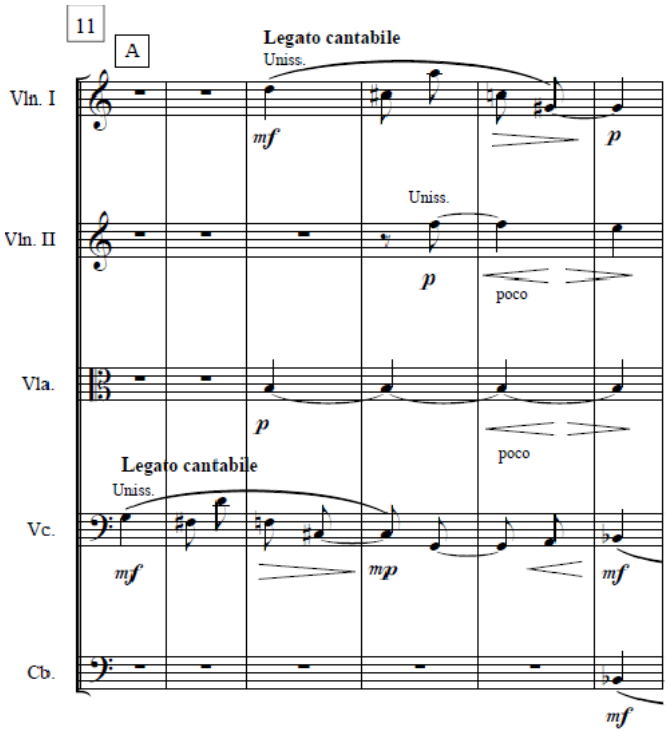


FIGURA 23: "Vertigem, ópio e luminescência", compassos 11 a 16.

Observando as notas da melodia pertencentes aos violinos I (compassos 13 a 16), vejo que todas elas podem ser feitas na 1ª posição, sem forçar nenhum dedo além da sua fôrma padrão. Já nos violoncelos, se se quiser manter a melodia na primeira posição, o salto entre as notas fá e dó sustenido apresentará o inconveniente de que o dó sustenido terá que ser feito com uma extensão do dedo 4. Uma solução seria tocar o referido trecho na 2ª posição, com uma extensão do dedo 1 para o Fá natural, mais fácil que a do dedo 4. Evidentemente músicos experientes optarão talvez por outra possibilidade, mas este comentário tem o intuito de ilustrar alguns problemas com os quais o regente de orquestras jovens se defronta, e para os quais ele deve ter o auxílio de chefes de naipe ou professores experientes, caso não seja instrumentista de cordas friccionadas, o que é meu caso particular[57].

[57] É importante que regentes de orquestras jovens conheçam bem o processo de aprendizagem dos instrumentos em geral. As cordas, por exemplo, têm particularidades significativas, que determinam certos limites quanto à extensão utilizável do instrumento nas diversas fases de estudo, assim como dos golpes de arco. Tomo como exemplo a questão da extensão. É certo que o violino tem uma extensão fabulosa, que vai do Sol2 ao Mi6 dentro do repertório orquestral (ADLER, 2006, p. 52). No entanto, dentro da Metodologia Suzuki, o aluno trabalha somente na primeira posição (que vai do Sol2 ao Si4) do 1º ao 3º volume, o que corresponde a um ou dois anos de estudo. Após esta fase, ele passa a conhecer a terceira posição do instrumento (não a segunda), que vai até o Ré5, e permanece nesta região por mais algum tempo. Ou seja, dois ou três anos conhecendo uma região que é muitas vezes insuficiente para o repertório tradicional. O desconhecimento deste processo muitas vezes pode levar o regente a cobrar de seus alunos habilidades que

Na grande seção contrastante que se inicia no compasso 252, tive a oportunidade de trabalhar com a orquestra mudanças significativas de sonoridade, o que foi possibilitado pela forma de escrita empregada pelo compositor, com notas mais longas (nesta seção, temos a utilização de grandes passagens com o arco em *legato*). Veja-se que não estou falando de alternâncias entre sons naturais e *sul tasto*, ou *sul ponticello*, mas sim de pequenas mudanças geradas por combinar velocidades de *vibrato* (ou a sua supressão) às diferentes velocidades do arco. Combinadas com a sutil variação timbrística, pequenas variações agógicas que adotei contribuíram, a meu ver, para realçar o caráter lírico do trecho.

3.2.3 "*Ogum de Nagô"* – Carlos Alberto Pinto Fonseca

> "A presente peça (composta em 6/6/77) é uma daquelas que compus de inspiração Afro-brasileira, baseadas no livro '400 pontos cantados, riscados e dançados de Umbanda' de Descoredes dos Santos. Texto de rica simbologia mística desta seita que, de raízes africanas tornou-se brasileira, com textos mesclados do dialeto africano com o português falado no Brasil. É uma obra brilhante que pede voz aguda e poderosa para interpretá-la" (Carlos Alberto Pinto Fonseca, em texto para o programa de estréia).

De todas as obras, esta é a única que não era inédita, como podemos ver no texto acima. Quando procurei o compositor para lhe encomendar a obra, ele me disse que estava convalescente de uma enfermidade e muito debilitado, e me perguntou se não poderia fazer a orquestração de uma peça para piano e canto da qual ele gostava muito. Evidentemente que não me opus, e ele então fez a orquestração.

---

estão além do seu processo de aprendizagem, e fazendo-os "queimar etapas" que são importantes para sua vida musical e profissional futura.

3.2.3.1 Estudo da partitura

O estudo desta partitura foi muito facilitado pelo fato de eu mesmo ter feito a edição da obra, utilizando o *software Finale 2003*[58]. O material que o compositor me forneceu foi uma fotocópia do manuscrito da orquestração, no qual em alguns trechos ele mesmo fez algumas correções à mão, como a eliminação do *divisi* de contrabaixos nos compassos iniciais, a reorquestração do compasso final e a adequação do texto do canto à linha melódica[59].

Os elementos de colorido orquestral utilizados na obra são:

a) Indicação de "seco", logo nos compassos iniciais;

b) *Sotto la voce*;

c) *Glissando*;

Compreendi a indicação de "seco" como uma execução em *staccato* do trecho, utilizando-se para isso do golpe de arco *martelé* simples. A expressão *sotto la voce* significou para mim que a linha melódica de violinos I sinalizada por ela (compassos 86 a 100) não deveria se sobrepor à linha do cantor. É importante destacar que esta linha melódica, uma segunda voz para a linha do canto, não existe na partitura de canto e piano, sendo um enriquecimento da textura propiciado pela orquestração.

Segundo ADLER (2006, p. 15), o *glissando*

[58] As outras obras editadas por mim foram a "*Sinfonietta Terza"*, de Ernani Aguiar *(que mais tarde foi editada pela Academia Brasileira de Música),* os "*Noctámbulos"*, de Rufo Herrera e a "Pequena Fantasia", de Nelson Salomé.

[59] Existem algumas divergências entre a colocação do texto que ele anotou na partitura e a partitura de canto e piano que ele me forneceu. Nos momentos de repetição há, inclusive, incoerências entre as partes. No Anexo II, podem ser verificadas as várias versões (canto e piano, canto e orquestra em manuscrito e canto e orquestra editada).

> "é outra técnica comum a todos os instrumentos de corda. Se obtém deslizando um dedo sobre uma corda, de um som ao outro. Normalmente, se indica com uma linha que conecta duas notas, que podem levar ou não a indicação *glissando* (*gliss.*) em cima da linha. Quando se faz corretamente, o *glissando* se executa com uma arcada longa (*legato*), para que soem os sons entre a primeira e a última nota, ou pelo menos, sejam interpretados (realçados). Tanto o deslizamento ascendente quanto o descendente são possíveis." [60]

As características do *sul ponticello* já foram mencionadas no estudo da obra "Vertigem, ópio e luminescência". Resta falar que seu emprego aqui (compasso 108) realça o "gritado" solicitado pelo autor para a interpretação da linha do canto.

A estrutura formal da obra é bastante clara, como demonstramos na tabela abaixo:

TABELA 6: Organização formal de "*Ogum de Nagô"*.

Compassos	**Descrição**
1 e 2	Apresentação do motivo de acompanhamento
3 a 18	Ambientação tonal: Lá menor Linha melódica A acompanhada por ritmo sincopado.
19 a 34	Ambientação tonal: Lá maior Linha melódica B acompanhada por novo padrão de acompanhamento, ainda sincopado.
35 a 54	*Meno mosso* Linha melódica C de caráter *cantabile* sobre acompanhamento mais estático, realçando a frase do texto "eu vi parar o dia...".
54 a 69	Transição para a reexposição das linhas melódicas A e B
70 a 85	Reexposição da linha melódica A com variação na orquestração do motivo de acompanhamento.

[60] "*Esta es otra técnica común a todos los instrumentos de cuerda. Se consigue deslizando un dedo sobre una cuerda, de un sonido a otro. Normalmente, se indica con una línea que conecta dos notas, que pueden llevar o no la indicación glissando (gliss.) encima de la línea. Cuando se hace correctamente, el glissando se ejecuta con una arcada larga (legato), para que suenen los sonidos entre la primera y la última nota, o por lo menos, sean interpretados (realzados). Tanto el deslizado ascendente como el descendente son possibles.*" (ADLER, 2006, p. 15).

86 a 103	Reexposição da linha melódica B com grandes variações na orquestração do motivo de acompanhamento.
104 a 108	Coda

A música tem características tonais bastante claras, e seu centro tonal alterna entre Lá menor (linha melódica A) e Lá maior (linha melódica B). Do ponto de vista das entradas não há na peça trechos complexos. Têm-se entradas para o solista e para os naipes ocasionais, como nos compassos 21 (violinos I e II), 29 (violinos I), 56 (violinos I, violinos II e violas), 88 (violinos II), etc.

3.2.3.2 Técnica gestual

O padrão de regência no início da peça é o compasso binário, dentro de uma forma de articulação *staccato*, que se altera somente na transição para o *Meno Mosso*. É bastante tentador para o regente procurar marcar os acentos presentes desde o compasso inicial, que corroboram em muito a força rítmica da obra. No entanto, notei que neste tipo de situação é grande a tendência do andamento ficar mais lento em função do excesso de marcações.

Gostaria de ressaltar que grande parte das entradas instrumentais presentes acontecem logo após a batida, de maneira sincopada, como mostra a **FIGURA 24**:

FIGURA 24: "*Ogum de Nagô"*, compassos 86 a 89.

O importante nas entradas deste tipo, de acentuado calor rítmico, é que o *battere* seja feito com muita firmeza, mesmo dentro de indicações dinâmicas como *piano* ou *pianíssimo*. GREEN (1987, p. 53-54) classifica o tipo de gesto utilizado nestas entradas como "o gesto de síncope"[61] , e nos dá as seguintes descrições sobre o mesmo:

> "A terminologia para este gesto não é ideal. Na prática, ele é o gesto que o regente utiliza quando deseja controlar uma entrada que acontece depois da batida. Assim ele deveria ser chamado de "gesto para controlar coisas que acontecem depois da batida, em vez de na batida". Mas esta é uma longa e desajeitada terminologia. Então, para abreviar, nós o chamamos de "o gesto de síncope" (G. S. para abreviar), já que síncopes começam depois da batida.
>
> Quando os músicos devem entrar depois da batida em vez de na batida, a grande ajuda que o regente pode dar é mostrar, com máxima claridade, exatamente onde a batida é.
>
> Para controlar este gesto, a mão pára completamente um tempo inteiro antes do tempo que requer a resposta depois da batida. (...) A batuta permanece perfeitamente quieta até o exato instante da batida (...), então executa um gesto (...) súbito, curto e anguloso, de natureza *staccato* (...). Isto aponta o momento preciso da batida. Os músicos então respondem após a batida. O parar das mãos chama atenção para as pausas escritas e também destaca o próprio gesto de síncope. O tamanho do gesto de síncope controla a dinâmica. Variando a velocidade do gesto pode-se tanto atrasar quanto adiantar a resposta depois da batida. Em qualquer caso,

[61] *The gesture of syncopation* (GREEN, 1987, P. 53-54).

> não deve haver movimento preparatório da batuta antes do gesto de síncope. O gesto não funcionará se ele for precedido por uma volta ou outro movimento na batuta. Ele deve vir instantaneamente sobre a batida." [62] (Green, 1987, p. 53-54).

A mudança para a seção "*Meno Mosso*" acontece através de uma indicação de *rit* (*ritenuto*), escrita no compasso 34. Tecnicamente minha abordagem deste processo é a seguinte:

a) Bater o 1º tempo do compasso 33 com o gesto alargado, indicando que uma diminuição do tempo ocorrerá;

b) Seguir a desaceleração feita pela orquestra no 2º tempo de 33 e 1º tempo de 34, sempre com o gesto alargado;

c) Subdividir o 2º tempo de 34, indicando na 2ª parte do tempo a entrada do cantor, em conjunção com o Mi das violas;

d) Voltar a reger o compasso binário no compasso 35, já com o novo andamento (semínima = 58).

A técnica de regência utilizada na seção central é muito próxima daquela do acompanhamento, onde o regente espera por certas "deixas" do solista para continuar a reger seu padrão de marcação. Nesta seção, a meu ver, o cantor deve ter grande liberdade para "declamar" o texto com clareza, devendo o regente acompanhá-lo discreta, porém

---

[62] *"The terminology for this gesture is not ideal. In practice, it is the gesture that the conductor uses when he wish to control an entrance coming after the beat. Thus it should rightly be called the "gesture for controlling things that happen after the beat instead of on the beat." But this is a long and unwieldy terminology. So, for brevity, we call it "the gesture of syncopation" (G. o. S. for short), since syncopations start after a beat.*

When the musicians have to enter after a beat rather than on the beat, the greatest help the conductor can give is to show, with utmost clarity, exactly where the beat is.

To control this gesture, the hand stops completely one full beat before the beat that requires the after-beat response. (...) The baton remains perfectly still until the exact instant of the takt (...), then makes an unprepared sudden, short, sharp upward gesture, staccato in nature (...). This pinpoints the precise instant of the beat. The musicians then respond after the beat. The stopping of the hand calls attention to the written rest and also highlights the instant of the gesture of syncopation itself. The size of the gesture of syncopation controls the dynamic. Varying the speed of the gesture can either delay or precipitate the after-beat response. In any case, there must be no preparatory motion in the baton before the gesture of syncopation. The gesture will not work if it is preceded by a loop or other motion in the stick. It must come instantly, without preparation, exactly on the takt." (GREEN, 1987, p. 53-54).

eficientemente. O próprio compositor providenciou indicações de variação agógica, através da utilização de indicações de "*rit*" (*ritenuto*, compasso 47), "*a tempo*" (compasso 49) e sinais de *tenuto* sobre semicolcheias (compassos 46 e 47).

O último problema de regência, o acelerando dos compassos 100 a 108 não apresenta nenhuma mudança na forma de reger, a não ser uma leve diminuição do gesto. Falarei mais sobre isto nos comentários sobre o processo de ensaio.

3.2.3.3 Processo de ensaio

Os principais problemas de ensaio encontrados junto à Orquestra de Câmara de Ouro Branco foram os seguintes:

a) Precisão na execução das síncopes, muitas vezes afetada pela mudança de dinâmica;

b) Desequilíbrio dinâmico entre orquestra e solista na seção central;

c) Fraseado convincente para a frase de violinos I nos compassos 86 a 100;

d) Acelerando final.

Sobre a questão da síncope, a meu ver é bastante paradoxal que algo tão genuinamente brasileiro apresente tantos problemas quando da execução de música em conjunto. Uma faceta disto é o fato de que muitas vezes a síncope, que talvez esteja no "inconsciente coletivo", é aprendida nas aulas de percepção musical de maneira pouco sistemática, mais "sentida" que compreendida. O problema é quando ter que conjugar o aspecto linear dentro de uma polifonia rítmica, o que acaba gerando certos "desencontros" que perturbam o fluxo da música e a manutenção do tempo básico.

Assim sendo, para o ajuste rítmico entre os instrumentos da orquestra tive que transformar o ensaio em uma "pequena aula" de teoria e percepção musical, onde uma vivência mais consciente do aspecto rítmico fosse desenvolvida. O trabalho básico consistiu em pedir aos

músicos que fizessem a contagem em voz alta da subdivisão em semicolcheias do pulso básico, ao mesmo tempo em que batiam palmas executando a escrita rítmica de compassos específicos.

Outro fator que desestabilizou a condução rítmica é o fato de que muitas vezes a procura de "fazer bem" um crescendo ou decrescendo implica em mudança no curso métrico. Isto é uma realidade não só em orquestras jovens, mas também em inúmeras orquestras profissionais, e muitas vezes nós próprios, regentes, induzimos a orquestra a tocar assim. Para eliminar esta tendência, quando indesejada, a preparação do regente passa por reger a obra em sua imaginação com o auxílio de um metrônomo, ajustando a memória muscular à precisão do aparelho.

A forma de escrita pode também contribuir para a imprecisão rítmica de um trecho. Tome-se, por exemplo, a parte dos violoncelos nos compassos 86 a 99:

FIGURA 25: "*Ogum de Nagô"*, compassos 86 a 99, violoncelos.

Como se pode ver, no compasso 88 temos para os violoncelos I um salto de sétima, que se amplia para nona no compasso 90. Este salto necessita ser executado ou com salto de corda (terceira e primeira) ou salto de mão esquerda. Em ambas as situações, caso não haja bastante perícia por parte dos músicos, a tendência será uma queda na energia, afetando o andamento. Deve o regente propiciar tempo para que tal passagem seja estudada em conjunto e amadurecida.

Na seção central da peça (*Meno Mosso*) aparece o segundo problema de ensaio: a tendência da orquestra soar muito forte, devido às constantes mudanças de arco sugeridas pela escrita musical. Minha sugestão foi de serem acrescentadas ligaduras de dois em dois compassos, exceto no compasso 47, onde o *ritenuto* pedido se adequou muito bem às semínimas separadas.

Com relação aos andamentos, reduzi a indicação metronômica indicada pelo compositor de semínima =100 para semínima = 92. O objetivo disto foi possibilitar a execução orgânica dos ritmos sincopados e principalmente dos trechos em *pizzicato*, dificultados pela constante alternância de cordas. Para orquestras com maior experiência, tais aspectos podem não apresentar problemas e a indicação prevista pelo compositor talvez possa ser mantida. A seção *Meno mosso* (compasso 35) foi executada com semínima = 58 e muita liberdade rítmica, sugerida pela própria escrita instrumental e principalmente pelo texto descritivo. No compasso 56, tomei a liberdade de modificar a indicação de "*Tempo I*", que deveria levar nosso metrônomo de volta a semínima = 92. Como o caráter aqui é de transição para a volta do material da seção A, deixamos esta seção um pouco mais lenta (por volta de semínima = 84), para criar uma maior sensação de "retorno" quando o material de A efetivamente se faz presente (compasso 70).

A frase de violinos I em 86, uma espécie de segunda voz para o cantor, apresentava o inconveniente de, dentro da tendência de programação de região do arco, ser executada na região do talão. Isto a torna bastante angulosa, não combinando com a frase do canto. Minha sugestão de execução foi então a seguinte:

FIGURA 26: "*Ogum de Nagô"*, compassos 86 a 99 da linha de violinos I, com minha proposta de arcada.

O último problema de ensaio da obra são os compassos finais, um acelerando de 7 compassos (compassos 101 a 108) sobre um *ostinato* rítmico que é ligeiramente modificado no quarto compasso (compasso 104) pela adição de violinos II e violas. Neste caso o regente tem que escolher um grupo que possa impulsionar o acelerando e que sirva de referência para os demais. Para mim o grupo mais adequado era o dos violoncelos I, que apresentam um movimento contínuo em semicolcheias. Combinei com os músicos que faríamos *alla* música de câmara, eu dando o primeiro impulso para o acelerando, eles responderiam e eu daria novo impulso, etc.

Durante o trabalho dos dois compassos finais ocorreu algo que me surpreendeu: ao comentar que o cantor no compasso final executaria uma nota aguda "gritado" e depois falaria a palavra "*saravá*", os músicos comentaram que a finalização orquestral não estava de acordo com este *finale*. Os próprios músicos sugeriram então que modificássemos os compassos finais, ampliando o gesto de *glissando* (que originalmente era confiado somente a violinos I) para outros naipes da orquestra (exceto contrabaixos), e que todos nós falássemos "*saravá*", junto com o cantor, ao mesmo tempo em que tocaríamos as notas finais.

FIGURA 27: "*Ogum de Nagô"*, compassos 104 a 108, versão original do compositor.

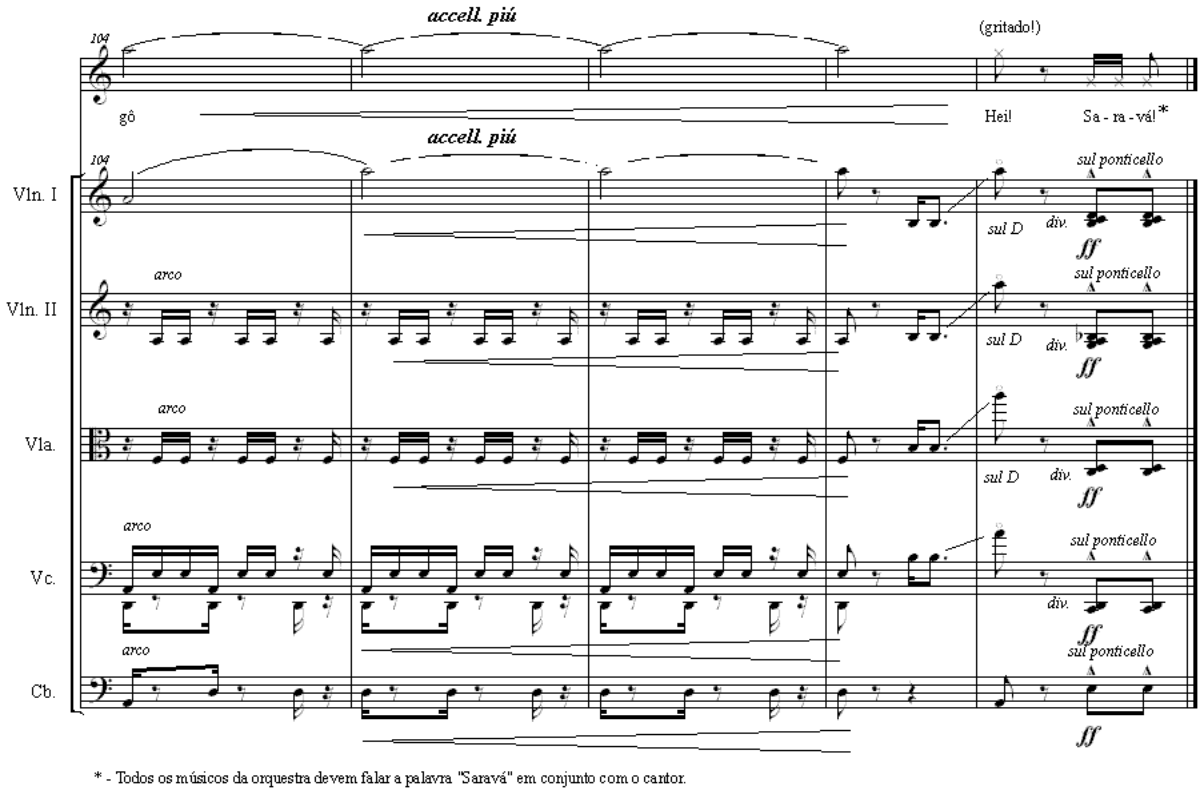


FIGURA 28: "*Ogum de Nagô"*, compassos 104 a 108, versão final da obra.

Quando mostrei ao compositor as duas versões, ele ficou muito feliz com a segunda opção e pediu que a executássemos, e é esta a versão apresentada na minha edição da partitura.

Isto mostra que o processo de composição e/ou orquestração é algo não completamente fechado, e pode ser muitas vezes enriquecido pela interação entre compositor e intérprete.

3.2.4 "Estudo de Cores e Formas" – Oiliam Lanna

> "As texturas cerradas ou transparentes, as melodias percorrendo timbres e a rítmica pouco marcada são alguns dos traços que esboçam as pinturas de Cores e Formas – contornos pouco delineados, convidando intérpretes e ouvintes a participar das paisagens com sua imaginação" (Oiliam Lanna, em texto para o programa de estréia).

O que primeiro chama a atenção na obra de Oiliam Lanna é seu título: "Estudo de Cores e Formas". A palavra "estudo" começou a ser utilizada no fim do século XVIII, na obra de diversos compositores, e seu significado era o de uma "peça instrumental destinada basicamente a explorar e aperfeiçoar uma faceta particular da técnica de execução" (GROVE, 1994, p. 304). Encontram-se exemplos deste tipo particular de estudo nas obras de Clementi, Czerny e Moscheles. Com o passar do tempo, compositores de maior vulto dedicaram-se a este gênero, como é o caso de Chopin, Lizst, Debussy e Scriabin, e criaram obras destinadas à apresentação em concerto. Além do piano, outros instrumentos contam com significativas obras em seu repertório com esta denominação, como é o caso do violão, com os "*Douze Études*", de H. Villa-Lobos. Na literatura orquestral, os primeiros exemplos são de Stravinsky, com os *Quatre études pour orchestre* (1929) e os *Symphonic Studies* (1939), de Rawsthorne. (GROVE, *op. cit.*, p. 305)

Quanto ao objetivo dos estudos em obras instrumentais solo, o mesmo pode ser tão diverso quanto escalas (C. Debussy, Etude VI, *Pour les huit doigts*), arpejos (H. Villa-Lobos, *Douze Études, Étude* no. 2, *Des arpèges*), teclas pretas (F. Chopin, Estudo em sol bemol maior, Op. 10, n.5) ou acordes (H. Villa-Lobos, *Douze Études, Étude* no. 4, *Des accords*

répétés). Na obra de Oiliam Lanna os objetivos principais do estudo, ou "facetas particulares da técnica de execução" é que são a novidade: cores e formas.

Por **cores** compreendi a dimensão timbrística do som, resultado da conjugação dos seguintes aspectos, no caso dos instrumentos de cordas: ataque, sustentação, ponto de contato do arco na corda, escolha de cordas, utilização ou não de surdina, *vibrato*, etc.[63]

Por **formas** compreendi a dimensão organizacional da partitura, não só no que se refere à delimitação de suas seções, mas também à compreensão de suas características de textura e os diálogos entre diversos conceitos de organização musical, como linha melódica, coral, etc. Sobre este aspecto, é importante ressaltar a intenção do compositor em fazer com que o processo de compreensão formal, muitas vezes negligenciado no estudo instrumental, fosse abordado em sua obra, adquirindo assim o status de técnica de execução. Evidentemente, o maior destinatário deste estudo é o regente, que deve compreender o processo composicional e seus diálogos, para transmiti-lo aos músicos quando necessário.

3.2.4.1 Estudo da partitura

Quando abordei a partitura de "Estudo de Cores e Formas", notei que a mesma apresentava uma grande quantidade de informações, oriundas de uma escrita carregada de alternâncias entre trechos conferidos somente aos chefes de naipe (indicados como *solo*) ou a todo o naipe (indicado como *tutti*), de *divisi* e de indicações de execução, dinâmicas e ataques. Dentre estas, algumas não mencionei ainda neste trabalho, que são a utilização de *divisi*, de surdinas e as indicações de execução representadas pelos termos *sul G* e *sul C*. Além disto, há uma utilização peculiar do arco que consiste em uma série de movimentos, ou arcadas, para baixo.

[63] Não me parece que haja, no emprego deste termo, alguma relação entre sons e cores enquanto fenômeno de percepção visual, como o há em algumas obras dos compositores Olivier Messiaen ou Jorge Antunes.

A meu ver a utilização de *divisi* pode ser decorrente da vontade do compositor de atribuir, a uma mesma fonte sonora (considerando um naipe como uma fonte unitária), diversas funções dentro do discurso musical, como no exemplo seguinte:

FIGURA 29: E. Grieg, "*Zwei Elegische Melodien für Streichorchester"*, Op. 34, 2 - Våren, compassos 1 a 11.

Penso também que tal recurso pode ser resultado ainda do desejo do compositor de ampliar o espectro sonoro de um determinado bloco, como no início de "*Eine Alpensinfonie"*, op. 64, de R. Strauss:

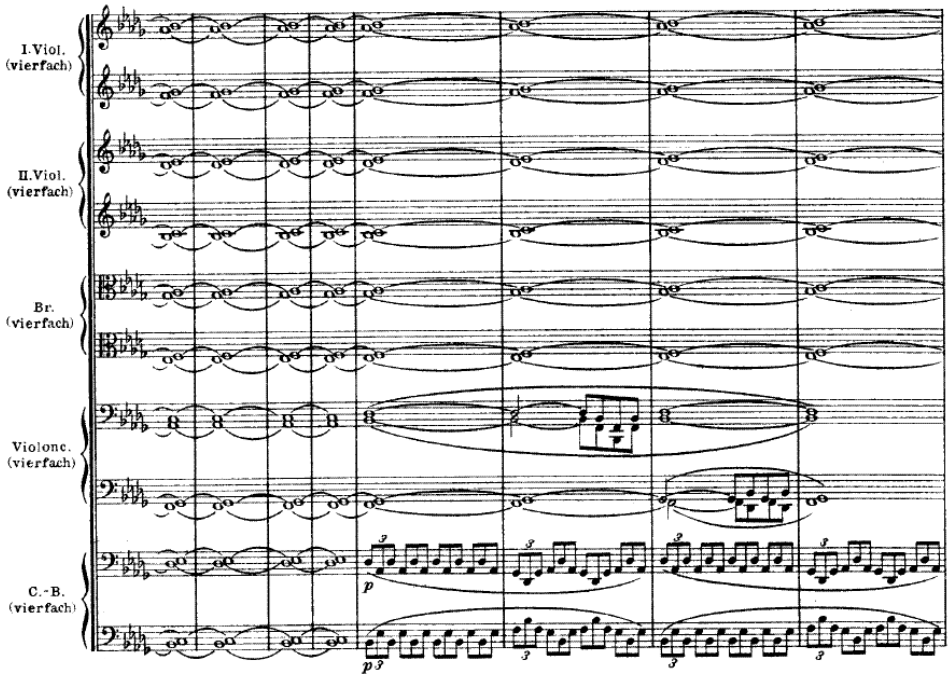


FIGURA 30: R. Strauss, "*Eine Alpensinfonie"*, Op. 64, compassos 1 a 12 (cordas).

Na obra de Oiliam Lanna encontro as duas utilizações, como por exemplo, diversas funções atribuídas aos violinos nos compassos iniciais da obra e o *divisi* "a 3" de violoncelos no compasso 14 (conforme partitura em anexo). A utilização deste recurso contribui na obra para a criação de sonoridades muito sutis, verdadeiras "cortinas de som" ou "nuvens sonoras".

Outra questão que se refere aos *divisi* é como os mesmos devem ser executados. As opções podem ser:

a) *Divisi* entre os instrumentistas que ficam à esquerda e à direita da estante, tradicionalmente denominados "de dentro" ou "de fora";

b) *Divisi* por estante, ou seja, os dois músicos que tocam lado a lado tocam um extrato, os músicos da estante de trás outro extrato, etc.;

c) *Divisi* por músicos individualmente. Uma das formas que "força" a independência de cada músico com relação aos demais; difícil, mas produtiva para crescimento individual.

Desde os primeiros compassos de "Estudo de Cores e Formas" é utilizada a surdina, que é um pequeno objeto que o instrumentista coloca sobre o cavalete para que absorva algumas das vibrações do instrumento, obtendo assim um som mais suave e tênue. Quando se utiliza a surdina, a qualidade da nota se modifica radicalmente, e embora a maioria dos fragmentos musicais onde a surdina aparece ocorram em nível de dinâmica *piano*, pode-se encontrar obras com indicações de sua utilização em *forte* ou *fortissimo*. O compositor indica que este objeto deve ser utilizado colocando os termos *sordino* ou *sordina* (*sord*.) [ou ainda *con sordino*(*a*)] sobre a primeira nota a ser executada com a presença deste objeto. Quando termina o trecho que deve ser assim executado, a indicação para a volta ao som *ordinario* acontece pela presença dos termos *via sordino*(*a*) (tirar a surdina) ou *senza sordino*(*a*) (sem surdina).

Apesar de ser fabricada em madeira, osso, plástico ou metal, a surdina mais utilizada na música orquestral é a de plástico, pelo seu fácil manejo. A surdina de metal abafa consideravelmente o som do instrumento, e é mais utilizada para estudo do que em *performances*, apesar de existirem obras do repertório a partir do século XX que especifiquem sua utilização. Para colocar e retirar a surdina o instrumentista necessita de um espaço de tempo sem tocar, pois ele faz esta operação com a mão direita (também a alternância entre *arco* e *pizzicato* precisa de um tempo mínimo, principalmente quando o instrumentista deixa ou ataca as notas com o arco na região próxima à ponta) (ADLER, 2006, p. 39-40; MAR, 1983, p. 123-126). Em "Estudo de Cores e Formas" a utilização da surdina se dá principalmente para criar variedade timbrística ou "cores distintas", apesar de que se pode dizer que sua utilização também auxilie a organização do plano dinâmico.

Nos instrumentos de cordas há a possibilidade de executar uma mesma nota em várias cordas. Por exemplo, o Mi4[64] do violino pode ser encontrado na primeira corda do instrumento, tocada sem apertá-la sobre o espelho (ou seja, a corda "solta"), ou na segunda corda, apertando-a em cerca de ¼ de sua extensão a partir da pestana, na terceira corda um pouco à frente da metade de sua extensão (também partindo da pestana), e por fim na 4ª corda próximo a ¾ de sua extensão. Em cada uma destas cordas a nota tem uma cor distinta, e este recurso leva os compositores a especificar, quando sentem necessidade de

[64] Segundo a numeração de oitavas utilizada no Brasil, onde o Dó central é assinalado como Dó3 (MED, 1996, p. 264-266).

um colorido sonoro específico, a utilização de uma corda para a realização da nota ou grupo de notas. Isto é feito adicionando o termo *sul* ao nome da corda que desejam[65]. Assim, *sul G* indica que, no violino, o instrumentista deve executar aquela nota (ou um trecho, geralmente marcado por uma linha pontilhada) na 4ª corda do instrumento. Na viola ou no violoncelo, a corda utilizada deve ser a 3ª corda, etc. Na obra de Oiliam Lanna encontrei as indicações *sul G* e *sul C*, respectivamente para solos de violino I ou II e viola, o que significa então que deve ser utilizada a 4ª corda em ambos os instrumentos.

Apesar de termos encontrado em obras anteriores diversas indicações de colorido (*sul tasto*, *sul ponticello*, *col legno*, etc.), o compositor faz aqui uma interessante e criativa elaboração: ele prescreve mudanças de colorido durante a execução de notas longas ou trêmulos, como nos exemplos a seguir:

FIGURA 31: "Estudo de Cores e Formas", compassos 19 e 20, violas, violoncelos e contrabaixo

[65] Geralmente utilizando a indicação alfabética para as notas: A para lá, C para dó, D para ré, E para mi e G para sol, ou então colocando diretamente IV corda, II corda, etc.

FIGURA 32: "Estudo de Cores e Formas", compasso 39 a 41, *tutti*.

No compasso 19 (**FIGURA 31**) temos, durante a execução do trêmulo por violas e violoncelos II, uma mudança de colorido que vai do *sul tasto* ao *sul ponticello*. Principalmente no violoncelo isto corresponde a um grande deslocamento do ponto de contato do arco na corda. Já no compasso 40 (**FIGURA 32**), a mudança é mais radical: vai do *col legno* ao *ordinario* e em seguida ao *sul tasto*. Esta mudança requer dois movimentos

distintos dos instrumentistas: um de rotação do pulso para realizar a mudança do *col legno* para o *ordinario*, e outro de deslocamento do braço para a obtenção do *sul tasto*. Ou seja, os elementos de colorido da obra obrigam, por assim dizer, os instrumentistas a terem muito claro em mente como é o seu desempenho técnico para obtê-los.

A meu ver, a organização formal da obra, uma das propostas do trabalho de composição, é feita com base em diálogos de uma série de procedimentos composicionais tradicionais, como o coral, a linha melódica, etc., ligando-os ao trabalho de colorido sonoro, como podemos verificar já desde os compassos iniciais. Tomemos por exemplo os compassos 1 e 2:

FIGURA 33: "Estudo de Cores e Formas", compassos 1 e 2.

Nestes dois compassos há quatro tipos diferentes de materiais:

a) 1º extrato – Linha melódica divida entre solistas de violinos II e I. O nível de dinâmica é *mezzo forte* e não há indicação de *sul tasto*, ou seja, é a sonoridade padrão do instrumento, aquela que acontece com o ponto de contato do arco sobre a corda cerca de 2 cm do cavalete, e que denominamos de *ordinario*. Veja-se que o compositor escreve um pequeno ponto de interseção no momento em que a linha passa de violino II para violino I, ao prolongar em uma colcheia a nota final, isto sobre a nota inicial do violino I. É interessante notar que violino I traz a indicação *sul G*, que como já mencionei pede a execução do trecho inteiramente sobre a corda sol, o que modifica a sonoridade da proposta do violino II.

b) 2º extrato – Ressonância da linha melódica. Algumas notas da linha melódica descrita no 1º extrato (Lá, Ré, Mi bemol) são prolongadas por outros instrumentos da orquestra, com cores distintas e criando pequenos choques sonoros. Assim, o Lá é prolongado pela viola com a sonoridade *sul tasto*, *sul C*; o Ré é prolongado por um trêmulo de harmônico de metade dos violoncelos, e o Mi bemol é prolongado também pela viola, *sul G*.

c) 3º extrato – Coral a quatro vozes entregue ao *tutti* de violinos I e II (compasso 2, 4º tempo), que traz a indicação de *ppp*, e um crescendo que culmina em fazer a última nota em trêmulo.

d) 4º extrato – Nota pedal (Fá sustenido) entregue às violas *tutti*, metade do grupo de violoncelos e contrabaixos. Esta nota é apresentada no nível de dinâmica *pianíssimo*, violas e violoncelos com surdina e *sul tasto*, e ataque em *pizzicato* dos contrabaixos, também com surdina. No compasso 2, o contrabaixo toca a nota com arco, *sul tasto* e com surdina, em *pp*. Esta nota preenche o âmbito de três oitavas, do Fá sustenido -1 ao Fá sustenido 2.

Fazer uma análise musical da obra, enfocando principalmente a articulação entre as diversas seções, e a textura ou texturas encontrada em cada uma, revelou-se imprescindível. Falando de maneira informal, tal análise possibilitaria descobrir “quem toca com quem” e “quem é mais importante”, e com isso eu poderia, de forma precisa, indicar isto para os músicos, dando-lhes importantes orientações para a *performance*.

Na tabela abaixo, indico a nossa proposta de compreensão da dimensão estrutural da obra, no que se refere às seções, materiais e textura:

TABELA 7: Organização formal de "Estudo de Cores e Formas".

Seção	**Compassos**	**Características**
A	1 a 13	Alternância entre linha melódica que percorre diversos instrumentos e um coro a quatro vozes. Utilização do conceito de ressonância na linha melódica. Quase toda esta seção corre sobre uma nota pedal de Fá sustenido.
B1	14 a 18	Introdução de elemento percussivo contraposto a uma escrita melódica linear, ambos em diálogo com o material coral. Desenvolvimento da idéia de nota pedal em "acordes pedais".
B2	18 a 26	Conjugação entre o elemento percussivo, o elemento melódico e o coral, criando um material de caráter marcado, linear e polifônico (compassos 24 e 25). A seção é articulada pelo primeiro "acorde" simultâneo da obra, com indicação dinâmica muito característica: $\boldsymbol{p} < \boldsymbol{f}$.
B3	27 a 32	Gesto de *glissando* incorporado ao material coral e tendência de redução da polifonia à "monodia orquestral".
B4	33 a 36	Alternância entre a monodia orquestral e "insinuação harmônica".
B5	37 a 41	Presença cada vez maior do elemento coral em contraposição à "monodia orquestral". No compasso 40 temos uma forte articulação formal gerada pela reutilização do material percussivo (que se transforma em harmônico pela modificação timbrística). Além disso, a nota pedal do início, Fá sustenido, é reapresentada.
A'	42 a 54	Reexposição dos procedimentos utilizados nos compassos

		iniciais, com o tratamento da orquestração diferenciado pela extensa utilização de dobramentos de oitava, o que gera uma sonoridade mais encorpada.

A obra apresenta dois eixos: o primeiro pela forma geral, um A-B-A'. O segundo, na seção B, onde ocorre uma simplificação da textura até a "monodia orquestral" seguida pelo trabalho inverso, até uma "polifonia de procedimentos". Dentro desta seção, não-simétrica, o compasso 32 representa o "ponto de mudança" de um procedimento a outro.

Sobre o plano de dinâmica, este foi bem planejado pelo compositor, que já especifica dinâmicas relativas por toda a obra, dando inclusive "pistas" sobre quem tem o material primário e material secundário. Coube-nos então a tarefa de explicitar isto na partitura, tornando reconhecíveis as indicações.

3.2.4.2 Técnica gestual

A técnica gestual utilizada na regência do "Estudo de Cores e Formas" apresenta as seguintes necessidades:

a) Domínio da alternância de compassos com mudança de padrão de regência e de unidade de tempo, além da utilização dos padrões de regência de cinco, seis e sete marcações;

b) Domínio da regência de andamentos lentos; somente uma indicação metronômica; percepção de como o tempo se adequa aos materiais

c) Fermatas.

Apesar de similar à técnica utilizada para a regência de "Vertigem, ópio e luminescência", aqui há um complicador gerado pela pouca simetria que o compositor emprega. Quero dizer com isto que as sucessões de compassos e unidades de tempo são mais inesperadas do que na obra de Ronaldo Cadeu, e necessitaram que eu, muitas vezes, regesse a obra em minha imaginação para procurar internalizar muito bem essas sucessões.

Com relação aos padrões de regência de cinco, seis e sete tempos, durante o Curso de Graduação em Regência eu já havia estudado algumas propostas de como deveriam ser feitos, mas nunca os tinha aplicado efetivamente em nenhum repertório. Depois de experimentar junto à orquestra diversas opções de marcação, optei por reger estes padrões da seguinte forma:

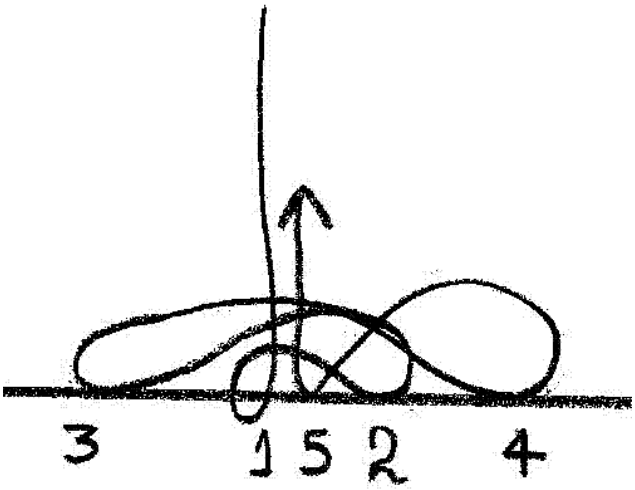


FIGURA 34: Padrão de marcação de 5 tempos[66].

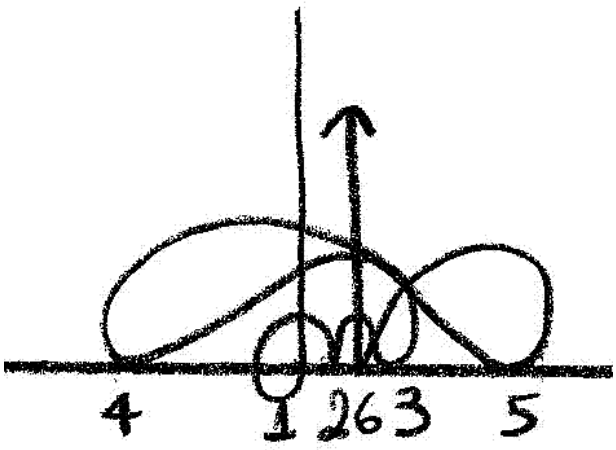


FIGURA 35: Padrão de marcação de 6 tempos.

Resolvi executar o padrão de marcação do compasso de 7 tempos como sugerido sutilmente pelo compositor nos compassos 1 e 2 (através do uso de uma linha pontilhada):

[66] Esta forma de marcação do padrão de cinco tempos, e que até o presente momento não vi apresentada na literatura de Regência, me foi sugerida pelo meu Professor, o Maestro Osvaldo Ferreira.

a execução de um padrão ternário seguido por um quaternário ou vice-versa. A linha pontilhada colocada pelo compositor auxilia para que não sejam confundidas as batidas de dois tempos "1" no compasso.

Assim como em "Peripécias", "Estudo de Cores e Formas" apresenta diversas mudanças de andamento, e, ao contrário daquela, todos eles tendem mais a movimentos lentos. Mesmo onde o compositor prescreve que seja batida a colcheia, subdividindo o compasso escrito, o andamento é moderado: colcheia = 80 (compasso 14)[67]. A regência destes andamentos lentos torna necessária a utilização da articulação do braço (em vez da articulação do antebraço) na movimentação tanto das marcações quanto de entradas e indicações dinâmicas.

Outro elemento da técnica de regência utilizado na obra é a marcação de fermatas. Normalmente a fermata é executada com uma pequena detenção do pulso sobre uma nota ou uma pausa. O grande diferencial no que se refere a este assunto é como é feita a seqüência. Assim temos três possibilidades:

a) Após a fermata, o regente já prossegue para o próximo tempo, evitando que haja ruptura no som;

b) Após a fermata, o regente faz o corte do som prolongado e, no momento deste corte, já faz o *levare* para o próximo tempo;

c) Após a fermata, o regente faz o corte do som prolongado e aguarda um momento para efetuar o próximo *levare*.

A definição de cada utilização é feita tendo em vista a escrita da própria partitura. Por exemplo, as fermatas dos compassos 14 e 17 foram executadas da forma descrita na letra **a** acima por um motivo óbvio: temos aqui a presença de notas ligadas para o próximo compasso.

[67] Há aqui um erro da versão editada: o compositor prescreve no manuscrito colcheia = 80, e o editor colocou semínima = 80.

3.2.4.3 Processo de ensaio

A alternância entre *solo* e *tutti* e a execução de tantos *divisi* constituem a primeira grande dificuldade da peça. Esta dificuldade reside tanto no campo dos instrumentistas quanto no campo do regente. Para os instrumentistas, ela pressupõe uma independência dos músicos "de fila" (ou *ripieno*) com relação ao chefe de naipe, o que não é comum em orquestras jovens, ou ainda uma independência entre si. Para o regente, requer um cuidado muito grande na detecção destas alternâncias na partitura, sua memorização, e a criação de uma "linha de regência" onde seu auxílio e incentivo para entradas e mesmo para o desenrolar do fluxo musical seja necessário, dividindo sua atenção não entre cinco naipes, mas entre dez ou mais subconjuntos.

Nesta obra, optei, nos *divisi* a duas partes, pela divisão entre os músicos "de dentro" e os "de fora", exceto nos casos de solo, que ficaram sempre a cargo dos chefes de naipe. No caso de *divisi* a mais de duas partes, optei por uma distribuição individual das vozes, muitas vezes atendendo às possibilidades técnicas dos músicos presentes. Muito importante neste trabalho foi eu anotar na partitura como se deu esta distribuição, para evitar perder tempo redistribuindo ou relembrando quem tocava determinada passagem. [68]

Com ou sem *divisi*, em "Estudos de Cores e Formas" a independência rítmica dos músicos individualmente é condição *sine qua non* para que a obra seja executada. Notei durante o processo de ensaio que era necessário fazer alguma coisa para desenvolver esta independência, caso contrário os músicos não conseguiriam executar a obra. Apesar de eles terem um bom treinamento na área de percepção musical, a peça é realmente um grande desafio neste aspecto. O recurso que utilizei, então, foi iniciar sempre o ensaio com pequenos exercícios rítmicos que eu escrevia em um quadro apropriado. Estes exercícios eram realizados utilizando somente uma corda solta do instrumento, de modo que o músico

[68] Neste ponto, devemos nos deter sobre o material de execução da obra. A edição apresentada, de autoria de Romeu Rabelo, feita em tempo recorde para possibilitar a estréia da obra, apresenta alguns pontos de dúvida, e para as quais é necessária uma consulta ao manuscrito. No compasso 34, vemos a 2ª pauta, destinada aos primeiros violinos, vazia. No entanto, consultando o manuscrito, vemos que os instrumentistas que tocam neste trecho continuam a tocar no compasso seguinte. Na realidade, eles deixam de tocar em uma pauta e passam a tocar em outra. Situações deste tipo ou tão problemáticas quanto estas ocorrem diversas vezes e com isto verifiquei ser necessária uma nova edição da obra, que elimine as dúvidas geradas pela alternância de solo e *tutti* e pela complexa utilização de *divisi*.

pudesse se concentrar no que era realmente importante, o ritmo. Nestes exercícios eu escrevia valores livremente dispostos, sem ligação a nenhuma organização métrica maior que o pulso. Quando os alunos já estavam dominando a escrita a uma voz, passei a pedir a execução de duas vozes. Gostaria de ressaltar que este exercício era feito individualmente (ou por duas pessoas, no caso de exercícios a duas vozes), e eu começava sempre com os que tinham maior facilidade, para dar tempo aos outros para assimilarem, na execução do colega, o que deveria ser feito.

Um elemento que tive que utilizar do ponto de vista de técnica de regência foi não procurar me envolver demais, corporalmente, no momento da *performance*. Muitas vezes o regente deixa-se levar pelo calor da execução, o que é bom para os músicos, pois estes se sentem incentivados e mais à vontade para se expressar, procurando fazer o seu melhor. No entanto, em "Estudo de Cores e Formas", o excesso de movimentação corporal de minha parte tinha a tendência de levar um ou outro músico a tocar antes do momento correto, uma vez que há na obra muitos trechos de longas notas sustentadas, onde é fácil de se perder a contagem[69]. Com isso, um movimento mais abrupto em minha expressão corporal levava algum músico a achar que tinha feito errado a contagem destas notas longas e a tocar a seqüência no momento errado. Achei melhor, portanto, adotar uma atitude mais estável, sem muita movimentação corporal, e com entradas e indicações feitas principalmente com o olhar.

A organização da ampla gama de dinâmica utilizada na obra foi outro aspecto que tive que trabalhar no processo de ensaio. Os conceitos de *forte* e *piano* são presentes no dia a dia do fazer musical, e apesar de serem suscetíveis a modificações oriundas do caráter, do estilo, da formação instrumental, não criam grandes problemas. Mas, como conceituar e estabelecer a diferença entre *ppp* e *pp*? Ou entre dinâmicas similares, porém com tipos de sonoridades distintas?

A meu ver, muito mais que uma questão quantitativa, a utilização dos diversos níveis de dinâmicas remete a uma questão qualitativa do som, ou seja, seu aspecto timbrístico. E aí

[69] Neste sentido, tenho observado que os instrumentistas de sopro ou percussão têm uma menor tendência a se perderem nas contagens, em comparação com os instrumentistas de cordas.

se apresenta novamente um dos propósitos da obra: estudo de cores. Acredito que o compositor utilizou muitas indicações de dinâmicas para influenciar psicologicamente a cor de diversos extratos musicais. Evidentemente não só é possível como procurei fazer distinção entre um *piano* e um *pianissimo* (utilizando uma menor quantidade de crina do arco neste último, por exemplo). Um recurso técnico que influencia muito o peso sonoro, principalmente em dinâmicas abaixo de *piano* é o *vibrato*. Optei, então, em evitar que qualquer *vibrato* fosse utilizado em *pianissimo* ou *pianississimo*. Para a diferenciação do nível de dinâmica superior ao *forte*, a quantidade de arco, o ponto de contato e a pressão do mesmo sobre a corda foram os fatores que trabalhei para fazer a distinção.

Por fim, uma técnica que teve que ser desenvolvida pela orquestra foi a de sustentação de notas muito longas. Se observarmos os nove compassos iniciais da obra, veremos que o grupo de violoncelos II tocam um fá sustenido que dura cerca de 60 segundos. Executar esta nota em um só movimento de arco é bastante difícil, principalmente para músicos com pouca experiência, e tive portanto que combinar com os integrantes da orquestra a forma que eles fariam para mudar a direção do arco sem criar interrupções ou acentos. Esta técnica é similar à da "respiração coral", e ambas necessitam que os executantes façam sua mudança sem sincronia, um de cada vez. Além deste trecho mencionado nos violoncelos II, outros trechos da obra requisitaram a utilização desta técnica, principalmente notas longas em harmônicos (contrabaixos, compasso 13).

3.2.5 "*Sinfonietta Terza*"– Ernani Aguiar

> "Nesta obra, o compositor faz uma perfeita junção entre a estrutura formal clássica e a riqueza rítmico-melódica da música brasileira. Escrita em três movimentos, a obra tem a sua estrutura harmônica enriquecida pelo uso do modalismo, principalmente dos modos mixolídio, frígio e lídio, presentes ainda hoje na música regional do Nordeste brasileiro.
>
> O primeiro movimento, escrito em forma sonata, nos apresenta um primeiro tema, nos violinos, de caráter festivo, quase uma dança de roda infantil. Em contraste a este material, o segundo tema tem uma melancolia, um "quê" de tristeza que não poderia ter sido confiado a ninguém melhor que aos violoncelos. Na seção de desenvolvimento, estes dois temas são lançados a um torvelinho composicional onde seus elementos constituintes são pintados em linhas angulosas e cores fortes, e

> os instrumentos da orquestra têm de utilizar não só seus recursos melódicos, mas também percussivos. A reexposição é marcada pela predominância do primeiro tema, onde há uma apoteose de seu caráter celebrativo.
>
> O segundo movimento é uma canção de caráter modinheiro que se desenvolve sobre um acompanhamento "matreiro" de violoncelos e contrabaixos. Em sua segunda parte, podemos perceber um acúmulo de tensão que, pouco a pouco, nos leva a um grande *tutti*, a partir do qual a música se rarefaz e termina de modo impressionista, com um acorde *sfumato*, interrogativo, adequado à ligação para o próximo movimento. Este, que encerra a obra, impressiona pela força de seus ritmos sincopados e de seu tema, claramente escrito em modo lídio. Uma seção contrastante escrita sobre um *ostinato* de violoncelos e contrabaixos apresenta-nos uma melodia muito expressiva, confiada somente à quarta corda dos segundos violinos. Esta seção se encadeia com um desenvolvimento do material inicial e que precede a volta do primeiro tema, onde podemos ver a mestria do compositor ao retirar uma grande sonoridade da orquestra, terminando a obra de modo arrebatador." (o autor desta dissertação, em texto para o programa de estréia da obra).

3.2.5.1 Estudo da partitura

Como já discuti anteriormente, o processo de fazer a edição de algumas obras auxiliou a compreensão das mesmas, inclusive deixando bem localizados alguns pontos de dúvida. Como o material que utilizamos na época foi editado por mim, notei que na *"Sinfonietta Terza"* estes pontos se referiam principalmente à alteração de algumas notas. Estes pontos foram solucionados quando me encontrei com o compositor, no processo de finalização dos ensaios[70]. Muitas dessas dúvidas foram geradas pelo fato de que no mesmo compasso são encontradas notas com e sem alteração, e, no caso do manuscrito a partir do qual fiz a edição, sem acidentes de precaução. Vejam-se alguns exemplos:

[70] Em 2006, a Academia Brasileira de Música editou a obra. Na oportunidade o compositor modificou o título da obra para "*Sinfonietta Terza* – Ouro Branco".

FIGURA 36: "*Sinfonietta Terza"*, 1º movimento, compassos 1 e 2.

FIGURA 37: *"Sinfonietta Terza"*, 1º movimento, compasso 27.

FIGURA 38: *"Sinfonietta Terza"*, 1º movimento, compasso 37.

Do ponto de vista da organização formal, *"Sinfonietta Terza"* é escrita em três movimentos, onde procedimentos de organização tradicionais como forma sonata e rondó-sonata estão presentes, sendo utilizados respectivamente no primeiro e terceiro movimentos. A utilização de sons não-usuais, presente em outras obras do autor[71] aparecem aqui, como os sons obtidos por se tocar com o arco entre o cavalete e o estandarte (1º movimento, compasso 70, violinos I; 3º movimento, compasso 57, violas) e sons obtidos pelo bater dos dedos no corpo do instrumento (1º movimento, compasso 70, violinos II, violas, violoncelos e contrabaixo)[72], além da utilização de *pizzicato Bartók*[73] (1º movimento, compasso 58, contrabaixo; 3º movimento, compasso 102, contrabaixos) e *glissandi* com alturas indeterminadas (1º movimento, compasso 59, violinos I e II e compassos 65 a 68, violinos I e II, violas e violoncelos; 3º movimento, compasso 107, violas, violoncelos e contrabaixos). Mesmo o uso de sons usuais foi utilizado com conotações percussivas, como o *cluster* dos compassos 60 a 64 do 1º movimento (violinos I e II, violas e violoncelos).

[71] Como os Quatro Momentos para orquestra de cordas, de 1979.
[72] Importante ressaltar que este trecho é a reexposição da forma sonata, ou seja, o compositor reexpõe o primeiro tema utilizando unicamente seu elemento rítmico.
[73] Esta é uma inovação do século XX, associada freqüentemente à obra de Béla Bartók. Este tipo de *pizzicato* se realiza soltando bruscamente a corda contra o espelho do instrumento (ADLER, *op. cit.*, p. 36).

Acredito que o fato de o compositor ser violinista de formação tenha um papel importante dentro de seu processo de composição. Digo isto porque notei que grande parte dos motivos musicais, sejam eles temáticos ou figuras de acompanhamento, apresentam na sua forma básica elementos que remetem diretamente à escrita idiomática dos instrumentos de cordas, o que propiciou uma comunicação muito direta com os músicos da Orquestra de Câmara de Ouro Branco. Ou seja, foi uma das obras que provocou menos dúvidas quanto à forma de execução, a não ser, como já citei, por algumas alturas de notas.

3.2.5.2 Técnica gestual

Do ponto de vista da regência desta peça não há demandas técnicas que ainda não mencionei. A utilização do "golpe de síncope" (abordado em "*Ogum de Nagô"*) e um controle rigoroso das entradas são os recursos técnicos mais utilizados na obra. Os andamentos são prescritos através de indicações metronômicas feitas pelo compositor e tive apenas que me preocupar em mantê-las. Há na obra dois momentos de alteração no andamento:

a) 2º movimento, compasso 24 – Há aqui um *rallentando*, que resolvi da seguinte maneira: alarguei consideravelmente o gesto nos tempos 2 e 3, e subdividi o 4º tempo. Esta subdivisão, além de facilitar que todos os instrumentistas que tocavam o trecho o fizessem em sincronia, auxiliou também para retornar ao andamento inicial (*a tempo*).

b) 3º movimento, compasso 120 – Há aqui um *piú mosso*, que é facilitado pela presença de um compasso de pausa. Assim sendo, minha resolução técnica foi bater somente o primeiro tempo do compasso 119 e, um pouco depois do que seria o momento do segundo tempo deste compasso, já iniciar o *levare* para o próximo compasso no novo andamento, que ficou por volta de semínima = 126.

O aspecto que mais trabalhei na regência desta obra foi o desenvolvimento de gestos, atitudes e movimentos expressivos corporais, principalmente faciais, que estivessem de acordo com o caráter dos temas e seus desenvolvimentos. Assim, posso dizer que fiz um

pequeno treinamento cênico ao procurar personificar, ainda que discretamente, os conceitos de alegria infantil (primeiro tema do primeiro movimento), melancolia (segundo tema do primeiro movimento), tumulto (seção de desenvolvimento do primeiro e do terceiro movimentos), "matreirice" (início do segundo movimento), alegria jubilosa (tema principal do terceiro movimento), altivez e nobreza (seção central do terceiro movimento). Apesar de não ser estritamente necessária para a condução musical, a regência expressiva (se assim podemos chamar uma regência que procura demonstrar corporalmente os diversos caracteres que estão presentes na música) é responsável às vezes por um maior envolvimento dos músicos no momento da *performance*. Por estar ligada aos conceitos de carisma e "brilho pessoal" é por vezes vista com desconfiança, mas é importante ressaltar que uma longa distância existe entre um exibicionismo gratuito e uma sincera expressão, fruto da entrega total no momento de fazer música. No Brasil, a figura do Maestro Eleazar de Carvalho pode ser tida como a de um regente sério que se deixava entregar incondicionalmente ao fazer musical durante *performances* em público e mesmo em ensaios. Para ele, esta entrega era importante para deixar acontecer o que chamava de "momento metafísico" da música.

3.2.5.3 Processo de ensaio

Como disse anteriormente, poucas foram as dúvidas quanto à forma de execução dos diversos materiais, devido à sua escrita idiomática. Golpes de arco básicos como *detaché*, *martelé* e *spiccato*, além de séries de "arcos para baixo" e cordas duplas estão presentes, e o efeito possível de ser obtido com estes elementos técnicos estimulou nos músicos a vontade de executá-los corretamente. A execução dos *glissandi* foi o elemento que precisou de mais trabalho em conjunto, uma vez que habitualmente os instrumentistas utilizam pouco este recurso, e quando o fazem não é com tanta amplitude e velocidade como a que foi prescrita.

FIGURA 39: "*Sinfonietta Terza*", compassos 65 a 68.

Observando o exemplo acima, vemos que principalmente violas e violoncelos precisam de muita velocidade para levar a mão esquerda ao "som mais agudo possível" (como definido pelo compositor) e voltar rapidamente à posição inicial para executar as notas dó sustenido (violas) e mi (violoncelos). Lembramos que o andamento indicado para este movimento é semínima = 112.

Os compassos 75 a 92 do primeiro movimento necessitaram que eu propusesse diversos ajustes com relação à dinâmica, de modo que o "diálogo" entre violinos I e violoncelos (compassos 75 a 82) e o solo das violas (compassos 83 a 92) não fossem obscurecidos pelas notas longas dos outros instrumentos (conforme partitura em anexo). O próprio compositor já especificou dinâmicas que procuram ajustar e equilíbrar a relação entre as vozes (***mf*** para as vozes principais e ***p*** para as secundárias), mas é sempre necessário que o regente ouça e dê orientações sobre seu desempenho, já que por vezes a localização de um músico com relação aos outros e a acústica das salas de ensaio e apresentação modificam muito a percepção das relações dinâmicas. Especialmente o solo das violas (compasso 83 a

92) tem a característica de concentrar-se mais na região grave do instrumento, que precisa de um pouco mais de esforço para projetar-se.

O segundo movimento, por seu caráter "popular", necessitou que houvesse muita atenção e flexibilidade rítmica tanto de minha parte quanto da parte dos instrumentistas, para não deixar que a música ficasse "dura", ou seja, muito presa ao andamento. Isto não quer dizer que tenhamos alterado o andamento ou a escrita rítmica, mas apenas deixado que certos direcionamentos e relaxamentos sugeridos pela forma e pela harmonia tivessem sua contrapartida na organização do fluxo rítmico.

O terceiro movimento, por sua escrita instrumental onde cordas duplas e triplas estão presentes, foi o mais trabalhoso para que a orquestra obtivesse um equilíbrio dinâmico satisfatório. Neste tipo de situação entra em cena o papel por vezes insistente do regente, que é parar e repetir certos trechos quantas vezes forem necessárias até que o objetivo almejado aconteça. Com orquestras jovens isto se faz mais difícil, pelo aspecto impulsivo e pouco concentrado da adolescência.

3.2.6 "*Noctámbulos*" – Rufo Herrera

> "O aspecto formal básico da obra pode estar inspirado nos Noturnos de Chopin, porém o conteúdo desta idéia musical se refere à vida noturna das metrópoles contemporâneas que tendem mais ao patético do que ao romântico, se bem que melodicamente conserva um certo lirismo, sente-se um fundo misterioso e tenso na harmonia." (Rufo Herrera, em texto para o programa de concerto de estréia)

3.2.6.1 Estudo da partitura

À medida que o processo foi se desenrolando, a familiaridade com elementos de escrita não tradicionais, tanto minha quanto da orquestra foi se desenvolvendo. Ao abordar as obras de 2007, portanto, estávamos já mais familiarizados com os elementos que aparecem na obra de Rufo Herrera: acentos e outros sinais de articulação, *glissandi*, harmônicos, *sul*

ponticello, utilização de surdinas, etc. Um sinal que vi pela primeira vez era o sinal de *vibrato*, no caso um *vibrato* mais amplo, com uma pequena distorção da nota:

Figura 40 – *"Noctámbulos III"*, compassos 16 a 20, violoncelos e contrabaixos.

A organização formal de cada um dos três "*Noctámbulos*" é bastante clara, como podemos ver no quadro abaixo:

TABELA 8 – Organização formal de "*Noctámbulos*", de Rufo Herrera

Movimento	**Compassos**	**Características**
"Noctámbulos I"	1 a 27	Apresentação de tema linear, trabalhado contrapontisticamente nas quatro vozes superiores sobre movimento contínuo de semínimas nos contrabaixos. A partir do compasso 14 a seção vai se tornando menos polifônica e mais tendenciosa à homofonia harmônica.
	28 a 37	Apresentação e repetição de materiais em grande crescendo. Ao fim da seção é apresentado um novo material, de característica transicional (compasso 36).
	37 a 50	Grande expansão melódica do tema da seção inicial, agora elaborado contrapontisticamente pelas duas vozes superiores. Sustentando este contraponto há um motivo de acompanhamento formado por dois extratos: o primeiro confiado às violas e o segundo aos violoncelos e contrabaixos. Interessante ressaltar que, apesar de ter um perfil melódico repetitivo, o motivo de acompanhamento entregue aos instrumentos mais graves apresenta sempre alguma irregularidade na sucessão intervalar. A partir do compasso 45 há uma considerável diminuição de movimentação rítmica nas vozes superiores, e cujo

		objetivo é cadenciar o movimento.
"Noctámbulos II"	1 a 5	Apresentação de tema rítmico e que, iniciando-se a duas vozes, pouco a pouco se torna uma harmonia a cinco vozes.
	6 a 16	Seção de adensamento harmônico: sobre um baixo *ostinato* acontecem a apresentação e superposição de frases baseadas na mesma forma melódica, porém sobre alturas distintas.
	17 a 30	Melodia inicialmente entregue às violas, e que é acompanhada pelos outros instrumentos. A partir do compasso 23 o material se transforma em diálogo entre viola e violoncelos.
	31 a 42	Transferência do "diálogo" a violinos I e II, e volta paulatina do elemento temático apresentado no compasso 6.
	43 a 47	Seção de coexistência de diversos materiais melódicos, articulados distintamente em grupos de 2, 3 e 4 notas.
	48 ao final	Coda, criada a partir de elementos temáticos dos compassos iniciais.
"Noctámbulos III"	1 a 13	Inicia-se com um solo de violino sobre acordes sustentados, textura esta que começa a sofrer transformações a partir do compasso 7.
	14 a 24	Segundo o que o compositor me disse quando assistiu aos ensaios da obra, nesta seção ele quis representar alguém que vai embora para casa de madrugada assoviando um trecho de algo que ouviu na noite. Em seu caminho, ele passa por lugares escuros onde se ouvem sons misteriosos. O assovio é representado por uma melodia em harmônicos que se inicia no compasso 16.
	25 a 30	Transição, utilizando motivos do *"Noctámbulos II"*.
	31 a 54	Reexposição de temas do *"Noctámbulos I"* com caráter vigoroso, remetendo ao calor do tango argentino.

Como podemos notar no quadro acima, um dos procedimentos composicionais mais utilizados é a criação de materiais rítmicos e melódicos que podem ser utilizados como *ostinato*, e sobre o qual o compositor faz uma grande transformação dinâmica.

Encontramos este procedimento na música tradicional nos *finale* de Rossini, por exemplo. Compreendi a utilização deste procedimento como uma tentativa de remeter o ouvinte a um estado hipnótico. Cabe ainda ressaltar que as formas melódicas e rítmicas utilizadas pelo autor têm clara inspiração no tango contemporâneo argentino.

3.2.6.2 Técnica gestual

Penso que o aspecto mais importante na técnica de regência desta obra de Rufo Herrera é o incentivo aos músicos para que estes expressem seu caráter forte. No *Noctámbulos* III, o trecho que se inicia no compasso 14 é bastante imprevisível no que se refere aos ataques e aos grupos que os fazem. Para obter uma perfeita sincronia, foi necessário que eu memorizasse uma seqüência de entradas muito complexa.

FIGURA 41: *"Noctámbulos III"*, compassos 14 a 17.

3.2.6.3 Processo de ensaio

Ao longo dos três *"Noctámbulos"* o compositor emprega em muitos momentos sinais de ligadura que se mostraram difíceis de serem executados com uma razoável qualidade sonora. Assim sendo, resolvi que em alguns trechos os músicos deveriam "quebrar a ligadura", isto é, usar mais de um movimento para executar as notas prescritas. Quando este tipo de situação acontece em trechos melódicos, é de praxe fazer a quebra onde acontecem saltos melódicos, o que de certa forma "disfarça" a pequena ruptura. No caso de *"Noctámbulos"*, isto se deu em longas notas sustentadas, onde a mudança de arco pode ocorrer de maneira não sincronizada, como é sugerido para violinos I e II no exemplo seguinte:

FIGURA 42: *"Noctámbulos I"*, compassos 44 a 50.

Como comentei em "Vertigem, ópio e luminescência", certos motivos que se adequam bem à técnica de mão esquerda em um instrumento necessariamente não o fazem em outro. No *"Noctámbulos III"*, o contrabaixo tem uma frase bastante difícil neste aspecto, pela quantidade de saltos e mudanças de corda que a mesma gera. Minha proposta foi que os músicos fizessem consideráveis modificações de articulação, quebrando a ligadura original colocada pelo compositor (na **FIGURA 43** indicada por uma ligadura contínua) em

pequenos grupos de duas ou três notas (na mesma figura indicados pela ligadura tracejada). Dentro destes pequenos motivos é possível evitar os saltos de mão esquerda, que podem quebrar a fluência da frase.

FIGURA 43: *"Noctámbulos III"*, compassos 29 e 30, contrabaixo.

Por fim, outro elemento que necessitou de bastante controle foi a gradação dos diversos *crescendi*. Como são longos e repetitivos, foi muito importante eu ter claro, e conseguir passar para os músicos, o quanto era necessário que eles aumentassem o nível de dinâmica a cada compasso, de modo que o ponto máximo não acontecesse cedo ou tarde demais. O cuidado no controle da dinâmica tornou possível o efeito hipnótico causado pela repetição dos materiais (ver *"Noctámbulos I"*, compassos 28 a 35; *"Noctámbulos II"*, compassos 6 a 14).

3.2.7 "Concertino para viola e cordas" – Avelar Jr.

> "O Concertino para Viola e Cordas foi concebido sob a forma de Concerto Grosso, caracterizado pela oposição de dois grupos instrumentais de densidades diferentes, sendo estes o *tutti* orquestral e o grupo opositor representado por um quarteto – ora quinteto – de cordas que acompanham o instrumento solista, no caso, a viola de arco. A linguagem revela grande influência dos modernistas do início do século XX que buscavam reciclar a linguagem tonal com a utilização de harmonias e ritmos tradicionais tratados com mais liberdade e imprevisibilidade além da mistura de materiais exóticos como novas escalas e dissonâncias até então não muito usuais.
>
> A escolha da viola como instrumento solista adveio da característica misteriosa que traz este instrumento, seu timbre doce e forte, não obstante da intenção de querer ampliar o repertório para este instrumento ainda tão pouco contemplado no repertório tradicional. O intuito desta criação é propor puro divertimento tanto para os músicos quanto aos ouvintes." (Avelar Jr., em texto para o programa do concerto de estréia).

3.2.7.1 Estudo da partitura

Como vimos no texto acima, o compositor utiliza um quinteto solista dentro da orquestra. A forma de escrita para este quinteto foi o principal problema para o estudo da partitura. Como podemos ver na **FIGURA 44**, tirada do material que utilizei na época, o compositor escreve as pautas destinadas a este quinteto sempre abaixo das partes destinadas ao *tutti*, o que não é a formatação padrão. Além disso, como podemos perceber no compasso 3, o solista de cada naipe deve mudar de pauta após o trecho em que ele tem material distinto e tocar em conjunto com o *tutti*. Este tipo de escrita gerou muita dúvida tanto para mim quanto para os músicos, e após o término do projeto sugeri ao compositor que revisasse o material, tanto a partitura quanto as partes.

FIGURA 44: "Concertino para viola e cordas", 1ª página da 1ª edição.

Do ponto de vista da organização formal, o concerto é escrito em três movimentos, sendo que nos dois primeiros o compositor trabalha muito com o conceito de desenvolvimento temático e elaboração, e o terceiro contém reminiscências dos elementos temáticos dos movimentos anteriores, além de integrar motivos melódicos e de acompanhamento derivados do rock. A obra emprega em sua estrutura harmônica o idioma tonal, ainda que bem ampliado, e com a estrutura e progressão dos acordes mais ligadas a um processo timbrístico e de condução de vozes do que pertencentes a grandes regiões tonais.

Do ponto de vista dos recursos orquestrais utilizados, pude notar a eficácia do emprego de uma escrita idiomática que consiste, no primeiro movimento, do gesto inicial, dos motivos de notas repetidas em *spiccato*, de trechos nos violoncelos e contrabaixos em mínimas e/ou semínimas em *pizzicato* (que cria uma grande ressonância). No segundo movimento, o emprego de longas frases em *legato* e a utilização de trêmulo com surdina cria um efetivo contraste, e o motivo sincopado *sul ponticello* do terceiro (compassos 20 a 23, 34 e 35) apresenta um efeito novo e bastante apropriado com a temática do movimento, a música de rock (segundo o que o compositor me disse na época, este trecho deveria soar como se fosse produzido por uma caixa acústica distorcida).

É no terceiro movimento também que encontrei dois recursos não usuais: a intervenção falada do solista, que imita o início de uma *performance* de rock, e a indicação para que os músicos da orquestra batessem o pé no chão, e que foi indicado com um sinal habitualmente utilizado para o naipe de percussão:

FIGURA 45: "Concertino para viola e cordas", 3º movimento, compassos 5 a 8.

Uma dúvida que encontrei no primeiro movimento foi a respeito da execução do seguinte motivo:

FIGURA 46: "Concertino para viola e cordas", 1º movimento, compassos 34 a 36.

Segundo o compositor, seu objetivo era evitar um corte abrupto na cabeça dos tempos, daí a utilização da ligadura e do ponto de staccato, que significavam que a nota se prolongava até um pouco depois da batida do pulso. Um tipo similar de escrita é encontrado freqüentemente na música de Tchaikovsky:

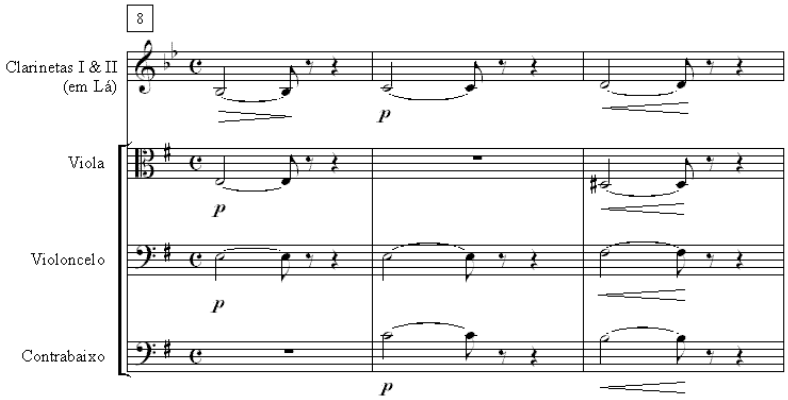


FIGURA 47: P. I. Tchaikovsky, "Sinfonia no. 5 em Mi menor", Op. 64, 1º movimento, compassos 8 a 10.

Após a revisão da partitura, o trecho mencionado ficou com a seguinte grafia:

FIGURA 48: "Concertino para viola e cordas", 1º movimento, compassos 34 a 36.

3.2.7.2 Técnica gestual

A presença de solista, *ripieno* e *tutti* amplia consideravelmente o número de partes onde o regente tem que se preocupar em, por vezes, dar entradas, principalmente quando o grupo é formado por jovens com pouca experiência, como era o caso dos músicos da Orquestra de Câmara de Ouro Branco. Para mim, a regência desta obra implicou principalmente em seguir uma linha de regência[74] muito definida, ainda que bastante recortada, similar ao procedimento que adotei em "Estudo de Cores e Formas" e em *"Noctámbulos III"*.

Alternância de compassos, com a utilização de diversos tipos de padrões de marcação, e a regência de compassos assimétricos são outros elementos técnicos utilizados na obra, elementos estes que já abordamos em "Vertigem, ópio e luminescência" e no "Estudo de Cores e Formas". Dentre estes aspectos, o ponto que gerou mais dúvida foi a regência do compasso 5/8, nos compassos 66 a 68 do primeiro movimento:

FIGURA 49: "Concertino para viola e cordas", 1º movimento, compassos 66 a 68.

[74] Linha de regência é a linha resultante da sucessão dos diversos materiais musicais aos quais o regente se dirige na *performance*. Por exemplo, em uma obra para coro, ele inicia a *performance* dirigindo os sopranos, alguns compassos depois os tenores, depois os baixos e assim por diante. A sucessão dos materiais musicais pode ser definida em função da hierarquia dos elementos composicionais, mas pode ser modificada por necessidades práticas, como por exemplo quando um naipe precisar de mais indicações ou incentivo do regente.

Como se pode ver no exemplo acima, algumas vozes apresentam uma métrica claramente organizada em um pulso de duas colcheias seguido por um pulso de três colcheias, ou 2+3 (violoncelo I, compasso 66; viola solista, compasso 67), outras vozes são organizadas como 3+2 (Violino II 1, compasso 66) e há situações onde a organização é dúbia. No entanto, tive que escolher uma forma de condução, já que era inviável reger este trecho marcando a colcheia (o que daria, segundo o andamento prescrito no início, colcheia = 188). Acabei por escolher o 5/8 marcado como 2+3, principalmente levando em conta a voz do contrabaixo, que é um ótimo guia para o restante dos músicos.

Apesar de não haver nenhuma indicação de variação no andamento do segundo movimento, senti em diversos pontos que a música deveria "caminhar" um pouco mais ou "segurar" o tempo em determinados momentos. Como esta é uma das composições do projeto "Obras comissionadas" com características tonais mais evidentes, esta irregularidade do andamento é bastante pertinente[75].

3.2.7.3 Processo de ensaio

O grande problema de ensaio no "Concertino para viola e cordas" foi, sem dúvida, o equilíbrio sonoro entre o solista e a orquestra, problema este que é recorrente em obras similares. Uma situação que se agrava aqui é o fato de que o compositor explora muito o registro grave da viola, que tem menor clareza de articulação que o registro agudo. Outro fator responsável pela dificuldade em fazer o equilíbrio entre solista e orquestra é o fato de que a escrita orquestral, nos momentos de acompanhamento, tem muitos motivos onde o perfil rítmico é muito forte (ver **FIGURA 50**). Neste caso, os músicos acabam se "empolgando" e tocando mais forte do que deveriam.

[75] Em obras tonais é muito comum vermos que o processo de modulação ou a marcha harmônica conduzem a música um pouco mais "para frente", e o processo cadencial faz o contrário, criando pontos de repouso. No repertório dos séculos XVII e XVIII isto não é explicitado pelos compositores, apesar de encontrarmos modificações na textura que corroboram uma mudança de fluxo. No período romântico já temos obras com indicações mais claras destas tendências.

FIGURA 50: “Concertino para viola e cordas”, 1º movimento, compassos 20 a 22.

Minha atitude, em vista desta problemática, foi a proposição de duas alternativas: a alteração de algumas dinâmicas para um ou dois níveis abaixo do escrito e a fragmentação de frases mais longas em pequenos motivos claramente articulados por pequenas cesuras (indicadas na **FIGURA 51** por vírgulas nos locais desejados). Com isto, os compassos 20 a 22 teriam o seu plano dinâmico e articulatório alterado da seguinte maneira:

FIGURA 51: "Concertino para viola e cordas", 1º movimento, compassos 20 a 22 (com alterações de dinâmica e indicações de cesuras).

Evidentemente, escrever outras dinâmicas e indicar cesuras, ou qualquer outro tipo de recurso de equilíbrio por si só não resolve a questão. O papel do regente é muito importante neste caso por dar, compasso a compasso, indicações sobre quem está tocando com muita ou pouca intensidade, já que a percepção dinâmica é muito distinta para uma pessoa que está na platéia e para outra que está no meio da orquestra, com muitos outros músicos tocando ao seu lado.

Além desta questão dinâmica, gostaria de ressaltar que a receptividade dos jovens músicos da Orquestra de Câmara de Ouro Branco à obra foi muito grande, em função da aproximação desta ao seu cotidiano sociocultural, se posso qualificar assim o fenômeno do rock entre os integrantes desta faixa etária.

3.2.8 Pequena Fantasia – Nelson Salomé

> "Escrita em um só movimento, subdivido em várias seções, foi construída a partir de um motivo cromático de quatro notas bem conhecido no meio musical – tema BACH (si bemol, lá, do e si bequadro) – tratado de diversas formas ao longo da peça. Após uma introdução de caráter homofônico, em que prevalecem as relações harmônicas (intervalares) derivadas do motivo temático mencionado, surge um trecho polifônico (Trio) em estilo imitativo. A linha melódica, iniciada pelas violas, é decorrente de um preenchimento dos intervalos apresentados no tema, e variada livremente nas entradas de violinos e violoncelos. Alguns movimentos que ocorrem nas partes secundárias do trecho polifônico irão prenunciar as melodias encontradas na próxima seção, cuja textura homofônica será agora marcada pela presença de ritmos que sugerem os toques de maracatus encontrados no nordeste brasileiro. A parte rítmica é ressaltada pelos efeitos percussivos das batidas de mãos na caixa de ressonância dos instrumentos graves, sugerindo os tambores de marcação. Como uma espécie de *ritornello*, surge novamente um trecho polifônico, também em forma de Trio, porém com pequenos solos de violino, viola e violoncelo, agora com entradas nessa respectiva ordem. Segue novamente uma seção homofônica com sugestões rítmico-melódicas de caráter brasileiro, para então encerrar com uma pequena coda, lembrando o início da peça." (Nelson Salomé, em texto para o programa de estréia).

Esta obra passou por pequenas transformações e adaptações durante o período de ensaios, prescritas pelo compositor. Isto serviu para nos mostrar o quanto uma obra pode ser suscetível a modificações oriundas do fato de que a realidade física do som pode diferir das projeções criadas na mente quando do processo de composição.

3.2.8.1 Estudo da partitura

Durante o processo de edição da partitura chamou-me atenção a utilização de harmônicos, utilização mais intensa do que em "Vertigem, ópio e luminescência", onde tratei deste recurso técnico. O compositor os utiliza nas duas formas possíveis: harmônicos naturais e artificiais. Outros detalhes da orquestração interessantes são a escrita bastante carregada de *divisi* e a acentuada alternância de arco e *pizzicato*.

O título da obra, "Pequena Fantasia" refere-se ao aspecto mais livre da escrita formal. Conjugando as informações dadas pelo compositor no texto acima, acredito que a forma da obra lembra um pouco uma "*toccata"* bachiana, com as seguintes seções:

TABELA 9: Organização formal de "Pequena Fantasia".

Compassos	**Seção**
1 a 13	Introdução, com apresentação do tema BACH transposto para Mi-Ré sustenido-Fá sustenido-Fá natural. Nesta primeira aparição, o tema é harmonizado em intervalos de 5ª justa e 8ª justa.
14 a 26	Trecho polifônico I, onde o tema BACH está colocado em pontos-chave de cada voz, seja na sua forma direta (Dó-Si-Ré-Dó sustenido, na viola, compassos 14 a 16) ou retrógada (Mi-Fa-Ré-Mi bemol, nos primeiros violinos, compassos 21 a 23). Note-se que a seção inicia-se no compasso 14, soma dos valores numéricos atribuídos às letras B-A-C-H.
27 a 58	Transição, tendo ainda a presença do tema BACH (Lá-Sol sustenido-Si-Si bemol, nos violoncelos e contrabaixos, compassos 27 a 30) e primeira apresentação da dança, o maracatu, no compasso 39.
59 a 69	Trecho polifônico II, também com presença do tema BACH em pontos-chave.
70 a 81	Transição
82 a 95	Reexposição do maracatu
96 a 99	*Coda*, em que o tema BACH, de maneira análoga à introdução, apresenta-se harmonizado, só que agora em intervalos de 5ª diminuta e 8ª justa.

Dentro do processo de preparação prévia da partitura, notei que eram significativas as dificuldades referentes ao plano agógico, principalmente de "*ritardandi*", como os dos

compassos 13, 58, 81 e 95. Além disso, as três fermatas (compassos 69, 96 e 97) necessitaram de reflexão quanto à sua forma de execução.

3.2.8.2 A técnica gestual

Os aspectos da técnica gestual mais relevantes utilizados na obra são os seguintes:

a) Indicação de ampla gama dinâmica e acentos;

b) Alternância de compassos;

c) Diferentes unidades de tempo: semínima (compassos com denominador 4) e colcheia (compassos com denominador 8);

d) Rallentando dentro de mudanças métricas.

Sobre a amplitude de dinâmica já nos detemos quando das observações referentes ao "Estudo de cores e formas". Resta dizer que normalmente realizo os acentos de ***fp*** e ***sf*** na técnica gestual com uma detenção no tempo que os precedem, seguida de um súbito aumento de amplitude de gesto e velocidade.

Nesta obra, as mudanças de unidade de marcação não são tão complexas devido ao fato de que a colcheia é sempre igual, seja nos compassos com denominador 4, seja nos de denominador 8. Alguns compassos de denominador 4, contudo, devem ser marcados tendo como referência a colcheia, por apresentarem a ligação fraseológica com os compassos precedentes. No caso, tais compassos são o 36 e o 48.

FIGURA 52: "Pequena Fantasia", compassos 35 a 37.

FIGURA 53: "Pequena Fantasia", compassos 47 a 49.

Sobre o *rallentado* dentro de mudanças métricas, nos deteremos logo abaixo, quando falarmos do processo de ensaio.

3.2.8.3 O processo de ensaio

Para violoncelos e contrabaixos, o compositor utiliza um motivo fortemente marcado, que serviu para trabalhar junto ao grupo os conceitos de ponto de contato, região e pressão de arco:

FIGURA 54: "Pequena Fantasia", compassos 1 a 3.

Este motivo rítmico mostra-se bastante exigente para ser bem interpretado, já que em sua primeira aparição ele apresenta-se nos violoncelos vindo de um trêmulo com pronunciado *crescendo*. Com isto, o momento de seu ataque não apresenta uma mudança significativa, a não ser que haja uma interrupção do trêmulo um pouco antes, a fim de que o arco possa ser colocado em região que favoreça a obtenção do efeito pretendido (perto do talão, com o ponto de contato um pouco mais próximo ao cavalete que o usual, o ataque começando com o arco já na corda).

Nesta obra o próprio autor indicou algumas arcadas e golpes de arco, e a série de arcos para baixo nos compassos 3 e 4 (ver **FIGURA 54**) foi o primeiro problema de execução

em sincronia para a orquestra. Ao tentar executá-los dentro do andamento inicial verifiquei que isto se tornou bastante difícil, pela necessidade física de voltar o arco até uma região específica, com o objetivo de unificar a sonoridade em todas as notas. Ao compreender qual era o efeito pretendido (uma série de ataques bem incisivos), percebi também que a manutenção do tempo aqui era algo secundário, devido ao caráter improvisatório de toda a seção inicial. Sendo assim, a opção, corroborada pelo compositor, foi a de procurar executar estes trechos o mais sincronizado possível, tanto do ponto de vista rítmico quanto do ponto de vista timbrístico, sem preocupações de que estes tempos se "alargassem". Isto serviu para demonstrar que certas indicações de arco podem, por vezes, ser também indicações de agógica.

Já no compasso 13, tive o primeiro grande problema rítmico: o *ritardando* dentro de uma quiáltera, precedendo a entrada do trecho polifônico. A proposta do autor era de que, pelo fato de ser um longo *ritardando*, eu poderia reger cada nota da quiáltera. No entanto, após algumas tentativas, verifiquei que este recurso ampliava por demais o tamanho do pulso, além de se tornar muito repetitivo no decorrer da obra, pois o mesmo procedimento reaparece nos compassos 58, 81 e 95. A resolução que acabamos utilizando foi a seguinte:

- Subdividir o compasso 13 em dois grupos: um "2/4" (tempos 1 e 2) e um "3/8" (tempo 3);
- Reger o "3/8" marcando a colcheia, com *ritardando*;
- Subdividir a última colcheia do "3/8" da seguinte maneira: com a mão direita marcar a primeira semicolcheia e com a mão esquerda a segunda, de maneira bastante incisiva, sempre tendo em mente o *ritardando*.

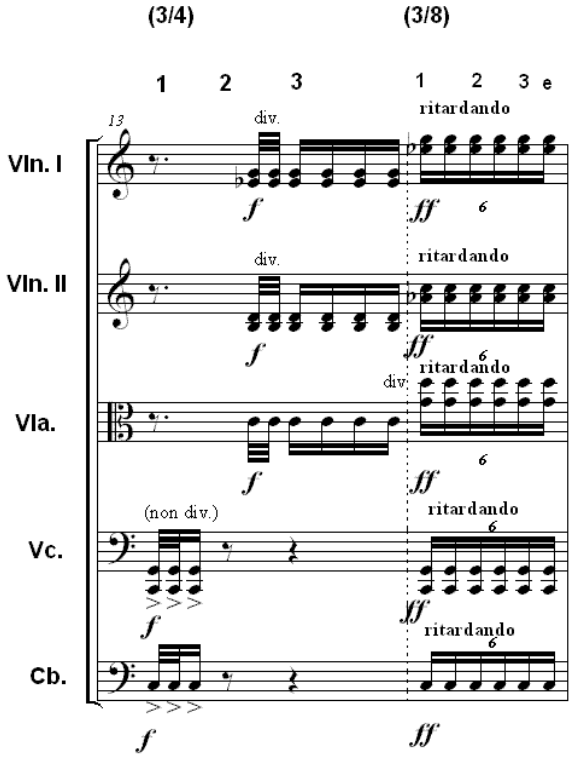


FIGURA 55: "Pequena Fantasia", compasso 13.

Este tipo de solução é um recurso freqüentemente encontrado na execução de música contemporânea, seja pela dificuldade rítmica, seja pela escrita por vezes inovadora adotada por alguns compositores. O importante é o regente deixar bem claro para os músicos como estará fazendo as modificações, pois a duplicidade de tempos "1" pode levar ao engano músicos que têm grandes contagens. Os outros compassos foram solucionados da mesma forma, obviamente adequando o procedimento às suas características. Outro momento de variação agógica foi mais simples de resolver, o do *rallentando* do compasso 26, através da subdivisão do terceiro tempo.

No que se refere à afinação, o trabalho mais problemático foi aquele de frases de caráter atonal, como as do compasso 6 a 8. Este é um tipo de trabalho muito laborioso, que requer bastante auxílio dos chefes de naipe na proposta de dedilhados que facilitem a afinação. Como dissemos no capítulo 1, o processo didático dos instrumentos de cordas friccionadas está muito vinculado ao sistema tonal, dos séculos XVIII e XIX principalmente. Isto se reflete no aspecto prático pela utilização de "fôrmas" de dedilhado, que na maioria das vezes são pouco relacionadas à música atonal. Todos nós, regentes, já sentimos o

desconforto nos primeiros ensaios deste tipo de repertório, gerado em grande parte pela não adoção de um dedilhado eficiente já desde o início. Em situações assim, é muito importante o regente apresentar (ou pedir que seus chefes de naipe apresentem) dedilhados eficientes e que sejam resultado de um pensamento bastante lógico.

A partir do compasso 26, o ritmo do maracatu vai pouco a pouco se instalando, e uma pequena alteração no andamento mostrou-se necessária. O andamento a ser atingido ficou por volta de semínima = 76/80, sendo estabelecido no compasso 39.

As fermatas foram executadas da seguinte forma:

- Compasso 67: *Levare* para o segundo tempo no momento do corte do 1º tempo.
- Compasso 69: Prosseguimento após a realização da fermata sem corte.
- Compasso 96: Prosseguimento após a realização da fermata sem corte.
- Compasso 97: *Levare* para o compasso 98 um pouco depois do corte da fermata.

Outra seção que sofreu mudança durante os ensaios foi a coda. A princípio o compositor a tinha pensado no mesmo andamento das seções anteriores, mas depois decidiu que deveríamos fazer *subito piú mosso* a partir do terceiro tempo do compasso 96, voltando ao "tempo de dança" nos dois compassos finais.

3.2.9 Serra do Curral: *Epiphanias* – Antonio Gilberto de Carvalho

Dentre todas as obras, "Serra do Curral: *Epiphanias*" foi a única a não ser executada, tendo em vista suas dificuldades técnicas. Dentre estas aponto uma extensa utilização de *divisi*, acentuada independência entre as vozes (**FIGURA 56**), exploração de regiões muito agudas de todos os instrumentos, o que demandava uma técnica ainda não estudada pelos integrantes da orquestra naquele momento (**FIGURA 57**), modulação métrica (**FIGURA**

57) e escrita rítmica muito complexa para orquestra jovem (**FIGURA 58**). Esperamos no futuro ter condições de trabalhar a *performance* da obra.

FIGURA 56: "Serra do Curral: *Epiphanias*", compassos 10 a 18.

FIGURA 57: "Serra do Curral: *Epiphanias*", compassos 78 a 82.

FIGURA 58: "Serra do Curral: *Epiphanias*", compassos 174 a 177.

Conclusão

Assistimos hoje a um período muito especial na história da música orquestral no Estado de Minas Gerais: em inúmeras cidades temos a existência de orquestras dos mais variados níveis, executando repertório erudito e mantendo-se graças aos recursos proporcionados por patrocínio através das diversas leis de incentivo fiscal, seja municipal, estadual ou federal ou através de iniciativas públicas ou particulares. Dentre os fatores que propiciaram o surgimento de tantas orquestras, podemos apontar a facilidade na aquisição de instrumentos, a presença de mão-de-obra que faça a manutenção dos mesmos, o acesso à informação e ao material de estudo. Várias dessas orquestras são alternativas de inserção social principalmente para jovens, e vemos um número expressivo deles procurado condições de se profissionalizar e adentrar no mercado de trabalho. Do ponto de vista da experiência musical na prática de orquestra, vemos que existe, principalmente nos instrumentos de cordas friccionadas, um distanciamento geográfico e temporal do material didático disponível e empregado, já que em sua maioria este consta de repertório europeu dos séculos XVIII e XIX.

Dentro deste panorama, o projeto de comissionamento de obras para orquestra jovem pela Associação Cultural Casa de Música de Ouro Branco é pertinente por ter propiciado as seguintes oportunidades:

a) Um contato mais estreito dos músicos da Orquestra de Câmara de Ouro Branco com linguagens e abordagens composicionais distintas;

b) O contato com procedimentos da técnica instrumental geralmente ausentes do repertório tradicional, notadamente no que se refere ao emprego do arco, mas também com a utilização de efeitos de técnica estendida e elementos de atuação cênica;

c) A oportunidade aos compositores de ver a resposta de músicos em formação (e também do público) às suas obras, verificando no palco o grau de adequação e funcionalidade de suas idéias musicais;

d) A aproximação entre compositores, executantes, patrocinadores e ouvintes, tornando o processo muito rico social e culturalmente.

Para mim, particularmente, o projeto propiciou uma experiência muito ampla por lidar com diversos problemas de notação, orquestração, organização formal, interpretação e planejamento de ensaios. Em 2005, quando aconteceu a primeira edição do projeto, eu havia me graduado há três anos. No entanto, minha experiência com música contemporânea era quase nenhuma, e posso dizer que a regência destas obras trouxe um considerável avanço para minha habilidade técnica e musical. Pude notar, neste processo, a grande necessidade de um estudo aprofundado das diversas formas de execução instrumental, e, no caso da orquestra de cordas, um estudo aprofundado principalmente do funcionamento e das potencialidades no uso do arco.

O repertório surgido dentro deste projeto, apesar de heterogêneo em determinados aspectos, guarda diversos pontos em comum:

a) Todas as obras têm características discursivas lineares, e a organização formal é bem definida;
b) O aspecto harmônico se remete, salvo em Estudo de Cores e Formas, ao emprego de procedimentos tonais, ainda que com um leque bem amplo de possibilidades;
c) Elementos de aleatoriedade e imprevisibilidade não foram empregados, mesmo nas obras com presença de solistas;
d) A elaboração do parâmetro timbre é utilizada, salvo em Estudo de Cores e Formas, para corroborar o aspecto temático ou harmônico;
e) O nível técnico é relativamente homogêneo e não mostrou impedimentos para a execução de trechos ou de obras, exceto em "Serra do Curral: *Epiphanias*".

No processo de ensaios do repertório, pude constatar que a clareza do material (partitura e partes) é um fator diretamente responsável pela presteza na resposta. Pude constatar também que a oportunidade de ouvir a obra teve conseqüências muito especiais para alguns compositores, levando-os a rever certos detalhes de orquestração e escrita musical. A meu ver, todas as obras estudadas podem contribuir para o desenvolvimento técnico e musical de outras orquestras jovens. Significativo é o fato de que várias delas já foram

executadas posteriormente por diversos outros grupos e, no caso de duas, chegaram a ter registro fonográfico (“Estudo de Cores e Formas” e “Pequena Fantasia”).

O atual panorama da música orquestral em Minas Gerais é rico de potencialidades, e o projeto “Obras comissionadas”, da Associação Casa de Música de Ouro Branco, trouxe à tona a riqueza cultural resultante da interação entre produtores culturais, patrocinadores, compositores, intérpretes e público. A julgar por todas as questões envolvidas, penso se já não seria o momento de se criarem políticas públicas de apoio e desenvolvimento às orquestras do Estado de Minas Gerais. Espero que este trabalho tenha demonstrado a importância não só cultural, mas também social do trabalho, além de desmistificar a por vezes apregoada distância entre o público e a música contemporânea.

Resta aqui ressaltar a importância e ousadia da iniciativa da Associação Cultural Casa de Música, por acreditar não só na minha capacidade de conduzir artisticamente o projeto, mas na capacidade de seus alunos, ao prever desde o início a apresentação pública de obras inéditas. Este é um exemplo de iniciativa cultural e humana que merece ser repetido.

Referências Bibliográficas

ADLER, Samuel. **El Estudio de la Orquestación**. Barcelona: Idea Books, S. A., 2006. 842p.

ANDRADE, Antônio Lincoln Campos de. **Critical Edition of the Missa a 4 Vozes para Quarta-feira de Cinzas para Coro Misto, Violoncello Obbligato e Órgão by the Brazilian Colonial Composer José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805).** 2002. Tese (Doutorado em Música). University of Kansas, USA, 2002.

ANTUNES, J. **Notação na Música Contemporânea**. Brasília: Sistrum, 1989. 182p.

BARENBOIM, Daniel**. A música desperta o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 167p.

BARENBOIM, Daniel. SAID, Edward W. **Paralelos e Paradoxos***:* reflexões sobre música e sociedade*.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 188p.

BÉHAGUE, Gerard. **Music in Latin America: An Introduction.** New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1979.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música.** Trad. Maria Teresa Resende Costa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1986, 80p.

BERRY, W. **Structural functions in music**. New York: Dover Publications, Inc., 1987. 447p.

BRAGANÇA, Guilherme Francisco Furtado, KATER, Carlos. **Tendências estéticas da criação musical contemporânea:** estudo baseado na obra de oito compositores representativos, residentes em Belo Horizonte. 1994. 107 f. Monografia (especialização em Música). Escola de Música, UFMG. 21p.

CANDÉ, Roland. **Vivaldi**. São Paulo: Martins Fontes, 1990. 188p.

CARDOSO, Cláudio Urgel Pires. Performance de harmônicos naturais com a técnica de nodo duplo aplicada ao violoncelo. **PerMusi Revista de Performance Musical,** Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v.1, p. 77 – 88, 2000.

CARRATO, José Ferreira. As **Minas Gerais e os Primórdios do Caraça.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1963.

CASTAGNA, Paulo. **A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX.** São Paulo: Apostila do curso História da Música Brasileira. Instituto de artes da UNESP, 2004. 13p.

CHOPIN, F. **Sämtliche Pianoforte-Werke Op. 10.** Leipzig: C. F. Peters, n.d.(1879), 39p.

COOPER, B. (organização) **Beethoven: Um compêndio.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996. 405p.

DALLIN, Leon. **Techniques of twentieth century composition: a guide to the materials of modern music.** Dubuque; Iowa: WM C Brown, 1974. 288p.

DEBUSSY, C. **Études.** Mineola: Dover Publications, 1992. 58p.

DOURADO, Henrique Autran. **O arco dos instrumentos de cordas.** 1ª Ed. São Paulo: Edicon, 1998, 133p.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of violin playing and teaching.** 2a ed., New York: Prentice-Hall, 1962,144p.

GALLO, J. A.; GRAETZER G.; NARDI, H. y RUSSO, A. **El Director de Coro**: Manual para la dirección de coros vocacionales. Buenos Aires: Ricordi Americana,1979. 351p.

GIGANTE, Charles. **Manual of orchestral bowing.** Bloomington: American String Teachers Association, 1986, 133p.

GRAMANI, José Eduardo. **Rítmica.** 3ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, 204p.

GREEN, E. A. H. **The Modern Conductor**. New Jersey: Prentice Hall, 1987. 273p.

_____. **Orchestral Bowings and Routines**. Michigan: Ann Arbor Editions. 1990. 107p.

KÁROLYI, Ótto. **Introdução à Música**. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 205p.

KIEFER, Bruno. **Elementos da linguagem musical**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987. 91p.

_____. **História da Música Brasileira***:* dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982. 140p.

KOHS, Ellis B. **Musical Form**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1976. 341p.

LAGO, Sylvio. **A Arte da Regência:** história, técnica e maestros. São Paulo: ALGOL, 2008. 830p.

LABUTA, J. A. **Basic conducting Techniques**. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1995. 323p.

LESTER, Joel. **Analytic Approaches to Twentieth-Century Music**. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1989. 291p.

LUALDI, Adriano. **L'Arte Di Dirigere L'Orchestra.** Antologia e Guida. 2 ed. Milano: Editore Ulrico Hoepli Milano, 1949. 592p.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e Comunicação na Linguagem da Música.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.399 p.

MAR, Norman del. **Anatomy of the Orchestra**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1987. 528p.

MARIS, Vasco. **História da Música no Brasil**. 6ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 550p.

MCELHERAN, B. **Conducting Technique for Beginners and Professionals**. New York: Oxford University Press, 1966. 132p.

MED, Bohumil. **Teoria da música.** 4ª edição. Brasília: Musimed, 1996. 418p.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PAZ, Ermelinda A. **O Modalismo na Música Brasileira**. Brasília: Editora MUSIMED, 2002. 229p.

PISTON, Walter. **Orquestación.** Madrid: Real Musical S. A., 1984. 493p.

RINALDI, Arthur. DE LUCA, Beatriz. NERY, Daniel. VAZZOLER, Luciano. **O Regente sem orquestra**.Orientação de Roberto Tibiriçá.São Paulo: Algol, 2007, 192p.

SADIE, Stanley (Ed.). Dicionário Grove de música: edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994

SALLES, Mariana Isdebski. **Arcadas e Golpes de Arco**. Brasília: Thesaurus, 1998. 143p.

SCHERCHEN, H. **El Arte de Dirigir la Orquesta**. Barcelona: Editorial Labor, 1988. 306p.

SCHULLER, Gunther. **The Compleat Conductor.** New York: Oxford University Press, 1997. 571p.

SWAROWSKY, H**. Dirección de orquesta** : Defensa de la obra. Madrid: Real Musical, 1989. 360p.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Collected works for solo guitar.** Paris: Editions Max Eschig, 1990. 97p.

WALTERSHAUSEN, Hermann W. Von. **El arte de la dirección orquestral.** Mexico: Union Tipografia Editorial Hispano Americana,1996. 171p.

Documentos disponíveis na Internet

ASSOCIAÇÃO DOS AMIGOS DA ORQUESTRA DE CÂMARA DE VIÇOSA. História. Disponível em: http://www.amigosdaocv.com/scripts/associacaoHistoria.php Acessado em 27 jun. 2011.

BARBOSA, Alexandre de Freitas, MENDES Ricardo Camargo. As relações econômicas entre Brasil e China: uma parceria difícil. Dialogue on Globalization. s.l.s.d. Disponível em: http://www.observatoriosocial.org.br/download/brasil-china.pdf
Acessado em 04 jul. 2011.

CASA DE MÚSICA. Orquestra de câmara de Ouro Branco. Disponível em: http://www.casademusica.org/sobre/orquestra/. Acesso em 27 jun. 2011.

CENTRO CULTURAL PRÓ-MÚSICA. Orquestra de Câmara Pró-Música. Disponível em: http://www.promusica.org.br/index_promusica.php?meio=grupos/orquestra_camara
Acessado em 26 jun. 2011.

CENTRO CULTURAL PRÓ-MÚSICA. Orquestra Sinfônica Pró-Música. Disponível em: http://www.promusica.org.br/index_promusica.php?meio=grupos/orquestra_sinfonica.
Acessado em 26 jun. 2011.

CIDADES HISTÓRICAS BRASILEIRAS. Artes – Música Colonial. Disponível em: http://www.cidadeshistoricas.art.br/hac/artmus_03_p.php#lira Acessado em 28 jun. 2011.

COMUNIDADE ADORAI. Projetos. Disponível em: http://comunidadeadorai.com.br/como-agimos/projetos/ Acessado em 28 jun. 2011.

DEFATO ON LINE. Música. Disponível em: http://www.defatoonline.com.br/noticias/ultimas/?IdNoticia=14720 Acessado em 26 jun. 2011.

DIVINÓPOLIS TURISMO. Artes – Música. Disponível em: http://geocities.ws/cidadedodivino/artes_musicas.htm Acessado em 28 jun. 2011.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. Cefar Departamento de Música. Disponível em: http://www.fcs.mg.gov.br/conteudos/detalhes.aspx?IdCanal=88&IdMateria=67 . Acessado em 28 jun. 2011.

FUNDAÇÃO CLÓVIS SALGADO. Grupos profissionais. Disponível em: http://www.fcs.mg.gov.br/grupos-profissionais/82,,orquestra-sinfonica.aspx Acessado em 26 jun. 2011.

INSTITUTO CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA. Orquestra. Disponível em: http://icapf.wordpress.com/orquestra-de-camara-carlos-alberto-pinto-fonseca/ Acessado em 28 jun. 2011.

ITEIA. JORNAL ITEIA. Disponível em: http://www.iteia.org.br/bh-mostra-bh-agita-a-vida-cultural-da-cidade . Acessado em 28 jun. 2011.

JORNAL S'PASSO.COM.BR. Orquestra de Câmara apresenta projeto "Música para Todos". Disponível em: http://www.jornalspasso.com.br/noticia.php?id_noticia=4974 Acessado em 27 jun. 2011.

MINHA NOTÍCIA .Educação e vestibular. Disponível em: http://minhanoticia.ig.com.br/editoria/Educacao_Vestibular/2010/12/03/alunos+da+estacao+da+musica+de+santa+barbara+emocionam+publico+com+apresentacao+de+final+de+ano+10298606.html Acessado em 28 jun. 2011.

MORRO DA QUEIMADA. Museu de Arte Sacra do Carmo/ Paróquia do Pilar. Disponível em: http://morrodaqueimada.fiocruz.br/parque-arqueologico-administracao.php Acessado em 28 jun. 2011.

MULTIMARCAS CONSÓRCIOS. Ações Sociais. Disponível em: http://www.multimarcasconsorcios.com.br/index.php/a-multimarcas/acoes-sociais.html Acessado em 27 jun. 2011

MULTIMUSICA EDUCAÇÃO MUSICAL. Orquestra de Câmara Jovem de Ipatinga. Disponível em: http://www.multimusica.net.br/?q=node/4064 . Acessado em 27 jun. 2011.

MÚSICA UFMG. Grupos. Disponível em: http://www.musica.ufmg.br/orquestra.html. Acessado em 27 jun. 2011.

ORQUESTRA DE CÂMARA MUSICOOP. A Orquestra. Release. Disponível em: http://www.musicoop.com.br/release.html Acessado em 05 jul. 2011.

ORQUESTRA DE CÂMARA OPUS. A Orquestra. Disponível em: http://www.orquestraopus.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=1 Acessado em 05 jul. 2011.

ORQUESTRA FILARMONICA DE MINAS GERAIS. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Orquestra_Filarm%C3%B4nica_de_Minas_Gerais Acessado em 26 jun. 2011.

ORQUESTRA JOVEM DE CONTAGEM. Disponível em: http://www.orquestrajovemdecontagem.com/index.html . Acesso em 27 jun. 2011.

ORQUESTRA JOVEM DE UBERLANDIA. O Projeto. Disponível em: http://orquestrajovemdeuberlandia.blogspot.com/p/sobre-o-projeto.html Acessado em 27 jun. 2011.

ORQUESTRA SANTA CECÍLIA. A Orquestra. Disponível em: http://santaceciliasabara.hd1.com.br/orquestra/index.html Acessado em 26 jun. 2011.

ORQUESTRA SINFONICA DE MONTES CLAROS. Home. Disponível em: http://www.sinfonicamontesclaros.com.br/ Acessado em 26 jun. 2011.

OUROPRETO.COM.BR. A Orquestra. Disponível em: http://www.ouropreto.com.br/noticias/detalhe.php?idnoticia=725 Acessado em 26 jun. 2011.

POLÍCIA MILITAR DE MINAS GERAIS. História. Disponível em: https://www.policiamilitar.mg.gov.br/portal-pm/orquestra/conteudo.action?conteudo=719&tipoConteudo=itemMenu Acessado em 26 jun. 2011.

PREFEITO DE BELO HORIZONTE MARCIO LACERDA. Notícias. Disponível em: http://www.marciolacerdabh.com.br/noticias/noticias.php?chave=1234 Acessado em 28 jun. 2011.

PREFEITURA MUNICIPAL DE NOVA LIMA. Escola Promove Inclusão musical. Disponível em: http://www.novalima.mg.gov.br/interna.php?id=117&id_canal=6&id_conteudo=1384 Acessado em 26 jun. 2011.

PREFEITURA DE SARZEDO. FEMUSA 2011. Festival de Música de Sarzedo. Disponível em: http://www.sarzedo.mg.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=158:femusa-2011&catid=1:pagina-inicia Acessado em 26 jun. 2011.

PROJETO MUSICAL. Orquestras Nacionais. Disponível em:

http://www.projetomusical.com.br/orques_nac/index.php?pg=nac_14 Acessado em 28 jun. 2011.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI. Orquestra do curso de Música apresenta concertos nos Campi da UFSJ. Disponível em: http://www.ufsj.edu.br/noticias_ler.php?codigo_noticia=1665. Acessado em 28 jun. 2011.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS. Orquestra Sinfônica da Universidade do Estado de Minas Gerais. Disponível em: http://www2.almg.gov.br/opencms/export/sites/default/hotsites/2011/encontro_corais/docs/orquestra_sinfonica.pdf . Acessado em 28 jun. 2011.

SÃO BRÁS DO SUAÇUÍ. Escola de Música de São Brás do Suaçuí. Disponível em: http://www.saobrasdosuacui.mg.gov.br/ Acessado em 28 jun. 2011.

SESI – FIEMG. Escola de Formação de Instrumentistas de Cordas de Mariana. Disponível em: http://www.fiemg.org.br/Default.aspx?tabid=10664. Acessado em 27 jun. 2011.

SESI – FIEMG. Orquestra Jovem SESIMINAS. Disponível em: http://www.fiemg.org.br/Default.aspx?tabid=11140 Acessado em 27 jun. 2011.

SUZUKI ASSOCIATION OF THE AMERICAS. Suziki twinkler. Disponível em: http://suzukiassociation.org/teachers/twinkler/ Acessado em 05 jul. 2011.

Anexo I – Dados biográficos dos compositores

Antonio Gilberto de Carvalho

Antônio Gilberto Machado de Carvalho (Gilberto Carvalho) é natural de Niterói, Estado do Rio de Janeiro, onde nasceu a 16 de maio de 1952. Estudou Violão na Escola de Música da Fundação Universidade Mineira de Arte e Composição na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Estudou também Análise e Composição com Philippe Manoury no Centre Edgar Varèse (Paris, França), tendo obtido o primeiro prêmio nas duas disciplinas. Ainda em Paris freqüentou os cursos de Robert Piencikowiski (IRCAM), Pierre Boulez (IRCAM) e André Riotte (Université de Paris VIII). É também graduado em Engenharia Elétrica pela Escola Técnica Federal de Minas Gerais. Importantes para sua formação foram os diversos cursos que realizou com o compositor argentino Dante Grela. É mestre (2001) e doutor (2008) em Engenharia Elétrica pela UFMG, sendo que em ambos os projetos o foco principal foi a implementação de ferramentas de inteligência artificial para a criação de um sistema automático de análise musical baseado na Teoria Gerativa para Música Tonal de Lerdahl & Jackendoff. A partir de 1990 Gilberto Carvalho é professor de Composição e matérias correlativas na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Desenvolve atualmente trabalhos na área de Música Computacional, incluindo tanto projetos individuais quanto com participação de alunos. Foi membro da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e membro fundador da Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica. Foi também membro do Conselho Editorial da revista "*MúsicAHoje*" e parecerista de revista “PerMusi”. Em 1994, com a ajuda da Rockfeller Foundation e da FAPEMIG, realizou estágio no CCRMA (Center for Computer Research in Music and Acoustics), situado na Universidade de Stanford (EUA), onde desenvolveu trabalhos ligados à música computacional e à programação de computadores. Dentre seus principais trabalhos estão as seguintes composições musicais: “Três Movimentos" (clarineta, 1980); “Concerto” (violão e orquestra, 1982); “Variações” (violoncelo, 1983); “Sonatina” (violão, 1984); “Retratos do Tempo” (violoncelo e piano, 1985); “Noturno” (conjunto de câmara, 1988/89); “Memorial” (orquestra de câmara, 1989/1991); “Três Historietas do Vento” (coro infantil e orquestra, 1991); “Mäelstrom” (piano MIDI e computador em tempo real, 1994); “Khyma” (saxofone solo, 1994); “FlutePie”(flauta solo, 1995/1996); “Poema Negro”(clarinete e sons

eletrônicos, 1997); 6x2 Variações sobre um Tema Brasileiro (violino, violoncelo e piano, 1981, 2007).

Avelar Rodrigues Júnior

Nascido em 20 de junho de 1973 em Belo Horizonte – MG, Avelar Rodrigues Junior é Bacharel em Composição Musical pela Universidade Federal de Minas Gerais e Mestre em Estudos das Práticas Musicais pela mesma universidade. É professor do curso de Licenciatura em Música no Instituto Metodista Isabela Hendrix desde 2010. Foi professor do curso de extensão da Universidade Federal de Minas Gerais e monitor da Oficina Música Experimental com o professor Kristoff Silva. Produziu a trilha sonora para teatro nas peças McBett com Ketchup – de Eugene Ionesco, em 1997, e Ensaio Sobre a Cegueira – adaptação teatral do livro homônimo de José Saramago, em 1998. O compositor já teve dez obras estreadas: Concertino para Viola e cordas, em 2007, *Yeshua* (para flauta e piano), em 2006, Monina (para fagote solista), em 1999, Noturno Eclipse (para dois violões), em 1996, Aqueronte (para quatro violões), em 1991, *La sort d'un Oiseau* (para flauta solo), em 1991, *Onírica* (para noneto de sopros), em 1991, *Veneris* (para quarteto de flautas), em 1991, Lagoa da Pampulha (para violão solo) em 1991 e *Fuggalo* (para cravo solista) estreada em 1998.

Calimério Soares

O compositor Calimerio Soares nasceu em 1944 em São Sebastião do Paraíso, Minas Gerais, onde iniciou seus estudos musicais prosseguindo-os no Conservatório Musical de Ribeirão Preto. É graduado em piano e licenciado em música pela Universidade Federal de Uberlândia e doutor em Música pela Universidade de Leeds (Inglaterra), onde estudou com Philip Wilby, David Cooper e Julian Rushton. No Brasil, estudou cravo com Helena Jank, música contemporânea com Paulo Affonso de Moura Ferreira e composição musical com Estércio Marquez Cunha. Especializou-se em órgão nos Estados Unidos, com Mallory Bransford e em cravo no País de Gales, com Andrew Wilson-Dickson. Durante muitos anos lecionou no Departamento de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia, onde desenvolveu intensa atividade como docente. Suas composições têm sido

executadas e gravadas por renomados intérpretes tanto no Brasil como também em vários países da Europa, das Américas, Ásia e Oceania, destacando-se participações no *World Music Days/ISCM* (Moldávia, 1999), no *VII ENCOMPOR* (Porto Alegre, 2001), no *4º Encontro de Compositores e Intérpretes Latino Americanos* (Belo Horizonte, 2002), nos *2nd & 4th Annual Festival of New Organ Music* (Londres-Inglaterra, 2007 & 2009) e nas *XII, XV, XVII & XVIII Bienais de Música Brasileira Contemporânea* (Rio de Janeiro, 1997, 2003, 2007 & 2009). Foi membro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), da Academia Brasil-Europa de Ciência da Cultura e da Ciência (ABE), conselheiro do Institut für Studien der Musikkultur des portugiesischen Sprachraumes (ISMPS) e sócio honorário da Associação Pró-Música de Uberlândia. Calimério Soares faleceu em junho de 2011.

Carlos Alberto Pinto Fonseca

Carlos Alberto Pinto Fonseca nasceu em 7 de junho de 1933, em Belo Horizonte, MG. Estudou no Conservatório Mineiro de Música, em 1952, e foi aluno dos professores Hostílio Soares, Luis Melgaço e também de Pedro de Castro. Concluiu o curso em 1956, formando-se como professor de música. Paralelamente freqüentou, entre 1954 e 1956, os Seminários de Música da Bahia, ministrados por Hans Joachim Koellreutter e os cursos de férias da Escola Livre de Música da Pró-Arte, em São Paulo, entre 1955 e 56. Ainda em 56 se mudou para a Bahia, ao ingressar na Escola de Música da Universidade Federal daquele estado, aonde se formou, em regência, em 1959. Em 1964 a convite do maestro Sérgio Magnani assumiu a regência do coral Ars Nova da Universidade Federal de Minas Gerais. Carlos Alberto também foi Regente Titular e fundador da Orquestra de Câmara da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1965, e da Orquestra de Câmara do "Modern American Institute". Além disso, tomou posse, em 1981, como Regente Titular da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. Como regente convidado, esteve à frente das principais orquestras brasileiras, no Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Pernambuco, Bahia, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Como compositor, é autor da Missa Afro-Brasileira, de Batuque e Acalanto (1971), sua obra-prima, além de um vasto conjunto de peças para coro, instrumentos solistas, canto e piano, bem como de inúmeros arranjos de peças do folclore popular brasileiro. Carlos Alberto Pinto Fonseca faleceu em 27 de maio de 2006.

Ernani Aguiar

Nasceu no estado do Rio de Janeiro, em 1950, e estudou com Guerra-Peixe, Paulina d'Ambrosio, Carlos Alberto Pinto Fonseca e Santino Parpinelli, aperfeiçoando-se em Ravena e Florença. É, atualmente, um dos músicos de maior atuação no país. É pesquisador e atua como professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). Como regente, recentemente realizou a primeira e premiada gravação integral da ópera-oratório "Colombo", de Carlos Gomes. Recebeu o título de "Maestro de Capela" por S. Maria a Peretola (Itália). Eleito para a Academia Brasileira de Música, em 1993 (cadeira nº 4), é compositor distinguido no Brasil e no exterior, com inúmeras apresentações de suas obras. Escreveu para diversas formações vocais e instrumentais e destacam-se a ópera *O menino maluquinho*, sobre libreto de Ziraldo, a *Sinfonietta prima* e os *Quatro momentos nº3*, para cordas, *Danças*, para barítono e orquestra e os *Cantos sacros para Orixás*, para coro e orquestra.

Nelson Salomé de Oliveira

Nelson Salomé de Oliveira nasceu em Baependi, Minas Gerais, em 1950. Iniciou a carreira na década de 60, como bandolinista, integrando os grupos de seresta baependianos. Desde essa época foi marcante a influência dos músicos locais, destacando-se a do tecladista e arranjador Celso Murilo, ao longo de sua trajetória. A partir de 1969, em Belo Horizonte, começou os estudos de Piano e Teoria Musical com seu tio Elias Salomé, realizando posteriormente o *Curso Básico de Piano*, *Teoria Musical* e *Harmonia e Morfologia* na Escola de Música da FUMA (hoje unidade integrante da UEMG). Graduou-se em *Composição* na UFMG sob a orientação de Oiliam Lanna (Contraponto e Fuga) e César Guerra-Peixe (Composição, Orquestração e Regência). Na mesma instituição cursou *Regência Coral*, com o Maestro Carlos Alberto P. Fonseca, e *Especialização em Musicologia Histórica Brasileira*, prosseguindo esses estudos no Mestrado realizado no CLA/UNI-RIO, sob a orientação de José Maria Neves. Em parceria com o maestro Márcio Miranda vem realizando há mais de uma década o trabalho de revisão e edição da obra de Francisco Raposo, culminando sua pesquisa em um CD lançado em maio de 2011. Foi fundador e regente do Coral da Escola de Música da UEMG, na década de 90 e também do Coral Montserrat, de Baependi. Participou de vários *Ciclos de Música Contemporânea* e

dos *Encontros Latino-americanos de Compositores*, em Belo Horizonte. Teve obras executadas em *Panoramas da Música Brasileira Atual*, na UFRJ, em *Bienais de Música Contemporânea* no Rio de Janeiro e no Teatro Nacional de Brasília. Dentre as obras gravadas recentemente, destaca-se o dobrado sinfônico *Baependi*. O CD *Panorama Musical 1* realizado pela Escola de Música da UEMG, lançado também neste mesmo ano foi dedicado ao Professor Nelson Salomé, pelos 36 anos de dedicação à esta instituição de ensino. Nele estão inclusos cinco peças de sua autoria.

Oiliam Lanna

Oiliam Lanna graduou-se em Composição na Escola de Música da UFMG, sob a orientação de Arthur Bosmans. Complementaram sua formação, entre outros, cursos de Análise Musical e Composição, ministrados na Fundação de Educação Artística, por H. J. Koellreutter e Dante Grela, e o Mestrado em Composição, na Faculdade de Música da Universidade de Montreal, sob a direção de André Prévost. É doutor em Lingüística – Análise do Discurso –, pela Faculdade de Letras da UFMG, tendo feito estudos de aperfeiçoamento no Departamento de Lingüística da Universidade de Genebra.

Radicado em Belo Horizonte, Oiliam Lanna vem desenvolvendo intensa atividade no meio musical, tendo sido regente por oito anos da série Concertos BDMG, da qual participaram solistas de renome nacional e internacional. Como compositor tem diversas obras gravadas: “Sortilégios da Lua” e “Estudo de Cores e Formas”, pela Orquestra de Câmara Musicoop; “Reflexos de Bruma e Luzes”, pelos pianistas Celina Szrvinsk e Miguel Rosselini; “Quatro Momentos Musicais”, com duas gravações, pelos pianistas Rosiane Lemos e Tadeu Duarte; “Três Miniaturas”, pelo flautista Felipe Amorim e pela pianista Ana Cláudia Assis; “Duas Melodias”, pelo flautista Alberto Sampaio e pelo pianista Marcelo Corrêa. Entre suas obras para orquestra, destaca-se “Rituais do Tempo”, estreada em 2010 pela Orquestra Filarmônica de Minas Gerais, sob a regência do Maestro Fábio Mechetti. Oiliam Lanna atua, como regente e compositor, em diversos eventos dedicados à difusão da música contemporânea, particularmente a brasileira e latino-americana. É professor do curso de Composição da Escola de Música da UFMG e, regularmente participa como convidado em diversos festivais e cursos de música pelo País, entre eles, o Festival de Inverno da UFMG, o Festival de Música de Londrina e o Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília.

Ronaldo Cadeu

Ronaldo Cadeu de Oliveira nasceu em Belo Horizonte, Minas Gerais em 1977. Concluiu o curso de graduação em música, bacharelado em violão erudito pela UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais) em 2001. É Mestre em Composição Musical pela Universidade do Estado da Louisiana, Estados Unidos (2009), e Ph. D. em Regência Orquestral e Composição Musical também pela Universidade do Estado da Louisiana (julho de 2010). Atualmente é professor do Curso Superior de Música da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, UEMG. Ronaldo Cadeu estudou violão com Turíbio Santos, Flávio Barbeitas e Fernando Araújo, e teve a oportunidade de ter aulas com Eduardo Fernandez e com Thomas Patterson. Entre agosto de 2006 e dezembro de 2009 se apresentou mais de 200 vezes, entre recitais para violão solo, performances de suas composições e também como solista em concertos para violão e orquestra. Em maio de 2007 Ronaldo Cadeu tocou o *Baroque Concerto for Guitar and Orquestra* do compositor grego Dinos Constantinides. Em janeiro de 2008 tocou o *Concerto em Re Maior para Violão e Orquestra* de Antonio Vivaldi e *The Cat that Walked by Himself* para violão, narrador e orquestra composto por Dinos Constantinides. Essa última peça foi lançada em CD comercial pela Magni Records em novembro de 2008. Em janeiro de 2009 tocou o *Concerto para Violão e Orquestra em Lá Maior,* de Ferdinando Carulli, e em dezembro de 2009 tocou de Alejandro Argüello, *Landscape no. 11* para violão e orquestra de cordas e de sua autoria a *Serenata para Violão e Orquestra de Cordas, Op. 8,* ambas estréias mundiais. Como compositor, Ronaldo Cadeu de Oliveira conquistou dois importantes prêmios de composição: em 2000 recebeu o 3º prêmio no concurso nacional de composição *A Sinfonia dos 500 Anos* pela sua peça *Sinfonia no. 1* – Op. 2, no. 1; em 2004 conquistou o 1º lugar no Prêmio BDMG de Composição Sinfônica pela sua peça *Sinfonia no. 2* – Op. 2, no. 2a. Suas peças e arranjos já foram tocados pela Orquestra Sinfônica da Cidade do Recife, Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, Orquestra Sinfônica Petrobrás Pró-Musica, Orquestra de Cordas de Ouro Branco, Grupo de Sopros da Universidade do Estado de Minas Gerais, Orquestra Sinfônica da Universidade do Estado da Louisiana (Estados Unidos), Louisiana Sinfonietta (Estados Unidos), *Contemporary String Ensemble* (Nova Orleans, Estados Unidos), Orquestra Filarmônica do Estado da Louisiana (Nova Orleans, Estados Unidos), Orquestra Sinfônica e Coro da Universidade Dillard (Nova Orleans, Estados Unidos). Em novembro de 2009 foi artista convidado no primeiro Festival Internacional de Violão de Tucson (Arizona, Estados Unidos). Na Universidade

do Arizona foi jurado no sétimo *Concurso Internacional de Violão Thomas H. Beeston* e também apresentou um recital com suas peças juntamente com uma palestra sobre a composição para o violão na música de câmara.

Rufo Herrera

Rufo Herrera nascido em Córdoba em 1933 é um músico argentino radicado no Brasil desde 1963. Iniciou-se no bandoneón aos dez anos de idade de maneira autodidata, recebendo posteriormente orientação do bandoneonista Pedro Garbero. Em 1957, foi para Buenos Aires, onde realizou estudos de aperfeiçoamento em bandoneón com Marcos Madrigal e ingressou no Conservatório Nacional, estudando violoncelo com o professor Roberto Libón. Em 1963, estabeleceu-se em São Paulo e iniciou seus estudos de composição - sob a orientação do maestro e compositor brasileiro Oliver Toni - e piano complementar - com Marta Cerri. Em 1966, convidado pelo selo Farroupilha, grava o disco "Tangos de Vanguarda", no qual registra a sua própria versão de seis temas de Astor Piazzola. Estréia como compositor em 1968, no Festival de Música Contemporânea brasileira de São Caetano do Sul (SP) com a obra "Oito Variações para Orquestra de Cordas Sobre um Tema Pentatónico", interpretado pela Orquestra Musicâmera de São Paulo regida pelo Maestro Thomas Di Jaime. Estreou mais de 50 trabalhos considerados dentro da expressão de vanguarda no período de 1969 a 1976. É ligado à Fundação de Educação Artística de Belo Horizonte (FEA) desde 1977 até os dias atuais e onde preside o Centro Latino Americano de Criação e Difusão Musical, criado em 1986 pelo 1º Encontro de Compositores Latino Americanos, sob os auspícios da FEA, da Funarte e do Ministério da Cultura. Foi premiado no Festival de Cinema de Brasília de 1995 pela melhor trilha sonora original do curta *Negócio da China*. Desde 1994 é professor na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde fundou a Orquestra Experimental da UFOP. Realiza atividades culturais na cidade de Ouro Preto, tendo sido agraciado com o Título de *Doutor Honoris Causa* pela Universidade Federal de Ouro Preto (2005). Em 2001, estreou a cantata cênica "Sertão Sertões", sobre texto extraído de Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte.

Anexo II – Programa do concerto de defesa da dissertação.

Série “Sinfônica no Museu Inimá”

10 de agosto de 2011 – 20h

Museu Inimá de Paula - Rua da Bahia, 1201 – Centro – Belo Horizonte/MG

Orquestra Sinfônica de Minas Gerais

Carlos Aleixo dos Reis – Viola

Sandro Machado – Tenor

Charles Roussin – Regência

PROGRAMA

Calimério Soares — Peripécias

- *Andante – Vivo*
- *Lento (cantabile)*
- *Vivo*

Rufo Herrera — *Noctámbulos*

- *I – Andante Moderato*
- *II – Piú animato*
- *III – Adagio – Moderato assai*

Avelar Jr. — Concertino para viola e cordas

- *Allegro Burlesco*
- *Andante Largo*
- *Rock*

Viola: Carlos Aleixo dos Reis

Ronaldo Cadeu — Vertigem, ópio e luminescência

(Intervalo)

Oiliam Lanna — Estudo de Cores e Formas

Nelson Salomé — Pequena Fantasia

Carlos Alberto Pinto Fonseca — *Ogum de Nagô*

Tenor: Sandro Machado

Ernani Aguiar — *Sinfonietta Terza*

- *Allegro ma non troppo*
- *Lento "à brasileira"*
- *Allegro com giubilo*

CHARLES BRUNO ROUSSIN

OITO NOVAS OBRAS PARA ORQUESTRA DE CORDAS:

aspectos analíticos e de *performance* de composições escritas para a Orquestra de Câmara de Ouro Branco.

VOLUME II

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.

Orientador: Professor Dr. Oiliam José Lanna.

Belo Horizonte, MG

Escola de Música - UFMG

2011

CONTEÚDO

Anexo III – Partituras das obras comissionadas pela Orquestra de Câmara de Ouro Branco.

A – “Peripécias” – Calimério Soares

B – “Vertigem, ópio e luminescência” – Ronaldo Cadeu

C – *“Ogum de Nagô”* – Carlos Alberto Pinto Fonseca (partitura de canto e piano)

D – *“Ogum de Nagô”* – Carlos Alberto Pinto Fonseca (manuscrito autógrafo da orquestração)

E – *“Ogum de Nagô”* – Carlos Alberto Pinto Fonseca (edição final da orquestração)

F – “Estudo de Cores e Formas” – Oiliam Lanna

G – *“Sinfonietta Terza”* – Ernani Aguiar

H – *“Noctâmbulos”* – Rufo Herrera

I – “*Concertino* para viola e cordas” – Avelar Jr.

J – “Pequena Fantasia” – Nelson Salomé

K – “Serra do Curral – *Epiphanias*” – Antonio Gilberto de Carvalho

A – “Peripécias” – Calimério Soares

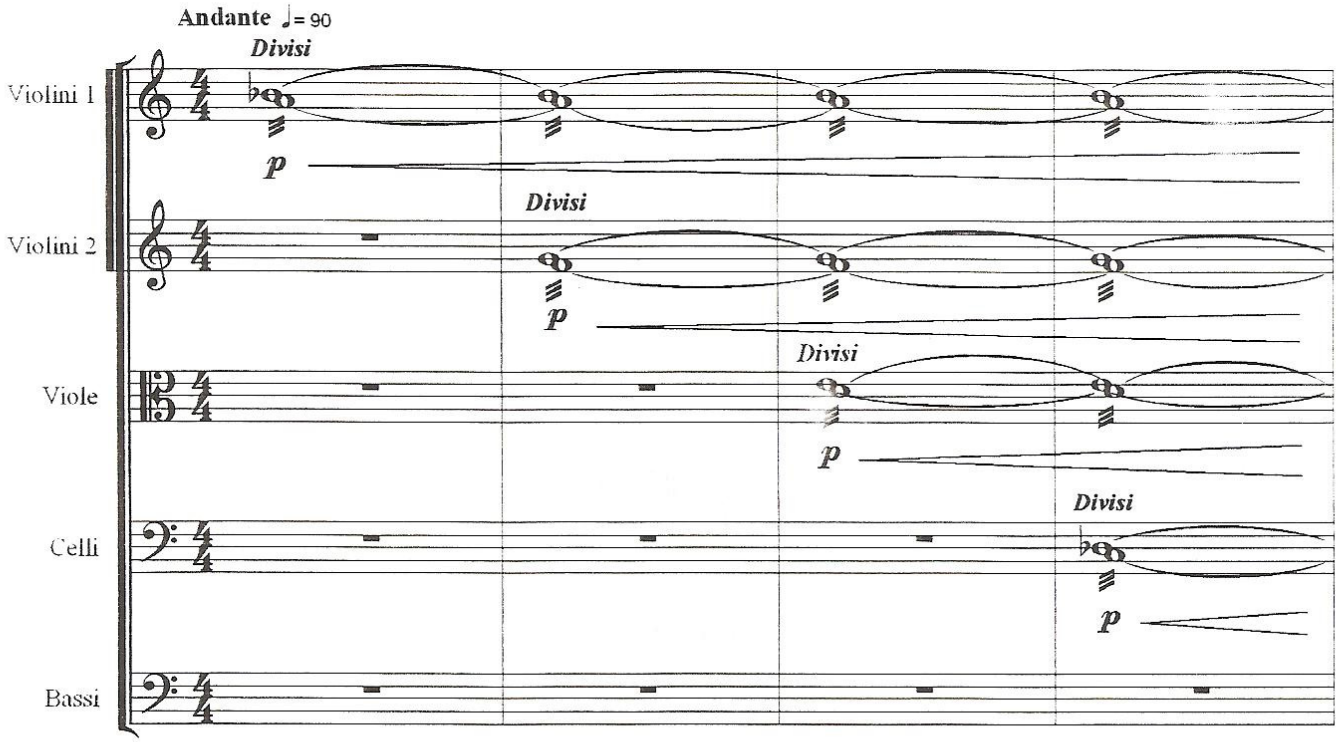
Edição do compositor – 2005

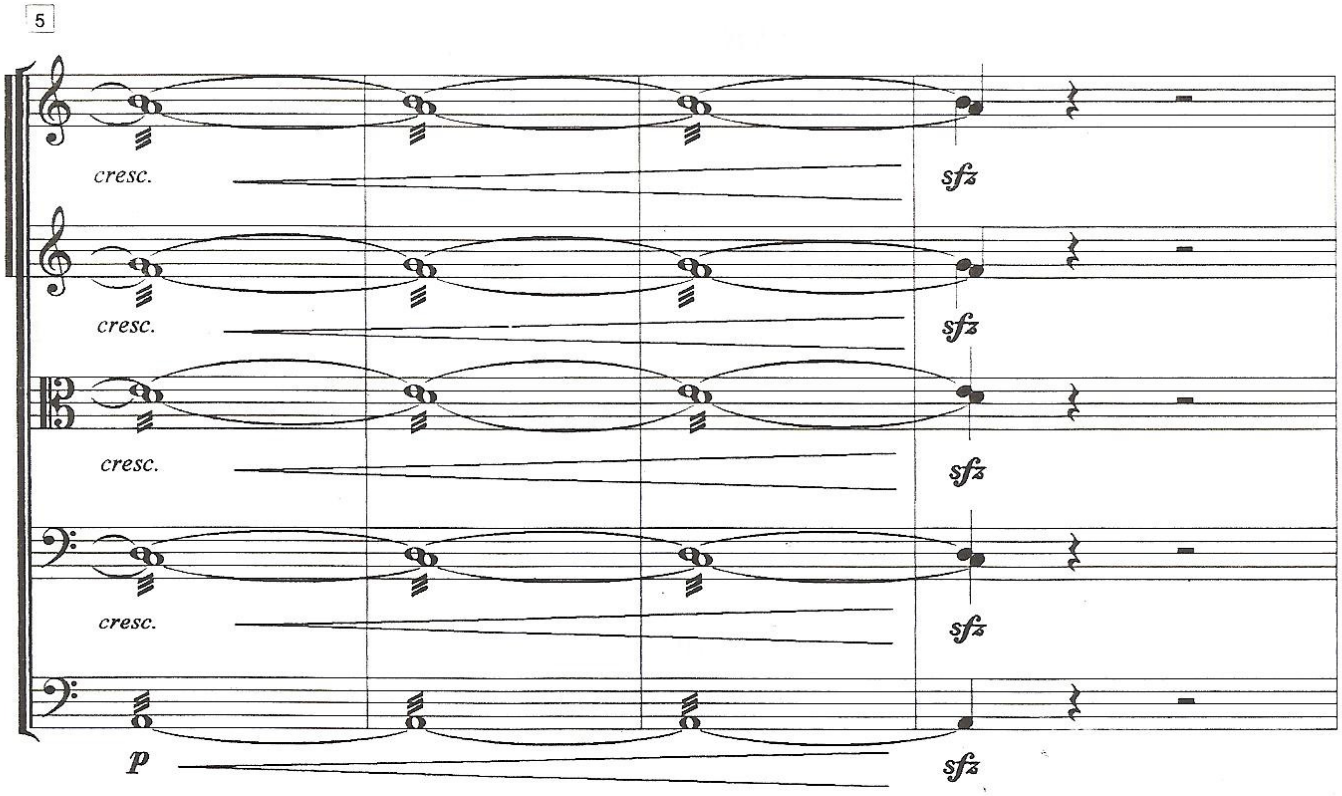
PERIPÉCIAS

Orquestra de Cordas

Calimerio Soares (2005)

1



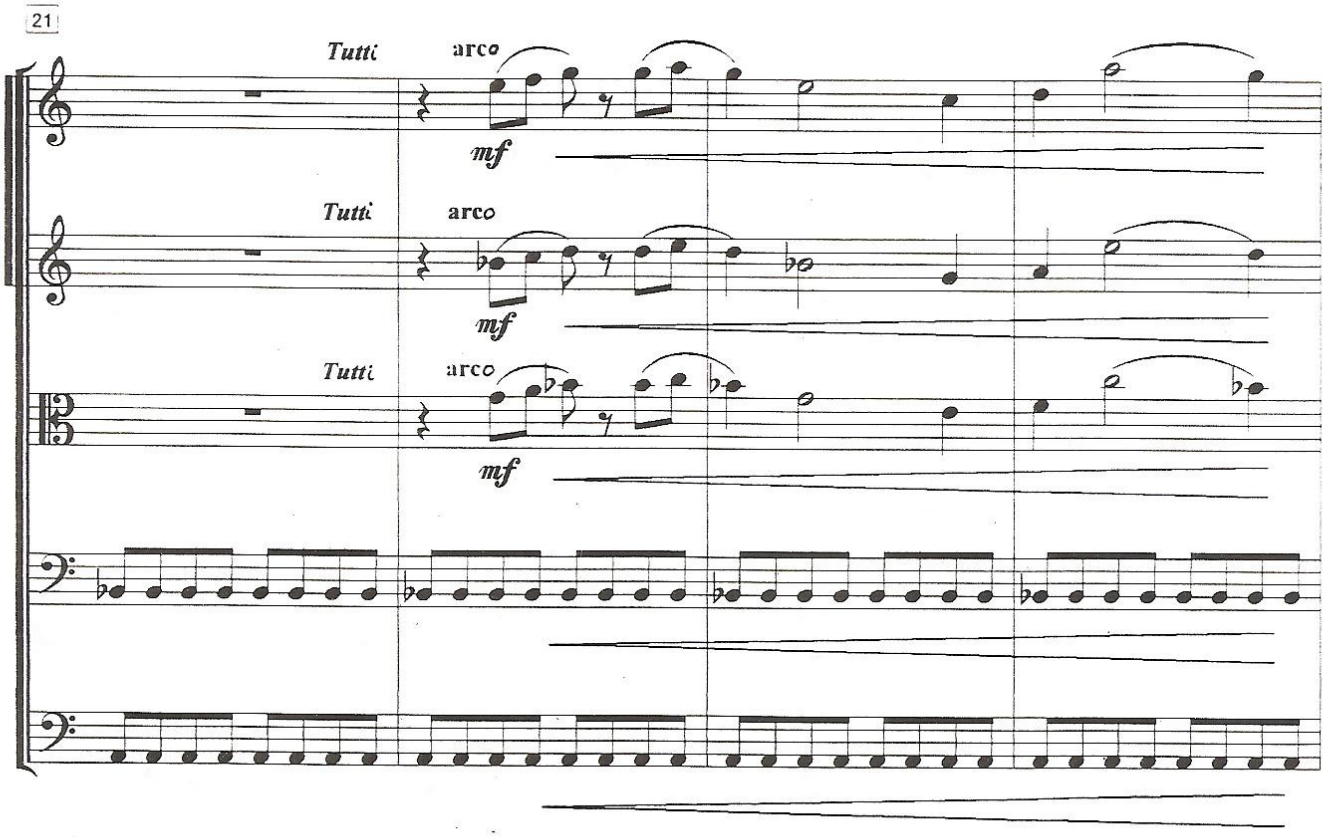


Copyright 2005 by Calimerio A. Soares Netto
Todos os direitos são reservados / All rights reserved

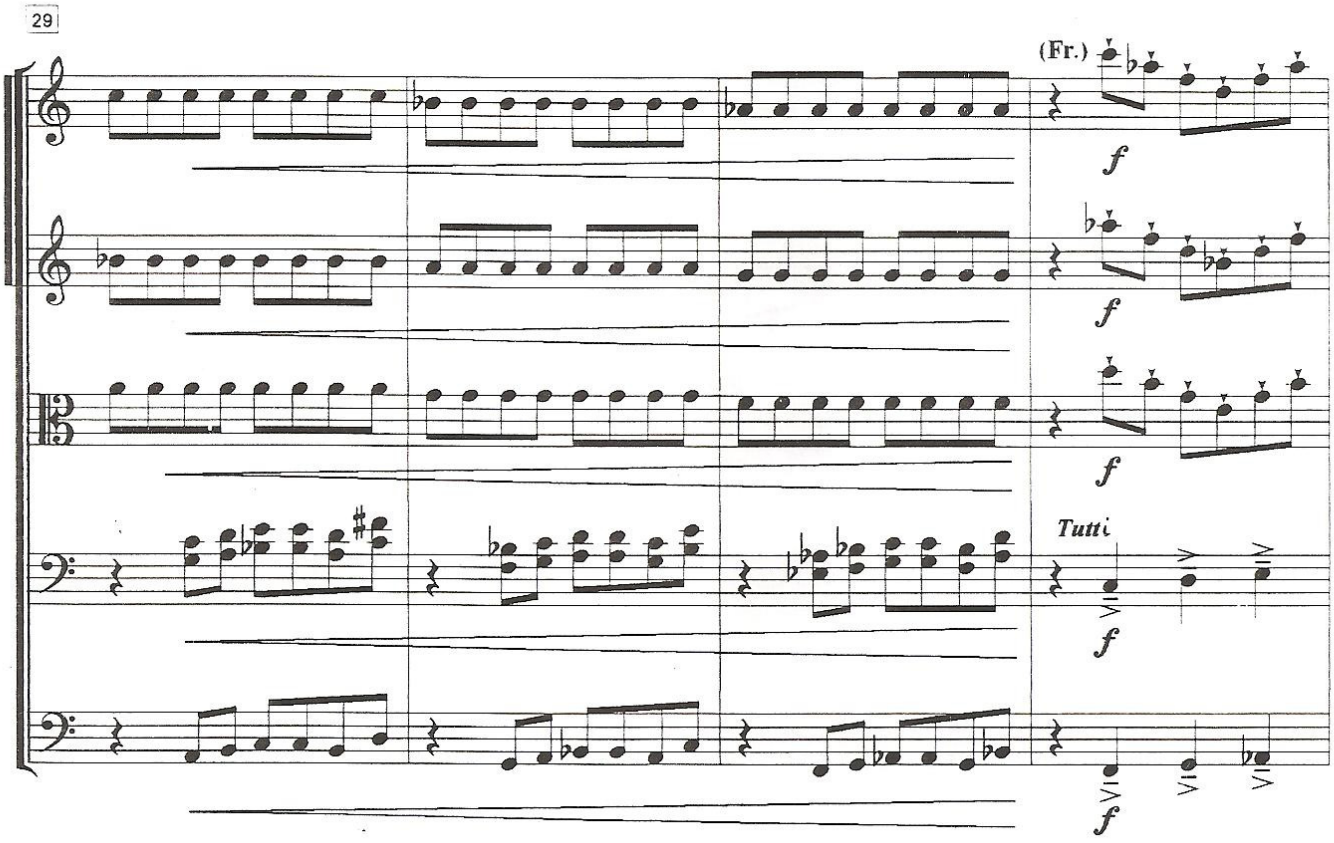
9
Vivo ♩= 120
pizz.
p
simile
pizz.
p
simile
pizz.
p
simile
pizz.
p

13
simile
pizz.
p
simile

17
mf
mf
mf
mf
Tutti
arco
p
arco
p


21
Tutti
arco
mf
Tutti
arco
mf
Tutti
arco
mf

25
f
f
f
p
p
p
Divisi
mf
mf


29
(Fr.)
f
f
f
Tutti
f
f

33
cresc
ff
p (subito)
simile
p

37
simile
mp
mf

41

45

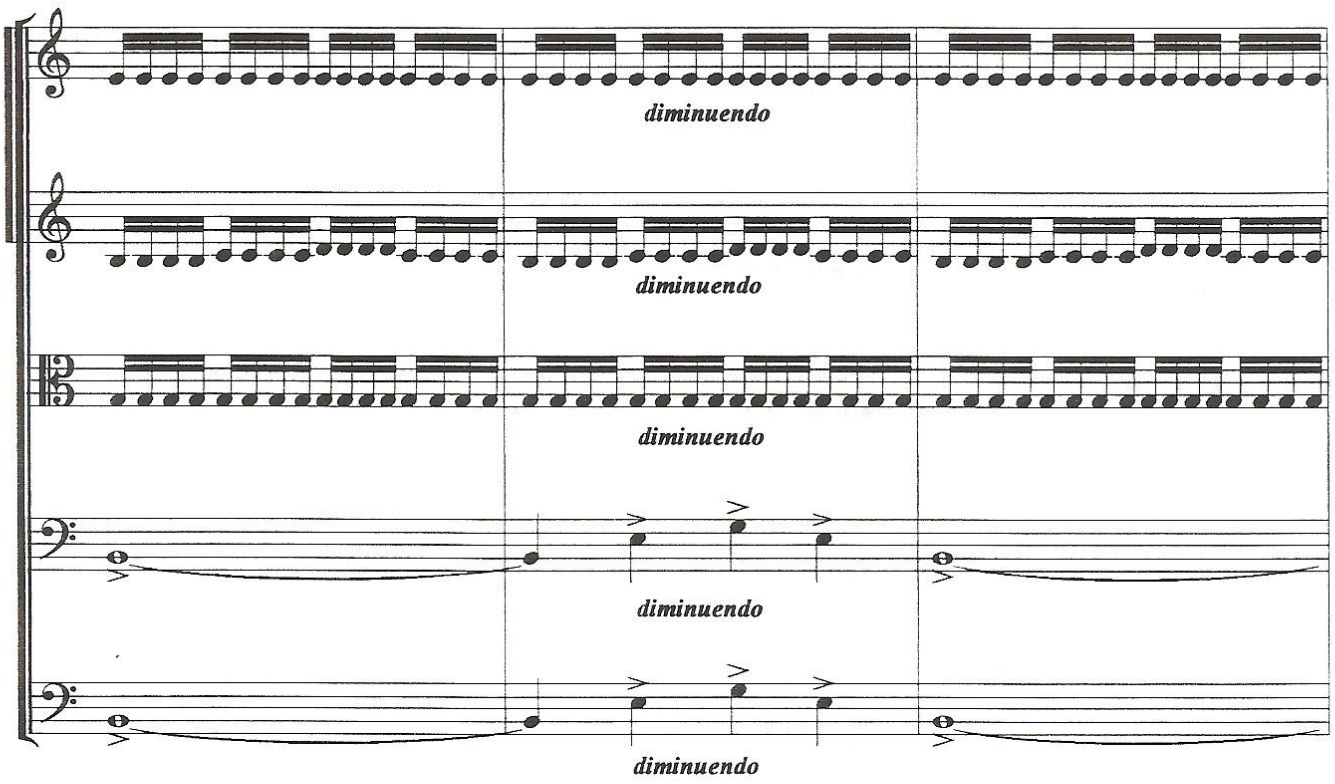
49
simile
simile
simile
mf
mf
3

52
cresc
cresc
cresc
cresc
cresc
3

55

58

60


diminuendo
diminuendo
diminuendo
diminuendo
diminuendo

63

ritardando
ritardando
ritardando
ritardando
ritardando

66
♩= 100
p
p

69
Divisi
p

72
a tempo (♩= 120)
accelerando
accelerando
accelerando
Divisi
accelerando
Divisi
f
Divisi
f

75
Divisi
p Col legno
Divisi
p Col legno
p Col legno

78
Tutti
Tutti

81
f
f
mf
mf
mf

84

87

90
sfz
sfz
sfz
sfz
sfz

2

Lento (cantabile) ♩= 44
Violini 1
Violini 2
Solo
p
Viole
p pizz.
simile
Celli
p pizz.
simile
Bassi
p pizz.
simile

5
Tutti arco
pp
Tutti
pp
(Solo)
mp
Tutti arco
pp
pizz.
Tutti arco
pp
pizz.
Tutti arco
pp

9
Solo
p
simile
simile
simile

13

17
Tutti arco
ppp
Tutti
ppp
(Solo)
p
Tutti arco
ppp
(Solo)
3
3
mp
Tutti arco
ppp
Tutti arco
ppp

21
pizz.
simile
3
3
3
3
3
3
3
3
3
3
pizz.
simile
pizz.
simile

25
arco
(Tutti)
(Tutti)
arco
arco

29
p
p
p
p
p

33

rallentando
rallentando
rallentando
rallentando
rallentando

Vivo ♩= 110
Violini 1
Violini 2
Viole
Celli
Bassi
f
p
5
mf

9

13
pichetatto
pichetatto

17

21

25

29

33
f
f
f
f
f

37
mf
f
mp
p
mf
f
mp
p
mf
f
mp
p
mf
f
mp
p
mf
f
mp
p

41
pp
f

45
p

49
mf
mf
mf
mf
mf

52

55
ff
ff
ff

58
pizz.
sfz
pizz.
sfz
pizz.
sfz
pizz.
sfz
pizz.
sfz

B – “Vertigem, ópio e luminescência” – Ronaldo Cadeu

Edição do compositor – 2005

Vertigem, ópio e luminescência

Vertigo, Opium and Luminescence

OP. 4, No. 2

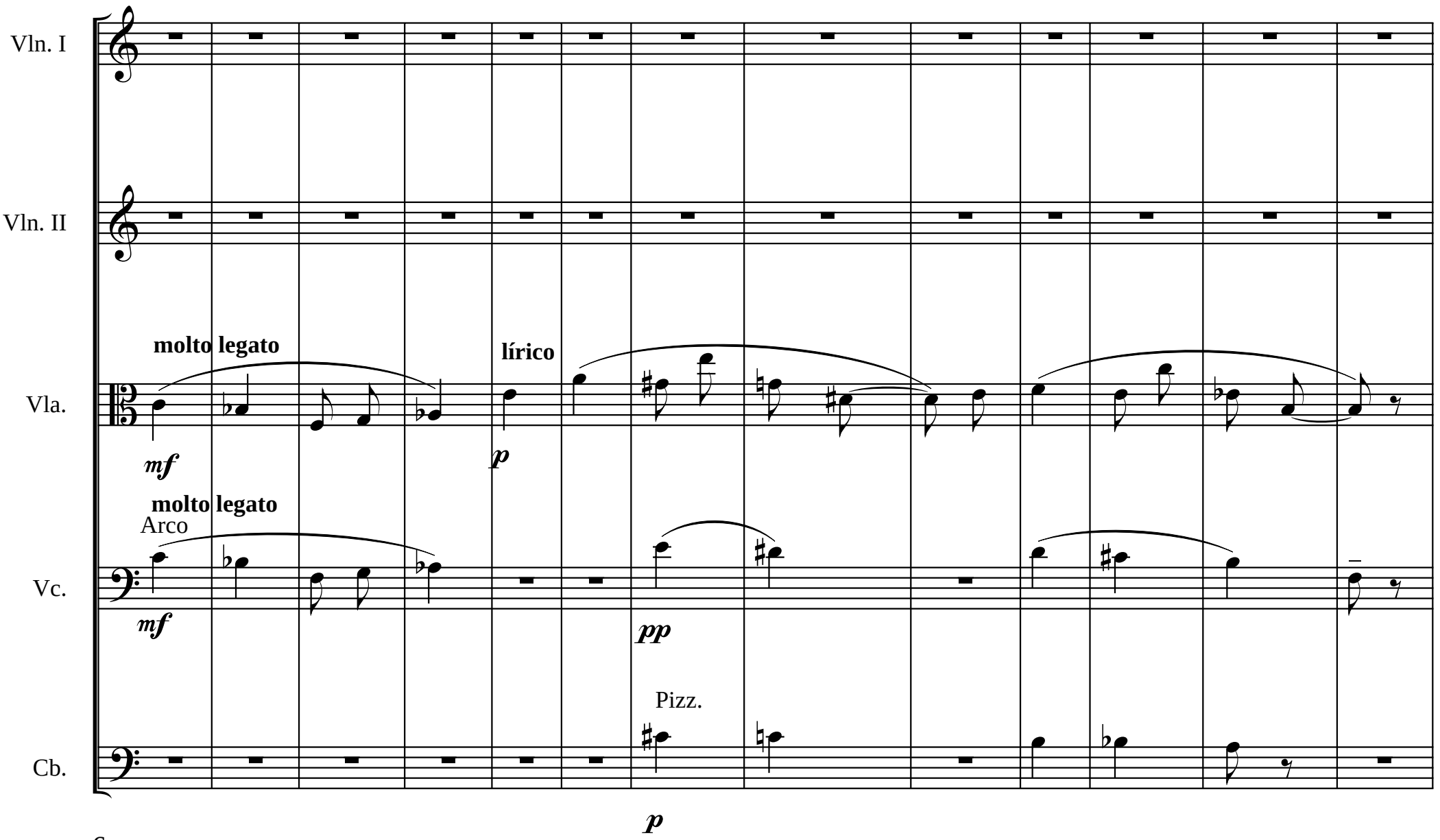
Ronaldo Cadeu,
Belo Horizonte, agosto de 2005

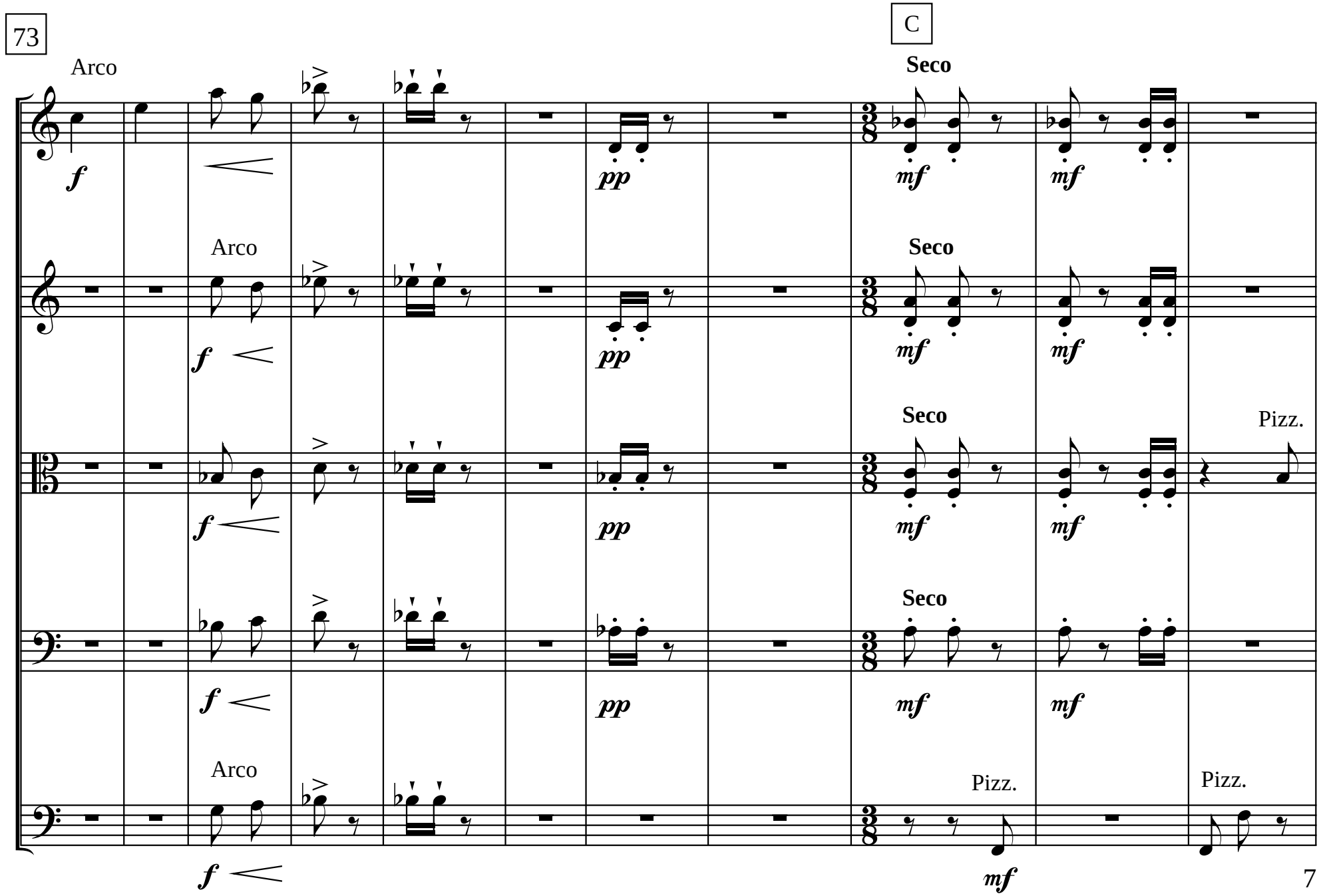
11
A
Legato cantabile
Uniss.
Expressivo
Vln. I
mf
p
p
pp
Uniss.
Expressivo
Vln. II
p
poco
mp
p
Non Div.
Vla.
p
poco
mf
p
Legato cantabile
Uniss.
Pizz.
Div.
Vc.
mf
mp
mf
p
f
Pizz.
Cb.
mf
p
f

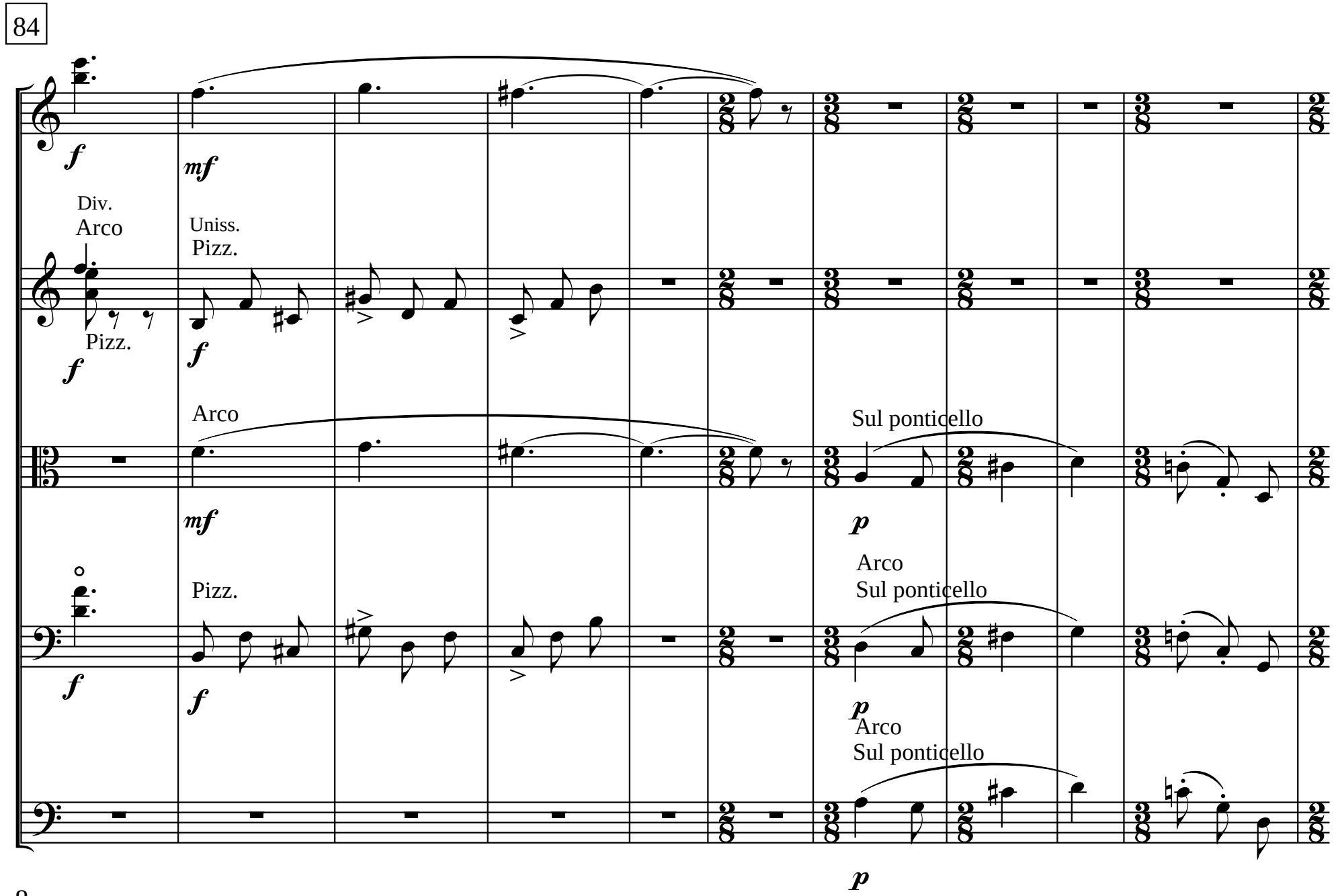
23
Legato cantabile
Div.
Vln. I
f
mp
mp
p
Legato cantabile
Vln. II
f
mp
mp
mf
f
Legato cantabile
Vla.
f
mf
Arco
Div.
Uniss.
Vc.
mp
mf
mf
Arco
Cb.
mp
mf

35
B
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
f
mf
mp
mf
p
Scherzando
Non Div.
mf
p
mf
p
Scherzando
Div.
mf
p
Pizz.
Pizz.
f
p

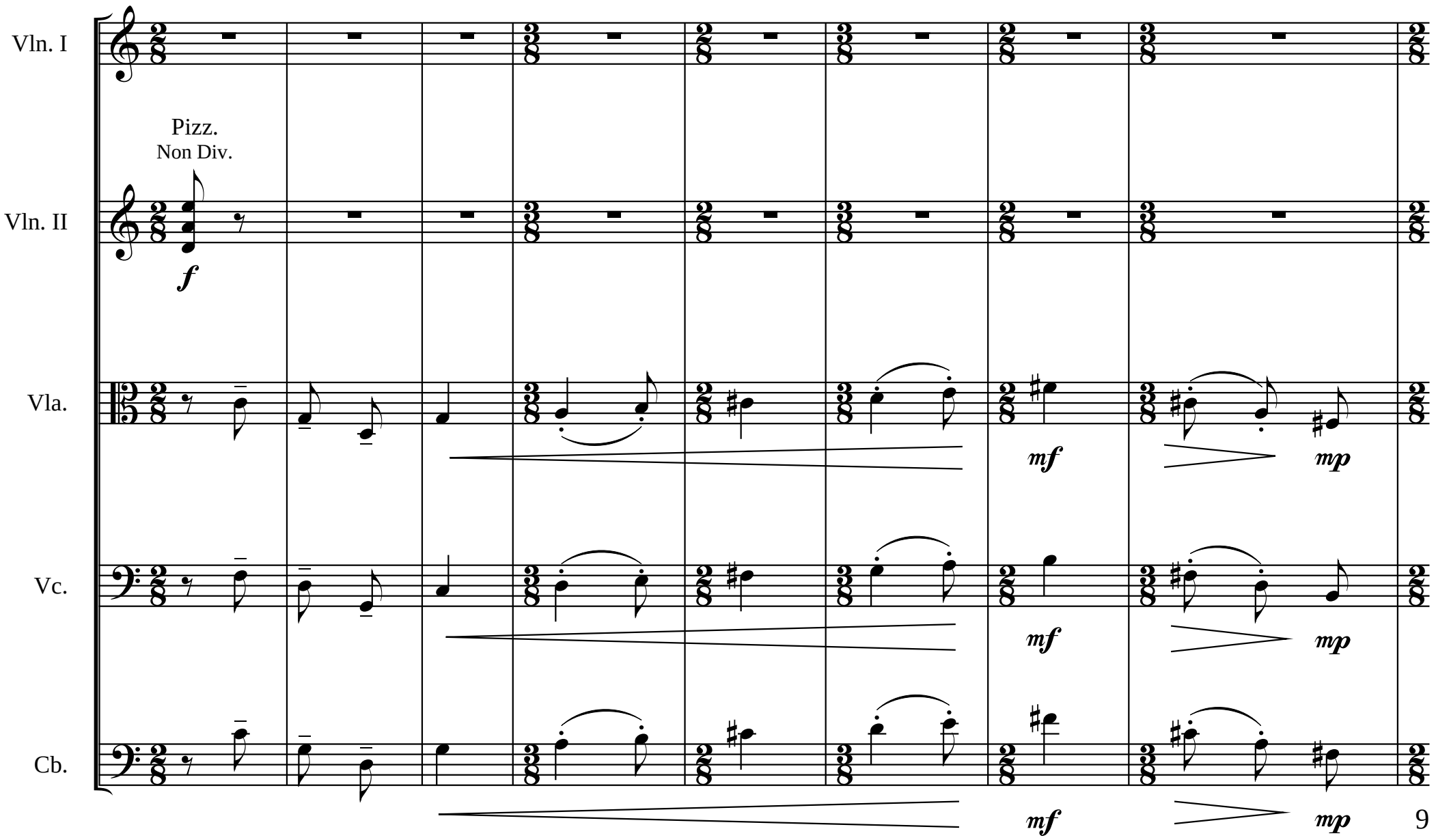
48
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
p
mp
Pizz.
Non Div.
Pizz.
Non. Div.
molto legato
Uniss.
Pizz.
f
molto legato
Arco
Pizz.
f


Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
molto legato
mf
lírico
p
molto legato
Arco
mf
pp
Pizz.
p

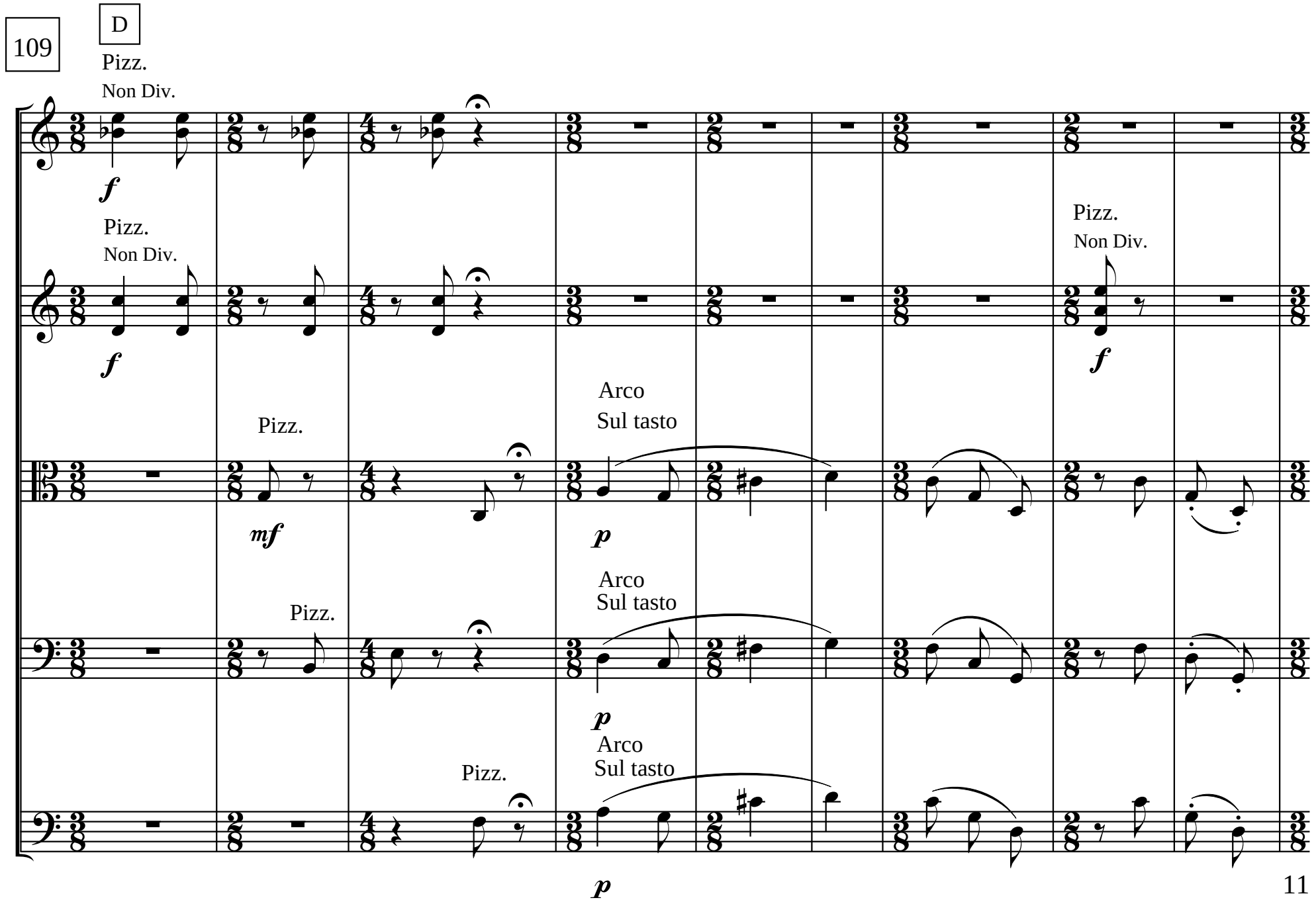

73
C
Arco
Seco
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Pizz.
f
pp
mf


84
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mf
Div.
Arco
Pizz.
Uniss.
Pizz.
Arco
Sul ponticello
p
Pizz.
Arco
Sul ponticello
Arco
Sul ponticello

94

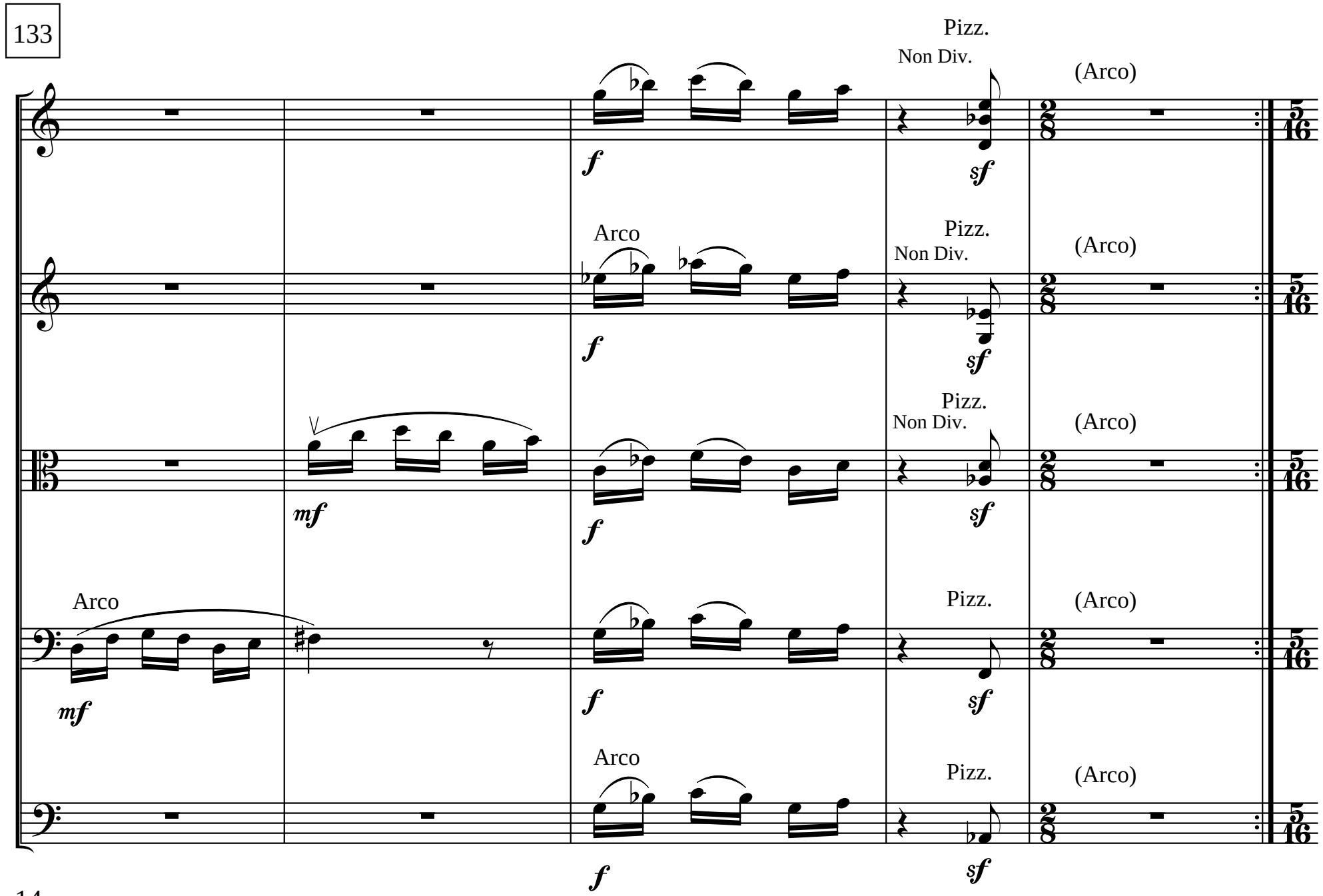


Vln. I
Vln. II
Pizz.
Non Div.
Vla.
Vc.
Cb.
p
mp
f


109
D
Pizz.
Non Div.
Vln. I
f
Pizz.
Non Div.
Vln. II
f
Pizz.
Non Div.
f
Vla.
Pizz.
mf
Arco
Sul tasto
p
Vc.
Pizz.
Arco
Sul tasto
p
Cb.
Pizz.
Arco
Sul tasto
p
p

118
Vln. I
Arco
mp
détaché
f
ff
ff
Vln. II
Arco
mp
détaché
f
ff
ff
Vla.
Modo ordinario
mp
détaché
f
ff
ff
Vc.
Modo ordinario
détaché
f
ff
sffz
ff
Cb.
Modo ordinario
détaché
f
ff
sffz
ff

125
E
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f
Sur G
Pizz.
Div.
Uniss.


133
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Arco
Pizz.
Non Div.
(Arco)
f
sf
mf

138
F
Pizz.
Div.
Vln. I
mf
Pizz.
Div.
(Div.)
Vln. II
mf
Arco
Vla.
mf
p
mf
f
Arco
Vc.
mp
Cresc. poco
mf
f
Pizz.
Cb.
f

145
G
Uniss.
Arco
Pizz.
Div.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mf
mp

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mp
p
p
mp

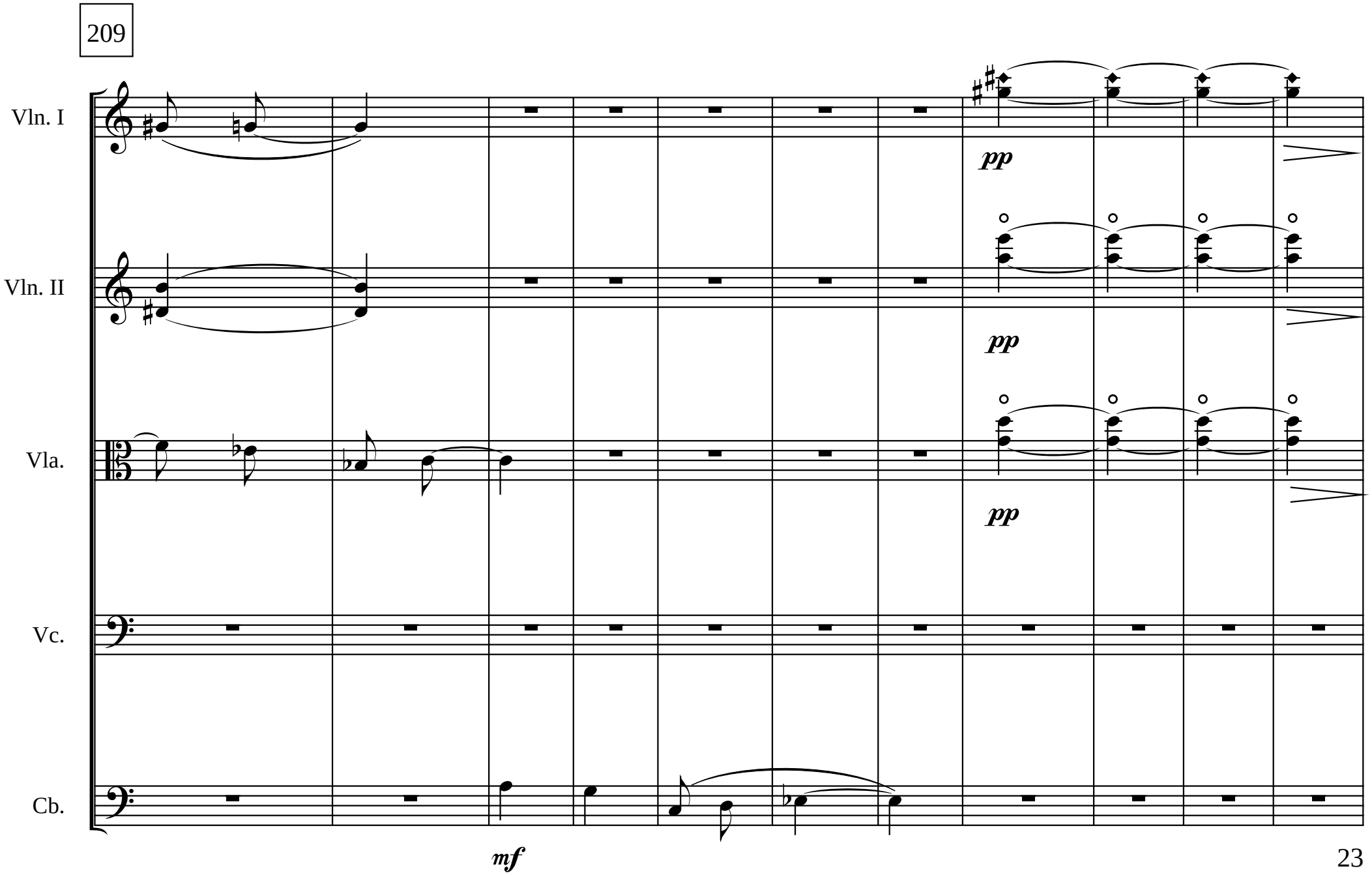
161
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

167
H
Uniss.
Arco
Vln. I
mf
Uniss.
Arco
Vln. II
mf
Non Div.
Vla.
pp
p
Div.
Vc.
pp
p
Cb.
p

176
J
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
DIv.
Non Div.
Non. Div.
Arco

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
f
Non div.
Pizz.

194
K
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mf
mp
p
Div.
Uniss.
Arco


209
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pp
pp
pp
mf

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mp
p
mf
mf

236
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Molto Expressivo
mf
Div.
f
Pizz.
25

252
L
Calmo ♩= 70
Uniss.
Vln. I
mp
mf
f
mp
Non. Div.
Vln. II
détaché
p
mf
mp
f
mp
Uniss.
Non. Div.
Vla.
p
mf
mp
f
mp
Div.
Vc.
p
mf
mp
f
mp
Arco
Cb.
p
mf
mp
f
mp

261
M
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
détaché
détaché
f
mf
mp
p

269
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Div
Div
mf
mf
mf
mf
mf
f
mf
mf

277
N
Vln. I
mp
mf
Vln. II
Non. Div.
Div.
détaché
p
mp
Vla.
Non Div.
p
mp
Vc.
Div.
Uniss.
p
mf
mp
Cb.
p
p
mp

285
Div.
O
Vln. I
Vln. II
détaché
Vla.
Vc.
Cb.

293
détaché
Vln. I
mp
mf
Div.
détaché
Vln. II
mp
mf
Div.
Vla.
p
mf
Vc.
p
mf
f
mf
mp
Cb.
mf
p
mf

305
P
Ansioso - *Poco acellerando - de* ♩= 80 *até* ♩= 90
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Uniss.
Pizz.
Arco
détaché
Div.
Non Div.
Uniss.
Non Div.
mp
mf
p
f

313
A tempo ♩= 80
Q
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
p subito
mf
pp
mp

320
R
Deciso
= 160
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
détaché
Div.
Non Div.
p
mf
f
mp
sffz

328
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Div.
Div. a 2
Pizz.
Arco
35

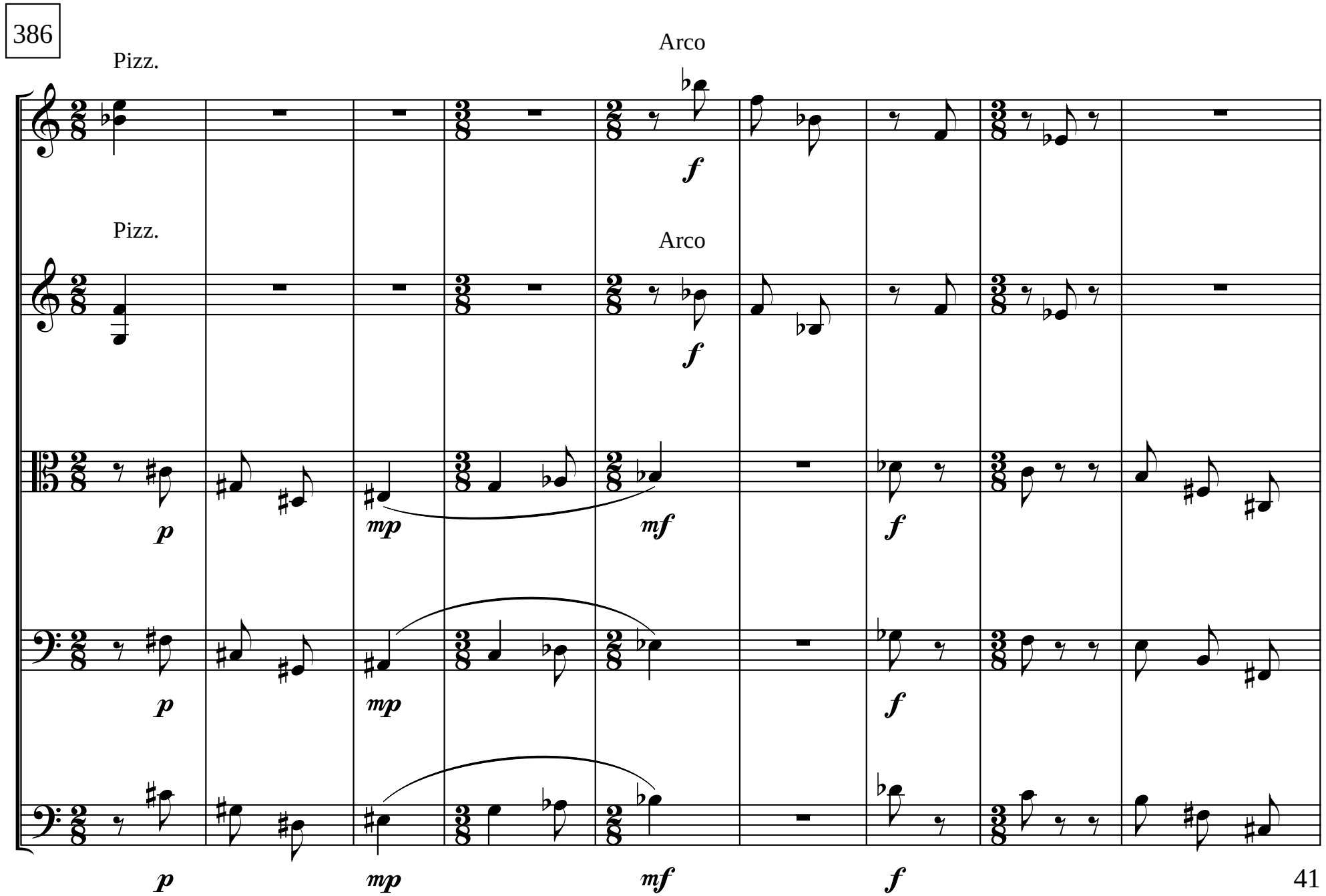
338
détaché
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
pp
Arco
pp
Arco
pp

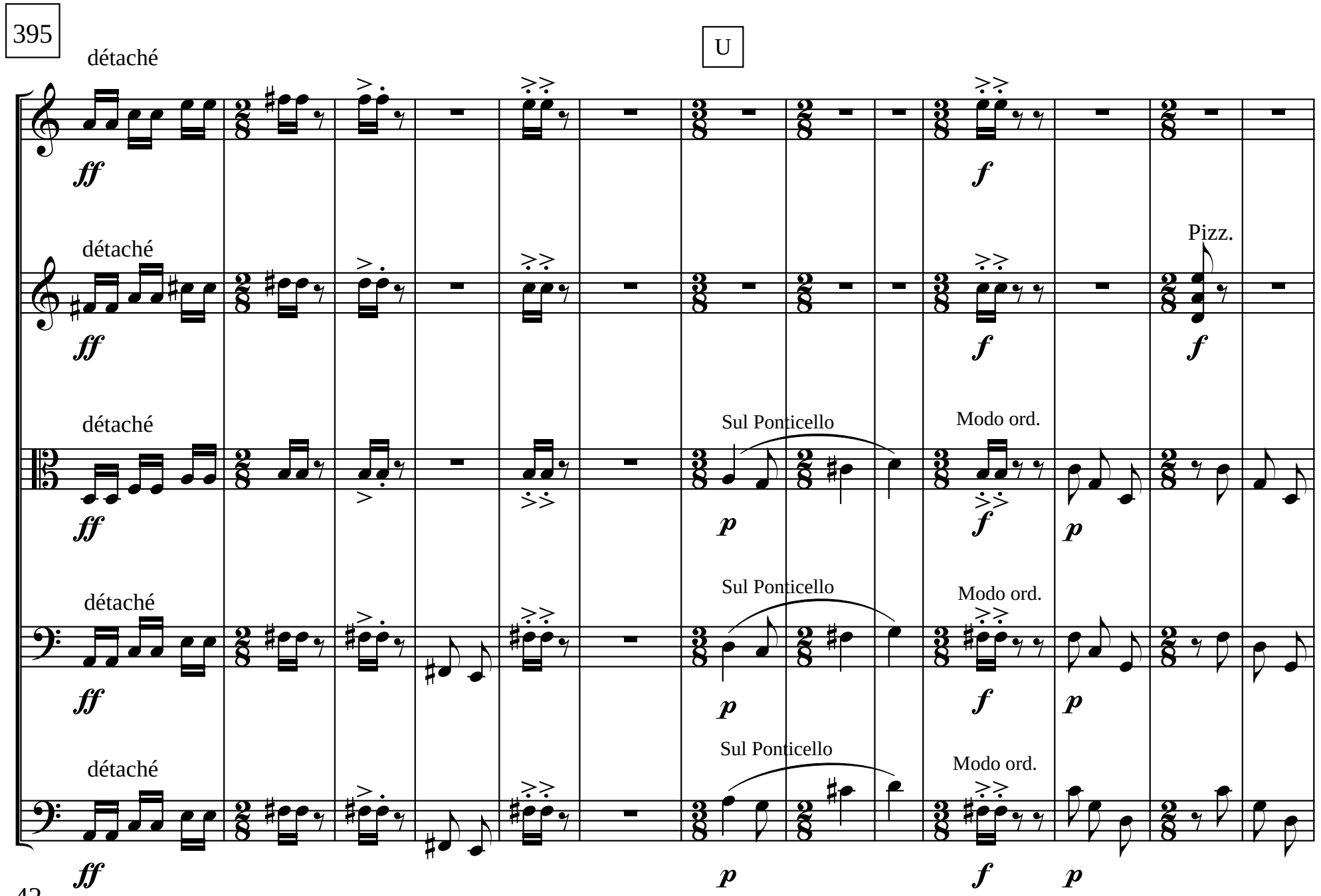
345
S
détaché
Vln. I
ff
Vln. II
mf
Vla.
mf
mf
Div.
Arco
Vc.
mf
Pizz.
ff
mf
ff
mf
ff
mf
ff
Pizz.
Cb.
ff

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Arco
Pizz.
Pizz.

363
T
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mp
mf
mf
Arco
Uniss.
mp
Arco
mp

376
Non. Div.
Vln. I
mp
Div.
Vln. II
mp
mp
Vla.
mf
Vc.
mf
Cb.
mf


386
Pizz.
Arco
Vln. I
f
Pizz.
Arco
Vln. II
f
Vla.
p
mp
mf
f
Vc.
p
mp
f
Cb.
p
mp
mf
f


395
U
détaché
Vln. I
ff
f
détaché
Vln. II
Pizz.
ff
f
f
détaché
Vla.
Sul Ponticello
Modo ord.
ff
p
f
p
détaché
Vc.
Sul Ponticello
Modo ord.
ff
p
f
p
détaché
Cb.
Sul Ponticello
Modo ord.
ff
p
f
p

408
Div.
détaché
Vln. I
Div.
Arco
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
mp
ff
sffz

418
V
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
Sur G
Pizz.
Arco
Div.
Uniss.
mf
f
fff

C – *"Ogum de Nagô"* – Carlos Alberto Pinto Fonseca

Partitura de Canto & Piano, cópia de Isolda Garcia de Paiva – 1977

OGUM DE NAGÔ

UMBANDA

CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA

(MM ♩=100)

(6-6-77)

mf

PISA NO GONGO, OH, CANGIRA, CANGIRA MUN-

mf

2/4 sem

mp

GÔN — — — GO.

mp

PISA NO GONGO, OH CANGIRA, CANGIRA MUN-

p

GÔN — — — GO,

p

O — GUN, — — — SEU CAN-GI-RA MUN-

p

p
GÔN _ _ _ _ GO. O _ GUN, SEU CANGIRA MUN _
b
mf
GÔN _ _ _ _ GO. FUNDA AGULHA NO MAR, MEU
mf
PAI, FUNDA A _ GULHA NO MAR, MEU PAI,
m.d.
COM SEUS CAVALOS, MEU PAI, NO MAR,

OS SÉUS CAVALOS, MEU PAI, NO MAR!
FUNDA AGULHA NO
MAR, MEU PAI,
FUNDA A_GULHA NO MAR, MÉU
PAI,
COM SÉUS CAVALOS, MÉU PAI, NO MAR,
COM SÉUS CAVALOS MÉU PAI, NO MAR!
(♩=60)
ÉU

MENO MOSSO
VI PA_RAR O DI_A, EU VI ES_TRELA BRI_LHAR,
EU VI ROMPE MA_TO, OGUN DAS MATAS QUER MORAR À BEIRA
a tempo
MAR... OGUN DAS MATAS QUER MO_RAR À BEIRA MAR... SARAVÁ, O_GUN!
a tempo
poll_
TEMPO I (♩=120)
mp
EA CO_RO_A DE LEI!
O-
poll_
TEMPO I
mp

GUN DE NA_GÔ!
O_GUN DE_ NA GÔ!
gliss
p · subito
mf
PISA NO CONGO, OH CANGIRA, CANGIRA MUNGÔN _____ GO
mf
PISA NO CONGO, OH CANGIRA, CANGIRA MUN_ _____ GO, O_
p

p
_GUN, SEU CANGIRA MUNGÔN GO, O-
p
_GUN, SEU CANGIRA MUN_GÔN GO.
p
FUNDA A_GULHA NO MAR, MEU PAI,
FUNDA A_GULHA NO MAR MEU PAI, COM SEUS CAVALOS, MEU

PAI, NO MAR...
COM SEUS CAVALOS, MEU PAI, MEU
accell
PAI
NA
accell
accell
GÔ!
accell
x gritado
HÉI!
8ª
XXX
SARAVÁ!
ff

D – *"Ogum de Nagô"* – Carlos Alberto Pinto Fonseca

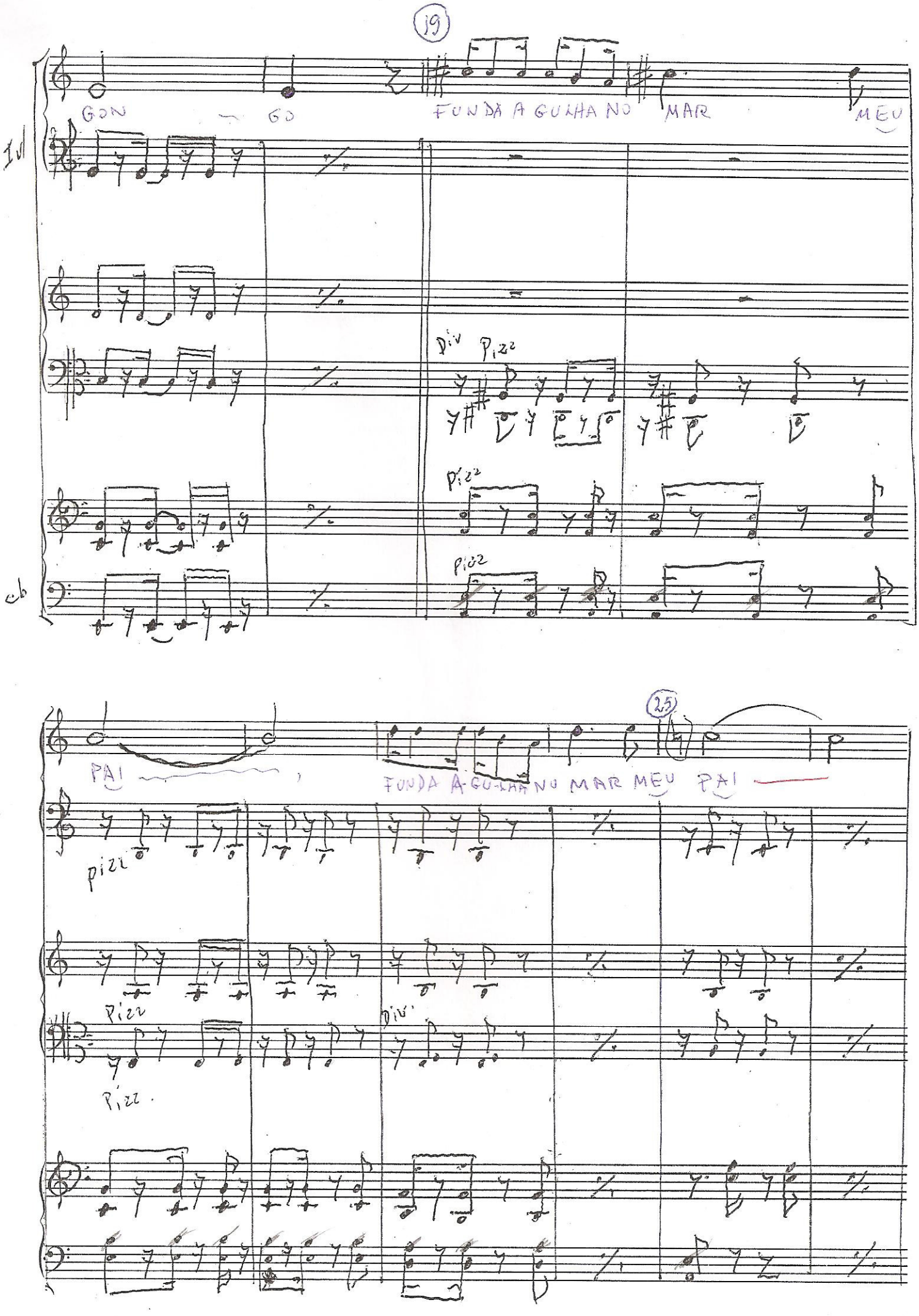
Manuscrito autógrafo da orquestração – 2005

OGUM DE NAGÔ

Carlos Alberto Pi
FONS

M. M: ♩ = 100

11
canto
GON
DIV
GO
CAN JI
O - GUM
RO
SEU
CAN JI RA MU
I vl
II vl
v/c
vc
cb
13
GON
GO
CAN - JI
O - GUM
RO
SEU
CAN - JI - RA
MU -
I vl
II vl
v/c
vc
cb


19
GON GO
FUNDA A GUNHA NO MAR MEU
Vl
Div
Pizz
Pizz
Pizz
Cb
25
PAI
FUNDA A GUNHA NO MAR MEU PAI
pizz
Pizz
Div
Pizz

30
COM SEUS CAVALEIROS NO MAR MEU PAI
35
Meno Mosso
40
PAI
arco
RIT EU VI RAIAR O DIA — EU VI — ESTRELA BRI-
RAR
div
RIT
arco
arco
RIT.
arco
RIT.

RIT
(45)
(si)
LHAR — EU VI — ROM-PE MA — TO
OGUM DAS MATAS QUER MO-RARA BEIRA
RIT.
RIT
RIT
DIV
a tempo
(50)
MAR — O GUM DAS MATAS QUER MO-RARA BEI-RA MAR
SARAVÁ O-GUM
RIT.
RIT
RIT
RIT
RIT

Tempo I
60
mf
LEI
O - GUM DE - NA GÔ, O - GUM DE - NA GÔ E
pp
65
70
PISA NO GOGÔ CANJIRA CANJIRA MU - GON - GÔ

PISA NO SONGO CANJI-RÓ CANJIRA MU-GON - - GO O - GUM SEU CANJIRA MU-
80
85
GON - - GO O - GUM SEU CANJIRA MU-GON - GO

90
FUNDA A GUMA NO MAR MEU PAI
arco
(sotto la voce)
FUNDA A GUMA NO MAR MEU PAI
pizz.
pizz.
div.
Pizz.
div
Pizz.
div
95
COM SEUS CAVALOS NO MAR MEU PAI
MEU PAI NO MAR
COM SEUS CAVALOS NO MAR MEU PAI
MEU

100
105
PA
MAGÔ
accel.
accell più
(½ arco ½ tasto ½ pizz. ?)
co tasto pizz.
Div.
pizz
arco
gritado
-Hei!
SARAVÁ!
Bate na caixa
Bate na caixa
Bate na caixa
Bate na caixa
(Colocar pizzs juntos)
Hei. SARAVÁ
Div. sul ponticello
Div. sul pont.
sul pont.
FIM
Orquestração feita sobre áudio de 2005
DIV sul pont
sul pont

E – *"Ogum de Nagô"* – Carlos Alberto Pinto Fonseca

Edição feita por Charles Roussin da versão de canto e orquestra de cordas – 2011

"Ogum de Nagô"

Carlos Alberto Pinto Fonseca
(1933-2006)

11
gum seu can - ji - ra mu - gon - - - - go, O - gum
11
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

16
seu can - ji - ra mu - gon - - - - go. Fun - da a - gu - lha no mar meu
16
Vln. I
Vln. II
pizz.
div.
Vla.
pizz.
Vc.
pizz.
Cb.

21
pai, fun - da a - gu - lha no mar meu pai,
21
pizz.
Vln. I
pizz.
Vln. II
div.
Vla.
Vc.
Cb.

26
com seus ca - va - los no mar meu pai,
26
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Rit.
31
com seus ca - va - los no mar meu pai, eu
Rit.
31
Vln. I
arco
Vln. II
arco
Vla.
arco
Vc.
arco
Cb.

35
Meno Mosso
3
3
vi pa - rar o di - a eu vi es - tre - la bri - lhar- - -
35
Meno Mosso
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
arco
Cb.

42
Rit.
eu vi rom - pe ma - - to O - gum das ma - tas quer mo - rar à bei - ra mar
42
Rit.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

49
a tempo
Rit.
O - gum das ma - tas quer mo - rar à bei - ra mar Sa - ra - vá O - gum ea co - ro - a de
49
a tempo
Rit.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Tempo I
56
lei
O -
Tempo I
56
Vln. I
Vln. II
Vla.
div.
Vc.
Cb.
60
mf
gum de Na - gô
O - gum de Na - gô
f
mf
ê
60
pp
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

65
f
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

70
Pi - sa no gon - go can - ji - r'ó can - ji - ra mu - gon - - - - go, pi - sa no gon - go can -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

75
ji - r'ró can - ji - ra mu - gon - - - - go, O - gum seu can - ji - ra mu -
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

80
gon - - - go, O - gum seu can - ji - ra mu - gon - - - go.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

86
Fun - da a - gu - lha no mar meu pai, fun - da a - gu - lha no
86
sotto la voce
Vln. I
Vln. II
pizz.
Vla.
pizz.
div.
Vc.
pizz.
div.
pizz.
Cb.

91
mar meu pai, com seus ca - va - los no mar no
91
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

96
mar,
com seus ca - va - los meu pai, meu
96
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

accell.
100
pai
Na -
accell.
100
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

* - Todos os músicos da orquestra devem falar a palavra "Saravá" em conjunto com o cantor.

F – “Estudo de Cores e Formas” – Oiliam Lanna

Edição de Romeu Rabelo – 2005

Estudo de Cores e Formas

Para o Maestro Charles Roussin e a
Orquestra de Câmara de Ouro Branco

Oiliam Lanna

6
Vln I
s. t.
pp
mf
ppp
Vln II
ord.
3
mf
mf
s. t.
pp
ppp
Vla
mf
p
ppp
Vc
3
CB
arco/sul tasto
pizz.
arco/sul tasto

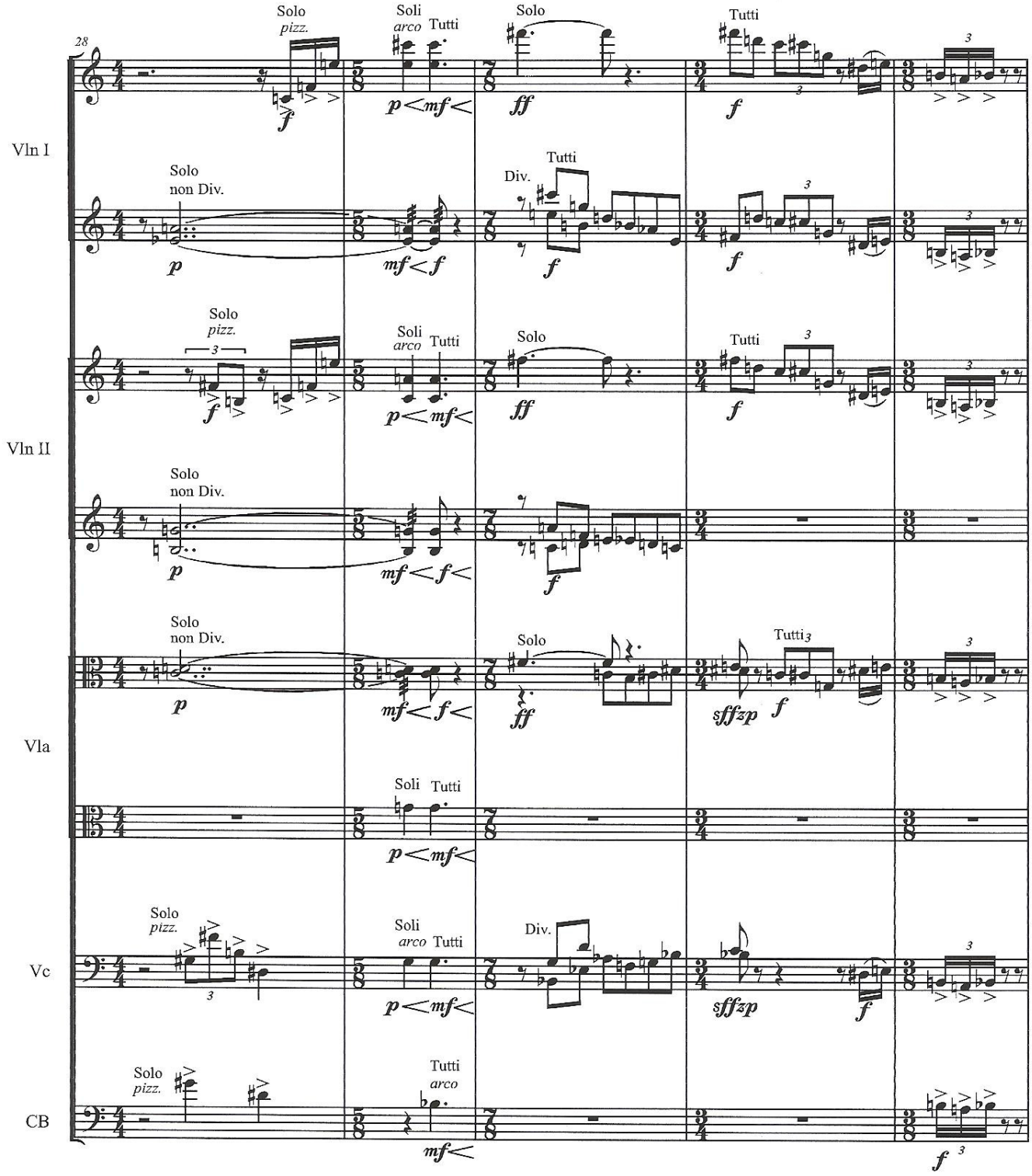
9
Tutti
via sord.
s. t.
ten.
ord.
ten.
pp
p
Vln I
ord.
pizz.
mp
Tutti
Vln II
Vla
Vc
s. p.
CB

♩= 80
12
ord.
rall.
Vln I
rall.
Solo
ten. ten.
ord.
Vln II
Vla
arco
Vc
CB

15
Vln I
Vln II
Vla
Vc
CB
flautando
(fl.)
Solo
s. t.
ten.
pp
mf
f
p
mf>p

19
Div.
Vln I
Vln II
Vla
Vc
CB
s. t.
s. t.....s. p.
s. t.....s. p.
pizz.
pizz.3
arco
ord.
arco (real)
p
f
ff
mf
mp

24
Vln I
Vln II
Vla
Vc
CB
pizz.
arco
ten.
(gliss.)
mf
f
p
ff


28
Vln I
Vln II
Vla
Vc
CB
Solo
pizz.
Soli
arco
Tutti
Solo
Tutti
Solo
non Div.
Tutti
Div.
Solo
pizz.
Soli
arco
Tutti
Solo
Tutti
Solo
non Div.
Solo
non Div.
Solo
Tutti3
Soli
Tutti
Solo
pizz.
Soli
arco
Tutti
Div.
Solo
pizz.
Tutti
arco

33
Tutti
Solo
Tutti
Solo
Solo
Vln I
Vln II
Vla
Vc
CB
ff
f
3

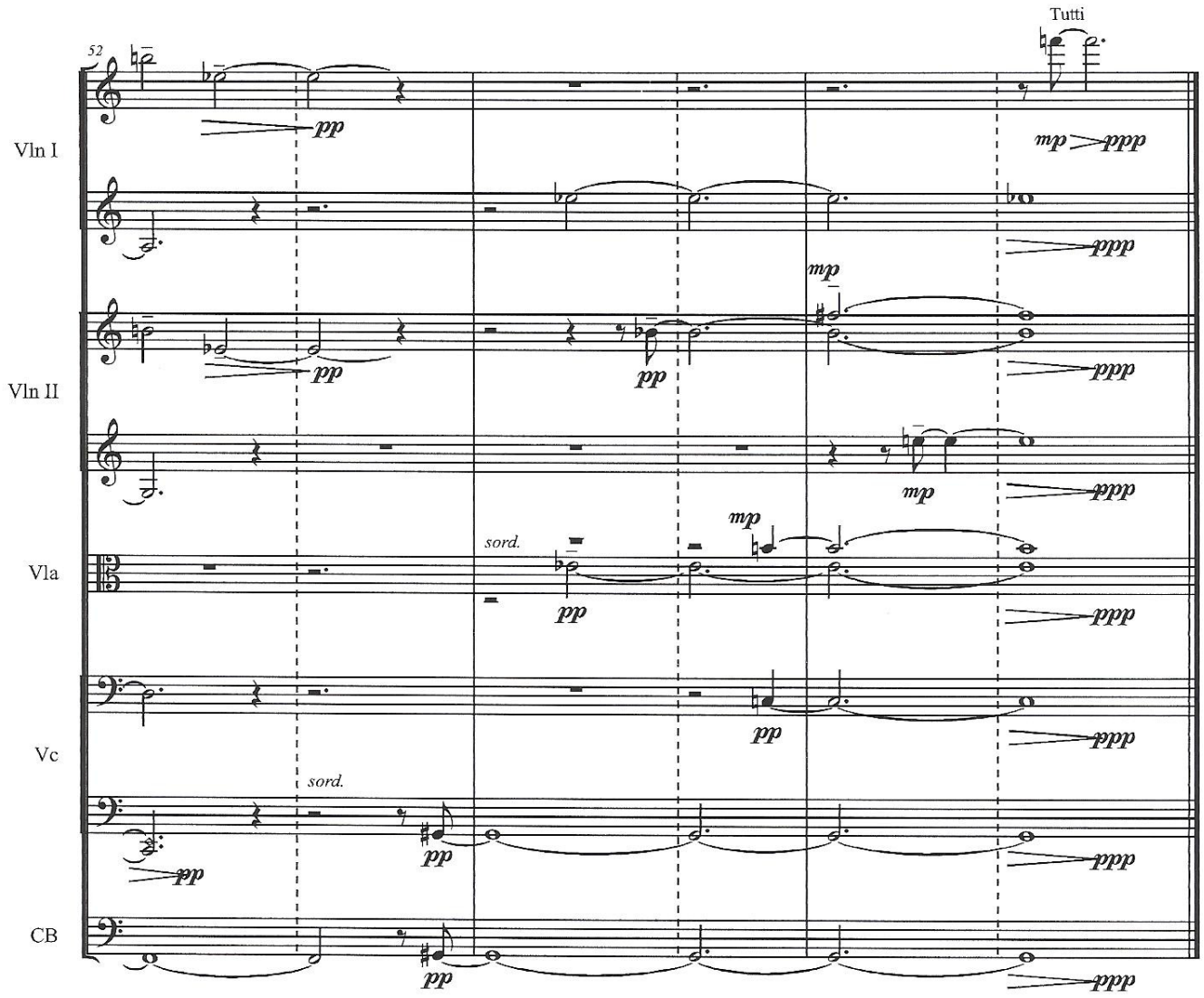
36
Vln I
Vln II
Vla
Vc
CB
Solo
Tutti
ten.
ff
sffzp
p
3

39
Vln I
Vln II
Vla
Vc
CB
Tutti
non Div.
col leg. > ord. > s. t.
sord.
Div.
s. t.
ff
pp
ppp
mf
p

43
Vln I
Vln II
Vla
Vc
CB
poco
(pp)
poco
pp
<mf > pp subito
ppp
senza sord.
Solo
mf
pp
Solo
p < mf
pp
p
sord.
pp
(s. t.)
p
<mf > pp subito
(pp)
poco
p
pp

46
Vln I
Vln II
Vla
Vc
CB
(sord.)
Tutti
non Div.
pizz.
arco
sord.
sord.
sord.

49
Solo
sord.
Vln I
Solo
sord.
Vln II
Solo
Vla
Vc
CB


52
Tutti
Vln I
Vln II
Vla
Vc
CB
sord.
sord.
pp
mp
ppp

G – *"Sinfonietta Terza"* – Ernani Aguiar

Edição da Academia Brasileira de Musica, revisão de Roberto Duarte – 2006

Para Kênia Libanio

In nomine Domini

SINFONIETTA TERZA *"OURO BRANCO"*

para cordas

Revisão
Roberto Duarte
2006

Ernani Aguiar
2005

I

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

II

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

III

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

© 2006 Academia Brasileira de Música

H – *"Noctâmbulos"* – Rufo Herrera

Edição de Charles Roussin – 2011

Noctámbulos I

(00:12 hs)

Rufo Herrera
(1935)

Andante Moderato ♩= 88

Violino I

Violino II

poco vibrato

mp

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

mp

6

Vln. I

poco vibrato

mp

Vln. II

Vla.

mp

Vc.

Cb.

11
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mf
mp
mp

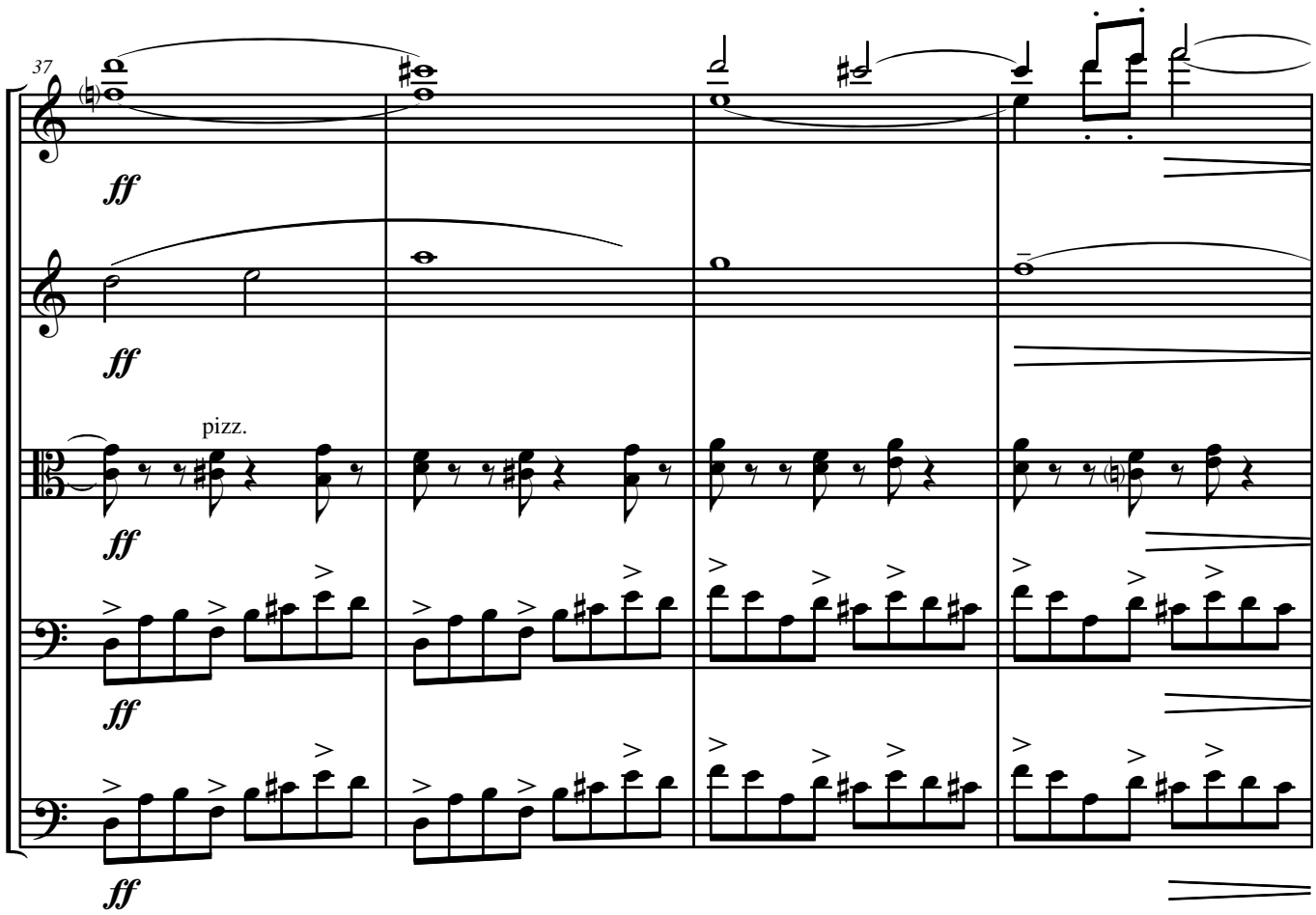
16
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf

21
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

26
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
gliss.
f
divisi
mp
cres.
3

30
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
poco
a
poco
mf

34
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f


37
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
pizz.

41
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp

45
Vln. I
Vln. II
arco
Vla.
Vc.
Cb.
mp
p
48
rit. poco a poco
pp
mp

Noctámbulos II

(02:21 hs)

Rufo Herrera
(1935)

Piú animato

8
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf

11
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
f
f
f
f

14
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
ff
mp subito

17
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
gliss.
gliss.
piú espressivo
mf

21
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

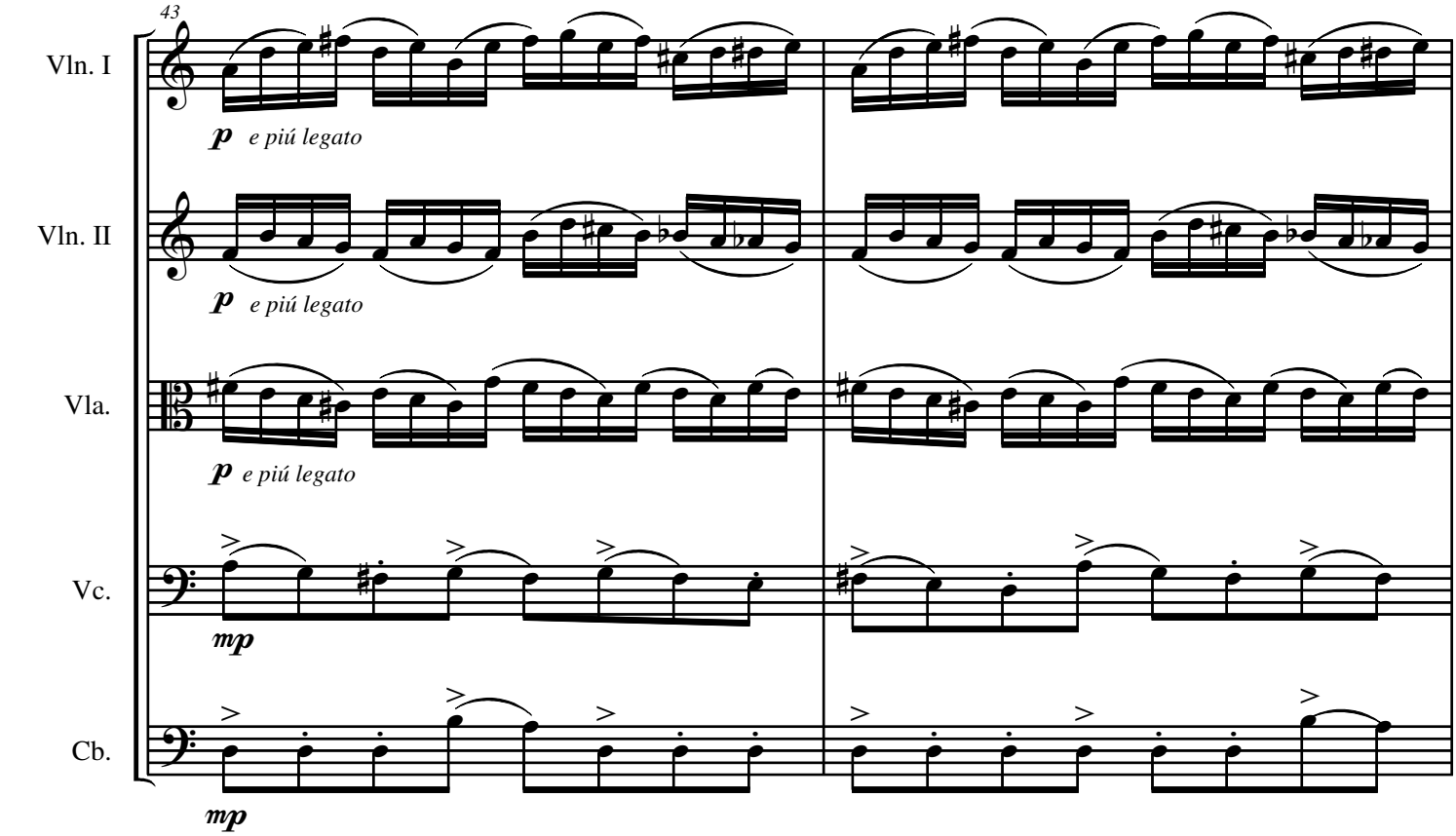
25
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

29
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mf

33
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sfz
sfz

37
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
sfz
f

40
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
f
ff
sfz


43
Vln. I
p e piú legato
Vln. II
p e piú legato
Vla.
p e piú legato
Vc.
mp
Cb.
mp

45
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

47
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
1.
mp
p
mf

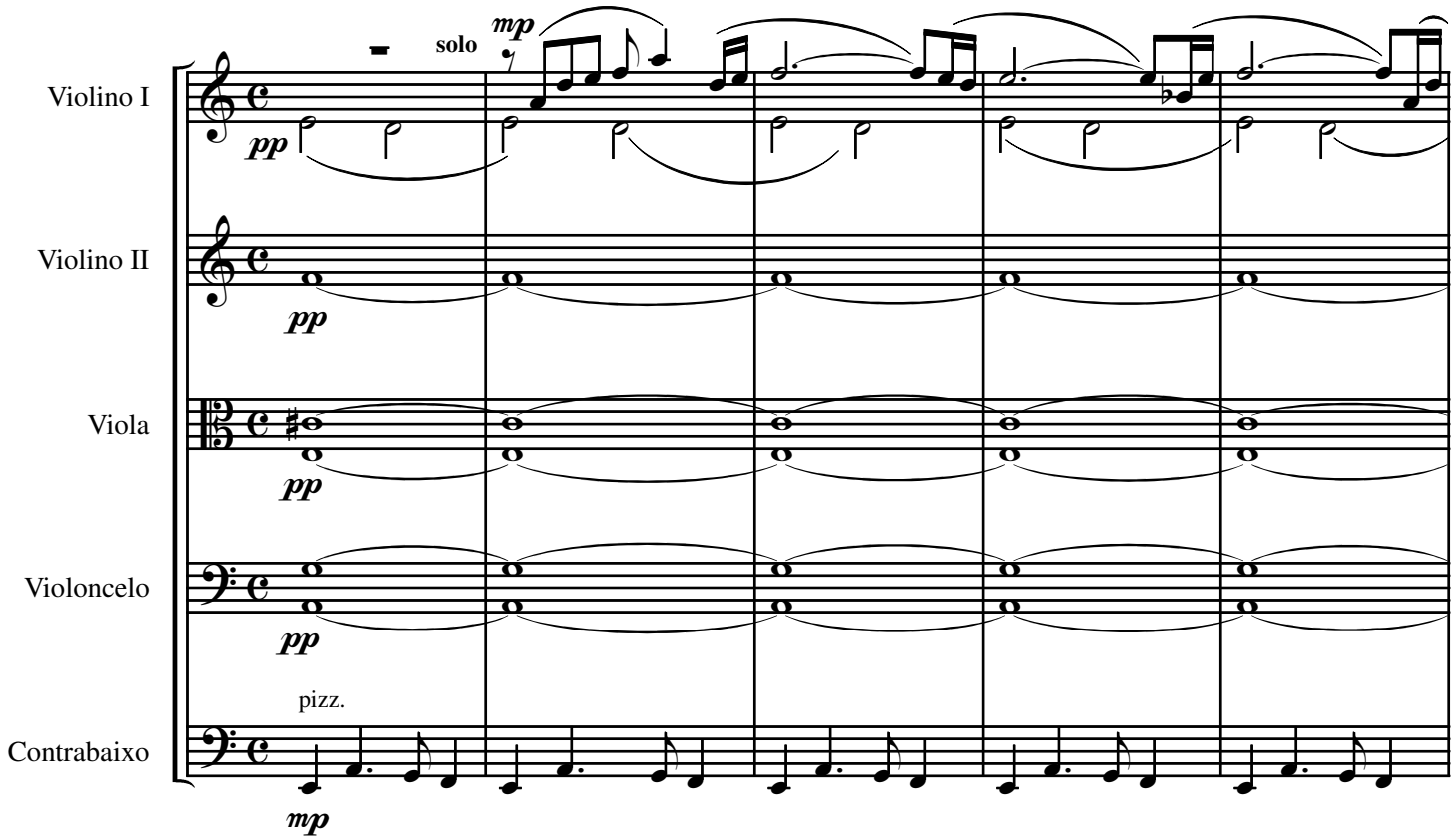
49
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
2.
f
ff
mp subito

Noctámbulos III

(04:33 hs)

Rufo Herrera
(1935)

Adagio ♩= 77



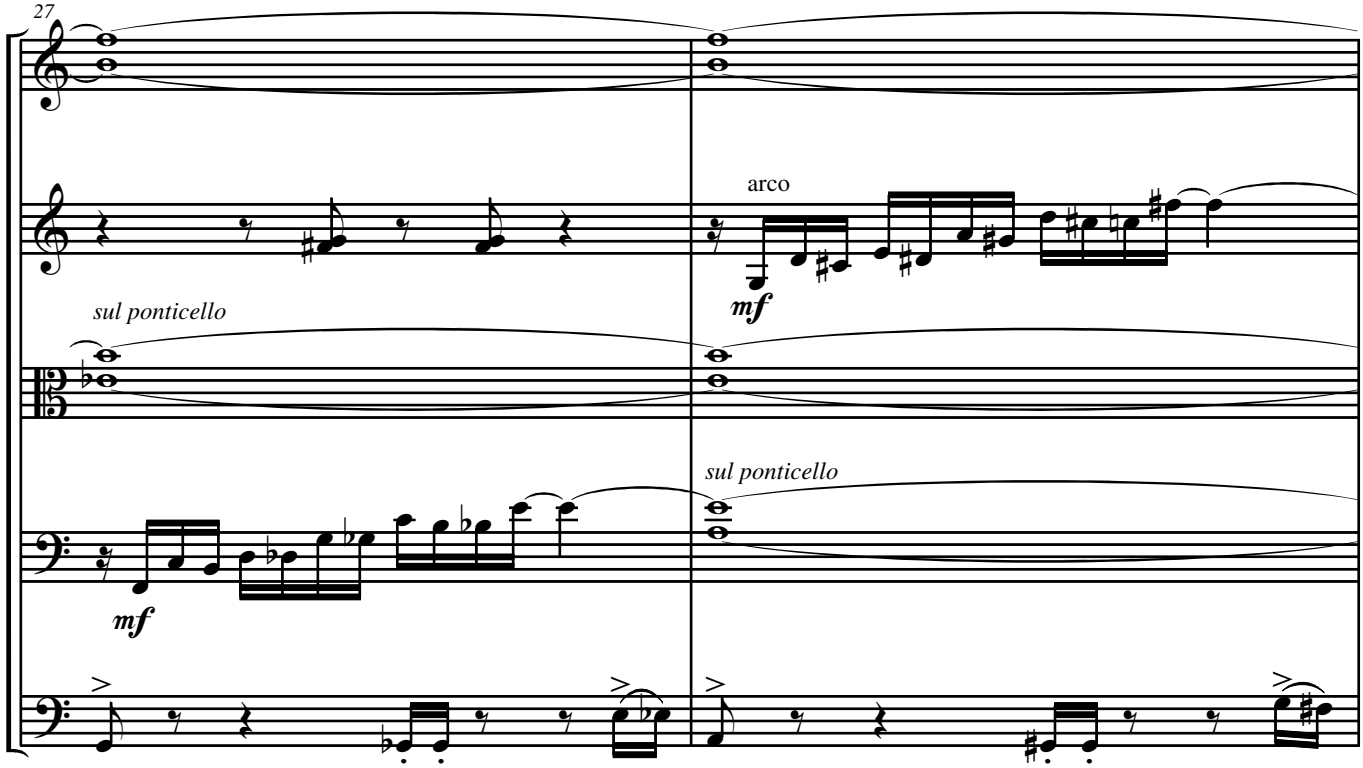
poco rit.
10
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.

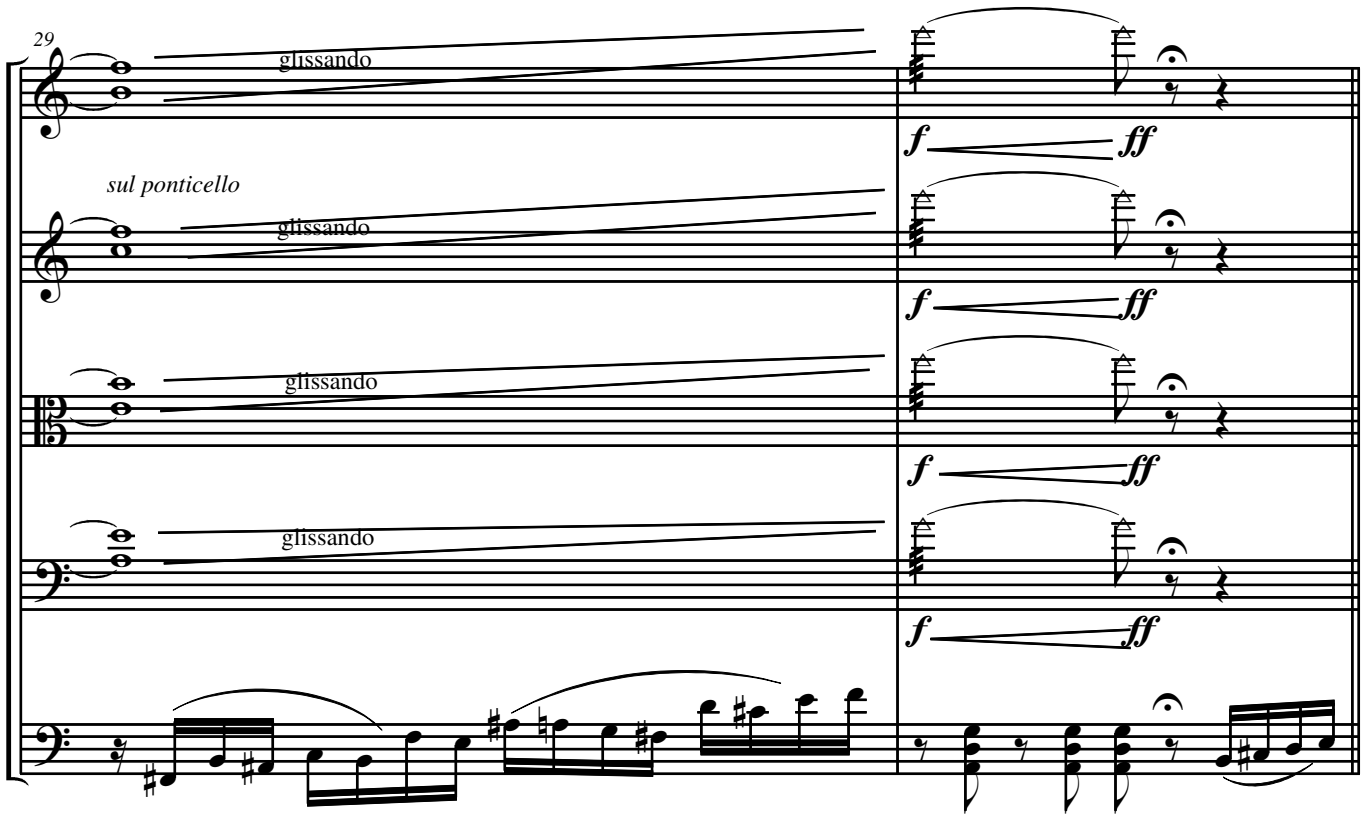
misterioso
14
tutti
arco
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
pizz.
mf
vibr.

18
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
con sordina

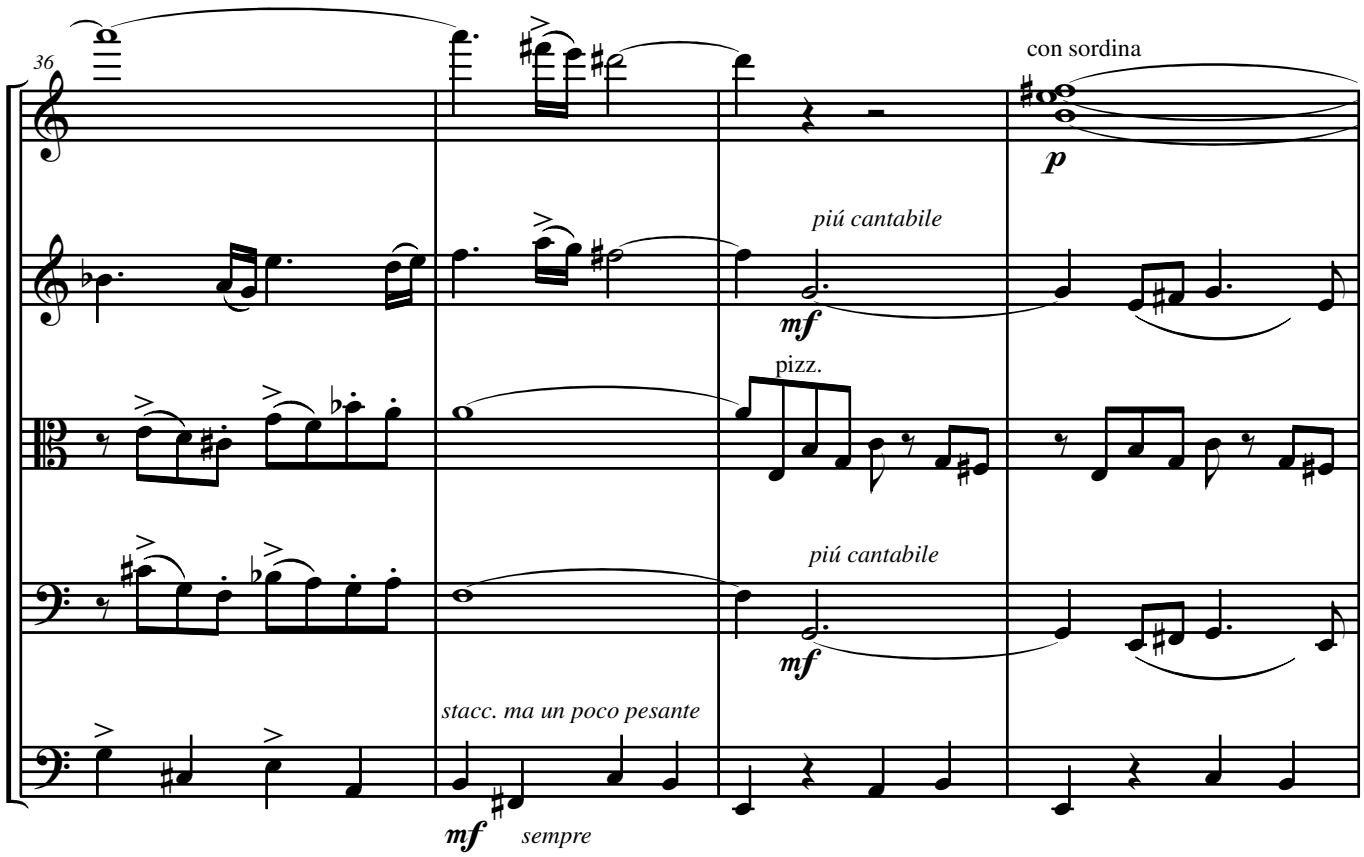
21
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
con sordina

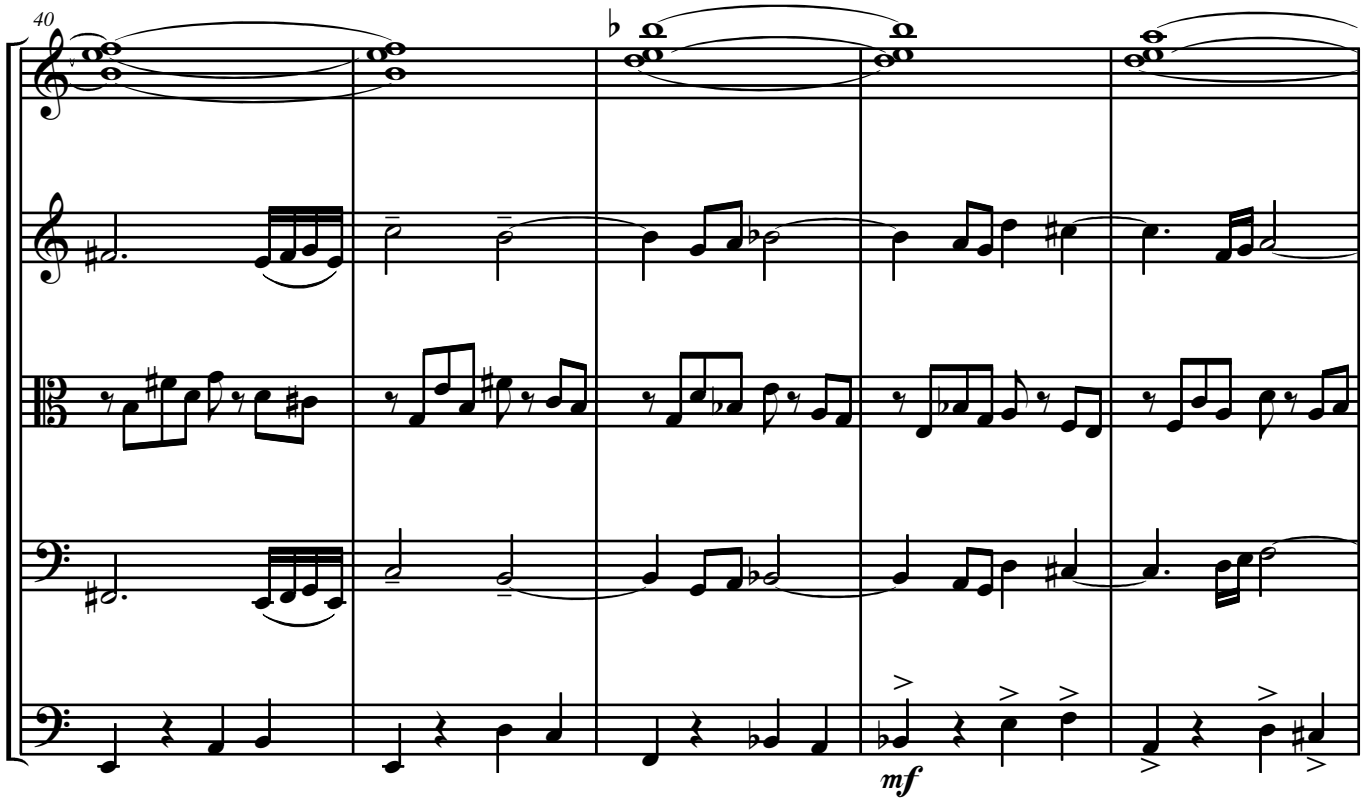
25
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
senza sordina
mf
sul ponticello
pizz.
senza sordina
senza sordina
mf
arco


27
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
arco
mf
sul ponticello
sul ponticello
mf
sul ponticello


29
Vln. I
glissando
f
ff
sul ponticello
Vln. II
glissando
f
ff
Vla.
glissando
f
ff
Vc.
glissando
f
ff
Cb.

31
Moderato assai
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.


36
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
con sordina
p
piú cantabile
mf
pizz.
piú cantabile
mf
stacc. ma un poco pesante
mf
sempre


40
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
mf

45
senza sordina
3
Vln. I
mf
cantabile
Vln. II
cantabile
Vla.
3
mf
Vc.
Cb.
50
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
dim. poco a poco
Cb.

I – “Concertino para viola e cordas” – Avelar Jr.

Edição do compositor – 2011

Concertino para viola e cordas

Avelar Jr

I - Allegro Burlesco

5
vla. solo
Vln. I 2
Vln. II 2
Vla. 2
Vc. 2
Cb.
arco
pizz.
8
Vln. I 1
Vln. II 1
Vla. 1
Vc. 1
solo
Tutti

11
vla. solo
Vln. I 2
Vln. II 2
Vla. 2
Vc. 2
Cb.
mf
mp
mf
mp
mf
mf
mp
mf
mf
f
mf
f
mf
f

14
vla. solo
Vln. I 2
Vln. II 2
Vla. 2
Vc. 2
Cb.
mf
pizz.
ff
f
f
mf
f
arco
f
arco
f

18
arco
vla. solo
Vln. I 2
Vln. II 2
Vla. 2
Vc. 2
Cb.
mf
f
mp
pizz.

21
vla. solo
Vln. I 2
Vln. II 2
Vla. 2
Vc. 2
Cb.
mf
f
mp
pizz.

25
vla. solo
Vln. I 2
Vln. II 2
Vla. 2
Vc. 2
Cb.
29
vla. solo
Vln. I 2
Vln. II 2
Vla. 2
arco
Vc. 2
arco
Cb.
ff
f

33
vla. solo
Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
8va
mf
p
mp
div.
Tutti

37
vla. solo
Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb.
Tutti
solo
pizz.

43
vla. solo
Vln. I 2
Vln. II 2
Vla. 2
Vc. 2
Cb.
mf
f
47
pizz.
arco
mp
p

50
vla. solo
Vln. I 2
Vln. II 2
Vla. 2
Vc. 2
Cb.
arco
f
ff
mp
mf

54
vla. solo
Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb.
solo
Tutti
f
mf
ppp
p

58
vla. solo
Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb.
poco
solo
legato
mf
mf sub.
mp

62
vla. solo
Tutti
solo
Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb.
f
mf
mp
p

67
vla. solo
Vln. I 2
Vln. II 2
Vla. 2
Vc. 2
Cb.
f
mf
p

70
vla. solo
Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb.
solo
Tutti
ponta do arco
mp
mf
f
p
sub.

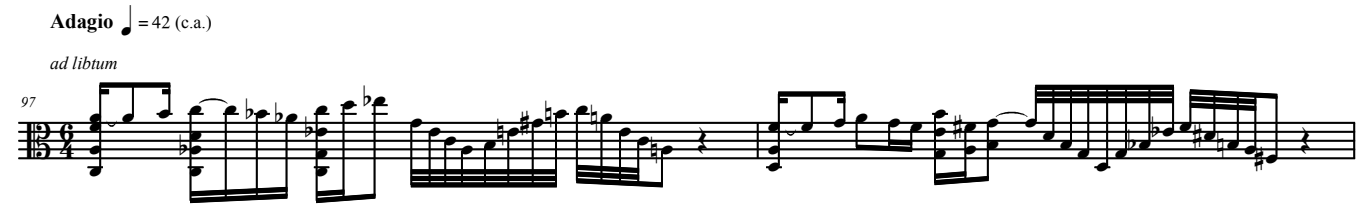
75
vla. solo
Vln. I 2
Vln. II 2
Vla. 2
Vc. 2
Cb.
f
mp
mf

79
vla. solo
Vln. I 2
Vln. II 2
Vla. 2
Vc. 2
Cb.
mf
mp

83
vla. solo
Vln. I 2
Vln. II 2
Vla. 2
Vc. 2
Cb.
pizz.
mf
86
f
ff
mp
p
arco

91
vla. solo
Vln. I 2
Vln. II 2
Vla. 2
Vc. 2
Cb.
mp
mf
f
ff

Cadenza


Adagio ♩ = 42 (c.a.)
ad libtum
97
vla. solo

99
vla. solo

Andante lento ♩ = 48 (c.a.)
101
vla. solo

104
Tempo I
tr
gliss.
vla. solo
Vln. I 1
Vln. I 2
Vln. II 1
Vln. II 2
Vla. 1
Vla. 2
Vc. 1
Vc. 2
Cb.
D.B.
solo
ff
f
pp
mf

II - Andante Largo

♩ = 45

7
vla. solo
Vln. I
Vln. I
Vln. II
Vln. II
Vla.
Vla.
Cello
Cello
Cbx.
mf
mp
pp
p
solo
Tutti
3

13
vla. solo
mf
Vln. I
simile
mp
mf
Vln. I
simile
pp
p
Vln. II
simile
mp
mf
Vln. II
simile
p
pp
p
Vla.
simile
mp
mf
Vla.
simile
p
pp
p
Cello
simile
mp
mf
Cello
simile
p
pp
p
Cbx.

19
vla. solo
Vln. I
Vln. I
Vln. II
Vln. II
Vla.
Vla.
Cello
Cello
Cbx.
mp
mf
pp
p
Tutti com surd. incluindo Spalla.
Tutti, exceto spalla.

25
vla. solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Cello
Cbx.
mf
p
mp
31
solo, com surd.
solo
pp
pizz.
arco

37
vla. solo
mf
Vln. I
Tutti
sem surd.
p
Vln. II
Tutti
sem surd.
p
Vla.
solo
mf
Vla.
arco
p
mp
Tutti
sem surd.
p
Cello
Tutti
arco, sem surd.
p
Cbx.
arco
mp
43
vla. solo
pp
mp
Vln. I
colocar surdina
Vln. II
colocar surdina
Vla.
solo I
pp
mp
Vla.
Cello
solo
pp
p
Cello
Cbx.
solo
pp
p
Cbx.

49
vla. solo
Vln. I
Todos com surdina
div.
p
Vln. I
Todos com surdina
div.
p
Vln. II
Todos com surdina
div.
p
mp
Vln. II
Todos com surdina
div.
p
mp
Vla.
Vla.
solo II
mp
Cello
Cello
Tutti
pizz.
mf
Cbx.
Cbx.
Tutti
pizz.
mf

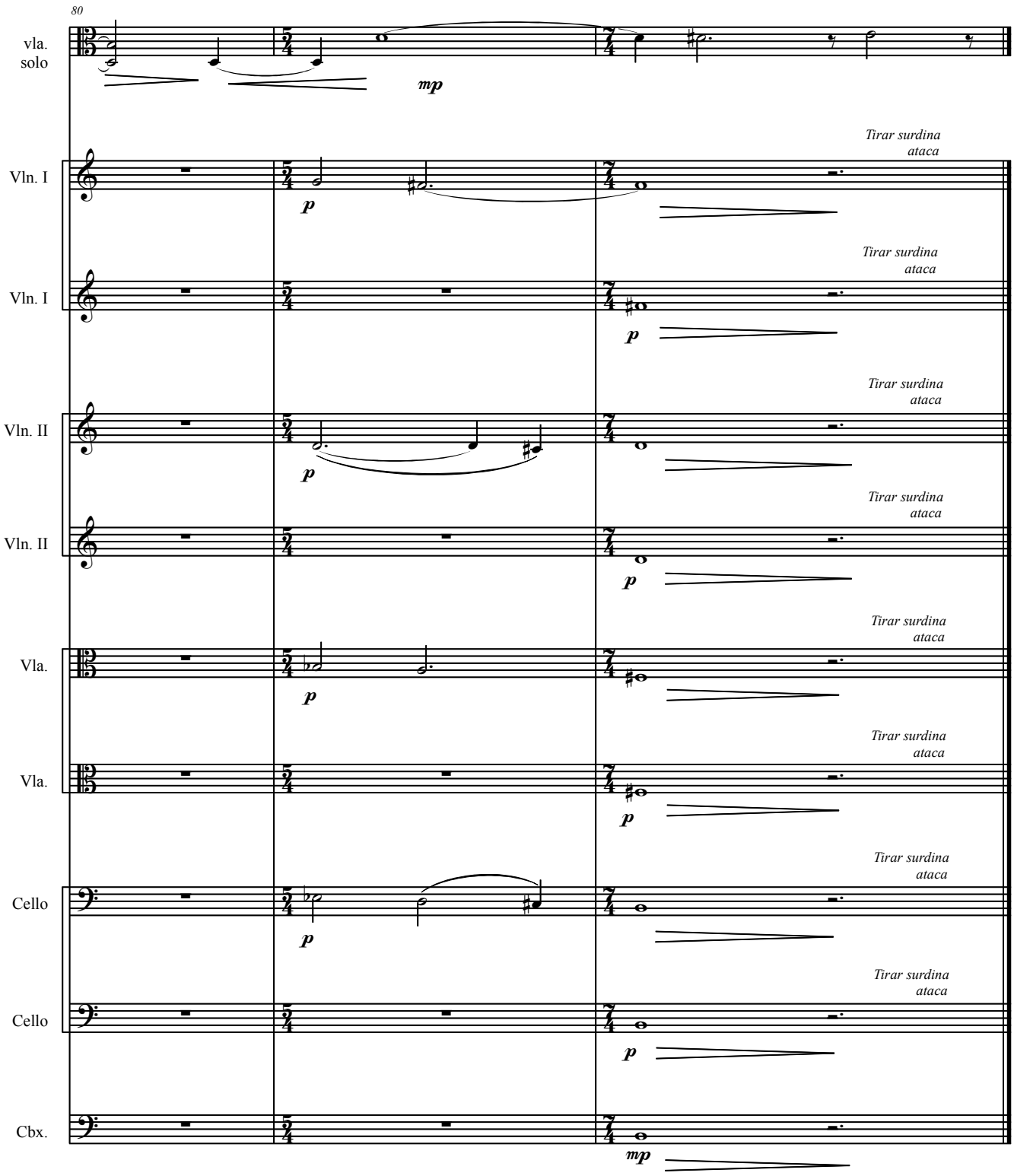
55
vla. solo
Vln. I
Vln. I
Vln. II
Vln. II
Vla.
Vla.
Cello
Cello
Cbx.
p
p
p
p

60
vla. solo
Vln. I
Vln. I
Vln. II
Vln. II
Vla.
Vla.
Cello
Cbx.
p
mp
Tutti

65
vla. solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vla.
Cello
Cbx.
Todos com surdina
Todos com surdina
Todos com surdina
arco
arco
p
p
p
p
Tutti
div.
p
mp

70
vla. solo
mp
Vln. I
solo com surd.
mp
Vln. I
Tutti
p
Vln. II
solo com surd.
mp
Vln. II
Tutti
p
Vla.
solo com surd.
mp
Vla.
Tutti
Tutti
p
Cello
solo com surd.
mp
Cello
Tutti
p
Cbx.

75
vla. solo
Vln. I
Vln. I
Vln. II
Vln. II
Vla.
Vla.
Cello
Cello
Cbx.
simile
p
mp


80
vla. solo
mp
Vln. I
Tirar surdina ataca
p
Vln. I
Tirar surdina ataca
p
Vln. II
Tirar surdina ataca
p
Vln. II
Tirar surdina ataca
p
Vla.
Tirar surdina ataca
p
Vla.
Tirar surdina ataca
p
Cello
Tirar surdina ataca
p
Cello
Tirar surdina ataca
p
Cbx.
mp

III - Rock

♩ = 90

Viola Solista
mp
Violin I
Violin II
Viola
solo
arco
p
simile
mp
Cello
pizz.
Cello
pizz.
Contrabaixos
p
mf

Concertino para Viola e Cordas
III - Rock (revisado)

9
Vla. solo
ff
3
solo I
Sul pont.
Vln. I
f
solo II
Sul pont.
Tutti
nat.
Vln. I
f
fp
f fp
solo
Sul Pont.
Tutti
nat.
div.
Vln. II
solo
Sul Pont.
Tutti
nat.
div.
div.
Tutti
Vln. II
fp
f fp
Tutti
div.
mf
solo
Sul Pont.
Vla.
f
solo
nat.
ff
solo
Sul Pont.
nat.
mf
Tutti
Vla.
f
fp
f fp
mf
Vc.
Cb.
fp
f fp

13
Vla. solo
Gliss.
Gliss.
Gliss.
ff
solo I
Sul pont.
Vln. I
f
solo II
Sul pont.
Tutti
nat.
Vln. I
f
f fp
f fp
solo
Sul Pont.
Tutti
nat.
div.
Vln. II
mf
Tutti
div.
Tutti
Vln. II
mf
f fp
f fp
solo
Sul Pont.
Vla.
Tutti
Vla.
f
f fp
f fp
Vc.
f
f fp
Cb.
f fp
f fp

16
Vla. solo
Gliss.
Gliss.
ff
Vln. I
solo I
Sul pont.
f
solo II
f
Vln. I
solo II
Sul pont.
Tutti
nat.
f
solo II
Tutti
nat.
f
fp
Vln. II
solo
Sul Pont.
mf
Tutti
nat.
div.
solo
Sul Pont.
f
Vln. II
Tutti
div.
mf
Tutti
f
fp
Vla.
solo
Sul Pont.
mf
solo
Sul Pont.
Vla.
mf
Tutti
f
fp
Vc.
ff
fp
Cb.
ff
fp

19
3
Gliss.
Vla. solo
Tutti
div.
Sul pont.
Vln. I
mf
Sul pont.
Vln. II
f fp
f mf
Vla.
f fp
f mf
Vc.
f mf
div.
(arco e pizz.)
Cb.
f fp
f

22
Vla. solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.
poco
legato
arco

25
Vla. solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vla.
Vc.
Cb.
mf
mp
p
solo
f
Tutti
pizz.

29
Vla. solo
f
mf
Vln. I
solo
mf
Vln. I
Tutti
mf
Vln. II
solo
mf
Vln. II
Tutti
mf
Tutti
mp
Vla.
solo
mf
Vla.
Tutti
mf
mp
Vc.
mp
Cb.
arco
f
pizz.
mf

32
Vla. solo
f
solo
Vln. I
mf
Tutti
Vln. I
mf
solo
Vln. II
mf
Tutti
Vln. II
mf
Tutti
solo
Vla.
mf
Vla.
mf
f
mf
Vc.
f
mf
arco
pizz.
arco
Cb.

34
Gliss.
simile
Vla. solo
Tutti
div.
Vln. I
Sul pont.
nat.
Vln. II
Vla.
f
Vc.
f
pizz.
arco
pizz.
arco
Cb.

36
Vla. solo
Vln. I
Vln. II
Vln. II
Vla.
Vla.
Vc.
Cb.
solo
Sul Pont.
Tutti
div.
nat.
mf
mf
solo
Sul Pont.
nat.
mf
mf
f
ff

39
Vla. solo
solo I
Sul pont.
Vln. I
f
solo II
Sul pont.
Tutti
nat.
Vln. I
f
mf
solo
Sul Pont.
Tutti
nat.
div.
Vln. II
mp
mf
Tutti
div.
Vln. II
mp
mf
solo
Sul Pont.
Vla.
mp
mf
Tutti
nat.
Vla.
f
mp
mf
Vc.
mp
f
pizz.
arco
Cb.
mf
f

43
Ad libtum
Vla. solo
ff
Vln. I
fp
solo
Sul Pont.
Tutti
nat.
div.
Vln. II
Tutti
div.
Tutti
fp
Vln. II
solo
Sul Pont.
Vla.
Tutti
Vla.
fp
Vc.
fp
Cb.
fp

13/04/2007
Dedicado ao amigo Carlos Aleixo dos Reis

J – “Pequena Fantasia” – Nelson Salomé

Edição de Arnon Sávio dos Reis – 2007

Pequena Fantasia

Nelson Salomé
(2007)

12
div.
ritardando
♩= 64
div.
div.
(non div.)
mf expressivo
17
in rilievo
mf expressivo
22
rall.

27
a tempo
pizz.
pizz.
div.
sul tasto
mf
in rilievo
mf expressivo
in rilievo
mf expressivo
32
arco
sul tasto
mf
p subito
pizz.
mp
(pizz.)
p
pizz.
pizz.
p
mp
mf
arco
p
mf
p
37
divisi
arco
f
arco
f
in rilievo
arco
f
f
f

40
decidido
decidido
expressivo
expressivo
pizz.
44
49
decidido

52
(spiccato)
p
(spiccato)
p
f
f
f
(non div.)
f
(non div.)
f
56
f
f
58
molto ritardando
a tempo
(solo)
ff
mf
expressivo
3
ff
ff
(solo)
in rilievo
mf
expressivo

62
(solo)
in rilievo
mf
expressivo
66
tutti
p
70
tutti
mp
p
tutti
pizz.
pizz.

76
mp
cresc.
mf
79
cresc.
f
poco rit.
a tempo
82
(non div.)

85
88
91
p subito
p subito
p subito
p subito
p subito

94
vigoroso
molto ritardando
97
vigoroso

K – “Serra do Curral” – *Epiphanias*” – Antonio Gilberto de Carvalho

Edição do compositor – 2006

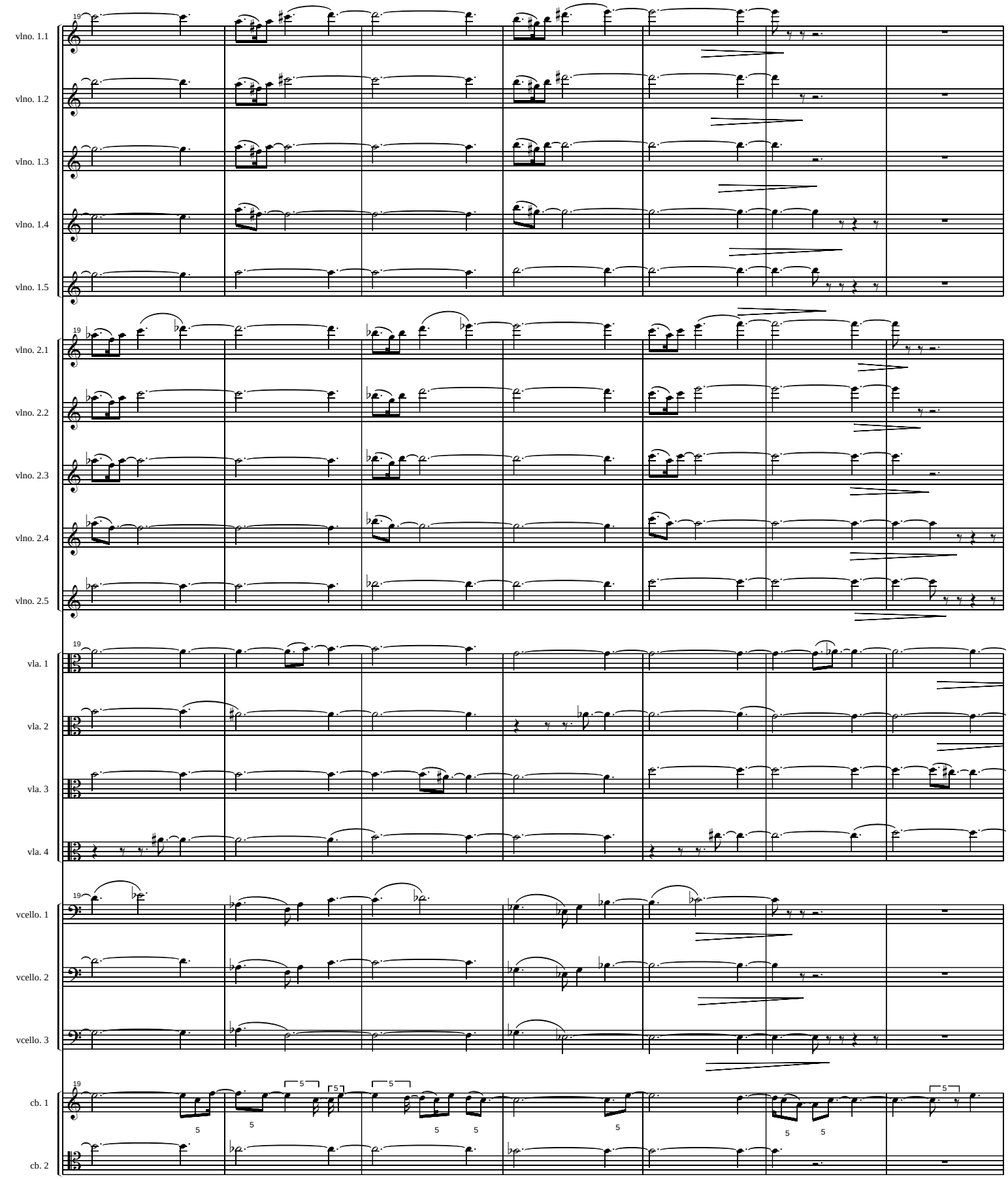
Serra do Curral:Epiphanias

(Gilberto Carvalho - 2006)

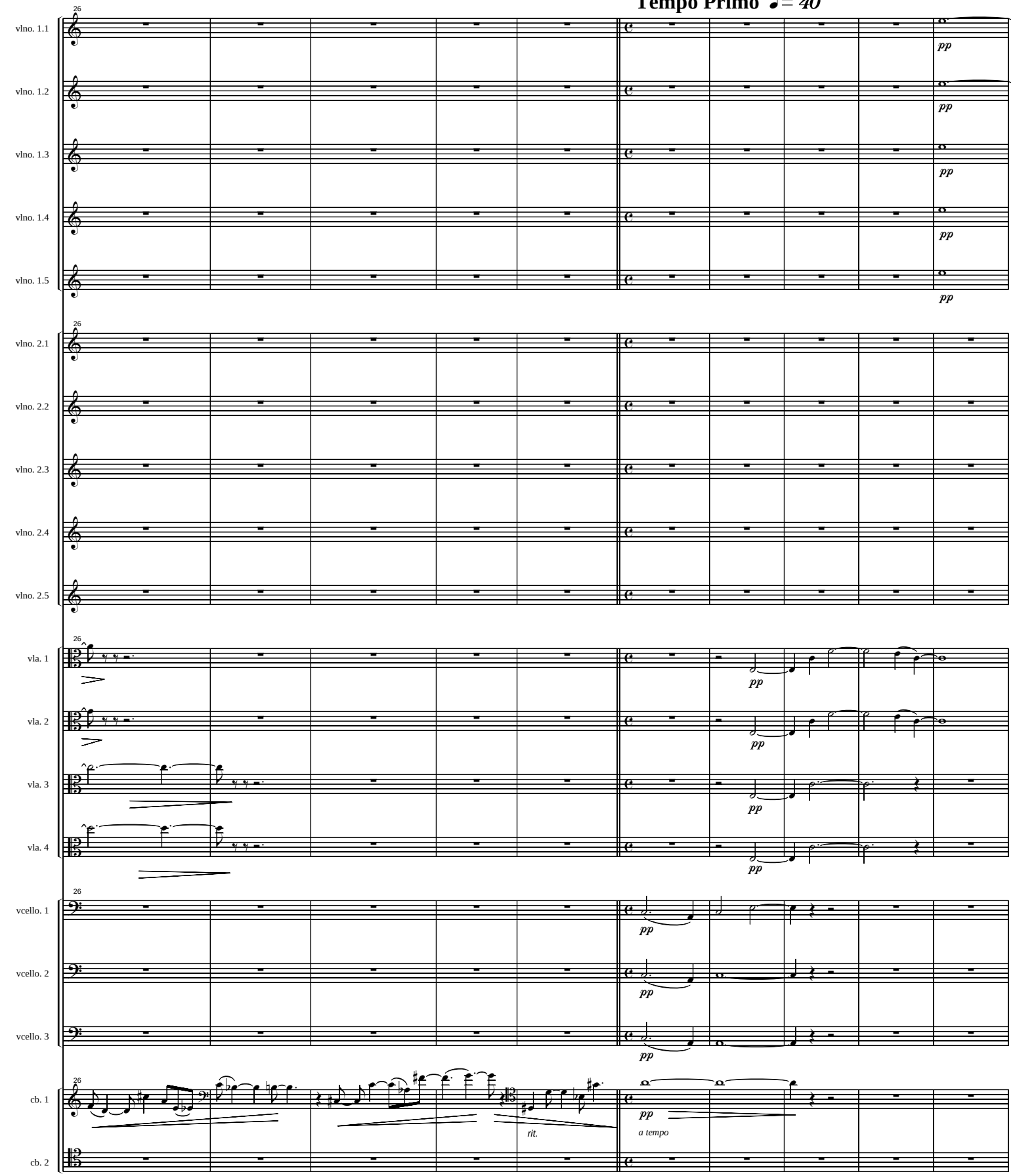
I. Introdução

Muito Calmo ♩= *40*

10
ponta
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
ppp
com expressão
mf
5


19
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
19
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
19
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
19
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
19
cb. 1
cb. 2

Tempo Primo ♩= *40*



♩ = 50
36
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
pp
p
pizz.

♩ = 70
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2

♩= 60
♩= 40
♩= 53
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
pizz.
arco

♩ = 67
♩ = 93
56
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
arco
p
mf
f

♩= 80
61
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
pizz.
f
mf

♩ = 53
♩ = 71
♩ = 89
66
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
f
p
mf
pizz.
arco

♩ = 124
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
73
ff
f
5
6
7

♩ = 107
♩ = 71
78
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
arco
f
mf

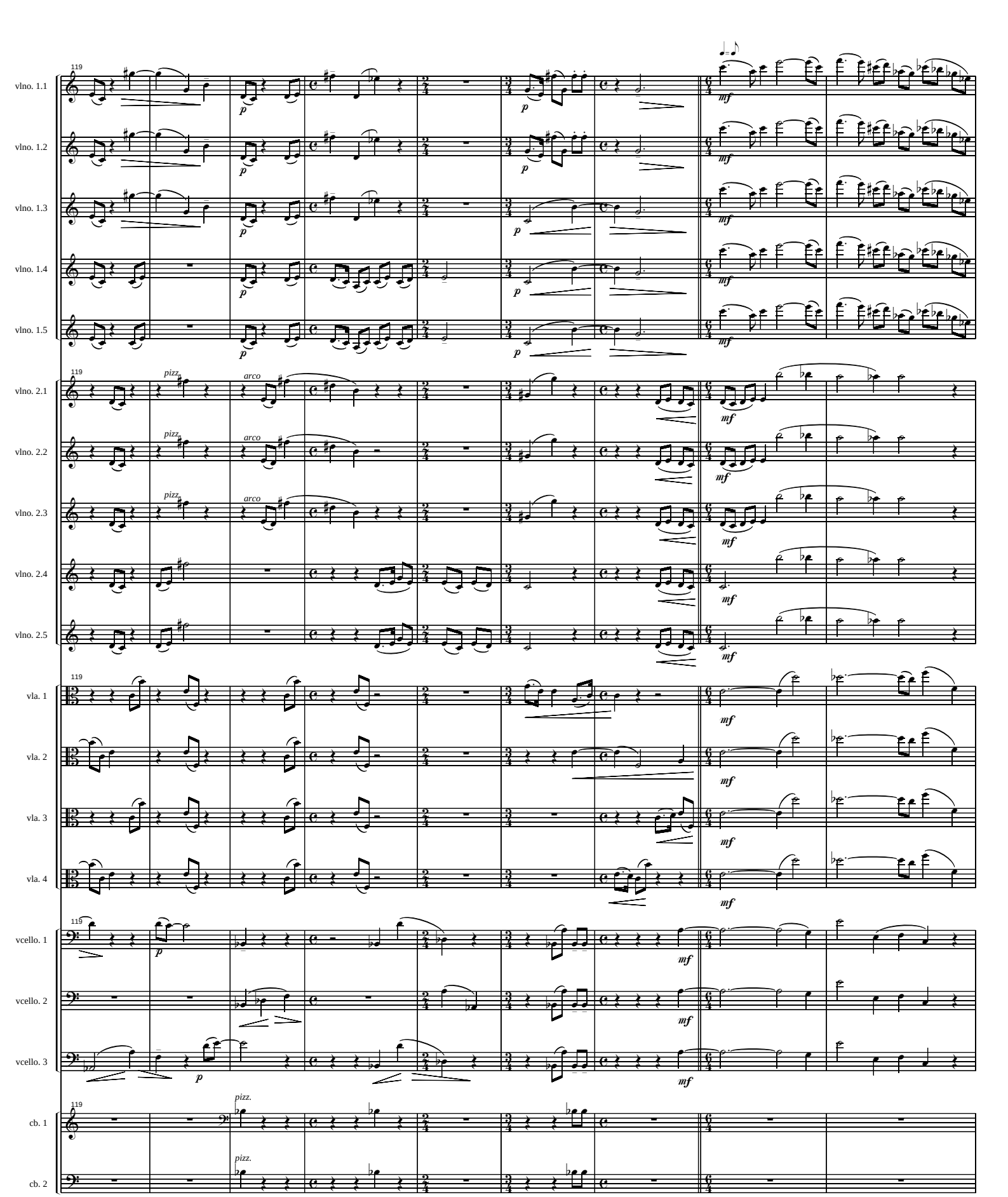
♩= 53
♩= 67
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
pizz.

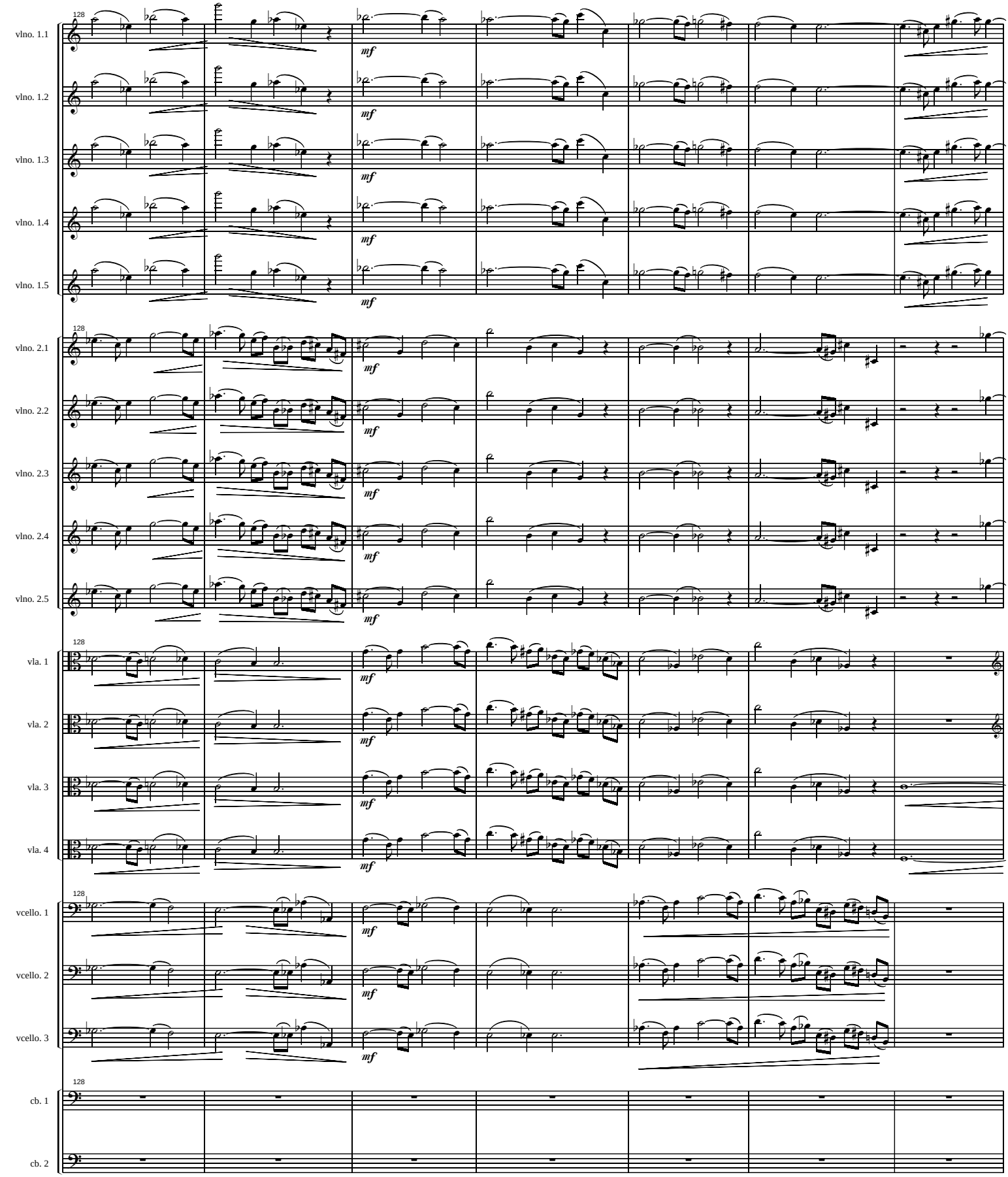
♩ = 93
♩ = 80
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
arco
pizz.
f
mf

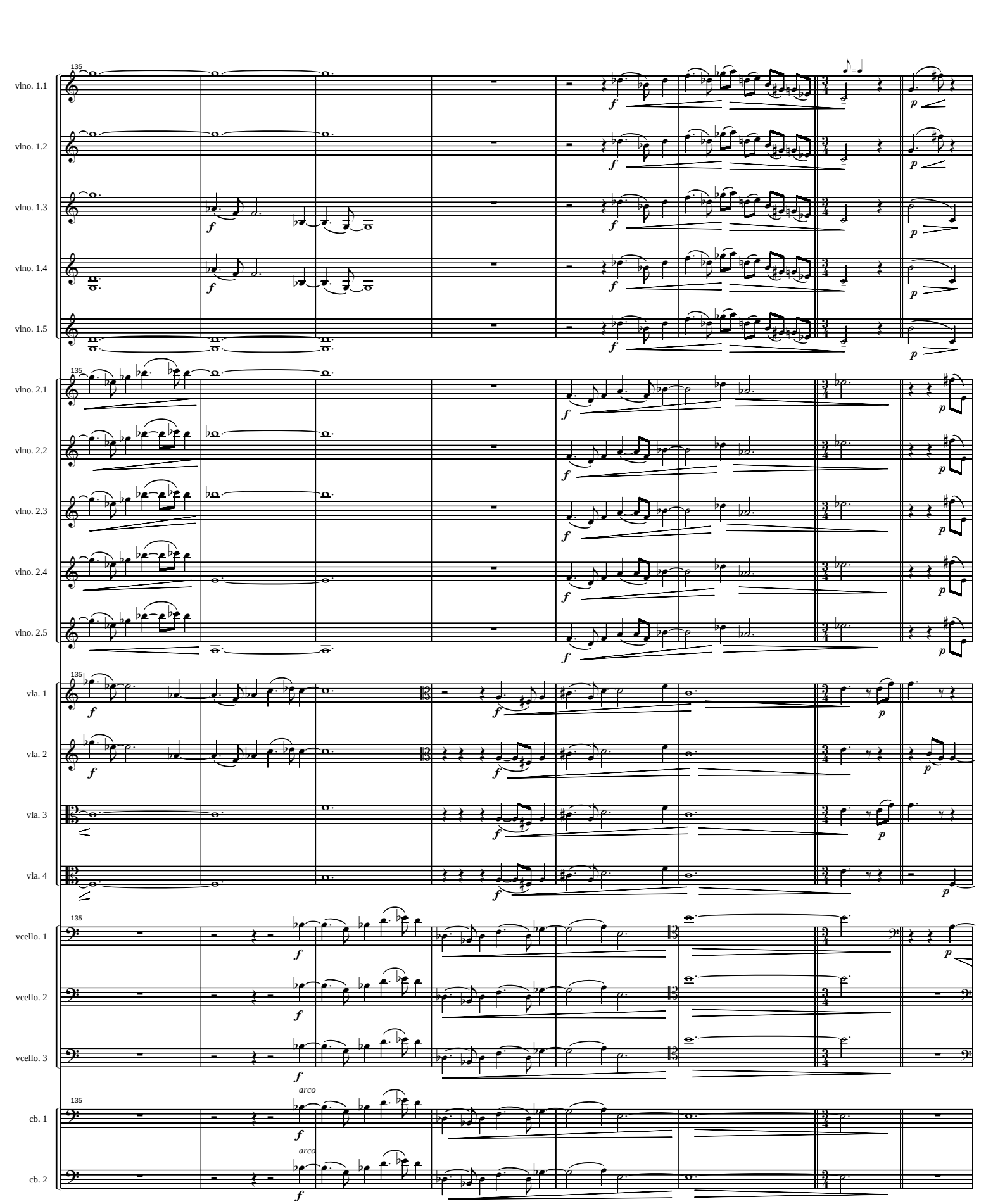
III. Interlúdio 1
♩ = 53
♪ = ♩. = 40
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
pizz.
arco
com expressão

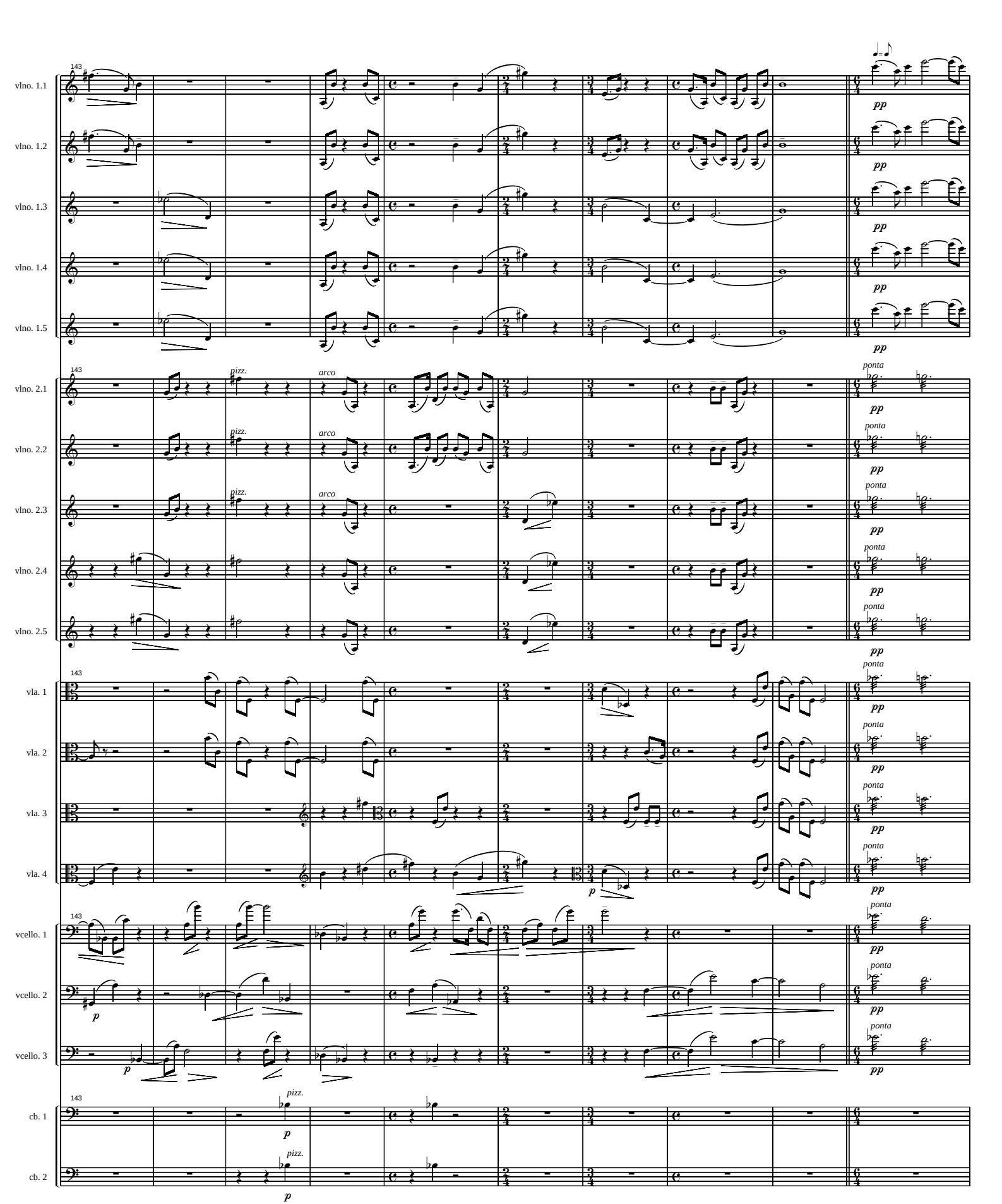
102
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
tasto
arco
pp
ppp

♪ = ♩ ♩ = 80
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
110
tasto
ord.
ppp
p


119
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
p
mf
pizz.
arco


128
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
mf
128
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
mf
128
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
mf
128
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
mf
128
cb. 1
cb. 2


135
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
arco
arco

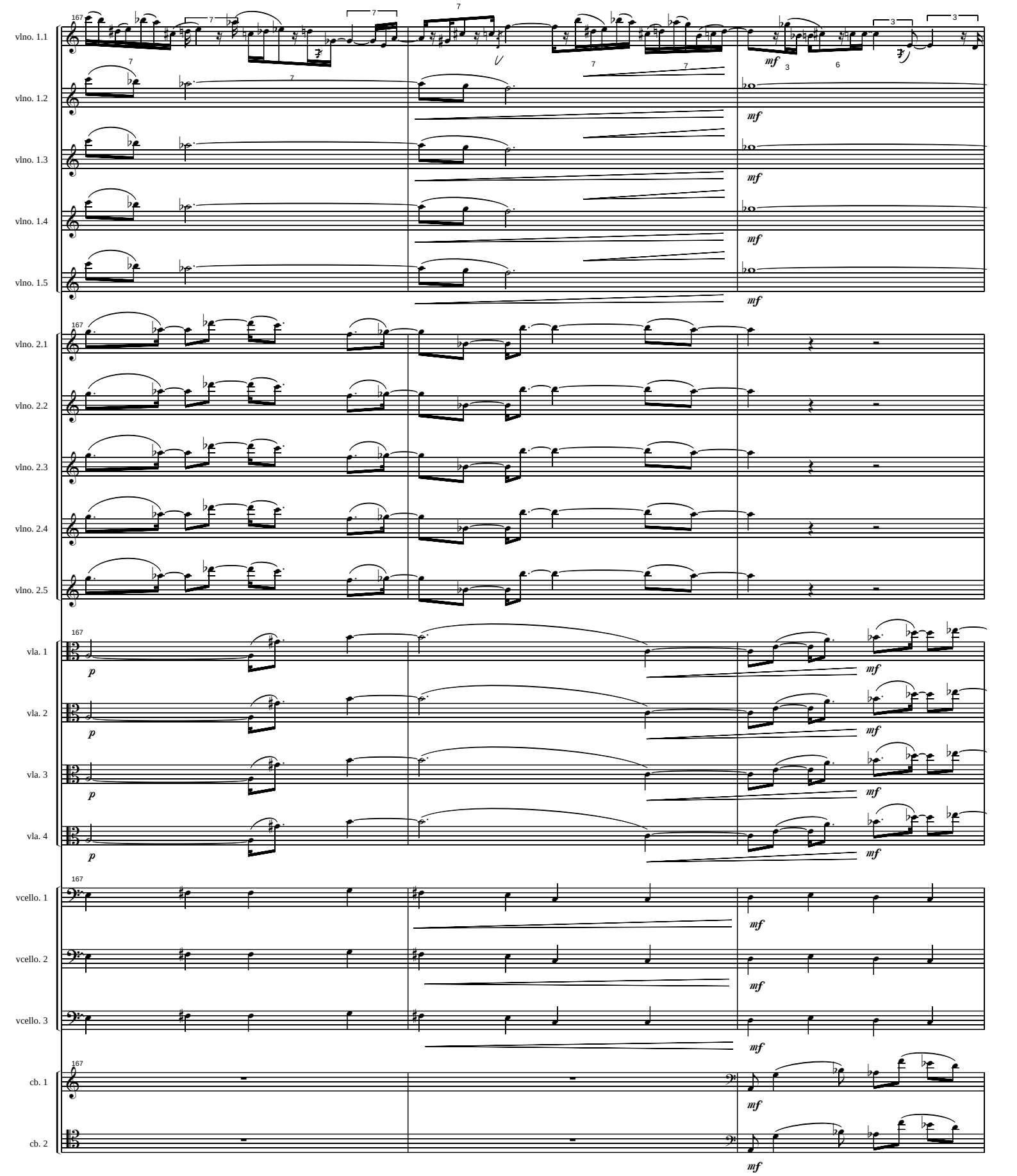

143
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
pizz.
arco
ponta
pp
p

V. Interlúdio 2

Muito Calmo ♩= *30*

VI. Praça Estado de Israel

Moderado ♩= 72


167
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
p
mf

vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
170
mf
arco

174
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
pizz.
pizz.

178
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2

181
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
arco
f
arco
f

184
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
ff

187
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
187
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
187
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
187
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
187
cb. 1
cb. 2

Mais Movido, ♩= 76
190
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
com toda força, no talão
fff

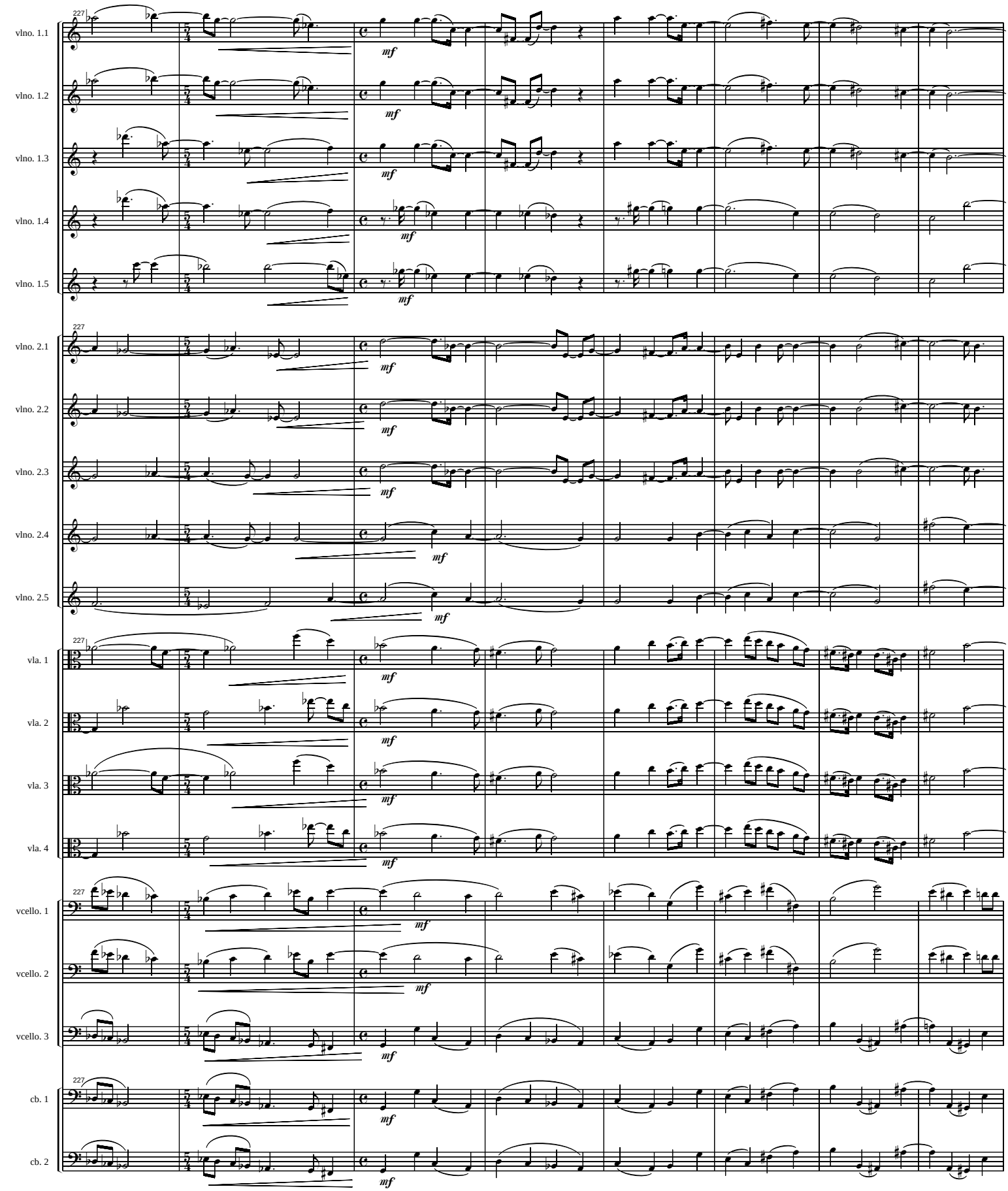
195
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
com toda força, no talão
fff
com violência, enérgico
ffff
simile

VII. Coda

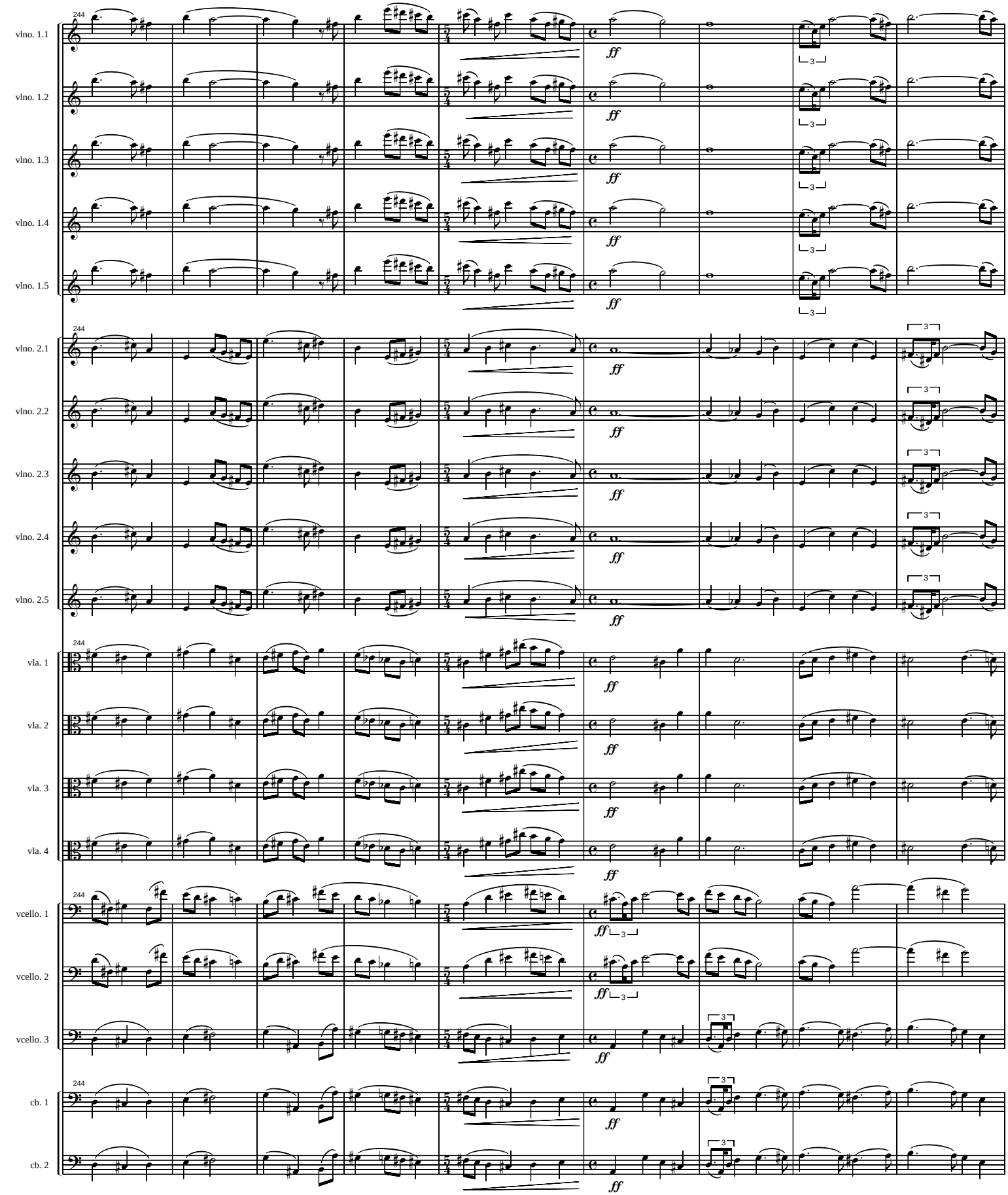
Muito Calmo ♩= *40*

210
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
pp

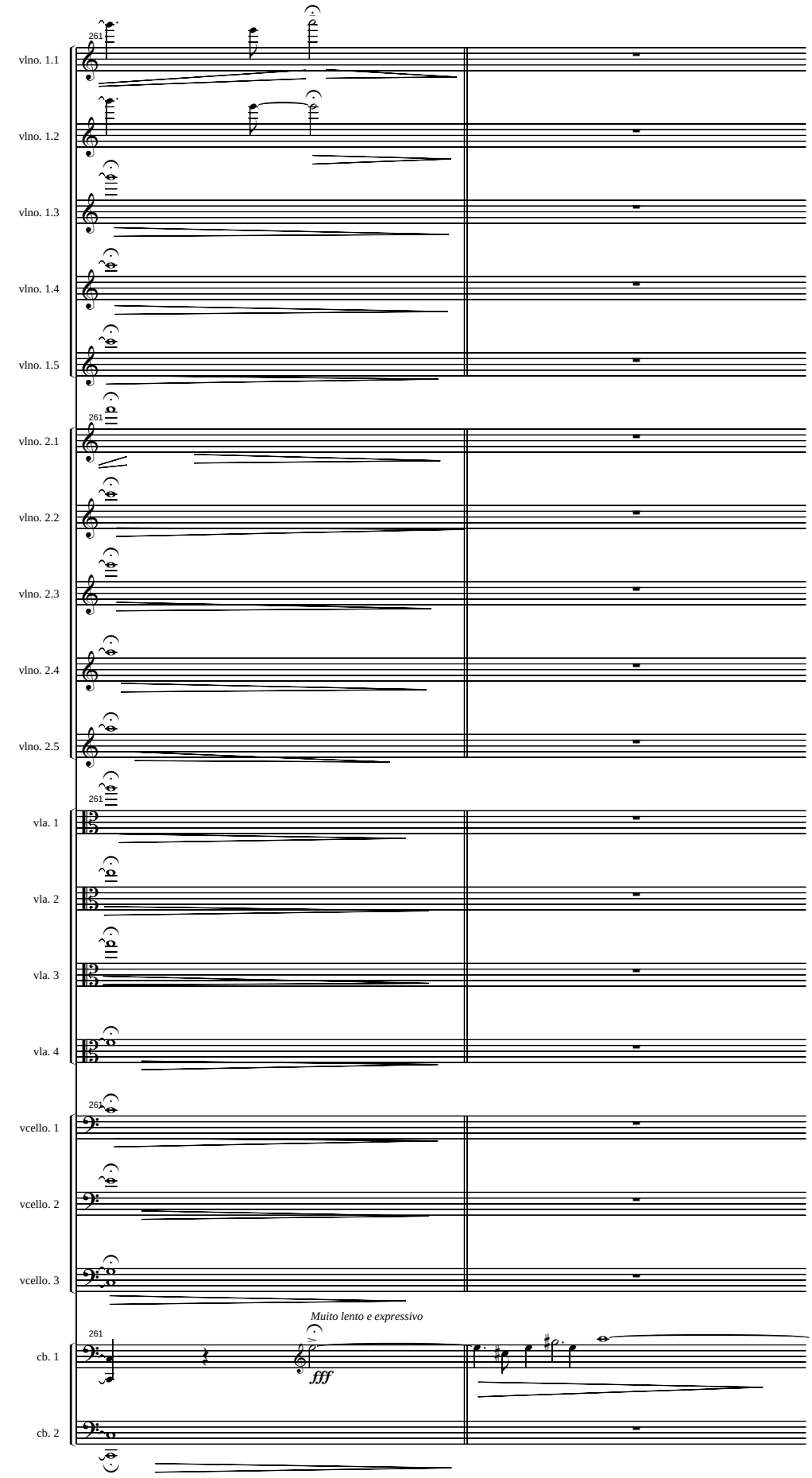
218
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
p


227
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
mf

235
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
235
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
235
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
235
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
235
cb. 1
cb. 2


244
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
cb. 1
cb. 2
ff

253
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
253
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
253
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
253
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
253
cb. 1
cb. 2


261
vlno. 1.1
vlno. 1.2
vlno. 1.3
vlno. 1.4
vlno. 1.5
261
vlno. 2.1
vlno. 2.2
vlno. 2.3
vlno. 2.4
vlno. 2.5
261
vla. 1
vla. 2
vla. 3
vla. 4
261
vcello. 1
vcello. 2
vcello. 3
Muito lento e expressivo
261
cb. 1
fff
cb. 2