



Mestrado em Música

Linha de Pesquisa – Processos e Produtos na Interpretação e Criação Musical

**GRUPOS SINFÔNICOS DE SOPROS:  
CONCEITOS E ASPECTOS ESTRUTURAIS**

Elizeu Santos do Nascimento

2013



Mestrado em Música

Linha de Pesquisa – Processos e Produtos na Interpretação e Criação Musical

**GRUPOS SINFÔNICOS DE SOPROS:  
CONCEITOS E ASPECTOS ESTRUTURAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília, como requisito à conclusão ao curso de Mestrado em Música.

Orientador: Professor Dr. Antenor Ferreira  
Correa

Nascimento, Elizeu Santos do

Grupos Sinfônicos de Sopros: Conceitos e Aspectos Estruturais.

Brasília, DF – UnB, 2013,

Dissertação: Mestrado em Música, UnB

1. Música
2. Grupos Sinfônicos de Sopros.
3. Conceitos e Estruturas

Brasília, DF – UnB, 2013,

Dissertação: Mestrado em Música, UnB

ELIZEU SANTOS DO NASCIMENTO

GRUPOS SINFÔNICOS DE SOPROS: CONCEITOS E ASPECTOS ESTRUTURAIS

**Data de Aprovação**

\_\_\_\_/\_\_\_\_/2013

**Banca Examinadora:**

---

**Prof. Dr. Antenor Ferreira Correa**  
**Orientador**  
**Universidade de Brasília – UnB**

---

**Prof. Dr. Hugo Leonardo Ribeiro – Membro**  
**Universidade de Brasília – UnB**

---

**Prof. Dr. Sérgio Nogueira Mendes – Membro**  
**Universidade de Brasília – UnB**

*Para Cleimi Beatriz, Guilherme Andreas,  
Gruwer Iuri, Gustavo Alessandro  
e Glênio Aléxis.*

Nada jamais começa.  
Não existe um primeiro momento; nenhuma palavra ou  
local primordiais dos quais esta ou qualquer outra história  
se origine.

As retas sempre podem ser traçadas de volta a  
alguma narrativa anterior, e às narrativas que a  
procederam; embora, à medida que a voz do  
narrador se perde no tempo, as conexões parecerão  
cada vez mais tênues, pois cada época desejará  
contar a história como se sua fosse.

[...]

Arbitrário, pois, deve ser o lugar no qual escolhemos  
embarcar.

Em algum lugar entre um passado meio esquecido e um  
futuro ainda apenas vislumbrado.

(BARKER, 1995, p. 17-18).

## AGRADECIMENTOS

A Deus,

Aos meus pais,

Ao Professor Vicente Areba (*In Memoriam*)

Ao Professor Elieser Barbosa de Sousa (*In Memoriam*)

À minha Família,

Ao meu Orientador, Professor Dr. Antenor Ferreira Correa

Ao Professor Rogério Budaz, pelo livro *Time and the Winds*, de Frederick Fennell

Aos Professores, Funcionários e Colegas do Curso de Mestrado em Música da UnB

Aos Compositores, Arranjadores e Autores.

## RESUMO

Há no Brasil uma confusão terminológica no que respeita à constituição instrumental e ao repertório adotado por grupos musicais denominados bandas sinfônicas e orquestras de sopros. Quando se analisa a formação instrumental e as obras que compõem o repertório desses grupos, percebe-se que se tratam, na verdade, de formações melhor classificadas como bandas iniciantes, bandas juvenis, bandas de concerto e, só após tais estágios, banda sinfônica. Este estudo procura demonstrar as diferenças entre os grupos sinfônicos categorizados como bandas, esclarecendo as especificidades de cada um deles. O assunto investigado, que não é uma mera querela terminológica, apresenta as diferenças conceituais e estruturais entre os grupos musicais constituídos por instrumentos de sopros, tendo também em vista o conjunto de sopros (*wind ensemble*) criado por Frederick Fennell (1914-2004) e os grupos sinfônicos de sopros correlatos. O objetivo é demonstrar que, embora parecidos, esses grupos possuem significativas particularidades, cuja compreensão irá dirimir vários desentendimentos observados na literatura e na prática sinfônica de sopros no Brasil. Por meio da análise das partituras são descritas de maneira orientada e pormenorizada, as peculiaridades dessas formações instrumentais e os respectivos desdobramentos acarretados no efetivo pessoal e repertório. Conclui, ao deixar evidente que há distinções objetivas entre as formações instrumentais referidas.

Palavras-chave: Banda; Instrumentação; Grupos Sinfônicos de Sopros; Grau de Dificuldade; Repertório.



## **ABSTRACT**

In Brazil, there is some terminology confusions about the instrumental constitution and the repertory used for some musical groups named symphonic bands and a wind orchestras. When we look for the instrumental constitutions and the repertory for these groups, in fact, we see that, they would be better classified as children bands, youth bands, concert bands, and after this, symphonic band. This work looks for to demonstrate the differences between the symphonic musical groups named as bands, showing that there are some distinctions in each musical group. The subject, that it is not just a question about different names, shows the conceptual and structural differences between the musical groups with wind instruments, and we take as the principal example the wind ensemble created by Frederick Fennell (1914-2004), and the others similar wind symphonic groups. We want to show that, even though these groups may be similar, they have some little differences, and with this knowledge, some disagreements will be ended in the repertory and with the wind playing in Brazil. In this work, to prove what we are saying, we will do some specific analysis, where we will show the distinctions in this musical groups and its repertory. Finally, the conclusion shows that there is a truly difference between each wind symphonic group.

Keywords: Band; Instrumentation; Groups Symphonic Woodwind; Degree of Difficulty; Repertory.

## SUMÁRIO

*Introdução*, 11

### 1 CAPÍTULO I – Conceitos

1.1 A banda no século XX, 18

1.2 Que é banda? 23

1.3 Categorias de grupos sinfônicos de sopros, 33

1.3.1 Banda de concerto, 33

1.3.2 Banda sinfônica, 35

1.3.3 O conjunto de sopros de Frederick Fennell, 50

1.3.4 A orquestra de sopros, 59

### 2 CAPÍTULO II – Grupos Sinfônicos de Sopros Tipo 1: Níveis Iniciais

2.1 Banda extremamente iniciante (*very beginning band*) – Grau ½, 63

2.1.1 *Russian Folk Dance* – Grau ½, 65

2.2 Banda iniciante (*beginning band*) – Grau 1-1½, 69

2.2.1 *Antagonist* – Grau 1, 70

2.2.2 *Robot Madness* – Grau 1½, 76

2.2.3 *Fátima*, 78

2.3 Banda juvenil (*young band*) – Grau 2-2½, 87

2.3.1 *A Tribute to Michael Jackson* – Grau 2, 88

2.3.2 *Niagara* – Grau 2½, 94

2.3.3 *Palpite Infeliz*, 102

*Conclusão*, 107

### 3 CAPÍTULO III – Grupos Sinfônicos de Sopros Tipo 2: Níveis Moderados

3.1 Banda de concerto (*concert band*) – Grau 3-3½, 110

3.1.1 *West Side Story* – Grau 3, 111

3.1.2 *A Land Remember* – Grau 3.5, 123

3.1.3 *Capriccio Italien*, 135

3.1.4 *Suíte Nordestina*, 143

*Conclusão*, 159

## **4 CAPÍTULO IV – Grupos Sinfônicos de Sopros Tipo 3: Níveis Intermediários**

### **4.1 Banda sinfônica (*symphonic band*), 162**

**4.1.1 Cenas Brasileiras – Grau III-IV, 163**

**4.1.2 *Prelude and rondo* – Grau IV, 181**

**4.1.3 *Canto e Camdombe* – Grau 4.5, 188**

**4.1.4 *Incantation and Dance* – Grau V, 195**

**4.1.5 *Divertimento for Band* – Grau VI, 210**

**Conclusão, 227**

## **5 CAPÍTULO V – Grupos Sinfônicos de Sopros Tipo 4 – Níveis Avançados**

### **5.1 Questões de escrita, 232**

**5.1.1 *Symphony in B flat* – Grau VII, 233**

### **5.2 O conjunto de sopros de Frederick Fennell e suas peculiaridades, 242**

**5.2.1 *Night Soliloquy*, 243**

**5.2.2 *Al Fresco*, 249**

**5.2.3 *Vozes do Agreste*, 257**

### **5.3 Orquestra de sopros, 268**

**5.3.1 *Metropolis*, 268**

**5.3.2 *Harvest: concerto for trombone*, 283**

**5.3.3 *Symphonies of wind instruments*, 290**

**5.3.4 *Fantasy: in three movements in form of a chôros*, 292**

**Conclusão, 296**

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS, 304**

**Referências, 308**

## INTRODUÇÃO

“[...] o melhor da música reside nas próprias obras e na comunicação estabelecida entre elas e um ouvinte disponível e concentrado, e não nos tratados eruditos.” (CAMPENHOUDT, 2012, p. 12).

É possível que as palavras de Campenhoudt soem irônicas em razão de que um trabalho acadêmico é em si mesmo um tratado erudito. Há controvérsias. O objeto de interesse deste trabalho só tem sentido a partir da música escrita e da maneira pela qual se estrutura através de obras específicas. Neste caminho, o melhor da música reside nas obras. Por outro lado, os conceitos e os procedimentos estruturais emanam de formulações eruditas que resultam em modelos objetivos. Todavia, o sucesso de tais modelos é sua aceitação como possibilidade prática. Por isso, os tratados eruditos têm pouca ou nenhuma validade se não forem aceitos. Se o forem, estabelecer-se-á comunicação entre a música e ouvintes disponíveis e concentrados.

A evolução da banda é dividida em cinco períodos resultantes da criação de novos instrumentos. É o que afirma Oscar da Silveira Brum em seu livro *Conhecendo a Banda de Música* (BRUM, 1987, p. 9-11). Segundo ele, o 1º Período teve início na Antiguidade até a Idade Média com integrantes das milícias bizantinas que executavam instrumentos musicais. Eram bandos de musicistas. O 2º Período se deu a partir do fim da Idade Média até o fim do século XVII. Foi o momento em que surgiram as trompas, os trompetes, gongos, tambores, flautas e oboés. Neste ínterim, já denominados como “banda de música”, passaram a integrar as tropas de infantaria e de cavalaria. Com a inclusão do fagote e do trombone, as bandas de música assumiram constituição mais artística. O 3º Período ocorreu durante o século XVIII, ocasião em que as bandas foram instituídas nas fábricas e usinas. O 4º Período, no decorrer do século XIX. O timbre da banda é enriquecido com a inclusão dos clarinetes, saxofones e tubas. Em 1845, o governo francês estabeleceu, por meio de Lei, o efetivo das bandas em 44 instrumentistas.

Oscar Brum assinala que no Brasil, as bandas de música foram organizadas por Decreto, em 1802, nos Regimentos de Infantaria; em 1810, nos Regimentos de Infantaria e Artilharia de Costa, onde foram estabelecidos 12 ou 16 instrumentistas de sopro, mas sem qualquer menção aos executantes de instrumentos de percussão. Em 1817, outro Decreto

estabeleceu bandas de música nos Batalhões de Infantaria e Caçadores, desta vez, com a inclusão de percussionistas – 1 bombo e 1 caixa. O autor também destaca a criação de outras bandas de música em Organizações Militares tais como: Polícia Militar do Rio de Janeiro (1866), Marinha (1872) e Corpo de Bombeiros Militares do Rio de Janeiro (1896). Brum cita ainda a criação de bandas de música civis como a Banda Lira Siciliana (1858), Banda Euterpe Friburguense (1863) e a Banda Campesina Friburguense (1870), entre outras.

O 5º Período teve início no século XX. Nele a banda de música passou a ser constituída de formação instrumental segundo a necessidade da obra. A respeito, afirma Brum:

Podemos, ainda, em nossos dias, encontrar em seu efetivo instrumental, instrumentos de cordas atritadas (principalmente na Espanha), dedilhadas e percutidas, respectivamente, cello e contrabaixo de cordas, harpa e piano. Ela se transformou, assim, em uma excelente Orquestra de Sopros. E não deixa de ser por isso, que vem sendo, há muito, mencionada como Banda Sinfônica, tanto nas Organizações Militares como Civis. (BRUM, 1987, p. 11).

O autor informa que há bandas de música que utilizam naipes de violoncelos e contrabaixos de cordas, nas quais também se verificam instrumentos como o piano e a harpa. Curiosamente, parece que ele quer comparar a banda de música com a orquestra sinfônica, considerando a banda uma “excelente orquestra de sopros”. Isto faz algum sentido, tendo em vista a constituição instrumental da banda sinfônica, especificamente, em relação ao seu repertório mais tradicional. Todavia, Brum não apresenta as razões pelas quais considera que a banda de música tenha se transformado em uma orquestra de sopros. Seria em função do repertório ou dos instrumentos elencados? Por sua vez, o termo banda de música – muito comum no Brasil, inclusive na obra do autor em tela – não é encontrado nos dicionários de música. Neles encontram-se os termos “*banda*”, “*banda de concerto*”, “*banda de metais*”, “*banda de trompas*”, “*banda militar*”, “*banda sinfônica*” e “*conjunto de sopros*”. Na literatura norte-americana, é comum o termo “*wind band*” de forma abrangente e “*wind ensemble*” de forma específica.

Em seu livro *The Wind of Change* (2002), Frank Battisti (BATTISTI, 2002, p. 4-10) informa que, para Franko Goldman (1910-1980), a banda de sopros moderna (*modern wind band*) surgiu com a Revolução Francesa e a organização da Banda da Guarda Nacional Francesa, por Bernard Serrete (1765-1858). Com as melhorias técnicas dos instrumentos de madeira, de metais e também com a invenção de novos instrumentos, como os saxofones e os saxhorns, por Adolphe Sax (1814-1894), a banda de sopros teve suas potencialidades

expressivas aumentadas. Neste cenário, outro nome importante foi Wilhelm Wieprecht (1802-1872), famoso regente militar na Prússia. Suas contribuições se deram nas questões referentes à instrumentação, às proporções das seções da banda e na importância dos trompetes e trompas com válvulas. Suas transcrições de sinfonias de Mozart e Beethoven, aberturas Clássicas e Românticas, trechos de óperas e músicas nacionais entre outras, expandiram o repertório da banda de sopros no século XIX.

Ainda segundo Battisti, as principais atribuições da banda de sopros no século XIX na Europa eram o abrilhantamento das cerimônias cívicas nacionais e ocasiões sociais. Do repertório constavam, geralmente, transcrições e arranjos de músicas de caráter popular, músicas folclóricas e ligeiras. Por essa época havia pouca música original para banda de sopros. O autor cita Mendelssohn (1809-1847) que compôs *Notturmo "harmonie"*, um tipo de conjunto de sopros composto de 1 Flauta, 2 Clarinetes, 2 Oboés, 2 Fagotes, 2 Trompas, 1 Trompete e 1 Tuba. Mais tarde, com instrumentação maior a obra foi publicada em 1839, como *Overture for Wind Band, Op. 24*. Por sua vez, Weber (1786-1826) e Berlioz (1803-1869) aumentaram a importância dos instrumentos de sopros em suas obras. Berlioz, por exemplo, compôs *Grand Symphonie Funèbre et Triomphale, Op. 15* em 1840, para o 10º aniversário da Revolução de julho de 1830. Nela se verifica grande concentração de forças instrumentais de sopros, percussão e cordas opcionais (15 Violoncelos e 10 Contrabaixos).

Sobre o desenvolvimento da banda de sopros Nos Estados Unidos, Battisti assinala que tal desenvolvimento se deu a partir de 1798, por meio de uma Lei assinada por John Adams, instituindo a *United States Marine Band*. Sua instrumentação consistia de 1 Tambor Grande, Pífarlo principal, 32 Tambores e Pífaros. Posteriormente, as primeiras bandas a se organizarem foram a *Salem (Massachusetts) Brigade Band* (1806), constituída de 5 Clarinetes, 2 Fagotes, 1 Trompete e 1 Bumbo; *Militia Band of Bethlem*, na Pensilvânia e a *Eleventh Regiment Band of New York*, estabelecida em 1810. Inicialmente a instrumentação dessas bandas consistiu na combinação de diversos instrumentos de madeira e de metal. Em geral, esses grupos de sopros eram vinculados às milícias locais e suas atuações se davam na participação em desfiles, apresentações, exercícios militares, solenidades cívicas e patrióticas.

Battisti também informa que, após um período de sucesso das bandas de metais, chegou aos Estados Unidos o músico francês Louis Antoine Jullien (1812-1860). Com talento de promotor de eventos, Jullien organizou diversos concertos espetaculares. Essas produções inspiraram outro imigrante: o irlandês Patrick Sansfield Gilmore (1829-1892), cornetista virtuose, que se tornou o pai da banda de concerto moderna. É sob sua direção que se desenvolveu a primeira grande banda de concerto norte-americana. Tempos depois, Gilmore

foi nomeado regente da *Boston Brigade Band*, transformando-a em um grupo profissional. Posteriormente, este regente mudou o nome da *Boston Brigade Band* para *Gilmore's Band*.

No entanto, apesar da importância de Patrick Gilmore na organização e desenvolvimento das bandas de sopros norte-americanas, é John Philip Sousa (1854-1932) que é considerado o maior maestro de banda de todos os tempos, “O Rei da Marcha”. Em 1880 ele assumiu a direção da *Marine Band*, na qual permaneceu por 12 anos com muito sucesso. Depois organizou sua própria banda, a *Sousa's Band*. O objetivo principal da música de Philip Sousa era o entretenimento. Para ele, entreter as pessoas tinha mais valor do que educá-las em apreciação musical. O período de atuação de Sousa – 1880-1925 – foi considerado a “Idade de Ouro” para as bandas profissionais norte-americanas, tal a importância do seu trabalho. Em razão de a sua música ser eminentemente de entretenimento, Sousa realizava concertos em locais de grande concentração pública tais como parques, áreas de lazer, mas também em salas de concerto.

Entretanto, Frank Battisti não revela o talento de Philip Sousa como compositor. Entre suas obras, destacam-se as marchas *Semper Fidelis* (1888), *The Corcoran Cadets* (1890), *The Stars and Stripes Forever* (1897; a valsa *Waltzes from 'El Capitan'* (1896); e a suíte *The Last Days of Pompeii* (1893). É importante anotar que na contemporaneidade, tais marchas ainda fazem parte do repertório das bandas de sopros, sempre com muito sucesso. É o caso, por exemplo, da *Royal Artillery Band*, que gravou CD em 2003, totalmente dedicado à obra de John Philip Sousa, especialmente suas marchas mais famosas.

Isto posto, este estudo foi construído tendo em vista três eixos principais. O primeiro eixo é a banda enquanto grupo sinfônico de sopro<sup>1</sup>. Este termo será utilizado na medida em que o objeto de pesquisa é a banda enquanto grupo com instrumentação análoga à orquestra sinfônica no que respeita à sua constituição por naipes ampliados – caso das bandas de concerto<sup>2</sup> – mas também em referência aos grupos baseados na seção de sopros e percussão da orquestra sinfônica – conjuntos e orquestras de sopros. É o caso do conjunto de sopros criado por Frederick Fennell – que será chamado de conjunto de sopros *fennelliano*<sup>3</sup> –, da orquestra de sopros baseada no conceito de Fennell e da orquestra de sopros – orquestra sem cordas.

---

<sup>1</sup> Organismos sinfônicos com instrumentação próxima ou similar àquela comumente utilizada pela seção de sopros e percussão da orquestra sinfônica, destinados à música de concerto. Trata-se de um termo criado por mim, a fim de abarcar as bandas de concerto, os conjuntos e orquestras de sopros.

<sup>2</sup> Termo genérico. Refere-se à banda como organismo sinfônico destinado à realização de concerto. No decorrer deste estudo será demonstrado que este termo também se refere a uma categoria de grupo sinfônico de sopros, distinto da banda sinfônica.

<sup>3</sup> Este termo será usado em referência ao maestro Frederick Fennell. É uma criação minha.

Outro aspecto importante acerca desses grupos sinfônicos é que se verifica na loja virtual *Sheet Music Plus*, na página eletrônica *The Wind Repertory Project*, bem como nas principais editoriais e editoras de partituras, classificações por grau de dificuldade e categoria. O indicativo de grau de dificuldade se dá por meio de algarismos arábicos – Grau ½ a 5, algarismos romanos – Grau I a VII e também por letras – de “A” a “E”. As classificações indicativas do grau de dificuldade referem-se às questões de escrita rítmica, tessitura e formação instrumental, que são divididas por categorias referentes às denominações dos grupos sinfônicos. Assim, verificam-se categorias de grupos sinfônicos denominadas como bandas iniciantes, bandas de concerto, bandas sinfônicas, conjunto e orquestra de sopros. Para melhor entendimento das classificações e categorias, esses grupos sinfônicos de sopros foram divididos em Tipos de 1 a 4.

O segundo eixo diz respeito às questões de ordem conceituais. Quando formulo a seguinte questão: que é banda? Talvez não seja muito difícil responder. Aliás, não é preciso, por que os dicionários de música o fazem. Em linhas gerais, trata-se de um conjunto instrumental maior que uma orquestra de câmara. A questão foi respondida? Sim e não. Se eu quiser uma resposta rápida, sim. Todavia, se o intento for por uma resposta mais consistente e que atenda interesses de ordem estrutural, não. Naturalmente que não existem respostas prontas e acabadas. Porém, há elementos que possibilitam respostas substanciais.

Nisto é razoável considerar o que ensina John Wilson. Para ele:

[...] não há – rigorosamente falando – nada que se possa chamar de “o” significado de uma palavra, tampouco existe algo que se possa chamar de “o” conceito de um objeto. Quando falamos – numa espécie de linguagem taquigráfica – sobre “o” significado de uma palavra, nos referimos aos elementos significativos que aparecem nos numerosos e variados usos da palavra que a tornam compreensível; a uma “área do mapa” sobre a qual concordam todos os usuários da palavra. Do mesmo modo, quando falamos sobre “o” conceito de um objeto, nos referimos, quase sempre, abreviadamente, a todos os diferentes conceitos daquele objeto que os indivíduos tenham, na medida em que todos coincidam. [...] Em nenhum caso, devemos imaginar que “o” conceito de um objeto seja uma entidade separada e autônoma. (WILSON, 2005, p. 52).

Sendo assim, não é tarefa segura nomear um grupo musical como “banda” sem adentrar um terreno escorregadio e movediço. Em se tratando do termo enquanto organismo instrumental de concerto, talvez seja ainda mais difícil encontrar o significado adequado. Porém, é o conceito que interessa a presente investigação. Como não se trata de uma entidade autônoma e separada, como afirma o autor, é na esteira do conceito que este trabalho se conduzirá. Tendo também em consideração o ensinamento de Michel de Certeau: “separar, de



reunir, de transformar em ‘documentos’ certos objetos distribuídos de outra maneira.” (CERTEAU, 2006, p. 81).

O terceiro eixo refere-se à análise das partituras elaboradas para os grupos sinfônicos de sopros e suas resultantes nas questões concernentes aos níveis de dificuldade das suas estruturas constitutivas. Segundo Mark De Voto, “a análise de qualquer repertório musical se baseia necessariamente em algum ponto de vista (expresso ou não) sobre características do repertório, assim como nos objetivos perseguidos pelo analista.” (DeVOTO, 2009, p. 84). Em vista disso, o que interessa nesta investigação, é a maneira como cada repertório se constitui em cada uma das categorias já elencadas. Conceitos de caráter estrutural estarão implícitos na análise, como os conceitos de instrumentação e orquestração de Peter Jost – “a utilização do timbre como elemento expressivo autônomo” – “a utilização do timbre como valor estrutural” (JOST, 2005, p. 17); os ensinamentos de Walter Piston – tipos de textura (PISTON, 1984, P. 375-429); Leonard Bernstein – orquestração (BERNSTEIN, 1971, p. 187-210);e, Samuel Adler, para quem “a arte da orquestração é, por necessidade, muito pessoal.” (ADLER, 2006, p. 3).

Diante do exposto surgem as seguintes questões: 1. Há diferença entre banda de concerto e banda sinfônica, nas questões referentes ao efetivo pessoal, repertório e grau de dificuldade? 2. Há diferença entre a banda sinfônica e a orquestra de sopros? Há diferença entre o conjunto de sopros de Frederick Fennell e a orquestra de sopros? O que há em comum e o que distingue o repertório desses grupos sinfônicos de sopros? Este estudo se propõe à resposta de tais questionamentos, na expectativa de dirimir eventuais confusões conceituais acerca das suas estruturas – repertório, efetivo pessoal, principalmente, grau de dificuldade e demais especificidades.

No Capítulo I, será apresentado o desenvolvimento da banda no século XX, com ênfase neste grupo enquanto organismo sinfônico de concerto. Assim, outras acepções e tipos de banda, como *banda marcial* e seus correlatos não serão objetos de análise e sim, de abordagem. Também serão discutidos os conceitos de banda de concerto enquanto grupo sinfônico de sopros realizador de concerto, em razão de que autores como Frank Erickson e Samuel Adler entendem, ao que parece, esse grupo sinfônico com características de concerto e não como uma categoria de grupo sinfônico, segundo se vê, geralmente, nas editoras e distribuidoras de partituras para banda. Além disso, a gênese constitutiva das partituras – instrumentação e orquestração – será também objeto de análise.

A partir do Capítulo II os grupos sinfônicos serão divididos por Tipos, Níveis e suas classificações por Grau de Dificuldade. Em vista disso, os grupos sinfônicos serão

apresentados em cinco tipos distintos, quais sejam: Capítulo II – Grupos Sinfônicos Tipo 1: Níveis Extremamente Iniciais, constituídos de bandas extremamente iniciais; Grupos Sinfônicos Tipo 2: Níveis Iniciais, constituídos de bandas iniciais e juvenis; Capítulo III – Grupos Sinfônicos Tipo 3: Níveis Moderados, constituídos de bandas de concerto; Capítulo IV – Grupos Sinfônicos Tipo 4: Níveis intermediários, constituídos pelas bandas sinfônicas; e, Capítulo V – Grupos Sinfônicos Tipo 4: Níveis Avançados, constituídos de conjuntos de sopros e orquestras de sopros.

Este estudo também se apoia, principalmente, na literatura de Henry Brant, Franko Goldman, Frank Cipolla & Donald Hunsberger, José Ramos Tinhorão e Frederick Fennell. Também serviram de suporte para as ações metodológicas de análise, as partituras de Paul Hindemith, Alfred Reed, Gustav Holst, Villa-Lobos, Stravinsky, Karel Husa, Kent Kennan, Vincent Persichetti, Hudson Nogueira, Villani-Côrtes, Mestre Duda, Larry Clark, John Chance, Adam Gorb, John Mackey, entre outros, sem as quais este estudo não seria possível, haja vista que foram tais obras que deram sustentação aos objetivos propostos.

A relevância deste trabalho se dá na medida em que pode contribuir para o ofício dos compositores e arranjadores por meio de informações claras, com vistas à elaboração de partituras para grupos sinfônicos de sopros, a partir da capacidade dos instrumentistas e respectivos grupos, considerando a classificação – grau de dificuldade e a categoria – tipo de grupo sinfônico; será útil aos regentes em razão de que poderão utilizar as informações aqui apresentadas, de modo a escolherem, de forma criteriosa, o repertório para seus grupos; às instituições de ensino porque terão a opção de acessar informações técnicas, com vistas à elaboração de ações pedagógicas que resultem em políticas de educação e formação musical, baseadas nas habilidades e competências técnicas desde as primeiras até às mais sofisticadas experiências sinfônicas.

# CAPÍTULO I

## CONCEITOS

### 1.1 A banda no século XX

No século XX a banda de sopros começou a se desenvolver como grupo sinfônico de sopros. Surgiram obras mais adequadas à sala de concerto do que às espetaculares apresentações nos parques e áreas destinadas ao lazer. Isso fez com que esses grupos sinfônicos direcionassem seus trabalhos para a música de apreciação, em vez daquela realizada para fins de entretenimento como objetivava Philip Sousa. Em 1909, o compositor inglês Gustav Holst (1874-1934) compôs uma das mais importantes obras originais para banda: *First Suite in E-flat for Military Band*. Segundo Kenneth Berger, (Apud BATTISTI, 2002, p. 62-63), pesquisa realizada por William Tarwater com os membros da CBDNA<sup>4</sup> resultou na escolha das 10 melhores obras originais para banda. Entre elas, além da *First Suite in E-flat* (1909), de Gustav Holst (1874-1934) – vide Exemplo 1.2, consta as seguintes obras: *Chorale and Alleluia* (1954), de Howard Hanson (1896-1981); *Suite in F* (1911), de Holst; *Music for a Festival* (1951), de Gordon Jacob (1895-1984); *Divertimento for Band* (1950), de Vincent Persichetti (1915-1987); *La Fiesta Mexicana*, de Owen Reed (1910); *Suite Française* (1944), de Darius Milhaud (1892-1974); *Folk Song Suite* (1923), de Vaughan Williams (1872-1958); *Symphony in B-flat* (1950), de Paul Hindemith (1895-1965); e, *An Original Suite for Band* (1928), de Gordon Jacob. Essas obras demonstram não somente o interesse de compositores dedicados à música de orquestra – como Host e Hindemith, por exemplo – nas possibilidades expressivas da banda de concerto, mas também da mudança de rumo desse grupo sinfônico de sopros.

A popularidade da banda de sopros nos Estados Unidos teve como consequência sua inclusão nas instituições de ensino, no surgimento de maestros dedicados à formação desse grupo sinfônico e de compositores especializados nele. Se anteriormente a banda de sopros tinha como principal objetivo o entretenimento e a participação em desfiles, solenidades cívicas, o treinamento militar e a exaltação dos valores patrióticos; agora os compositores haviam percebido as possibilidades expressivas oferecidas por esse grupo sinfônico na sala de concerto; contudo, ainda faltava estabelecer parâmetros técnicos, a fim de que ele atingisse seus objetivos musicais. Observou-se que as obras escritas para banda de sopros deveriam obedecer a determinadas regras de escrita e instrumentação, de modo que pudessem

<sup>4</sup> College Band Directors National Association.

contemplar tanto os instrumentistas dos níveis iniciais quanto aqueles dos níveis avançados de competência e habilidades técnicas. É nessa esteira de acontecimentos que surgiram as categorias de bandas de sopros e as classificações por graus de dificuldade referentes às tais categorias, das quais Franko Goldman (1878-1956) faz alusão em seu livro *The Amateus Band Guide and Aid to Leaders* (1916).

Segundo Goldman,

A menos que o líder esteja completamente familiarizado com bandas amadoras e sabe exatamente o que é a música para iniciantes, o erro está em assegurar que a música é muito difícil e que servirá para retardar o progresso da organização. A única maneira de chegar ao verdadeiro sucesso é começar desde o início e construir por graus.

As listas aqui fornecidas são classificadas da seguinte forma:

Grau I – Muito fácil; Grau II – Um pouco mais avançado; Grau III – Média dificuldade.

Todas estas são organizados especialmente para bandas amadoras em estágio iniciante e seria prudente realizar músicas nesses graus em alternância, antes de tentar qualquer outra coisa. (GOLDMAN, 1916, p. 44).

O que fica evidente nas colocações do autor é a praticidade dos graus como instrumentos de ações pedagógicas. Ressalte-se que Goldman era regente de banda profissional, da *Goldman Band*, a quem Vincent Persichetti (1915-1987) dedicou o célebre *Divertimento for Band* (1950), obra de referência, ainda hoje, no repertório da banda de concerto. Talvez por isso, *The Amateus Band Guide and Aid to Leaders* se constituiu como um dos primeiros conjunto de ensinamentos para os regentes das florescentes bandas amadoras da época e contribuiu para o que veio em seguida, nas questões atinentes aos aspectos constitutivos das bandas de sopros.

Diante disso, parece necessário discutir o conceito do termo “*banda*” e seus correlatos (e suas imprecisões), no que respeita às questões de escrita, instrumentação e finalidade. Oscar Brum, às vezes refere-se a esse grupo instrumental, ora como “*banda de música*” ora como “*banda*”. Segundo ele, o termo “*banda de música*” começou a ser utilizado a partir do século XVII. Mesmo assim, o autor emprega os dois termos em sua narrativa sobre os cinco períodos de evolução do grupo. Apesar disso, parece que Brum refere-se ao mesmo grupo, talvez por questões de redundância. A partir do 5º Período, o autor demonstra que sua referência é a banda de música enquanto grupo sinfônico, destinado ao concerto.

Frank Battisti, por seu turno, utilizou o termo “*wind band*”. Este termo, que pode ser traduzido como “*banda de sopros*” também é impreciso. Battisti também utiliza o termo

“band” como se vê em seu livro *The Winds of Change* quando descreve o desenvolvimento da banda (BATTISTI, 2002, p. 4) e posteriormente, em sua narrativa sobre o desenvolvimento da banda na América (BATTISTI, 2002, p. 9), por exemplo. Apesar disso, o autor parece preferir o termo “wind band”, também encontrado nos CDs da *Naxos* (Gravadora de Música Clássica) pertencentes à série *Music for Wind Band*. Nesta série, verificam-se trabalhos de grupos sinfônicos de sopros, tais como: *United States Marine Band – Monumental Works for Winds* (2006); *University of Kansas Wind Ensemble – Wild Nights!* (2009) e *Rutgers Wind Ensemble – Fanfares and Overtures* (2009), entre outros. Também se vê a utilização do termo “wind band” no CD gravado pela inglesa *Royal Northern College of Music Wind Orchestra – German Wind Band Classics* (2000). Logo, é óbvia a prevalência do termo “wind band”. Ademais, a expressão *Music for Wind Band*, utilizada pela *Naxos* faz referência a variadas formações de grupos sinfônicos de sopros. Isto posto, verifica-se que a distinção encontrada nos trabalhos da citada Gravadora, encontra-se no repertório e a partir dele, no tipo de grupo sinfônico utilizado.

No Brasil, são comuns os termos “banda de música” quando se quer aludir às bandas que não são de concerto e “banda sinfônica”, sempre em referência àquelas voltadas às atividades de concerto. José Ramos Tinhorão em seu livro *História Social da Música Popular Brasileira* (1998) comenta a respeito das “pequenas bandas municipais ou líras formas por mestres interioranos, nas cidades menores.” (TINHORÃO, 1998, p. 177). No decorrer do seu texto, o autor alude em diversos momentos não só às bandas de música, mas também às bandas militares<sup>5</sup>. Segundo Tinhorão, “no que se refere à música popular brasileira, a maior contribuição das bandas militares foi, inegavelmente, as criações do maxixe no Rio de Janeiro e do frevo em Pernambuco.” (TINHORÃO, 1998, p. 180). Todavia, as bandas militares também foram e ainda são responsáveis pela difusão de outras músicas de caráter popular – sambas, baiões, valsas e de muita música de concerto – transcrições, arranjos e originais. A atuação dessas bandas de música, por vezes, possui caráter didático e cívico, por meio de apresentações em escolas, solenidades e desfiles patrióticos. Suas atividades se dão, comumente em Unidades Militares das Forças Armadas, algumas Igrejas Evangélicas e em Escolas de nível médio. As bandas sinfônicas, são comuns nas Forças Armadas, na qualidade de representantes da Corporação – Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais da Marinha do Brasil e Banda Sinfônica do Exército Brasileiro – e nas

---

<sup>5</sup> Expressão do final do séc. XVIII para designar uma banda de regimento, formada por instrumentos de sopro de madeira, metais e percussão. Aplica-se também a qualquer conjunto que execute música militar, incluindo sinais e chamadas militares. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 71).

Polícias e Bombeiros Militares – Banda Sinfônica da PMDF, Banda Sinfônica do Bombeiro Militar do Rio de Janeiro, Banda Sinfônica da PMSP, entre muitas outras. Há também bandas sinfônicas civis como a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e a Banda Sinfônica de Tatuí, entre outras.

Oscar Brum também comenta a respeito do termo “fanfarra”. Segundo ele: esse grupo instrumental é, “[...] na atualidade, um Conjunto composto de músicos executantes de instrumentos de sopros, apenas de metal e de percussão. Em outras palavras é uma Banda de Metais<sup>6</sup>.” (BRUM, 1987, p. 108). Evidentemente que esse grupo não é uma banda de música, nem tampouco uma banda sinfônica, na acepção habitual dos termos. Brum, inclusive, apresenta modelos de fanfarra, quais sejam: fanfarra sem saxofones (ver Quadro 1.1), outra com saxofones e uma grande fanfarra (ver Quadro 1.2).

**Quadro 1.1** – Efetivo instrumental para Fanfarra sem Saxofones (BRUM, 1987, p. 109)

<b>Modelo A</b>	<b>Modelo B</b>
1 Primeiro Trompete Sib	1 Primeiro Trompete Sib
1 Trompete Sib	1 Segundo Trompete Sib
1 Primeira Corneta	2 Trompas em Mib ou Fá
1 Segunda Corneta Sib	2 Trombones
2 Trompas em Mib ou Fá	2 Primeiros Bugles (1 Solo)
3 Trombones	1 Segundo Bugle
2 Primeiros Bugles Sib	2 Saxhorns Mib
2 Segundo Bugles Sib	2 Barítonos Sib
3 Saxhorns Mib	2 Bombardinos
2 Barítonos Sib	2 Tubas (Mib e Sib)
3 Bombardinos	1 Bombo
1 Tuba Mib	1 Pratos
1 Tuba Sib	1 Caixa Clara
1 (Par) de Tímpanos*	1 Surdo
1 Bombo	
1 Pratos	
1 Caixa Clara	
1 Surdo	
<b>Efetivo Instrumental: 28</b>	<b>Efetivo Instrumental: 21</b>

\*Facultativo

Obs.: Ao invés de 2 Trompetes e 2 Cornetas, podem ser simplesmente 4 Trompetes – 2 Primeiros e 2 Segundos.

<sup>6</sup> Um tipo de banda de instrumentos de sopro, consistindo unicamente de instrumentos da família dos metais e, às vezes, percussão, que teve origem nos anos 1820. Uma banda típica consistiria de uma corneta de pistões soprano em mib; um flugelhorn em sib; três fliscornes em mib; dois saxhorns tenor em sib; dois eufônios em mib; três trombones e quatro baixos de tuba, dois em mib e dois em sib. O crescimento das bandas de metais este intimamente ligado ao desenvolvimento da indústria, e o sucesso da atividade foi consolidado através de competições. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 71).

**Quadro 1.2** – Efetivo instrumental para Fanfarra com Saxofones e efetivo de Grande Fanfarra (BRUM, 1987, p. 110).

Saxofone Sopranino Mib	1 Saxofone Sopranino Mib
1 Saxofone Soprano Sib	1 Saxofone Soprano Sib
1 Saxofone Alto Mib	2 Saxofones Alto Mib
1 Saxofone Tenor Sib	2 Saxofones Tenor Mib
1 Saxofone Barítono Mib	2 Saxofones Tenor Sib
2 Primeiros Trompetes Sib	1 Saxofone Baixo Sib
2 Segundos Trompetes Sib	4 Trompetes em Mib ou Fá
2 Primeiras Trompas em Mib ou Fá	3 Primeiras Cornetas em Sib
3 Trombones	3 Segundas Cornetas em Sib
2 Primeiros Bugles Sib	4 Trompas em Mib ou Fá
2 Segundos Bugles Sib	6 Trombones
3 Saxornes Mib	1 Pequeno Bugle Mib
2 Barítonos Sib	1 Bugle (Solo) Sib
3 Bombardinos	2 Primeiros Bugles Sib
1 Tuba Mib	6 Segundos Bugles Sib
1 Tuba Sib	4 Saxohornes Mib
1 (Par) de Tímpanos	2 Barítonos Sib
1 Bombo	6 Bombardinos
1 Pratos	2 Tubas Mib
1 Caixa Clara	4 Tubas Sib
1 Surdo	1 (Par) de Tímpanos
	1 Caixa Clara
	1 Bombo
	1 (Par) de Pratos e Acessórios
<b>Efetivo Instrumental: 33</b>	<b>Efetivo Instrumental: 61</b>

**Obs.:** Não sendo possível a adoção do Saxofone Sopranino em Mib, podem ser adotados 2 Saxofones Sopranos Sib. No Entanto, sendo possível a adoção de 1 Trompete Mib, passará a ter apenas 1 Primeiro Trompete em Sib mais aquele. O mesmo poderá acontecer com os Bugles: ter um pequeno Bugle Mib mais três Bugles Sib.

BOOSEY &amp; HAWKES Q.M.B. EDITION No.501

# FIRST SUITE IN E $\flat$ for Military Band

## 1. CHACONNE

**IMPORTANT NOTICE**  
The unauthorised copying  
of the whole or any part of  
this publication is illegal

GUSTAV HOLST  
Op.28, No.1  
revised and edited by  
COLIN MATTHEWS

**Allegro moderato**

C Flute & Piccolo  
1st & 2nd Oboe  
E $\flat$  Clarinets  
Solo B $\flat$  Clarinet  
1st B $\flat$  Clarinet  
2nd B $\flat$  Clarinet  
3rd B $\flat$  Clarinet  
B $\flat$  Bass Clarinet  
1st & 2nd Bassoon  
E $\flat$  Alto Saxophone  
B $\flat$  Tenor Saxophone  
E $\flat$  Baritone Saxophone  
B $\flat$  Bass Saxophone

**Allegro moderato**

1st B $\flat$  Cornet  
2nd B $\flat$  Cornet  
1st & 2nd B $\flat$  Trumpet  
1st & 2nd Horns in F  
3rd & 4th  
1st Trombone  
2nd Trombone  
3rd Trombone  
Euphonium  
Basses  
String Bass  
Timpani  
Percussion

### Exemplo 1.2

Fonte: Início de *First Suite in E $\flat$*  (HOLST, 1984, p. 1)

## 1.2 Que é banda?

De acordo com Savino de Benedictis, “*banda*” é uma “corporação ou orquestra composta de executores de instrumentos de sopro, de madeiras e metais: pode ser civil ou militar.” (BENEDICTIS, 1970, p. 23). Embora o autor não se refira especificamente à banda como uma categoria de grupo sinfônico de sopros, parece claro que seu conceito diz respeito à



banda enquanto banda de concerto<sup>7</sup>, levando-se em conta a instrumentação o que propõe. Ao denominar a banda como orquestra, Benedictis não ajuda a esclarecer o entendimento acerca desse organismo instrumental. Primeiro, porque seu conceito de banda tem a ver com a banda de concerto, não no sentido desta como categoria, mas na banda enquanto grupo sinfônico que realiza concerto. Segundo, porque o termo orquestra faz supor que para ele, a banda é uma espécie de substituto da orquestra, em razão das transcrições<sup>8</sup> e arranjos<sup>9</sup> de obras de orquestra sinfônica para banda de concerto, mas também em relação aos arranjos e adaptações<sup>10</sup> de obras de piano para banda de concerto ou banda sinfônica.

Na segunda parte do verbete, Benedictis cita algumas denominações, tais como: “banda de concertos, Orchestre d’Harmonie em francês, Harmoniemusic em alemão [...]”(BENEDICTIS, 1970, p. 23) e apresenta uma instrumentação dividida em 6 seções adicionadas. Tudo isso indica que seu conceito de banda diz respeito à banda de concerto, como se vê no Quadro 1.3.

**Quadro 1.3** Instrumentação da banda de concertos segundo Benedictis ((BENEDICTIS, 1970, p. 23).

1 Flautim	4 Pistões
2 Flautas	2 Bugles

<sup>7</sup> O termo “banda de concerto” será inicialmente usado no sentido literal, ou seja, da banda que realiza concerto. Esse é o sentido de “banda” para Benedictis.

<sup>8</sup> Termo que designa a cópia grafada de uma obra musical, envolvendo alguma modificação. Pode ser uma mudança de meio (significando com isso o mesmo que “arranjo”; ou pode significar que sua notação foi transformada (p. ex., de tablatura para pauta), ou então a sua disposição (de partes cavadas para uma partitura). O termo também pode incluir o registro escrito de música executada ao vivo ou gravada, ou sua transferência de forma audível para forma gráfica, por meios eletrônicos ou mecânicos. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 957). O termo é utilizado em algumas partituras de orquestra, transcritas para banda de concerto. Exemplo: *The Young Prince and Princess*, Rimsky-Korsakow, transcribed for concert band by Mark Hindsley; *Tocatta and Fugue in D minor*, Bach, transcribed by Erik W. G. Leidzén, 1942; *Batuque*, Lorenzo Fernandez, Transcribed for band by Richard L. Wolfson, 1936, 1963, 1969; e, *Finale (fourth movement) From the New World Symphony*, Dvorak, Transcribed for the Goldman Band by Erik W. G. Leidzén.

<sup>9</sup> A reelaboração ou adaptação de uma composição, normalmente para uma combinação sonora diferente do original. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 43). O termo é encontrado nas partituras de orquestra, arranjadas para banda de concerto, como por exemplo: *First Movement (from Symphony in B Minor – No. 8)*, Schubert, arranged for symphonic band by Lucien Cailliet, 1938; e, *Ballet Music from “Prince Igor” (Polovetzian Dances)*, Borodin, arranged by David Bennell, 1962. Partitura de piano para banda de concerto: *Adagio Cantabile (from Sonata No. 8, Op. 13 – Pathétique)*, Beethoven, Arranged by Harold I. Walters, MCMLI; *Il Guarany – Overturre*, Carlos Gomez, Arranged by Herbert L. Clarke, MCMIV; *Firebird Suite – Berceuse and Finale*, Stravinsky, Arr. For Band By Robert Longfield, 1998; e, *Suite from Bachianas Brasileiras No. 4*, Villa-Lobos, Arranged by Alfred Reed, 1965.

<sup>10</sup> Ato ou efeito de adaptar(-se); ajuste, adequação. (DICIONÁRIO LAROUSSE ESCOLAR DA LÍNGUA PORTUGUESA, 2004, p. 12). O sentido do termo pode ser aplicado às partituras para banda de concerto, ou qualquer outro grupo instrumental diferente daquele para o qual a obra foi originalmente composta. Deste modo, a adaptação refere-se a um ajuste da obra original na formação instrumental desejada. Este termo é encontrado na partitura para banda de concerto *In Moonlight (Clair de Lune)*, Debussy, Adapted by Paul Wilson, MCMLXI. Segundo a Nota de Programa do trabalho, Paul Wilson informa que o intuito da sua adaptação é apresentar aos jovens instrumentistas a magia das harmonias e a atmosfera melódica de Debussy.

A	2 Oboés 1 Corno Inglês 2 Fagotes 1 Contrafagote	D	4 Trompetes em Mib ou Fá 4 Trompas em Fá
B	2 Clarinetas Mib Requintas 20 Clarinetas em Sib sopranos 4 Clarinetas em Sib sopranos 4 Clarinetas Alto em Mib ou Fá 4 Clarinetas Baixo (clarones)	E	4 Trombones 2 Bombardinos 1 Bass tuba 1 Baixo em Sib 1 Contrabaixo em Fá
C	Saxofone Soprano Saxofone Alto Saxofone Tenor Saxofone Barítono Saxofone Baixo Sarrusofone		(Ab Libitum) 4 Violoncelos 2 Contrabaixos de Cordas  2 Tímpanos e Bateria completa

Na instrumentação apresentada pelo autor, destaca-se a presença de instrumentos como Saxofone Soprano, Saxofone Baixo, Sarrusofone<sup>11</sup> e o naipe de Violoncelos e Contrabaixos. O Saxofone Soprano é comum nas partituras de matriz italiana (ver Exemplo 1.3), onde consta um quarteto de Saxofones – 1 Saxofone Soprano Bb, 1 Saxofone Alto Eb, 1 Saxofone Tenor Bb e 1 Saxofone Barítono Eb. Nelas não aparece o Saxofone Baixo, como coloca Benedictis. Todavia, este instrumento é encontrado na *Suite No. 1 E-flat, Op. 28* e na *Second Suite in F, Op. 28, No. 2*, de Gustav Holst (1874-1934), nas quais consta um tipo de quarteto de Saxofones – 1 Saxofone Alto Eb, 1 Saxofone Tenor Bb, 1 Saxofone Barítono Eb e 1 Saxofone Baixo Bb.

O naipe de Violoncelos e Contrabaixos apresentados pelo autor também não é encontrado nas partituras destinadas às bandas de concerto – de matriz norte-americana – nem nas partituras para banda – de matriz italiana. O que se vê na maior parte das partituras norte-

<sup>11</sup> Os sarrusofones constituem uma família de instrumentos metálicos, de tubo cônico e palheta dupla batente. O nome deriva do seu inventor, o chefe de banda militar francês Sarrus. A patente foi registrada em 1856 e o sarrusofone foi construído pela primeira vez por P. L. Guatrot, de Paris. A ideia de Sarrus era equipar as bandas militares com instrumentos metálicos de grande sonoridade, que pudessem substituir as madeiras de palheta dupla (oboés e fagotes). Estes instrumentos sofriam certa contestação, sobretudo na França, devido à sua pouca sonoridade no seio das bandas. Sax tinha registrado a patente do saxofone dez anos atrás, e foi neste instrumento que Sarrus se inspirou para conceber o sarrusofone: Sax tinha posto uma palheta simples num tubo metálico, criando assim um instrumento híbrido; Sarrus criou igualmente um instrumento híbrido, mas dessa vez colocando uma palheta dupla no tubo metálico. O sarrusofone era originalmente construído em cinco tamanhos, do soprano em Sib ao contrabaixo em Mib; mais tarde, fez-se também o sopranino, o barítono e o subcontrabaixo. Os dois tamanhos menores apresentam o tubo reto. O sarrusofone tem grandes semelhanças com os saxofones (tamanho dos orifícios, dedilhações, extensões e tonalidades). Hoje praticamente só se usa o modelo contrabaixo em Dó para uso na orquestra, onde substitui com frequência o contrafagote. (HENRIQUE, 1999, p. 302-303).

americanas é a existência de apenas 1 Contrabaixo<sup>12</sup>. Na maior parte das partituras italianas não consta o instrumento. Outra peculiaridade da instrumentação de Benedctis é a economia de meios da Percussão. Numa banda de concerto de matriz norte-americana, é comum o naipe de Percussão dividido, no mínimo, em 3 Seções. O autor não comenta a ausência das Seções, nem elenca os instrumentos da Percussão no seu conceito de banda. Há também a destacar que o Tímpano não integra as Seções de Percussão. É de hábito nas partituras, verificar este instrumento separado de tais Seções. Sobre a “Bateria completa” há dúvida se o autor faz referência ao instrumento em si, ou ao naipe de Percussão constituído ou não por Seção.

---

<sup>12</sup> *String Bass*.

Giuseppe Verdi (1813-1901)

# A I D A

## FANTASIA

*Composta e strumentata per media banda da GIOVANNI PENNACCHIO*

*Andante mosso* ♩ = 76

FLAUTO in DO e OTTAVINO

PICCOLO in MI $\flat$

SOPRANI I. A e B in SI $\flat$

SOPRANI II. A e B in SI $\flat$

SOPRANO in SI $\flat$

CONTRALTÒ in MI $\flat$

TENORE in SI $\flat$

BARITONO in MI $\flat$

2 CORNI in MI $\flat$

2 CORNETTE in SI $\flat$

3 TROMBONI TENORI

SOPRANINO in MI $\flat$

2 SOPRANI in SI $\flat$

3 CONTRALTI in MI $\flat$

TENORE in SI $\flat$

2 BARITONI in SI $\flat$

BASSI GRAVI in FA  
CONTRABBASSI in SI $\flat$

TIMPANI

TAMBURO-TRIANGOLO  
GRAN CASSA e PIATII

*Andante mosso* ♩ = 76

### Exemplo 1.3

Fonte: Início de *Aida*: fantasia (PENNACCHIO, 1977, p. 1)

O verbete “*banda*” contido no *Diccionario Harvard de Música* apresenta sentido amplo do termo, qual seja:

(1) Qualquer conjunto instrumental maior que uma orquestra de câmara, incluído, especialmente na terminologia anglo-saxônica, a orquestra. Entre os grupos mais antigos que levaram o nome se encontram no século XVII os *Vingt-Quatre violons du roi (La grande bande)* e os 24 violinistas de Carlos II (*The King's Private Band*). (2) Um conjunto de instrumentos de sopros, às vezes também com percussão. (3) Qualquer conjunto diferente das combinações tradicionais da música culta ocidental, às vezes identificado pelo tipo de instrumento (s) incluído (s) pelo repertório interpretado, por exemplo, banda de acordeons, banda de jazz, banda de baile, big band, *string band*, *jug band*, *bluegrass band*, *rock band*. (4) As seções de metal e percussão da orquestra. (DICCIONARIO HARVARD DE MÚSICA, 2009, p. 188).

A parte (1) da definição se enquadra em qualquer formação instrumental, desde que seja maior que uma orquestra de câmara<sup>13</sup>. Em vista disso, ao afirmar que o termo “*banda*” pode ser entendido como qualquer conjunto instrumental maior que uma orquestra de câmara, a compreensão do termo fica em aberto e também não contribui para o seu entendimento, situação também vista na parte (2). A parte (3) é mais factível, pois os grupos elencados, de fato, podem ser denominados e reconhecidos como “*banda*”. Além disso, o verbete não apresenta a instrumentação dos grupos citados. Assim, este verbete apresenta sentido genérico, diferentemente daquele apresentado por Benedictis. A questão em tela é que há diferenças de compreensão a respeito do mesmo termo. Para Benedictis o termo “*banda*” tem a ver com banda de concerto. O verbete contido no *Diccionario Harvard* é genérico e por isso, também aponta para outras formações instrumentais. Logo, trata-se de perspectivas diferentes.

No verbete contido no *Dicionário Grove de Música*, o termo “*banda*” apresenta o seguinte:

Conjunto instrumental. Em sua forma mais livre, “*banda*” é usada para qualquer conjunto maior do que um grupo de câmara. A palavra pode ter origem no latim medieval *bandum* (“estandarte”), a bandeira sob a qual marchavam os soldados. Essa origem parece se refletir em seu uso para um grupo de músicos militares tocando metais, madeiras e percussão, que vão de alguns pífaros e tambores até uma banda militar em grande escala. Na Inglaterra do séc. XVIII, a palavra era usada coloquialmente para designar uma orquestra. Hoje em dia costuma ser usada com referência a grupos de instrumentos relacionados, como em “*banda de metais*”, “*banda de sopros*”,

<sup>13</sup> Uma orquestra pequena, que só pode ter de 20 a 25 instrumentistas [...]. (DICCIONARIO HARVARD DE MÚSICA, 2009, p. 845).

“banda de trompas”. Vários tipos recebiam seus nomes mais pela função do que pela constituição (banda de dança, banda de jazz, banda de ensaio, banda de palco). A banda destinada para desfiles (*marching band*), que se originou nos EUA, consiste de instrumentos de sopro de madeira e metais, uma grande seção de percussão, balizas, porta-bandeiras etc. Outro desenvolvimento moderno é a banda sinfônica de sopros, norte-americana, que se origina de grupos como Gilmore’s Band (1859) e a US Marine Band, dirigida por John Philip Sousa (1880-92). (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 71).

A primeira parte do verbete coincide com o sentido do termo, apresentado pelo *Diccionario Harvard de Música*. Porém, as demais informações indicam a mesma direção apontada por Benedictis, embora este tenha sido mais objetivo ao elencar a instrumentação referente. O verbete do *Grove* não é tão explícito, mas sinaliza para um grupo instrumental de sopros e percussão mais específico e um pouco de sua história. Apresenta também outras acepções do termo, como a “*banda de jazz*” e outras. Outra informação importante é seu entendimento como grupo instrumental de madeira, metais e percussão destinado ao desfile e ao concerto. É o caso da citada *Gilmore’s Band* e *US Marine Band*. Apesar disso, não há a instrumentação referente às acepções apresentadas.

Em seu livro *Arranjng for the Concert Band* (1893), Frank Erickson (1923-1996) assinala que as bandas de concerto americanas são encontradas principalmente nas escolas e universidades; que as bandas comunitárias diminuíram bastante e as bandas profissionais foram extintas. (ERICKSON, 1983, p. 10). Quando o autor se refere às bandas de concerto, o sentido do termo parece coincidir com o sentido de banda apresentado por Savino de Benedictis, a saber: da banda que faz concerto. Quanto à extinção das bandas profissionais, é possível que Erickson esteja se referindo às bandas civis norte-americanas, pois nas Corporações Militares dos Estados Unidos é comum a presença de bandas de concerto profissionais, a exemplo da *United States Marine Band*, *Air Force Band of Mid-America*; em Portugal, *Banda Sinfônica da Polícia de Segurança Pública de Portugal*; No Brasil, Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais da Marinha do Brasil, Banda Sinfônica do Exército Brasileiro e das Bandas Sinfônicas das Polícias e Bombeiros Militares do Brasil, Banda Sinfônica do Estado de São Paulo – que é civil – entre muitas outras.

Embora não apresente seu conceito acerca do termo “*banda de concerto*”, o autor propõe três exemplos dessa formação instrumental de sopros e percussão (ver Quadro 1.4). Isto demonstra que Battisti é mais efetivo, se comparado ao conceito apresentado por Savino de Benedictis, como em relação aos verbetes citados.

Primeiro, Battisti apresenta uma banda típica de escola secundária:

**Quadro 1.4** – Instrumentação típica de banda de escola secundária (ERICKSON, 1983, p. 10)

6 Flautas	2 Trompas F
1 Oboé	3 Trombones
8 Clarinetes Bb	1 Barítono
1 Clarinete Baixo	2 Tubas
2 Saxofones Alto	Percussão – <i>Bells</i> , sendo o único instrumento com teclado
1 Saxofone Tenor	Tímpano – 2 tambores
8 Trompetes	

Segundo, exemplo de banda juvenil (ver Quadro 1.5):

**Quadro 1.5** – Instrumentação de banda juvenil (ERICKSON, 1983, p. 10)

8 Flautas – uma duplicação do Flautim	9 Trompetes
2 Oboés	4 Trompas F
1 Fagote	6 Trombones
12 Clarinetes Bb	2 Barítonos
1 Clarinete Alto	4 Tubas
2 Clarinetes Baixo	1 Contrabaixo
1 Clarinete Contrabaixo	1 Contrabaixo elétrico
4 Saxofones Alto	Percussão – Xilofone e <i>bells</i> bem como instrumentos como gongo
2 Saxofones Tenores	Tímpano – três tambores
1 Saxofone Barítono	

Terceiro, a constituição ideal da banda de concerto. Ver Quadro 1.6:

**Quadro 1.6** – Instrumentação ideal de banda de concerto (ERICKSON, 1983, p. 10)

10 Flautas – uma duplicação de Flautim	9 Trompetes
2 Oboés – uma duplicação de Corne Inglês	8 Trompas F
2 Fagotes – uma duplicação de Contrafagote	6 Trombones
1 Clarinete Mib	2 Barítonos
18 Clarinetes Bb	4 Tubas
4 Clarinete Alto	1 Contrabaixo
4 Clarinete Baixo	1 Contrabaixo elétrico
2 Clarinete Contrabaixo	Percussão – todos os componentes
2 Saxofones Alto	Tímpano – 4 tambores
1 Saxofone Tenor	
1 Saxofone Barítono	

Samuel Adler (1928) destaca que “a banda começou, sobretudo, como agrupamento musical para uso ao ar livre e, portanto, necessitava que múltiplos instrumentos tocassem cada parte para proporcionar-lhe potência.” (ADLER, 2006, p. 772). Isto foi, de fato, a

característica inicial da banda, a exemplo da *Gilmore's Band*, de Patrick Gilmore e especialmente da *Sousa's Band* do “Rei da Marcha” John Philip Sousa, mas também é frequente no Brasil, principalmente em relação às Bandas Sinfônicas Militares – Forças Armadas e Forças Auxiliares (Polícias e Bombeiros Militares). Sousa era adepto da música de entretenimento e suas apresentações se davam nos parques e áreas de lazer. Por outro lado, é possível constatar o que afirma o autor nas obras de Alfred Reed (1921-2005), por exemplo, nas quais é evidente a preferência deste compositor pela potência dos múltiplos instrumentos, da qual Adler se refere. Segundo este autor, “muitos compositores preferem o som da banda *per se*; dez clarinetes, por exemplo, ou um múltiplo qualquer de ouro instrumento da banda interpretando uma só parte proporciona, sem dúvida um som característico.” (ADLER, 2006, p. 772). Assim, como se viu em Battisti, Adler apresenta dois modelos de bandas de concerto, a saber: banda de concerto padrão e banda de concerto ampliada (ver Quadro 1.7).

**Quadro 1.7** – Instrumentação apresentada por Samuel Adler em *El Estudio de la Orquestación* (ADLER, 2006, p. 774-775)

<b>Banda de concerto padrão</b>	<b>Banda de concerto ampliada</b>
Flautim	Flauta 1
Flautas (é normal duas partes)	Flauta 2 (flautim)
Oboés (é normal duas partes, que podem incluir	Oboé
Corne Inglês	Clarinete Eb
Clarinete Eb	Clarinete solista e clarinete 1
Clarinete (é normal três partes)	Clarinete 2
Clarinete alto Eb	Clarinete 3
Clarinete baixo Bb	Clarinete alto
(Fagotes)	Clarinete baixo
Saxofone soprano Bb (usa-se em algumas bandas)	Fagote
Saxofone alto Eb	Saxofone alto 1
Saxofone tenor Bb	Saxofone 2
Saxofone barítono Eb	Saxofone tenor
Corneta Bb (é normal três partes)	Saxofone barítono
Trompete Bb (é normal duas ou três partes)	Trompete 1 (Corneta 1)
Trompas F (é normal quatro partes; às vezes se	Trompete 2 (Corneta 2)
dispõe também de trompas Eb	Trompete 3 (Corneta 3)
Barítono ou Bombardino (às vezes, duas partes)	Trompa 1 F
Tuba	Trompa 2 F
Timbales	Trombone 1
Percussão (é normal, quatro intérpretes)	Trombone 2
	Trombone 3
	Barítono (T.C.)
	Barítono (B.C.)
	Baixos (tubas)
	Contrabaixo
	Timbales
	Percussão 1: glockenspiel, xilofone, vibrafone, marimba
	Percussão 2: caixa chinesa, temple-blocks, prato



	de mão, prato suspenso, triângulo, caixa clara, tambor tenor, tam-tam, bombo
--	------------------------------------------------------------------------------

Esta instrumentação é bastante similar àquela encontrada nas partituras para banda de concerto de matriz norte-americana. Porém falta algo fundamental nas informações prestadas por Adler, qual seja: a quantidade de instrumentistas em cada naipe ou instrumento, procedimento comum nas capas ou folhas de rosto desse tipo de partitura, como demonstra a partitura *A Festive Overture*, de Alfred Reed (ver Exemplo 1.5). Samuel Adler apenas elenca os instrumentos comumente encontrados numa “banda de concerto padrão” e naquela que o autor qualifica como “banda de concerto ampliada”.

# ***A FESTIVE OVERTURE***

For Concert Band

**by ALFRED REED**

## COMPLETE BAND

1 Full Score	2 2nd B♭ Cornet
2 C Piccolo	2 1st B♭ Trumpet
4 1st Flute	2 2nd B♭ Trumpet
4 2nd Flute	2 3rd B♭ Trumpet
1 1st Oboe	2 1st F Horn
1 2nd Oboe	2 2nd F Horn
1 1st Bassoon	2 3rd F Horn
1 2nd Bassoon	2 4th F Horn
1 E♭ Clarinet	2 1st Trombone
4 1st B♭ Clarinet	2 2nd Trombone
4 2nd B♭ Clarinet	2 3rd Trombone
4 3rd B♭ Clarinet	3 Baritone T.C.
2 E♭ Alto Clarinet	3 Baritone B.C.
2 B♭ Bass Clarinet	6 Tubas
1 B♭ Contra Bass Clarinet	1 String Bass
2 1st E♭ Alto Saxophone	1 Timpani
2 2nd E♭ Alto Saxophone	1 Snare Drum
2 B♭ Tenor Saxophone	2 Bass Drum, and Cymbals
1 E♭ Baritone Saxophone	3 Bells, Xylophone and Triangle
2 1st B♭ Cornet	

### Exemplo 1.5

Fonte: Instrumentação de *A Festive Overture* (REED, 1963, p. 1)

### 1.3 Categorias de grupos sinfônicos de sopros

Em linhas gerais, as partituras para grupos sinfônicos de sopros são, geralmente, divididas por categoria. Tal divisão, verificada nas editoras e distribuidoras de músicas, visam a separação das partituras por grau de dificuldade, o que implica diferenças na estrutura da obra e do grupo sinfônico. Isto constitui ferramenta indispensável à boa atuação do grupo frente ao repertório. Por outro lado, os dicionários de música apenas três grupos sinfônicos de sopros, a saber: banda de concerto, banda sinfônica e conjunto de sopros – na acepção do maestro Frederick Fennell. A respeito da banda de concerto, nota-se que autores como Frank Erickson e Samuel Adler, empregam esta denominação de forma genérica – banda que faz concerto – e não como categoria de grupo sinfônico inferior à banda sinfônica, como se vê nas editoras e distribuídas de partituras. Todavia, apesar da existência de partituras para orquestra de sopros, os dicionários verificados não conceituam esta formação sinfônica. Este e outros aspectos serão abordados a seguir.

#### 1.3.1 Banda de concerto

Para Richard Colwell,

O nome banda de concerto se aplica a um grupo de instrumentistas de sopro e de percussão que interpretam música de banda (transcrições de música orquestral, arranjos de música ligeira e popular, e música originalmente composta) em que as partes se duplicam (por exemplo, quatro ou mais primeiros clarinetes). Dentro desta definição pode haver qualquer número de instrumentistas. A maior parte das bandas das instituições e locais de adultos nos Estados Unidos são bandas de concerto. Atualmente existem diversos grupos com estas características. [...] Uma banda de concerto pode ter também uma instrumentação equilibrada – ou seja, a instrumentação que foi estabelecida por destacados diretores de bandas profissionais e de universidades (membros, nos Estados Unidos, da sua Associação de Bandas) na primeira parte do século 20, que rapidamente se tornou habitual. A instrumentação estabelecida tornou-se economicamente viável para a Boosey and Company e Chappell, as duas editoras naquele momento (ambas britânicas) para a publicação de música para bandas, proporcionando impulso ao enorme crescimento das bandas escolares nos Estados Unidos. As partes prescritas foram: 2 flautas (3 ou 4 instrumentistas), 2 oboés, 2 fagotes, 3 clarinetes (12 instrumentistas), 1 clarinete baixo, 4 saxofones, 4 trompas, 3 trompetes ou cornetas (6 instrumentistas), 3 trombones, 1 barítono (substituto para o eufônio), 1 tuba (três instrumentistas), e 3 ou 4 partes de percussão, o que se traduz em uma banda de concerto ideal de 40-50 instrumentistas. (COLWELL, 2009, p. 189).

O sentido apresentado pelo autor é quase idêntico aos apresentados até o momento, ou seja, refere-se à banda de concerto de maneira literal. As características sobre o tipo de

música interpretada pela banda de concerto apontam para a habilidade e capacidade técnica requeridas desse grupo sinfônico de sopros, bem como das características do seu repertório. As transcrições e arranjos de músicas de orquestra, comuns nessa formação sinfônica, trazem dificuldades de execução idênticas às aquelas encontradas nos originais dessas obras. Por isso, exigem interpretação de excelência, resultado impossível de ser alcançado nos níveis iniciais de aprendizagem. Sobre os arranjos de música ligeira e popular, citados pelo autor, há a ressaltar que se trata de um tipo de repertório comum nesse tipo de grupo sinfônico. Nesse repertório constam trilhas sonoras de filmes, sucessos de astros da música pop, marchas, valsas e outras, construindo assim, parte quase “obrigatória” nos seus programas de concerto. Todo esse repertório é bastante peculiar à categoria banda de concerto, encontrada nas principais editoras e distribuidoras de partituras, principalmente a *Carl Fischer*.

Contudo, há diversas obras originais destinadas a esse grupo sinfônico de sopros, baseadas no sentido literal do termo “*banda de concerto*”. Entre elas: *Othello* (1977), de Alfred Reed (1921-2005); *Et In Terra Pax* (1998), de Jan Van der Roost (1956); e, *Nostradamus* (2002), de Otto M. Schwarz (1967), entre outras. Isto também se vê nas partituras publicadas pela *Barnhouse Music Publications*, e *De Haske Publications*, por exemplo, nas quais a denominação “banda de concerto” parece ter mais a ver com o sentido apresentado por Savino de Benedictis e Frank Erickson. É o caso de *Song and Samba*, Concert Band/Harmonie, Grau 3, Arr. Naohiro Iwai; *Frank Sinatra Hits Medley*, Grau 3, Arr. Naohiro Iwai; e, *By the River's Bend* (1993), Grau 3½, de Warren Barker, por exemplo. Nessas obras, como se pode constatar nas transcrições e arranjos, há também o equilíbrio instrumental citado por Richard Colwell, que é definido por meio da inserção na capa ou folha de rosto da partitura, dos instrumentos e da quantidade de músicos a serem utilizados nos referidos naipes. Há também originais para a categoria banda de concerto, a saber: *Sicilienne* (2009), de Larry Clark (1963) e *Ngoma za Kenya* (2009), de Paul Basler (1963), por exemplo. Isto se dá por meio da similaridade encontrada nas questões referentes à instrumentação e escrita dessas obras. De todo modo, considerada como categoria, a banda de concerto se constitui como grupo de acesso ao que há de mais requintado em se tratando de grupo sinfônico de sopros análogo à orquestra sinfônica nas questões referentes à escrita, efetivo, instrumentação e repertório, qual seja: a banda sinfônica. É o que será abordado a seguir.

### 1.3.2 Banda Sinfônica

Denominação tipicamente estadunidense, a banda sinfônica é constituída de rico instrumental de sopros, percussão e cordas (dedilhadas e percutidas). Surgiu com efetivo de músicos muito próximo do efetivo da orquestra sinfônica moderna. Para Henrique Lian,

Podemos definir banda sinfônica como um grande conjunto formado por instrumentos de sopro e percussão (60 a 90 músicos), que se diferencia das orquestras sinfônica e das bandas tradicionais (civis ou militares) pela diversidade de sua formação instrumental e abrangência de repertório. Assim, além dos instrumentos normalmente empregados pelas bandas convencionais, utiliza oboés, corne-inglês, diversas espécies de clarinetes e saxofones, vasto naipe de percussão [...]. Esta formação pode ser alterada de acordo com a natureza das obras e, tal flexibilidade torna-a apta à execução de transcrições do repertório concebido para a orquestra sinfônica e particularmente adequada às experimentações da música contemporânea justificando assim o fato de seu já vasto repertório original ser fruto da produção artística do século XX. (LIAN, 2011, p. 1).

Com enorme flexibilidade no que diz respeito ao repertório e expressiva mobilidade concernentemente à facilidade de apresentar-se nos mais diversos locais, especialmente naqueles com grandes concentrações de público, a banda sinfônica inicialmente desenvolveu seus trabalhos, como menciona Lian, de modo muito semelhante à orquestra sinfônica em vários aspectos. Desse repertório há obras de Beethoven (1770-1827), Tchaikovsky (1840-1893), Wagner (1869-1930), Verdi (1813-1901), Carlos Gomes (1839-1896), Lorenzo Fernandez (1897-1948), Villa-Lobos (1887-1959) e Camargo Guarnieri (1907-1993), entre outros.

Por seu turno, Roberto Farias assinala que:

A ideia de banda sinfônica esteve no passado intimamente ligada ao trabalho da orquestra sinfônica. No final do século 19 e início do século 20, esse numeroso organismo instrumental de sopros e percussão elevava a já tradicional banda de música ao “status” de uma orquestra sinfônica, principalmente no que se referia ao repertório. Os arranjos e transcrições de aberturas de óperas, operetas, movimentos de sinfonias, poemas e as célebres valsas vienenses constituíram-se ingredientes responsáveis pela popularização da música sinfônica, quando, de uma maneira mais ágil, promoviam o acesso do grande público à chamada música de concerto. (2011, p. 1).

O aspecto apresentado por Farias ao referir-se à banda sinfônica como um grupo sinfônico, que inicialmente buscou alcançar o “*status*” de orquestra parece que ainda persiste

tanto no *layout* quanto no repertório. É o caso da Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais da Marinha do Brasil (fig. 1.1), da Banda Sinfônica do Exército Brasileiro (fig. 1.2) e da Banda da Polícia de Segurança Pública de Portugal (fig. 1.3), nas quais constam naipes de Violoncelos e de Contrabaixos. Esses grupos sinfônicos, de fato, parecem uma orquestra e podem até confundir um expectador não treinado, face ao *layout* dos Violoncelos e Contrabaixos, similar à orquestra sinfônica.

Obviamente que não é possível afirmar que tais grupos sinfônicos buscam atingir o “*status*” de uma orquestra sinfônica. Porém, é fato que, visualmente, eles parecem uma orquestra. Curiosamente, há a assinalar que os naipes de Violoncelos e Contrabaixos não constam das partituras encontradas para banda sinfônica, embora tenham sido citados por Savino de Benedictis em seu verbete sobre banda (BENEDICTIS, 1970, p. 23). Também não constam tais naipes em bandas como *The Goldman Band*, *United States Air Force Band*, *University of Michigan Band* ou *Lenoir (NC) High School Band* (BATTISTI, 2002, p. 43), nem nas partituras para banda de matriz italiana, nas quais a instrumentação difere substancialmente daquelas de matriz americana ou inglesa.



**Figura 1.1**

Fonte: <http://www.mar.mil.br/cgcfm/cfn/sinfonica.htm>. Ac. em 15 de janeiro de 2013.



**Figura 1.2**

Fonte: [http://www.funceb.org.br/galeria\\_bandasinfonica.asp?materia=6](http://www.funceb.org.br/galeria_bandasinfonica.asp?materia=6). Ac. em 15 de novembro de 2012.



**Figura 1.3**

Fonte: POLÍCIA Portuguesa (ESTEVES, 2007, p. 23)

Por sua vez, Richard Colwell ensina que “banda sinfônica é um termo reservado às organizações de instrumentos de sopros, com instrumentação plena e equilibrada, constituídas muitas vezes de 90-120 instrumentistas e que é verdadeiramente similar à orquestra sinfônica.” (COLWELL, 2009, p. 189). O autor também aponta uma característica comum à banda sinfônica: sua semelhança com a orquestra sinfônica. Isto se dá principalmente em dois aspectos: primeiro em relação a parte do seu repertório; segundo, em razão do seu instrumental, constituído por naipes ampliados. Quanto à instrumentação plena, citada por Colwell, parece que o autor identifica esta plenitude com a ausência de limites no que respeita ao emprego dos instrumentos, que podem ser escolhidos mediante a necessidade expressiva da obra. Enquanto, para o autor, uma banda de concerto é constituída de 40-50 instrumentistas, “a banda sinfônica tem seções mais amplas em cada uma das partes e, ademais, um baixo de corda, harpa, trombone baixo, flautim, corne-inglês e ocasionalmente um contrafagote e um saxofone baixo e/ou soprano.” (COLWELL, 2009, p. 189). Por *Em Viva Musica! – A Concert Overture for Winds*, de Alfred Reed, é possível constatar o que Richard Colwell designa como “instrumentação plena e equilibrada.” Na folha de rosto da obra, consta a instrumentação para banda completa (ver exemplo 1.8). A obra, comissionada pelo *VanderCook College Music*, *Viva Musica!* estreou em Chicago, na *Mid-West National Band and Orchestra Clinic*, em 16 de dezembro de 1983, com a *VanderCook College Symphonic Concert Band*, sob a direção do compositor. Nela, além da densidade resultante da instrumentação indicada, há complexidades de escrita, que exigem habilidades e competências técnicas, peculiares ao instrumentista experiente.

Oscar Brum apresenta entendimento idêntico ao de Colwell acerca das semelhanças instrumentais da banda sinfônica com a orquestra, ao afirmar que “o naipe das clarinetas na Banda é de uma variedade imensa, porque, sendo elas as representantes naturais dos violinos da Orquestra Sinfônica, precisam formar **Massa Sonora**, que equilibre com os demais naipes.” (BRUM, 1987, p. 62). Note-se que para este autor, a orquestra parece ser o organismo instrumental por excelência, pois ele faz questão de mencioná-la com destaque, fato este também observado quando faz referência à massa sonora – em negrito. A afirmação de Brum faz supor que ele tem em conta a instrumentação da orquestra sinfônica ao conceituar a banda sinfônica. Nesta via, a banda sinfônica é uma espécie de imitação da orquestra sinfônica e não um grupo sinfônico autônomo, com repertório e sonoridade própria, apesar das transcrições e arranjos de músicas de orquestra ou arranjos e adaptações de músicas de Piano. Por esta razão o autor considera o naipe dos clarinetes, “representantes naturais dos violinos da Orquestra Sinfônica.” Importa ressaltar que isto se dá apenas e tão

somente nas transcrições, arranjos e adaptações de música de orquestra ou piano. Se o intento de Brum foi esse, como se a banda sinfônica e seu repertório fossem menores que a orquestra sinfônica e seu repertório, é possível objetá-lo tendo em vista *English Folk Song Suite* (ex. 1.8), de Vaughan Williams (1872-1958), obra de referência no repertório para banda de sopros, que foi “escrita originalmente para banda militar e posteriormente adaptada para orquestra sinfônica, por Gordon Jacob” (BEALES, 1994, p. 6). Outra obra original para banda sinfônica e que também foi adaptada para orquestra sinfônica é *Theme and Variations – Op. 43a*, de Arnold Schoenberg (1874-1951) – original para banda completa (ex. 1.9), arranjada<sup>14</sup> para orquestra sinfônica como *Theme and Variations – Op. 43b*, pelo compositor. Nisto Brum demonstra que não conhecia ou desconsiderava as obras de referência escritas para grupos sinfônicos de sopros. Tal hipótese se apresenta na medida em o autor não cita em seu livro – *Conhecendo a Banda de Música* (1987) – nenhuma dessas obras.

---

<sup>14</sup> Termo utilizado pela Loja Virtual Sheet Music Plus.



# ENGLISH FOLK SONG SUITE

RALPH  
VAUGHAN WILLIAMS

## SYMPHONIC SET

1 - Full Score	2 - E $\flat$ Baritone Saxophone
6 - Concert Flute & Piccolo	1 - B $\flat$ Bass Saxophone
1 - E $\flat$ Clarinet	4 - Solo & 1st B $\flat$ Cornets
3 - Solo B $\flat$ Clarinet	4 - 2nd B $\flat$ Cornet
3 - 1st B $\flat$ Clarinet	2 - B $\flat$ Trumpets
3 - 2nd B $\flat$ Clarinet	2 - 1st & 2nd Horns in F
3 - 3rd B $\flat$ Clarinet	2 - 3rd & 4th Horns in F
2 - E $\flat$ Alto Clarinet	2 - 1st Trombone
2 - B $\flat$ Bass Clarinet	2 - 2nd Trombone
2 - Oboes	2 - 3rd Trombone
1 - 1st Bassoon	2 - Baritone B.C.
1 - 2nd Bassoon	1 - Baritone T.C.
2 - E $\flat$ Alto Saxophone	6 - Basses
2 - B $\flat$ Tenor Saxophone	5 - Drums
	1 - Timpani

### Exemplo 1.8

Fonte: (WILLIAMS, 1924, p. 1)

Full Score

# SCHOENBERG

## THEME AND VARIATIONS

### Op. 43a

COMPLETE BAND WITH FULL SCORE . . . . . \$23.00

Instrumentation as follows (one copy unless otherwise specified in square brackets):

Full Score	Alto Clarinet	Horn I in F
Piccolo in Db	Bass Clarinet	Horn II in F
Piccolo in C	Alto Saxophone I in Eb	Horn III in F
[2] Flute I	Alto Saxophone II in Eb	Horn IV in F
[2] Flute II	Tenor Saxophone in Bb	[2] Trombone I
Oboe I	Baritone Saxophone in Eb	[2] Trombone II
Oboe II	[3] Cornet I in Bb	[2] Trombone III
Bassoon I	[2] Cornet II in Bb	[2] Baritone (Treble Clef)
Bassoon II	[2] Trumpet I in Bb	[2] Euphonium (Bass Clef)
Clarinet in Eb	[2] Trumpet II in Bb	[5] Basses and Tubas
[4] Clarinet I in Bb	Fluegelhorn I in Bb	[2] String Bass
[4] Clarinet II in Bb	Fluegelhorn II in Bb	[4] Timpani and Percussion
[4] Clarinet III in Bb		

FULL SCORE . . . . . 6.50

EXTRA PARTS, EACH . . . . . 1.00

G. SCHIRMER, NEW YORK/LONDON

**Figura 1.9**

Fonte: (SCHOENBERG, 1949, p. s/n)

Colwell não entra em detalhes acerca da similaridade entre a orquestra e a banda sinfônica, muito embora o sentido da sua afirmação pareça implícito. Na orquestra, o naipe das cordas, composto de violinos, violas, violoncelos e contrabaixos constitui a maior parte dessa formação instrumental. Logo, é o naipe das cordas que personifica uma orquestra sinfônica enquanto tal. Na banda sinfônica são as madeiras, constituídas principalmente pelos

instrumentos de palheta (*clarinetas e saxofones*) combinados com outros instrumentos como os *eufônios* que personificam a sonoridade dela, juntamente com as Flautas, Oboés, Fagotes, Metais e ampla Percussão.

Benedictis não propõe um conceito específico sobre banda sinfônica, mas parece referir-se a ela, quando menciona a instrumentação e o termo “banda de concertos” genericamente (BENEDICTIS, 1970, p. 23). Sobre a presença e emprego do Violoncelo na banda, o autor é didático. Para ele:

O instrumento somente pode estar presente na Banda Sinfônica. Mesmo assim é raríssima a sua participação nela. [...] É instrumento [...] que toca uníssonos ao Fagote, Trombone e ao Bombardino em Dó. Seu melhor papel na Banda é o de tocar pizzicato (beliscado), trêmulos simples e cortado e melodias características, quando em **solo** (um apenas ou em conjunto de todo o grupo).

Como o trêmulo cortado ou contínuo, na região que vai do Sol 2 ao Dó 1 sofre uma quase inexistência na Banda, então os Cellos podem ocupar plenamente estes espaços com tal efeito. É uma boa razão para sua presença na Banda. É bom lembrar que as Clarinetas e Saxofones, a partir do Sol indicado, para cima, são os detentores deste efeito, existente plenamente, pela massa sonora que os constituem.

O Cello tem bom casamento com Trompas, Fagotes, Contrabaixo de Cordas, Clarones e Clarineta (quando esta for em número de uma, no máximo duas, tocando em sua região grave) e, ainda, Saxofones. (BRUM, 1987, p. 59).

O ensinamento de Brum pode ser encontrado no trecho a partir do compasso 35 – *Andante* majestoso, expressivo – da Sinfonia *Il Guarany*, de Carlos Gomes (GOMES, 1986, p. 8), em que a melodia está a cargo do Violoncelo e do Violino I, comparado com o mesmo trecho, arranjado para banda sinfônica por Herbert L. Clarke (CLARKE, 1931, p. 7), onde o arranjador utiliza Euphonium, Saxophone Alto I, Saxophone Tenor, Bb Clarinet I e Bass Clarinet, como se vê nos Exemplos 1.10. e 1.11 – partitura para orquestra e banda sinfônica, respectivamente.

3 **Andante maestoso, espressivo**

Vni I. Arco *p* *serva*

Vni II. Arco *p*

Vle. Arco *p*

Vc. *p* *serva*

Clb. *pp sottovoce*

#### Exemplo 1.10

Fonte: Excerto de *Il Guarany* (GOMES, 1986, p. 8)

G.F. Andante espress. (♩ = 76)

G.F.

N344-44

### Exemplo 1.11

Fonte: Excerto de *Il Guarany* (CLARKE, 1931, p. 7)

Sobre o Contrabaixo, ensina Brum:

O instrumento tem estado presente em muitas Bandas (Média e Sinfônica) para arredondar e dar maior pastosidade aos sons dos Contrabaixos de Metal; prolongar os sons de durações longas que os executantes destes instrumentos (de metal) o fazem com dificuldade e sem plenitude; e, fora da união com os Celos, agregar-se à Família dos Saxofones, se necessários, na substituição dos Saxofones Baixo e Contrabaixo.

É muito próprio do Contrabaixo de Cordas o pizzicato e os trêmulos, simples e cortado ou contínuo. [...] Tem boa união com qualquer instrumento Baixo ou Contrabaixo. (BRUM, 1987, p. 60).

Apesar do ensinamento de Oscar Brum sobre a possibilidade do Contrabaixo na banda média ou sinfônica, se verifica que não consta nas partituras analisadas, naipes do referido instrumento (ver exemplo 1.12). Nas partituras de matriz norte-americana há apenas 1 Contrabaixo, embora, haja o naipe deste instrumento nos grupos sinfônicos de sopros anteriormente citados (Banda Sinfônica dos Fuzileiros Navais e Banda Sinfônica do Exército Brasileiro). Curiosamente, observa-se nos programas de concerto desses grupos, obras de compositores como Alfred Reed, Adam Gorb e James Barnes – que não adotam nem mencionam, mesmo que opcionalmente, naipes de Violoncelos e Contrabaixo de Cordas em sua instrumentação. Em relação à Banda Sinfônica da Polícia de Segurança Pública de Portugal, especificamente, há no repertório gravado em CD de encarte na Revista No. 003 – III Série, de Abril/Junho de 2007, obras como *Symphonic Overture, Op. 80*, de James Barnes; e, *Danças Armênicas (I Parte)*, de Alfred Reed, nas quais não há naipe de Contrabaixo e sim, apenas 1. Isto significa afirmar que tais instrumentos executam, nas obras dos compositores citados, a parte de outro instrumento, como ensina Brum. A questão que se apresenta é que este procedimento altera a instrumentação prescrita na partitura, fato este que resulta em uma sonoridade não imaginada pelos compositores.

**PAGEANT**

**VINCENT PERSICHETTI**

*Commissioned by Edwin Franko Goldman for the American Bandmasters Association*

J512  
INSTRUMENTATION

Full Score..... 1	Cornet 1 in B♭..... 3
Piccolo in C..... 1	Cornet 2 in B♭..... 3
Flute 1..... 4	Cornet 3 in B♭..... 3
Flute 2..... 4	*Trumpet 1 in B♭..... 1
Oboe 1..... 1	*Trumpet 2 in B♭..... 1
Oboe 2..... 1	Horn 1 in F..... 1
Clarinet in E♭..... 1	Horn 2 in F..... 1
Clarinet 1 in B♭..... 4	Horn 3 in F..... 1
Clarinet 2 in B♭..... 4	Horn 4 in F..... 1
Clarinet 3 in B♭..... 4	Trombone 1..... 2
Alto Clarinet in E♭..... 2	Trombone 2..... 2
Bass Clarinet in B♭..... 2	Trombone 3..... 2
Bassoon 1..... 1	Baritone T.C. in B♭..... 2
Bassoon 2..... 1	Baritone B.C..... 2
Alto Saxophone 1 in E♭..... 2	Tuba..... 5
Alto Saxophone 2 in E♭..... 2	String Bass..... 1
Tenor Saxophone in B♭..... 2	Snare Drum..... 1
Baritone Saxophone in E♭..... 2	Bass Drum..... 1
	Tenor Drum, Cymbals..... 2

All parts may purchased separately.  
\* Trumpets are essential instruments.

**Figura 1.12**

Fonte: (PERSICHETTI, 1954, p. 1)

No Brasil, é nas Polícias e Bombeiros Militares, que a Banda Sinfônica encontrou terreno fértil. Isto se deu em razão da sua versatilidade enquanto organismo musical competente para realizar desfiles de grande porte, recepções às Autoridades Nacionais e Internacionais, e da sua capacidade para a realização concertos, nos quais é comum haver transcrições e arranjos de obras para orquestra, tais como: *O Trenzinho do Caipira*, de Villa-Lobos (1887-1957); *Overture: Il Guarany*, de Carlos Gomes (1936-1896) e principalmente *Overture Solennelle 1812*, Op. 49, de Tchaikovsky (1840-1893), todas com enorme sucesso no público militar. Além disso, arranjos obras de caráter popular como *The Sound of Music*, de Rodgers/Hammerstein (1902-1979/1895-1960), *My Fair Lady*, de Lerner/Loewe (1918-1986/1901-1988) e de canções populares brasileiras dos mais diversos compositores, também são parte indispensável dessa espécie de “repertório de concerto militar”.

Há outro modelo de instrumentação para banda “sinfônica” sobre o qual nenhum dos autores já citados faz qualquer referência: aquele encontrado nas partituras para banda de matriz italiana. Nelas, geralmente, não se verifica a presença de alguns instrumentos padrões nas partituras de matriz americana, tais como: Oboé, Corne Inglês e Fagote, entre outros, como se vê na transcrição para banda, de Giovanni Orsomando – vide exemplo 1.12.

durata: min.9

## Remo Giazotto

# ADAGIO in SOL minore

PER ARCHI E ORGANO  
su due spunti tematici e su un basso numerato di  
TOMASO ALBINONI

*Trascrizione per banda di GIOVANNI ORSOMANDO*

1

(♩ = 60)

G. RICORDI & C. Editori, MILANO.  
Tutti i diritti riservati.- Tous droits réservés.- All rights reserved.  
PRINTED IN ITALY 132112

© Copyright 1958, by G. RICORDI & C.-s. p. a.-Milano  
© Copyright 1974, by G. RICORDI & C.-s. p. a.-Milano  
ANNO MCMLXXIV  
IMPRIME EN ITALIE

Figura 1.12

Fonte: Início de *Adagio in Sol minore* (ORSOMANDO, 1974, p. 1)

Se por um lado Orsomando não emprega instrumentos como Oboé, Corne Inglês e Fagote, por outro, nota-se que ele privilegia as famílias de instrumentos de sopro não privilegiados nas partituras de matriz americana, especificamente, três famílias distintas, quais sejam: Clarinetes, Saxofones e Saxhorns<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Família de instrumentos de sopro, feitos de metal, com tubo relativamente largo e afilado, bocal em taça e válvulas. Foram desenvolvidos pelo fabricante belga Adolphe Sax, em Paris, no período de 1842-5. Existem muitas variedades, de sopranino em mib a um contra baixo em sib, e apesar dos modelos maiores terem um tubo mais largo, existe uma marcante homogeneidade no aspecto de todo o grupo. O tudo dobrado lembra o de um grande trompete, pousado sobre uma das extremidades, com o bocal projetando-se em ângulo reto. Os instrumentos mais característicos são os saxhorns alto e tenor (em mib e sib, respectivamente), que fazem parte das bandas de metais britânicas e norte-americanas. Os instrumentos mais graves, o baixo em mib e o contra baixo em sib, têm tubo bem mais estreito do que as tubas equivalentes. No outro extremo, o sopranino

Juntam-se a estas famílias, as Flautas, Trompas, Cornetas e os Trombones, além do Tímpano e Percussão. Do ponto de vista da praticidade, a opção de Orsomando pela família de *Flicorni* traz uma dificuldade a mais para a execução da obra, principalmente no Brasil. Os *Flicorni Sopranino in Mib*, *Soprani in Sib* e *Contralti in Sib* não são facilmente encontrados no instrumental das bandas. Isto significa afirmar que a obra poderá ser executada, utilizando-se instrumentos substitutos. Uma alternativa possível nesse caso é substituir o *Flicorni Sopranino in Mib* pelo Trompete em Mib; *Flicorni Soprani in Sib* por Fluegelhorn em Sib; o *Flicorni Contralti in Mib* por Trompas em Fá, transportando uma 2ª Maior inferior da nota escrita. Quanto aos demais, é possível substituir o *Flicorni Tenore in Sib* pelo Barítono (Treble Clef) em Sib; *Flicorni Bassi in Sib* pelo Eufônio (Bass Clef); *Flicorni Bassi Gravi in Fá-Mib* pela Tuba em Mib; e, *Flicorni Contrabassi in Sib* pela Tuba em Sib. Acerca dos demais instrumentos não há dificuldade. Se não houver Saxofone Soprano, é possível ao Primeiro Saxofone Alto Mib, executar a parte de Saxofone Soprano, como prescreve Orsomando, transportando uma 5ª justa acima da nota escrita. Há também a destacar que não consta na folha de rosto da partitura a quantidade de instrumentistas a serem empregados em cada instrumento, como habitualmente se vê nas partituras americanas.

Ainda que as anotações mencionadas sejam também percebidas em outras partituras para banda de matriz italiana como *Nabuco* (1974), de Giuseppe Verdi – Sinfonia Per Banda (1974), *Strumentazione per media banda di* Giovanni Pennachio e *Carosello Classico, Elaborazione W. Deodati*, verifica-se que isto não é regra geral. Em *Preludio A Corale* – per orchestra com organo, *Transcrizione per Banda di* Alfredo Ceccherini, que se vê no Exemplo 1.13, é observada uma instrumentação que mantém o núcleo instrumental encontrado nas obras italianas anteriormente citadas, porém, com a adição de outros instrumentos. Ceccherini também não anota na capa ou folha de rosto da partitura a quantidade de instrumentistas a serem utilizadas por instrumento.

---

em mib e o soprano em sib são semelhantes em seu desenho básico às cornetas de pistões nessa tonalidade, ainda que os instrumentos de A. Sax, em sua maioria, tenham sido construídos para serem tocados na vertical, em vez de à maneira de um trompete. É compreensível que as pretensões de Sax de ter produzido um instrumento inteiramente novo, e portanto patenteável, tenham sido violentamente contestadas em sua época. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 825)



**PRELUDIO A CORALE**  
PER ORCHESTRA CON ORGANO

Andante mosso (♩ = 72) GUIDO GUERRINI

Trascrizione per Banda  
di ALFREDO CECCHERINI  
Direttore della Banda  
Municipale di Venezia

**CLARINETTI**

Ottavino  
2 Flauti

2 Oboi  
Corno Inglese

1 piccolo in La<sup>b</sup>

2 piccoli in Mi<sup>b</sup>

soprani I. in Si<sup>b</sup>

soprani II. in Si<sup>b</sup>

2 contralti in Mi<sup>b</sup>

2 bassi in Si<sup>b</sup>

**SAXOFONI**

1 soprano in Si<sup>b</sup>

2 contralti in Mi<sup>b</sup>

1 tenore in Si<sup>b</sup>

1 baritono in Mi<sup>b</sup>

1 basso in Si<sup>b</sup>

1 Contrabbasso ad ancia

Contrabbassi a corda  
(ad libitum)

I. e II. Corno in Fa

III. e IV. Corno in Fa

2 Trombe in si<sup>b</sup> acuto  
(Cornette)

2 Trombe in Fa

2 Trombe in Si<sup>b</sup> basso

2 Tromboni tenori

1 Trombone basso in Fa  
1 „ C. Basso in Si<sup>b</sup>

**FLICORNI**

1 soprano in Mi<sup>b</sup>

2 soprani in Si<sup>b</sup>

2 contralti in Mi<sup>b</sup>

2 tenori in Si<sup>b</sup>

2 bassi in Si<sup>b</sup>

2 bassi gravi in Fa - Mi<sup>b</sup>

2 C. Bassi in Si<sup>b</sup>

Timpani - Piatti  
Celeste - Campana

C. RICORDE & C. Editori, MILANO

**Exemplo 1.13**

Fonte: Início de *Preludio a Corale* (CECCHERINI, 1956, p. 1)

Importa ressaltar que alguns instrumentos escolhidos por Ceccherini também apresentam dificuldade de serem encontrados nas bandas sinfônicas brasileiras, quais sejam:

1. *Clarinetti Piccolo in Lab* – Instrumento também conhecido como *Sextino*, parece ter mais utilidade na execução de transcrições de obras escritas para orquestra. Segundo Oscar Brum: “O instrumento é muito pouco usado. [...] é indispensável na Banda

Sinfônica, para prosseguir, garantindo ao registro agudo, as frases melódicas que ultrapassam o registro das Clarinetas Sopranos, podendo ir até o **do** nº 6 do violino” (Idem, ibidem. p 20). Tal afirmação deixa claro que o instrumento em questão é útil especialmente na execução de trechos originalmente escritos para o violino, como é o caso de *Preludio A Corale*. Brum defende sua importância em razão de que alguns transcritores utilizam o *Flautim* para a execução de notas que ultrapassam a extensão dos Clarinetes Soprano, descaracterizando dessa forma a linha melódica por questões da sonoridade distinta entre um e outro instrumento. O fato de o instrumento ser pouco usado, apesar de indispensável na banda sinfônica, como aponta Brum, indicam pelo menos dois aspectos: primeiro, a ausência dele no instrumental das bandas sinfônicas brasileiras; segundo, face à inexistência de instrumentistas capazes de executá-lo com o grau de excelência necessário. Apesar de considerar o *Sextino* ou *Piccolo in Lab* um instrumento importante, o próprio autor confessa ter conhecimento da existência dele somente na Banda Sinfônica da Polícia Militar do Estado de São Paulo. (BRUM, 1987, p. 20). Ressalte-se também que o tal instrumento não consta na instrumentação das obras de matriz americana verificadas.

2. *Saxofoni Basso in Sib* – De acordo com Brum, este instrumento “é o baixo da família; porém seu papel é o de Contrabaixo. Usa-se apenas um, nas Bandas Média e Sinfônica, com escrita na clave de Sol, soando uma 16ª abaixo da nota escrita ou, 8ª abaixo do Saxofone Tenor.” (BRUM, 1987, p.32). O instrumento também não é comum nas bandas sinfônicas atuais. Um ou outro saxofonista o possui, em caráter particular. No entanto, compositores como Gustav Holst, Ralph Vaughan Williams e Alfred Reed o empregaram em suas obras – *First Suite In Eb for Military Band, Op. 28 No. 1 H. 105*; *Second Suite In F for Military Band, Op. 28 No. 2*; *English Folk Song Suite* e *Othello*, respectivamente. Ainda segundo Oscar Brum, “geralmente, só se usam os registros grave e médio, em virtude da dificuldade de obtenção das notas do agudo, pois estas não são de bons efeitos práticos na Banda, [...]” (BRUM, 1987, p.32). No Brasil, onde há prevalência do modelo instrumental americano para banda sinfônica, os compositores e arranjadores pesquisados não fazem uso desse instrumento em seus trabalhos.

3. *Contrabasso ad ancia*<sup>16</sup> – Ao que parece, trata-se do Sarrusofone. Na partitura, o instrumento está inserido logo após o Saxofone Baixo, dividindo junto com *Contrabasso a corda*, o naipe das madeiras com o dos metais. Segundo Henrique, “Os sarrusofones constituem uma família de instrumentos metálicos, de tubo cônico e palheta dupla batente. O nome deriva do seu inventor, o chefe de banda militar francês Sarrus [...]” (HENRIQUE, 1999, p. 302). Esse instrumento também não é encontrado nas bandas sinfônicas brasileiras nem consta na instrumentação para banda sinfônica das demais partituras verificadas. Ainda segundo este autor, “O sarrusofone tem grandes semelhanças com os saxofones [...]. Hoje praticamente só se usa o modelo contrabaixo em Dó para uso na orquestra, onde substitui com frequência o contrafagote.” (HENRIQUE, 1999, p. 303). Tal afirmação corrobora a escrita da partitura de Ceccherini: o instrumento está escrito na clave de Fá como é a escrita para Contrafagote, fato este que confirma a hipótese de que o *Contrabasso ad ancia* é um *Sarrusofone*.

### 1.3.3 O conjunto de sopros de Frederick Fennell

Em 5 de fevereiro de 1951, o maestro norte-americano Frederick Fennell (1914-2004) realizou, no Kilbourn Hall, o *Concert Music for Wind Instruments*. Dez obras fizeram parte do programa de concerto, entre elas, *Ricercare for Wind Instruments* (1559), de Willaert (1490-1562); *Serenade No. 10 in B-flat major for Winds* (1781), de Mozart (1756-1791); e *Symphonies for Wind Instruments* (1920-rev. 1947), de Stravinsky (1882-1971), conforme relata Richard Hansen (HANSEN, 2005, p. 95). No ano seguinte, Fennell (fig. 1.4) encaminhou correspondência a aproximadamente 400 compositores, entre eles Vincent Persichetti e Vaughan Williams, informando-lhes acerca de uma nova formação instrumental (BATTISTI, 2002, p. 57). Com isso, Fennell estava sinalizando para a possibilidade de um conceito de grupo sinfônico com instrumentação flexível, capaz de executar todo o repertório escrito para conjunto de sopros, inclusive o que já havia sido escrito para banda de sopros. A ideia – baseada na seção de sopros da orquestra sinfônica, adicionada a um quarteto de Saxofones (Saxofones Alto Mib, 1 Saxofone Tenor Bb e 1 Saxofone Barítono Eb), 2 Eufônios, 1 Contrabaixo, ampla percussão e outros instrumentos – se consolidou com a criação, em 20 de setembro de 1952, do *Eastman Wind Ensemble* (fig. 1.5).

<sup>16</sup> *Ancia*, segundo Luís Henrique em seu livro *Instrumentos Musicais* (HENRIQUE, 1999, p. 302) o termo significa Palheta. Como o instrumento *Contrabasso and ancia* não está inserido no naipe de Saxofones, supõe-se que se trata do Sarrusofone.



**Figura 1.4**

Fonte: Maestro Frederick Fennell (SIMON, 2004, p. 6)

O conceito proposto por Fennell, segundo seu criador era apenas um “*recurso de sonoridade*”. A instrumentação – inspirada na seção de sopros escolhida por Wagner (1813-1883) no ciclo de óperas *O Anel do Nibelungo* (1848-1874) e por Stravinsky (1882-1971) no balé *A Sagração da Primavera* (1913) – foi imaginado como um “*ponto de partida*” a ser utilizado somente se desejado (FENNELL, 1954, p. 52). Todavia, a criação do *Eastman Wind Ensemble* demonstrou que a concisão conceitual de Fennell trazia em seu interior complexidades tais que simplesmente revolucionaram não só a música para grupos sinfônicos de sopros a partir da sua criação, mas a difusão das possibilidades expressivas resultantes daquela formação instrumental. A ideia se espalhou principalmente nas universidades norte-americanas, na Inglaterra e também no Japão, este, com empenho e trabalho pessoal do maestro Frederick Fennell, à frente da *Tokyo Kosei Wind Orchestra*. Na questão atinente ao repertório o resultado foi e ainda é formidável haja vista a elaboração de diversas obras específicas para essa formação instrumental, inclusive nos dias atuais. Dessa maneira, o

conceito de Fennell se estabeleceu na forma de um conjunto de solistas possuidores de elevado grau de capacidade técnica, distinto da banda sinfônica em termos de instrumentação, efetivo pessoal e repertório, mas também capaz de apresentar releituras das obras de referência da banda sinfônica e de todo o repertório composto para conjunto de sopros anteriormente existente.



**Figura 1.5**

Fonte: Primeira formação do *Eastman Wind Ensemble* (Idem, ibidem, p. 49)

Ao optar pela seção de sopros da orquestra sinfônica, o conjunto de sopros de Fennell se afastou da sonoridade densa e potente, característica da banda sinfônica. Afinal, segundo Fennell, este conjunto de sopros não poderia ser chamado de banda em razão de não ser uma banda, como relata Frank Battisti (BATTISTI, 2002, p. 56). Além de ter optado por um músico para cada parte, como de hábito nos conjuntos de câmara e na seção de sopros da orquestra sinfônica, o que em si diferiu substancialmente da constituição de uma banda sinfônica, Fennell acrescentou a esse conjunto outros instrumentos, como Piano, Cravo, Harpa e instrumentos eventualmente solistas, como o Violino, a Viola, o Violoncelo e até o Coro como possibilidades instrumentais, totalizando no máximo 45 músicos (FENNELL, 1954, p. 52). Para a difusão do seu conceito, antes do surgimento de obras originais para a nova formação instrumental, Fennell começou executar e gravar obras que haviam sido escritas não só para banda sinfônica, mas também para outras formações instrumentais, por meio do “recurso de sonoridade” proporcionado pelo *Eastman Wind Ensemble*, como atestam

seus programas de concertos (CIPOLLA; HUNSBERGER, 1994, p. 228-237). Com isso, Fennell demonstrou objetivamente suas intensões em relação à música elaborada para grupos sinfônicos de sopros e conjuntos de câmara, resultando no que Donald Hunsberger conceituou como “*estilo orquestral de desempenho*” (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012).

Para Hunsberger – sucessor de Fennell na condução do *Eastman Wind Ensemble*,

Os princípios básicos do conjunto de sopros fennelliano diferem da banda tradicional, tanto a banda de concerto quanto a banda militar, por utilizar atribuições de pessoal qualificado e instrumentação flexível, repertório essencialmente de obras originais para grupos de sopros e pelo uso de um estilo orquestral de desempenho. Em razão da sua flexibilidade, o conjunto de sopros de Fennell, é capaz de executar desde música de câmara até obras compostas para banda sinfônica com até 55 músicos e é composto por conjuntos de elite dos conservatórios, universidades e faculdades norte-americanas. (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012).

Com esta declaração, o autor demonstra claramente as peculiaridades do conjunto de sopros criado por Frederick Fennell, quais sejam: o “*estilo orquestral de desempenho*” indicando assim, a capacidade técnica e interpretativa requerida dos integrantes desse conceito de grupo sinfônico de sopros. Isto, se por um lado resultou no distanciamento desse novo grupo de grupos sinfônicos de sopros anteriormente existentes, justamente por sua capacidade diferenciada na execução das mais diversas obras para grupos de sopros; por outro, proporcionou aos compositores ampla liberdade na elaboração de obras musicais. Tudo isso foi importante para a difusão do conceito criado por Fennell. No entanto, o que efetivamente impulsionou o novo grupo sinfônico de sopros, foi sua aceitação pelos regentes e sobretudo, pelas instituições de ensino e seus “*conjuntos de elite*” como apontou Hunsberger.

Por sua vez, Battisti assinala que a principal intenção de Frederick Fennell foi propor um “*recurso de sonoridade*” aos compositores interessados em escrever para conjunto de sopros. A decisão de escrever para o conjunto de sopros proposto por Fennell no tocante à instrumentação e aos músicos, entretanto, ficaria a critério do compositor. Battisti ainda afirma que o conceito proposto por Fennell foi completamente oposto ao padrão instrumental advogado pelo *College Band Directors National Association*, que estabelecia um “*ideal*” para banda de sopros. Para o autor, Fennell acreditava que havia a necessidade da criação de outra organização de instrumentos de sopros, que combinasse as peculiaridades da banda militar, da

orquestra sinfônica e da banda sinfônica na composição, performance e educação musical. (BATTISTI, 2002, p. 54).

Para Roberto Farias, em razão da criação de um repertório original para sopros e percussão, a banda sinfônica assumiu uma constituição mais compacta, eliminando as dobras instrumentações, à exceção das clarinetas, citando como exemplo, o *Eastman Wind Ensemble*, por ser uma formação instrumental baseada no que há de mais significativo na música para sopros de compositores como Mozart, Strauss e Stravinsky. Assim, além da execução de obras específicas, essa formação compacta, também possibilitou releituras de obras de John Philip de Sousa, Charles Ives, Clifton Williams, entre outros. (FARIAS, 2012, p. 2).

As colocações de Farias são perfeitas, com ressalva. É fato que antes de surgirem partituras específicas para seu conjunto de sopros, Frederick Fennell, aproveitou algumas obras já existentes para a difusão do seu conceito. Porém, o próprio Fennell entendia que seu conjunto não poderia ser chamado de banda, simples e unicamente por não se tratar de uma banda, como já fora mencionado. A constituição instrumental e sonora do conjunto não era similar nem à banda sinfônica nem à orquestra sinfônica. Tratava-se, isto sim, de um conjunto de sopros, no qual pudessem ser utilizados os mais diversos instrumentos, inclusive vozes corais e instrumentos de cordas, na qualidade de solistas. É por isso que, na concepção de Frederick Fennell, o conjunto de sopros não podia ser chamado de banda. Sendo assim, não foram as bandas sinfônicas que assumiram formações compactas e sim outro grupo sinfônico que foi criado, com possibilidades de sonoridade diversas daquelas proporcionadas pela banda sinfônica.

Por seu turno, Samuel Adler, destaca “o desafio lançado por Fennell ao universo da “*bandstration*”<sup>17</sup> na criação de partituras para as seções de madeiras, metais e percussão, que deveriam ser executadas sem qualquer dobramento das partes; como uma orquestra sinfônica, mas sem cordas.” (ADLER, 2006, 773). Segundo este autor, a partir do conceito criado por Fennell, surgiu a possibilidade de a escrita ser elaborada de acordo com as necessidades da obra. Ainda que se escrevesse para um grupo de sopros segundo os padrões convencionas da banda de concerto, poderiam ser utilizados mecanismos técnicos, que indicassem passagens na partitura apenas para *solo*, no caso de trechos que deveriam soar de modo mais nítido, como na orquestra, ou *tutti*, quando determinada passagem fosse para ser executada pelo naipe.

---

<sup>17</sup> Junção das palavras banda e orquestração, referindo à orquestração específica para banda.

Mas é Kreitner que parece ir direto ao ponto de interesse. Para ele, a criação do *Eastman Wind Ensemble* foi uma tentativa de Frederick Fennell de reformar a banda tradicional de seu tempo. A crítica de Kreitner refere-se ao fato do entendimento segundo o qual, os princípios orientadores de Fennell eram no sentido do surgimento de partituras específicas para sopros, com uma configuração instrumental flexível e pequena. Além disso, para este autor, o *Eastman Wind Ensemble* mudou o universo da banda de sopros não apenas pela difusão de um conceito revolucionário, mas por “*fazer as coisas direito*”. Para este autor, as bandas de concertos das associações educacionais americanas tinham um problema de substância: eram grandes e cheias de músicos medíocres. Tais aspectos foram vistos e corrigidos por Frederick Fennell (KREITNER, 2011, p. 230). Dito isso, parece evidente que a compreensão de Kreitner em relação ao trabalho realizado por Fennell é que a partir da criação do seu conjunto de sopros, as coisas musicais foram colocadas nos seus devidos lugares, ou seja, de que os grupos sinfônicos de sopros deveriam ser categorizados por habilidade e competência técnica, como ensinou Franko Goldman em seu livro *The Amateur Band Guide and Aid to Leaders* (1916).

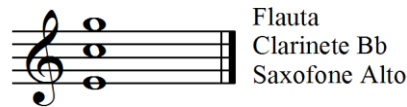
José Ivo da Silva destaca que a criação do *Eastman Wind Ensemble* introduziu o conceito de instrumentação flexível, possibilitando a execução de uma variedade de obras para grupos de sopros, algumas delas com instrumentação diferente daquela adotada pela banda de sopros tradicional. Para o autor, o conceito aplicado no *Eastman Wind Ensemble* resultou na ampliação de possibilidades de execução do repertório para grupos de sopros, podendo executar num mesmo concerto, obras das mais diversas constituições instrumentais (SILVA, 2012, p. 50). As colocações de Silva também confirmam a expressiva quantidade de obras surgidas a partir da criação do conjunto de sopros de Frederick Fennell, nas quais se verificam diferentes complexidades tanto nas questões referentes à escrita quanto na diversidade da instrumentação.

Frank Erickson, por sua vez, relevante distinção entre a banda de concerto – em sentido literal – e o conjunto de sopros de Fennell, no que respeita à escrita. Segundo ele:

Deve ser feita uma distinção entre a banda de concerto e o conjunto de sopros. O mesmo número de partes é utilizado em ambos, mas o conjunto de sopros se baseia no conceito de um instrumentista para uma parte (clarinetes têm geralmente dois). O conjunto de vento não pode coincidir com a sonoridade maciça da banda de concerto. Seu apelo está em sua leveza, um som mais intimista. Em música de câmara – o conjunto de vento pode ser considerado um grupo de câmara – quase qualquer combinação de instrumentos é viável, mas o mesmo não pode ser dito em relação à banda de concerto. (ERICKSON, 1983, p. 11).



O autor demonstra, com breve exemplo, as diferenças de escrita entre a banda de concerto e o conjunto de sopros, como se vê no Exemplo 1.14.



**Exemplo 1.14**

Fonte: (ERICKSON, 1983, p. 10)

Com este exemplo o autor ensina que tal escrita só é possível num conjunto de sopros. Isto se verifica pela diferença na instrumentação de um e outro grupo sinfônico. No conjunto de sopros a recomendação de Fennell é de um músico para cada parte. Assim, considerando o Exemplo 1.14, haveria apenas 1 Flauta, 1 Clarinete Bb e 1 Saxofone para a execução do trecho em questão. Tendo-se em conta o exemplo ideal de banda de concerto apresentado por Erickson, o naipe Flauta possui 10 instrumentistas e o de Clarinetes Bb, 18. Como o exemplo apresentado é em uníssono, de fato, não há dúvidas de que ele é mais aplicável no conjunto de sopros. Dessa maneira, Erickson descreve a diferença fundamental entre a constituição instrumental da banda de concerto e o conjunto de sopros de Fennell nas questões referentes à escrita.

Embora não demonstre por meio de partituras as diferenças entre a banda sinfônica e o conjunto de sopros, Frank Erickson deixa evidente que se trata de grupos sinfônicos de sopros distintos. Esta distinção não se dá apenas na constituição instrumental, que é basicamente similar, mas especialmente em relação ao grau de dificuldade das partituras escritas para uma e outra formação sinfônica, como se vê, por exemplo, em *Wind*, de Chen Yi (ex. 1.5 – instrumentação; 1.6 – excerto) e *Concerto for Band*, de Robert Jager (ex. 1.7 – instrumentação; 1.8 – excerto).

**INSTRUMENTATION**

*Complete set of parts available separately, one player per part (115-40208M).*

2 Flutes  
 2 Oboes  
 2 B♭ Clarinets  
 B♭ Bass Clarinet  
 2 Bassoons  
 E♭ Alto Saxophone  
 B♭ Tenor Saxophone  
 E♭ Baritone Saxophone  
 3 C Trumpets  
 4 F Horns  
 2 Tenor Trombones  
 Bass Trombone  
 Baritone  
 Tuba  
 Percussion 1  
*Snare Drum, Triangle*  
 1 Percussion 2  
*Suspended Cymbal, Tom-tom*  
 1 Percussion 3  
*Bass Drum, 2 Tom-toms*

**Exemplo 1.5**

Fonte: Instrumentação de *Wind* (YI, 2011, p. 2)

37

The musical score for Example 1.6, page 37, is a complex orchestral arrangement. It features a full complement of instruments, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is divided into three measures: 100, 101, and 102. The woodwinds (Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Bassoons 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bass Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Bass Saxophone) and strings (Violins 1 & 2, Violas, Cellos, Double Basses) are playing intricate rhythmic patterns. The brass section (Trumpets 1, 2, 3, Trombones 1, 2, Baritone, Tuba) is playing chords and rhythmic figures. The percussion section includes Snare Drum, Bass Drum, and other drums. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score is marked with a tempo of 100 and a key signature of one flat.

### Exemplo 1.6

Fonte: Excerto de *Wind* (Idem, *ibidem*, p. 37)

Em *Wind* verifica-se objetivamente o sentido mencionado por Frank Erickson em relação à especificidade do conjunto de sopros enquanto grupo sinfônico rarefeito, constituído de um instrumentista para cada parte e de caráter intimista, em oposição à densidade sonora maciça, peculiar à banda sinfônica, composta por naipes ampliados. Na instrumentação de *Wind*, Chen Yi solicita, textualmente, que a obra é para ser executada por um instrumentista para cada parte, como se vê na folha de rosto da obra. Em contrapartida, *Concert for Band* é denso, potente e com naipes ampliados, sobretudo nas Flautas [8] e Clarinetes Bb [12].

# ROBERT JAGER

## *Concerto for Band*



ITHACA COLLEGE

*Walter Beeler*

*Memorial Commission Series*

### Complete Band

#### INSTRUMENTATION

Full Score	[2] Eb Alto Saxophone 1	String Bass
Piccolo	[2] Eb Alto Saxophone 2	Timpani
[4] Flute 1	[2] Bb Tenor Saxophone	Mallets I
[4] Flute 2	Eb Baritone Saxophone	Vibraphone, Chimes
Oboe 1	[3] Bb Trumpet 1	Mallets II
Oboe 2	[3] Bb Trumpet 2	Bells, Xylophone
Eb Clarinet	[3] Bb Trumpet 3	Percussion I
[4] Bb Clarinet 1	[2] F Horns 1 and 2	Concert Tom-Toms (5)
[4] Bb Clarinet 2	[2] F Horns 3 and 4	Crash Cymbals, Chimes,
[4] Bb Clarinet 3	[2] Trombone 1	Tambourine, Slapstick
[2] Eb Alto Clarinet	[2] Trombone 2	[2] Percussion II
[2] Bb Bass Clarinet	[2] Trombone 3	Snare Drum, Bass Drum,
Eb Contrabass Clarinet	Baritone, T.C.	Crash Cymbals, Large
Bassoon 1	[2] Baritone, B.C.	Triangle, Slapstick
Bassoon 2	[5] Basses (Tuba)	[2] Percussion III
		Crash Cymbals, Suspended
		Cymbal, Gong, Tam-Tam,
		Small Triangle, Woodblock,
		Slapstick

### Exemplo 1.7

Fonte: Folha de rosto de *Concert for Band* (JAGER, 1982, p. 2)

26

15994-FS-54

### Exemplo 1.8

Fonte: Excerto de *Concert for Band* (JAGER, 1982, p. 26)

#### 1.3.4 A orquestra de sopros

Donald Hunsberger aponta que na Europa, Japão e na Ásia Oriental, os grupos sinfônicos que adotam abordagens similares ao conceito de conjunto de sopros criado por

Frederick Fennell, são denominados como orquestras de sopros em razão do termo conjunto de sopros (*wind ensemble*) referir-se a um conjunto de câmara. (OXFORD MUSIC ONLINE, 2012). É o caso da inglesa *Royal Northern College of Music Wind Orchestra* e da japonesa *Tokio Wind Orchestra*, por exemplo. Entretanto, não é somente na Europa e Ásia que existem orquestras de sopros segundo o modelo criado por Fennell. Em Dallas há um grupo sinfônico de sopros também denominado como orquestra de sopros. Trata-se da *Lone Star Wind Orchestra* – “orquestra de sopros composta por músicos profissionais, executantes de instrumentos de madeira, metal e percussão de todas as áreas do norte do Texas, escolhidos com base na história, na excelência de desempenho e compromisso pessoal de cada um.” (LSWO, 2013). – (vide instrumentação no Quadro 1.7). Este é o primeiro modelo de orquestra de sopros.

**Quadro 1.7** – Constituição instrumental (LSWO, 2013)

<p><b>FLAUTIM/FLAUTA</b> Sonia Candelaria <u>Karen Eichinger</u> Katrina Elsnick Cami Jerez</p> <p><b>OBOÉ/CORNE INGLÊS</b> Robert Chilton Kristyn Moore Claire Salz</p> <p><b>CLARINETE Mib</b> Tom Kmiecik</p> <p><b>CLARINETE</b> Kristen Boulet Keith Davis Sarah Demy <u>Jessica Flanagan</u> <u>Michael Scheuerman</u> Gail Sjostrom <u>Kimberly Tucker</u> Amy Woody</p> <p><b>CLARINETE BAIXO</b> Josh Kurzweil</p> <p><b>FAGOTE</b> Nicki Chappell <u>Matthew Hiller</u> <u>Allyson Livengood</u> Stephanie Robertson</p>	<p><b>CONTRAFAGOTE</b> <u>Jennifer Auerbach</u></p> <p><b>SAXOFONE ALTO</b> Monica Dominguez Joey Resendez</p> <p><b>SAXOFONE TENOR</b> Scott Anderson</p> <p><b>SAXOFONE BARÍTONO</b> Andrew Martz</p> <p><b>TRUMPET</b> Richard Adams Rebecca Corson Minerva Davis <u>Trevor Duell</u> Jay Ellsmore Jason Williams</p> <p><b>TROMPA</b> Chris Fortenberry <u>Kim Hagelstein</u> Andrea Mayfield <u>Amy Stokes</u> Heather Thayer <u>Derek Wright</u></p> <p><b>TROMBONE</b> Jason Freeman <u>Jonathan Gill</u> Ross Patterson</p>	<p><b>TROMBONE BAIXO</b> <u>Jason Hausback</u></p> <p><b>EUFÔNIO</b> Jamie Lipton Jeremy McBride</p> <p><b>TUBA</b> Jeff Baker* <u>Jarrod Robertson*</u> Clayton Garrett</p> <p><b>CONTRABAIXO</b> <u>Aaron Powell</u></p> <p><b>TIMPANO</b> Kevin Mason</p> <p><b>PERCUSSÃO</b> Andrew Eldridge <u>Brandon Kelly</u> <u>Barry Knezek</u> John Moran Michael Reed <u>Megan Von Dreau</u></p> <p><b>HARPA</b> <u>Danielle Harmon</u></p> <p><b>PIANO</b> Gyuwan Kim</p> <p>* Licenciado</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

O segundo modelo de orquestra de sopros é constituído essencialmente conforme a seção de sopros da orquestra sinfônica. Segundo a página eletrônica *The Wind Repertory Project*, a célebre *Symphonies of Wind Instruments* (1920), de Igor Stravinsky (1882-1971) entre outras, faz parte dessa categoria de grupo sinfônico. Não obstante, o conceito de orquestra também admite outra configuração: seção de sopros da orquestra sinfônica, adicionada de 1 Contrabaixo, Piano, Harpa e Percussão, entre outros, de acordo com a necessidade da obra. Entre as compostas segundo esse conceito estão obras como *Ascent* (1990), de Adam Gorb (1958) e *Harvest: Concerto for Trombone* (2010), de John Mackey (1973).

O terceiro modelo de orquestra de sopros foi criado por Robert Austin Boudreau, em 1957, por intermédio da *American Wind Symphony Orchestra* (AWSO). Sob encomenda, Villa-Lobos (1887-1959) compôs especialmente para a formação instrumental da AWSO, a *Fantasia em Três Movimentos em Forma de Choros* (1958) e o *Concerto Grosso para Flauta, Oboé, Clarineta, Fagote e Orquestra de Sopros* (1959). Segundo José Silva,

a intensão de Boudreau era “a formação de uma orquestra de sopros [...] distinta dos grupos de sopros já existentes, que mantinham um padrão instrumental aproximado nos vários tipos de bandas em atividade. Boudreau dobrou a seção de madeiras das orquestras sinfônicas e enriqueceu o naipe de percussão, sem saxofones ou eufônios, muito utilizados na banda de sopros” (SILVA, 2011, 49).

Há a assinalar que a concepção de orquestra de sopros de Robert Boudreau é completamente distinta das formações denominadas como orquestra de sopros anteriormente citadas. Enquanto Frederick Fennell se valeu de obras para conjuntos de câmara existentes antes da criação do seu conceito de conjunto de sopros, como também de releituras de obras concebidas para banda de sopros, a fim de difundir a nova formação instrumental, a realidade de Boudreau foi outra. As especificidades da sua criação, praticamente o obrigaram a encomendar obras segundo as peculiaridades da *American Wind Symphony Orchestra*. Disto, depreende-se que há aspectos comuns entre as formações instrumentais de Fennell e Boudreau, a saber: a excelência técnica requerida dos integrantes desses grupos sinfônicos; e que, tanto um quanto o outro contribuíram de modo revolucionário para a elaboração de obras originais para suas formações sem quaisquer limites de escrita.

Por outro lado, existem grupos sinfônicos de sopros brasileiros denominados “orquestra de sopros” como a *Orquestra de Sopros FEA* (Fundação de Educação Artística – Belo Horizonte/MG) e a *OSFER* (Orquestra de Sopros de Fernandópolis/SP), que nada têm a ver com essa formação instrumental, se comparados a grupos sinfônicos com denominação

similar, como a *Tokio Kozey Wind Orchestra*, *Lone Star Wind Orchestra* e a *Royal Northern College of Music Wind Orchestra*, que possuem constituição instrumental e de repertório ancorados no conceito criado por Frederick Fennell; e a *American Wind Symphony Orchestra*, que se constitui a partir da seção de sopros ampliada da orquestra sinfônica, com ampla percussão. As orquestras de sopros brasileiras, ao que parece, adotam esta apenas para fugir de uma espécie de preconceito em relação à banda de música no Brasil, na maioria das vezes ligada à música de entretenimento e à execução de dobrados e valsas, nas praças e coretos de cidades interioranas. Tanto a *Orquestra de Sopros FEA* como a *OSFER*, possuem constituição instrumental e de repertório incompatíveis com o instrumental e repertório encontrados na *Tokio Kozey Wind Orchestra*, *Lone Star Wind Orchestra* e a *Royal Northern College of Music Wind Orchestra*. Estas são constituídas por um conjunto de solistas – um por parte – e possuem repertório com grau de dificuldade avançado. Aquelas se constituem de efetivo instrumental e repertório muito parecido com a instrumentação e repertório de uma banda de concerto, em termos de efetivo instrumental e repertório.

## CAPÍTULO II

### GRUPOS SINFÔNICOS DE SOPROS TIPO 1: NÍVEIS INICIAIS

Os grupos sinfônicos de sopros categorizados nos níveis iniciais de competência e habilidade técnica são habitualmente classificados por graus de dificuldade numericamente indicados como Grau ½ (Extremamente Iniciante); 1-1½ (Iniciante); 2-2½ (Juvenil); e, pelas letras “A-C” – músicas para *easy band music*, com classificação de muito fáceis e meio fáceis. Apesar dessas diferenças terminológicas, o que caracteriza essas obras um tipo de escrita na qual não há divisão de vozes instrumentais nos naipes e a estrutura constitutiva da obra é compatível com a capacidade técnica do instrumentista iniciante. Nas partituras classificadas como fáceis, embora permaneça uma escrita ainda econômica, todavia, já se verifica divisão a duas vozes nos naipes de Clarinetes Bb e Trompetes Bb, além da Percussão dividida em seção 1 e 2.

Neste capítulo, apresento as características de cada um desses graus de dificuldade no que respeita à escrita, efetivo de instrumentistas e especificidades do repertório de cada uma deles. Assim, o foco da análise debruçar-se-á sobre *Russian Folk Dance*, de Ludwig van Beethoven (1770-1827), Grau 1/2, adaptação de Jack Bullock; *Antagonist*, Grau 1, de Larry Clark (1963); *Robot Madness*, Grau 1½, de Gregory B. Rudgers; *Fátima (Valsa para Banda de Música)*, sem indicação de grau de dificuldade, de Ricardo Tacuchian (1939); *A Tribute to Michael Jackson*, Grau 2, arranjo de Michael Story; e, *Niagara*, Grau 2½, de Gregory B. Rudgers.

#### 2.1 Banda extremamente iniciante (*very beginning band*) – Grau ½

Destinada às formações de banda em estágio muito inicial, a escrita para essa categoria de grupo sinfônico é muito parecida com a notação encontrada nos métodos iniciais para instrumentos musicais. A diferença entre o estudo das primeiras lições musicais e as obras escritas para essa categoria de grupo sinfônico é que no primeiro caso, o estudo é voltado para o instrumento em si mesmo; e, no segundo, o estudo sai do instrumento em si para inserir-se na estrutura do grupo sinfônico de sopros, com vistas às primeiras apresentações em forma de concerto.

Portanto, segundo a Editora *Belwin BAND*, as partituras elaboradas para grupos sinfônicos de sopros categorizados como banda extremamente iniciante é a seguinte:



1. Armadura de Clave: Bb (Si Bemol) ou F (Fá);
2. Compasso: 4/4;
3. Ritmo: Semibreve, Mínima, Semínima e Colcheia;
4. Instrumentação: Flauta, Oboé, Clarinete, Clarinete Baixo, Saxofone Alto, Saxofone Tenor, Saxofone Barítono, Trompete, Trompa, Trombone/Barítono/Fagote, Tuba, Percussão com Teclados, Tímpano opcional e Percussão;
5. Considerações especiais:
6. Tessitura<sup>18</sup>:

#### Tessitura do Instrumento

The image shows four musical staves representing the tessitura for different instruments. The first staff is for Flauta (Flute) on a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature. It contains a whole note on G4. The second staff is for Clarinete (Clarinet) on a bass clef with a key signature of one flat (Bb). It contains a whole note on Bb3. The third staff is for Trompete (Trumpet) on a bass clef with a key signature of one flat (Bb). It contains a whole note on G3. The fourth staff is for Trompa (Trumpet) on a bass clef with a key signature of one flat (Bb). It contains a whole note on G3.

#### Exemplo 2.1

Fonte: (Belwin BAND, 2009, p. s/n)

Do repertório constam obras originais, arranjos de músicas de caráter popular e adaptações de música de concerto. As recomendações de escrita constituem uma espécie de padrão orientador que indica objetivamente aos compositores e arranjadores, os limites a serem utilizados por ocasião da elaboração das obras destinadas aos grupos sinfônicos pertencentes à categoria banda extremamente iniciantes. Isto, do ponto de vista didático, apresenta-se como instrumento facilitador dos trabalhos levados a efeito pelo regente e seu grupo sinfônico de forma produtiva. A classificação por grau de dificuldade tem por finalidade a elaboração de obras conforme a capacidade técnica do instrumentista e por extensão de todo o grupo. O resultado – que pode ser verificado nos catálogos – é a significativa quantidade de trabalhos baseados nesse padrão de escrita que, além dos limites no que se refere à tessitura orientadora, também se dá nas combinações instrumentais e na economia dos meios empregados. A Editora não informa a razão pela qual apenas alguns instrumentos – Flauta, Clarinete Bb, Trompete Bb e Trompa – foram escolhidos como exemplo. Todavia, É possível supor que tal escolha foi instituída como uma espécie de parâmetro para o compositor ou arranjador. O efeito prático se dá na medida em que é disponibilizado ao instrumentista iniciante, obras originais e arranjos musicais proporcionais à sua capacidade técnica, com vistas à apresentação pública. Se por um lado, os compositores e

<sup>18</sup> Som real.

arranjadores ao escreverem suas obras o fazem sob limites previamente estabelecidos, com base nas habilidades técnicas do instrumentista por outro, os regentes têm à mão, obras musicais que podem ser utilizadas nas diversas práticas sinfônicas. Tais especificidades serão apresentadas a seguir, ancoradas nas obras.

### 2.1.1 *Russian Folk Dance* – Grau ½

*Russian Folk Dance* (2008), de Ludwig van Beethoven (1770-1827), foi composta originalmente para piano, com Armadura de Clave de G (Sol). A adaptação (ex. 2.1) ora em apreço é uma realização do compositor, arranjador e educador Jack Bullock, com base nas recomendações atinentes níveis de dificuldade contidos no Grau ½, com ressalva. O Andamento é *Moderately* – 86 BPM<sup>19</sup>. Diferentemente da recomendação feita para a elaboração dessas obras, nas quais há a indicação de que o compasso a ser adotado seja quaternário simples (4/4), *Jack Bullock* opta pelo compasso binário simples (2/4). É possível supor que a inobservância à recomendação a respeito do compasso tenha se dado em razão de se tratar de uma adaptação. Entretanto, o fato é relevante na medida em que demonstra que as recomendações são apenas sugestões e não prescrições.

Nota-se também que a instrumentação utilizada compreende, em geral, àquela verificada nas partituras destinadas aos grupos sinfônicos de sopros extremamente iniciantes, compostos por instrumentistas sem nenhuma experiência nesse tipo de formação instrumental e com muito pouca prática na execução de um instrumento musical. Isso pode ser constatado na instrumentação indicada na obra, onde há prevalência de uníssonos, inexistência de divisão de vozes nos naipes. Outro aspecto digno de nota na instrumentação da obra é quantidade de instrumentistas em alguns naipes, como por exemplo, os naipes das Flautas e dos Clarinetes em Si Bemol, onde Bullock emprega 10 instrumentistas em cada deles (ver Quadro 2.1) em uníssonos.

Quanto à Armadura de Clave, se verifica que Bullock, desta vez, observou a recomendação. Enquanto na obra para piano a Armadura de Clave é de G (Sol), em atenção às recomendações de escrita para o Grau ½, Bullock optou pela Armadura de Bb (Si Bemol). A respeito da decisão de Bullock concernentemente à Armadura de Clave nos casos de orquestração ou transcrição para banda, é bom alvitre considerar os ensinamentos de Oscar Brum.

---

<sup>19</sup> Batidas Por Minuto

Segundo este autor,

É facultativa a permuta da tonalidade de Obras a serem orquestradas ou transcritas para a Banda de Música, para facilitar suas execuções porque, sendo a maior parte dos instrumentos que compõem a Banda afinados em Sib e em Mib, as tonalidades muito sustentadas trazem uma sobrecarga muito grande destes acidentes na armadura de clave para tais instrumentos. O melhor seria orientar as tonalidades no sentido das armaduras bemolizadas, mais fáceis e de melhor propósito para a Banda. Não se deve, no entanto, produzir um afastamento maior de meio tom da tonalidade original. E abaixar, nos parece melhor que elevar tal tonalidade. (BRUM, 1987, p. 108).

As colocações de Brum demonstram a importância de se observar a Armadura de Clave nos casos de orquestração ou transcrição para banda. O autor cita o fato da maior parte dos instrumentos da banda serem bemolizados. E que a opção pelas Armaduras constituídas de bemóis são mais razoáveis. Caso Bullock tivesse optado por manter a Armadura de Clave de G (Sol), certamente traria dificuldades a mais aos instrumentistas executantes de Clarinete Bb, Saxofones Tenor Bb e Trompetes Bb – que teriam Armadura de Clave de A (Lá) e as Trompas F, Armadura de Clave de D (Ré). Em contrapartida, para os Saxofones Alto e Barítono em Mib, a Armadura de Clave ficaria difícil, em E (Mi). Considerando o ensinamento de Brum de se afastar meio tom, preferencialmente abaixo do original, todos os instrumentos do grupo sinfônico teriam Armaduras de Clave confortável. Somente as Trompas F teriam um pouco mais de trabalho, pois teriam Armadura de Eb (Mib). A questão, porém é que Bullock escolheu a Armadura de Clave de Bb, contrariando o ensinamento de Brum. Afora tal situação, a opção de Bullock pela Armadura de Clave para Bb facilitou sobremaneira a execução de sua adaptação da obra de Beethoven. Com Armadura de Si Bemol (Bb), o adaptador deixou confortável a execução de todos os instrumentos da banda. Desse modo, os Clarinetes, Saxofones Tenor e os Trompetes Bb passaram a ter em suas partes, Armadura de Clave de C (Dó); os Saxofones Alto e Barítono Mib – passaram a ter Armadura de G (Sol); as Trompas F, passaram a ter Armadura de Clave de F (Fá). Se Armadura de Clave escolhida não coincidiu com o ensinamento de Brum, mesmo assim, não constituiu maiores dificuldades de execução dos instrumentistas extremamente iniciantes.

Quanto à tessitura empregada, tomando-se como exemplo os quatro compassos iniciais da adaptação em questão, se pode ver que Bullock não foge às recomendações. Flauta, Clarinete Bb, Trompete Bb e Trompa F, são empregados com base na extensão aconselhada. Sobre os demais instrumentos de sopro, a escrita também se baseia na extensão recomendada

para o Grau ½ de dificuldade, fato que resulta numa obra adaptada, mas com possibilidades efetivas de execução por um grupo sinfônico nas condições em apreço. Os instrumentos de percussão também foram empregados segundo a capacidade técnica dos instrumentistas. O Tímpano, que é um instrumento opcional nesse nível de dificuldade, foi empregado, bem como outros instrumentos, tais como: Percussão com Teclados (*Mallet Percussion*) e demais, divididos em Percussão 1 e 2. Obviamente que se pode depreender que há intenções didáticas em escritas musicais dessa natureza tais como: afinação, sonoridade, sincronia, intensidade, entre outras.

**Quadro 2.1** – Instrumentação de *Russian Folk Dance* Fonte: (BULLOCK, 2008, p. 2)

<b>INSTRUMENTAÇÃO</b>		
1 Conductor 10 Flute 2 Oboe 10 Bb Clarinet 2 Bb Bass Clarinet 6 Eb Alto Saxophone 4 Bb Tenor Saxophone 2 Eb Baritone Saxophone 8 Bb Trumpete 4 F Horn 6 Trombone/Baritone/Bassoon	2 Baritone Treble Clef (World Part Trombone in Bb Treble Clef) 4 Tuba 1 Mallet Percussion (Bells) 1 Optional Timpani (Tune: Bb, Eb) 2 Percussion 1 (Snare Drum, Bass Drum) 2 Percussion (Crash Cymbals or Suspended Cymbal with Snare Drum stick Triangle)	<b>WORLD PARTS</b> Available for download from <a href="http://www.alfred.com/worldparts">www.alfred.com/worldparts</a> Horn in Eb Trombone/Baritone/Bassoon in Bb Bass Clef Tuba in Eb Treble Clef Tuba in Sib Bass Clef Tuba in Bb Treble Clef

Nesta instrumentação não há divisão de vozes dentro dos naipes, apesar de ser destinada a um grupo sinfônico de sopro, com instrumentação próxima àquela da seção de sopros da orquestra sinfônica – com Flautas, Oboés, Fagotes, Clarinetes Baixo, Trompas, Percussão com Teclados e Tímpano (opcional); embora simples, é destinada à apresentação em forma de concerto, seja em ambiente fechado – sala de concerto – seja em ambiente de grande concentração de público; o aspecto harmônico ocorre no âmbito do grupo orquestral e não nos naipes como no caso dos grupos sinfônicos de sopros pertencentes aos níveis tecnicamente mais graduados.

Didaticamente há tem que ser assim. Com outra estrutura instrumental, melódica e harmônica, os fins aos quais os grupos sinfônicos categorizados como extremamente iniciantes se destina não se concretizam. Esses fins referem-se às metodologias que possibilitam aos instrumentistas em nível extremamente iniciante, o contato com músicas

segundo suas capacidades técnicas e cognitivas. Há também a destacar que é nesta categoria que os instrumentistas em fase precoce são levados a participar de um grupo sinfônico. Todavia, por não possuírem domínio na execução do instrumento nas questões referentes ao ritmo, afinação, tessitura e outros aspectos afins, as obras classificadas como Graus ½ são elaboradas de tal maneira que o iniciam de maneira muito elementar no universo da música de concerto, sempre com base na sua capacidade de execução instrumental e de compreensão da obra musical.

Nos compassos 1-8, verifica-se a tessitura dos instrumentos extremamente limitada, ritmo simples – colcheias e semínimas – naipes em uníssono e dobramentos entre eles, ora em uníssono real, ora em uníssono de oitava promovendo alargamento da melodia. Há também combinações entre os instrumentos. É o caso, por exemplo, das Flautas e Oboés; Clarinetes Baixo Bb, Saxofones Barítono Eb e Tubas; Trompas Fe Saxofones Alto Eb; Saxofones Tenor Bb, Trombones, Barítonos e Fagotes.

## Belwin Very Beginning Band Kit #4

Full Score  
Duration 1:00

### 1. Russian Folk Dance

Ludwig van Beethoven  
Adapted by Jack Bullock (ASCAP)

Moderately ♩ = 80

Flute  
Oboe  
Clarinet in B♭  
Bass Clarinet  
Alto Sax.  
Tenor Sax.  
Baritone Sax.  
Trumpet in B♭  
Horn in F  
Trombone/Baritone/  
Bassoon  
Tuba  
Mallets Percussion  
(Bells)  
Timpani  
Percussion 1  
(Snare Drum, Bass Drum)  
Percussion 2  
(I. Suspended Cymbal;  
II. Claves, Cowbell;  
III. Suspend Cymbal;  
IV. Crash Cymbals)

Moderately ♩ = 80

© 2008 BELWIN-MILLS PUBLISHING CORP. (ASCAP)  
A Division of ALFRED PUBLISHING CO., INC.  
All Rights Reserved including Public Performance

#### Exemplo 2.1

Fonte: Introdução de *Russian Folk Dance* (BULLOCK, 2008, p. 3)

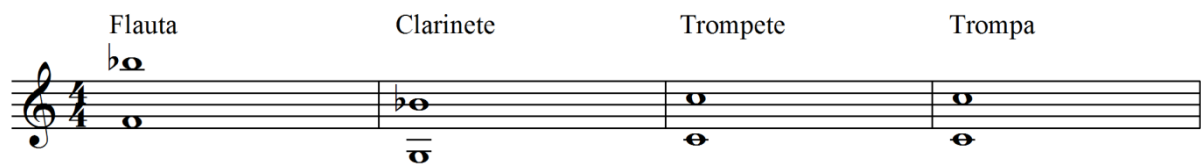
## 2.2 Banda iniciante (*beginning band*) – Grau 1-1½

As obras escritas segundo as recomendações para esta classificação de nível de dificuldade são apropriadas aos grupos sinfônicos de sopros posicionados imediatamente acima do Grau ½ (extremamente iniciante). As recomendações de escrita são as seguintes:

1. Armadura de Clave: Si Bemol, Mi Bemol e Fá;

2. Compassos: *Binário Simples* (2/4), *Ternário Simples* (3/4) e *Quaternário Simples* (4/4);
3. Ritmo: Semibreve, Mínima Pontuada, Mínima, Semínima e Colcheia;
4. Considerações Especiais: Devem ser evitados saltos melódicos embaraçosos e entradas cruzadas, especialmente quando se tratar de solos. Há ainda que ter cuidado com a escrita dos instrumentos de sopros nas regiões graves e agudas. Quanto aos instrumentos de percussão, a escrita pode ser feita um nível de dificuldade acima dos instrumentos de sopros;
5. Tessitura<sup>20</sup>:

#### Tessitura do Instrumento



#### Exemplo 2.2

Fonte: (Belwin BAND, 2009, p. s/n)

Como se trata de uma graduação imediatamente acima da classificação anterior, é natural que nesta o grau de exigência seja consideravelmente maior, naturalmente. Assim sendo, o instrumentista só alcança a fase superior, após superar todos os desafios atuais.

#### 2.2.1 Antagonist – Grau 1

*Antagonist* (2010), de Larry Clark (1963), Grau 1. Nos oito compassos da Introdução da obra, há que serem considerados os seguintes aspectos:

1. O material rítmico escolhido pelo compositor é de Semibreve, Mínima, Semínima e Colcheia. Apesar do andamento rápido – de 144 BPM – e vigoroso (*Bold Aggressive*), não há dificuldades para o instrumentista precoce executar o trecho em análise. Esse material rítmico é compatível com os passos iniciais de instrumentista e por extensão, do grupo sinfônico iniciante. Ao ter acesso ao instrumento, geralmente o estudante já está familiarizado com esses ritmos, de modo que a execução terá apenas que ser sincronizada com as posições dos dedos no instrumento, aliadas à altura das notas. Obviamente que em se tratando de uma leitura à primeira vista do trecho em apreço,

<sup>20</sup> Som real.

em princípio, não será conduzida no andamento solicitado pelo compositor e sim num andamento mais lento, a fim de que o instrumentista e todo o grupo possam se familiarizar-se com ritmo, altura das notas, posição dos dedos e andamento;

- Melodicamente, a introdução de *Antagonist* é também bastante simples. Segundo Bruno Kiefer, “Nem toda linha melódica é uma melodia. [...] Podemos, no máximo apontar uma característica decisiva: a cantabilidade, ou seja, aquela qualidade que permite dizer que eu posso ou poderia cantar tal ou qual melodia.” (KIEFER, 1987, p. 52). Essa característica decisiva mencionada para Kiefer é constatada na melodia da introdução de *Antagonist*, a cargo da Flauta e do Trompete, em oitava (ex. 2.4). A simplicidade possibilita ao músico em estágio de aprendizagem inicial, o prazer de poder cantá-la, preferencialmente, antes da execução propriamente dita em seu instrumento;

Ressalte-se que sua tessitura compreende uma sexta menor e a chegada a esse intervalo se dá praticamente por grau conjunto, o que facilita sobremaneira a sua execução. Há também a assinalar o emprego da melodia em oitava. Esse recurso de escrita proporciona ao instrumentista as primeiras experiências relacionadas ao timbre do seu instrumento combinado com outro e sua resultante sonora. Considerando o emprego da instrumentação por voz<sup>21</sup>, verifica-se o seguinte:

Primeira voz – Flauta, Trompete em Si Bemol e Teclados:

Fl., Trp. in B $\flat$ , Bells & Chimes

The musical score is written on two staves. The top staff is in 4/4 time, key of B-flat major, and contains a melodic line starting with a forte (f) dynamic. The bottom staff starts at measure 7 and features a fortissimo (ff) dynamic. The music consists of eighth and quarter notes with accents, and rests.

**Exemplo 2.4**

Fonte: Introdução de *Antagonist* (CLARK, 2010, p. 3)

Segunda voz – Oboé (2<sup>a</sup> Flauta opcional) e Saxofone Alto:

<sup>21</sup> Som real.



Ob. (Fl. 2), A. Sax In E<sub>b</sub>,

**Exemplo 2.5**

Fonte: Introdução de *Antagonist* (CLARK, 2010, p. 3)

Terceira voz – Clarinete em Si Bemol:

Cl. in B<sub>b</sub>,

**Exemplo 2.6**

Fonte: Introdução de *Antagonist* (CLARK, 2010, p. 3)

Quarta voz, Saxofone Tenor e Trompa em Fá:

T. Sax. in B<sub>b</sub>, Hn. in F

**Exemplo 2.7**

Fonte: Introdução de *Antagonist* (CLARK, 2010, p. 3)

Quinta voz; Trombone Alternativo; sexta voz, Clarinete Baixo, Saxofone Barítono, Trombone, Eufônio, Fagote e Tuba:

B. Cl. in B $\flat$ , Bar. Sax in E $\flat$ , Trb., Euph., Bsn., Tuba

### Exemplo 2.8

Fonte: Introdução de *Antagonist* (CLARK, 2010, p. 3)

O Tímpano e os demais instrumentos de Percussão (Caixa, Bombo, Pratos de Corte, Tom-tom, Triângulo e Tamborim) executam acompanhamento rítmico elementar – Semibreve, Mínima, Semínima e Colcheia.

### Exemplo 2.9

Fonte: Excerto de *Antagonist* (Idem, p. 3)

A instrumentação apresenta diferenças sutis se comparada com a instrumentação de *Russian Folk*, Grau 1/2.

Beginning Band  
Grade 1



# Antagonist

Larry Clark

*BPS64*  
**INSTRUMENTATION**

Full Score	1
Flute	8
Oboe (Opt. Flute 2)	2
Clarinet in B $\flat$	8
Bass Clarinet in B $\flat$	2
Alto Saxophone in E $\flat$	5
Tenor Saxophone in B $\flat$	2
Baritone Saxophone in E $\flat$	2
Trumpet in B $\flat$	8
Horn in F	3
Alternate Trombone	1
Trombone, Euphonium B.C., Bassoon	6
Euphonium T.C. in B $\flat$	2
Tuba	3
Mallet Percussion	2
Bells, Chimes	
Percussion 1	2
Snare Drum, Bass Drum	
Percussion 2	4
Crash Cymbals, Tom-tom, Triangle, Tambourine	

**Exemplo 2.10**

Fonte: (CLARK, 2010, p. 3)

Isso significa que Larry Clark opta por combinar essas vozes entre os instrumentos, privilegiando o timbre resultante dessa combinação. Com isso, Clark apresenta ao instrumentista e ao grupo sinfônico, mesmo que de modo ainda incipiente, as possibilidades e os recursos técnicos relacionados à orquestração, (ex. 2.11).

Full Score Antagonist 3

LARRY CLARK

Bold, aggressive ♩ = 144

Flute

Oboe (Opt. Flute 2)

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet in B $\flat$

Alto Saxophone in E $\flat$

Tenor Saxophone in B $\flat$

Baritone Saxophone in E $\flat$

Trumpet in B $\flat$

Horn in F

Alternate Trombone

Trombone, Euphonium, Bassoon

Tuba

Mallet Percussion (Bells, Chimes)

Timpani

(Snare Drum, Bass Drum) 1

Percussion

(Crash Cymbals, 2 Tom-tom, Triangle, Tambourine)

1 2 3 4 5 6

### Exemplo 2.11

Fonte: Introdução de *Antagonist* (CLARK, 2010, p. 3)

Mesmo assim, observa-se que os instrumentos estão alocados por naipes como ocorre habitualmente nos grupos sinfônicos mais graduados, ainda que esses não estejam distribuídos em vozes instrumentais. Por exemplo, no naipe de Clarinetes B $\flat$ , nota-se que Clark estabelece oito clarinetistas, situação idêntica em outros naipes como é o caso do naipe das Flautas e Saxofones Alto E $\flat$ , estes, em número de cinco instrumentistas. O resultado é uma obra que, elaborada segundo princípios didáticos definidos pela simplicidade técnica,

originalmente escrita para um nível de dificuldade previamente estabelecido, ainda oferece ao instrumentista em nível elementar, a possibilidade de realizar apresentações públicas.

### 2.2.2 *Robot Madness* – Grau 1½

Há significativa diferença entre o Grau 1 e 1½. Nesta gradação, verifica-se que são inseridas divisões de vozes nos naipes de Clarinete Bb (1ª e 2ª) e Trompete Bb (1ª e 2ª), como se vê no Exemplo 2.12.

First Plus Band  
Grade 1½

CARL FISCHER  
**P**ERFORMANCE  
SERIES

# Robot Madness

Gregory B. Rudgers

FPS64  
INSTRUMENTATION

Full Score.....	1
Flute.....	8
Oboe (opt. Flute 2).....	2
Clarinet 1 in Bb.....	4
Clarinet 2 in Bb.....	4
Bass Clarinet in Bb.....	2
Alto Saxophone in Eb.....	5
Tenor Saxophone in Bb.....	2
Baritone Saxophone in Eb.....	2
Trumpet 1 in Bb.....	4
Trumpet 2 in Bb.....	4
Horn in F.....	4
Trombone, Baritone B.C., Bassoon.....	6
Baritone T.C. in Bb.....	2
Tuba.....	3
Mallet Percussion.....	1
Bells	
Timpani.....	1
Percussion 1.....	2
Snare Drum, Bass Drum, Wood Block	
Percussion 2.....	4
Ratchet, Suspended Cymbal, Cowbell, Anvil	

#### Exemplo 2.12

Fonte: Instrumentação de *Robot Madness* (RUDGERS, 2008, p.1)

Tais alterações apontam que já é possível, nesse nível de dificuldade, constatar que o instrumentista apto a executar uma obra elaborada outras dificuldades técnicas e que possui habilidades musicais suficientes a proporcionar-lhe as condições de execução num naipe

dividido em duas vozes. Enquanto nos Graus precedentes naipes são elaborados em uníssono, agora esse mesmo naipe é dividido em duas vozes instrumentais. Nos compassos iniciais da obra (cp. 1-7), verifica-se que Gregory Rudgers propõe um nível de sincronia entre os naipes que só possível de ser executado por instrumentistas possuidores de certo domínio da técnica do instrumento, adicionado à sonoridade, afinação, intensidade e precisão rítmica, requeridas pelo grupo sinfônico.

Com andamento *Alegretto* de 104 BPM, Armadura de Clave em Bb e compasso Quaternário Simples, *Robot Madness* – iniciando com Clarinetes Baixo Bb (2), Saxofones Barítono Eb (2) e Tubas (3) em uníssono real, acompanhados pelo Prato Suspenso em *rufos* com figuras rítmicas de 1 Semínima, 2 Colcheias que são sobrepostas nos compasso seguinte pelas Trompas f (4), Trombones (2), Barítonos (2) e Fagotes (2), em uníssono real e com figuras rítmicas de Semínima; sobrepostos pelos Clarinetes em Bb (8) e Saxofones Alto Eb (5) em uníssono real e com figuras rítmicas de Colcheia, sobrepostas pelo 1º Trompete Bb (4) em intervalo de 5ª justa em movimento direto – exige do seu interprete pelo menos dois aspectos fundamentais: precisão e sonoridade, compreendida como a capacidade de combinar seu instrumento com outros, com características timbrísticas diferentes das suas, tudo isso com entradas uma após a outra, em intervalos de tempo de apenas 1 compasso.

Há a assinalar que o volume de som solicitado pelo compositor inicia-se em intensidade em *mp* que vai crescendo para *f* – cp. 5. Além disso, cada grupo de instrumentos inicia sua participação em intensidade de *mp* < *f*. Quanto aos instrumentos de Percussão, o nível de exigência técnica é similar àquele exigido dos executantes de instrumentos de sopro. A participação da Percussão se dá inicialmente com o *Prato Suspenso* em *rulo*<sup>22</sup> seguido após dois compassos de tempo pela *Matraca*<sup>23</sup>, em direção ao *f* (cp. 5) por toda o grupo sinfônico de sopros. Com tudo isso, o Grau 1½ apresenta características mais complexas se comparadas àquelas encontradas nos Graus que o antecedem (Graus ½ e 1), conforme se vê no exemplo 2.13.

<sup>22</sup> Termo brasileiro, s.m., pl. = 'rulos' – O mesmo que "*rulo simples*". Técnica utilizada para executar o maior número possível de batidas no instrumento (sobretudo nos membranofônicos) de modo que simule a produção de um som contínuo; é o '*tremolo*' aplicado aos instrumentos de "*percussão*". A técnica refere-se quase exclusivamente às "baquetas". (FRUNGILLO, 2003, p. 281).

<sup>23</sup> Idiof. Rasp., s.f., pl. = 'matracas' – Roda de madeira dentada acionada por manivela de maneira que raspe em uma ou mais lâminas de madeira presas na estrutura do instrumento. (Idem, p. 206). O instrumento também é conhecido como raganela.

5 GREGORY B. RUDGERS

Allegretto ♩ = 104

Flute

Oboe (Opt. Flute 2)

1 Clarinet in B $\flat$

2

Bass Clarinet in B $\flat$

Alto Saxophone in E $\flat$

Tenor Saxophone in B $\flat$

Baritone Saxophone in E $\flat$

1 Trumpet in B $\flat$

2

Horn in F

Trombone, Baritone, Bassoon

Tuba

Mallet Percussion (Bells)

Timpani

(Snare Drum, Bass Drum, Wood Block)

Percussion

(Ratchet, Suspended Cymbal, Cowbell, Anvil)

mp 1 2 Ratchet 3 4 f 5 6

### Exemplo 2.13

Fonte: Excerto de *Robot Madness* (RUDGERS, 2008, p.1)

## 2.2.3 Fátima

Embora não conste na partitura qualquer indicação de categoria, ou outro termo ou sigla que aponte para o grau de dificuldade da obra, *Fátima* – Valsa para Banda de Música (2008), de Ricardo Tacuchian (1939), publicada pela Academia Brasileira de Música em

2008, pode ser inserida – com algumas ressalvas – no Grupo Sinfônico de Sopro Tipo 1: Níveis Iniciais (Grau 1/2, 1-1½) e classificada no Grau 1½, categoria banda juvenil. Tacuchian – maestro, professor universitário e compositor de diversas obras musicais. Entre elas: *O Canto do Poeta* (1969), para soprano, violino, flauta e piano; *Ritos* (1977), para harpa; *Sinfonieta para Fátima* (1986), para orquestra de cordas; *Dia de Chuva* (1963) para orquestra sinfônica; e, *Giga Byte* (1994), para 14 sopros, piano e quinteto de cordas.

*Fátima* possui Armadura de Clave de F (Fá) até o compasso 17. A partir do compasso 82 de ensaio a Armadura de Clave muda para B (Si), retornando à Armadura de Clave em F, no compasso 120; a instrumentação é bastante econômica (ex. 2.14); as figuras rítmicas utilizadas são: Mínimas Pontuadas, Semínimas e Colcheias; O compasso da obra é ¾. Sobre o Andamento: *Andante* – cp. 1-81, *Alegro* – cp. 82-176. Comparativamente, não há similaridade entre a instrumentação de *Fátima* (exemplo 2.14) e a instrumentação das obras anteriormente analisadas (ver Quadro 2.2):



**Exemplo 2.14**

Fonte: (TACUCHIAN, 2008, p. 1)



**Quadro 2.2** – Instrumentação (BULLOCK, 2008, p. 2; CLARK, 2010, p. 2; RUDGERS, 2008, p. 1; TACUCHIAN, 2008, p. 1)

<b>Russian Folk Dance – Grau ½</b>	<b>Antagonist – Grau 1</b>	<b>Robot Madness – Grau 1½</b>	<b>Fátima</b>
-	-	-	Flautim
Flauta, <b>10</b>	Flauta, <b>8</b>	Flauta, <b>8</b>	Flauta
Oboé, <b>2</b>	Oboé, <b>2</b> (Op. Flauta 2)	2 Oboés, <b>2</b> (Op. Flauta 2)	-
Clarinete Bb, <b>10</b>	Clarinete Bb, <b>8</b>	Clarinete Bb 1, <b>4</b>	Clarinete Bb 1
-	-	Clarinete Bb 2, <b>4</b>	Clarinete Bb 2
Clarinete Baixo Bb, <b>2</b>	Clarinete Baixo Bb, <b>2</b>	Clarinete Baixo Bb, <b>2</b>	-
Saxofone Alto Eb, <b>6</b>	Saxofone Alto Eb, <b>5</b>	Saxofone Alto Eb, <b>5</b>	Saxofone Alto Eb
Saxofone Tenor Bb, <b>4</b>	Saxofone Tenor Bb, <b>2</b>	Saxofone Tenor Bb, <b>2</b>	Saxofone Tenor Bb
Saxofone Barítono Eb, <b>2</b>	Saxofone Barítono Eb, <b>2</b>	Saxofone Barítono Eb, <b>2</b>	Saxofone Barítono Eb
Trompete Bb, <b>8</b>	Trompete Bb, <b>8</b>	Trompete Bb 1, <b>4</b>	Trompete Bb 1
-	-	Trompete Bb 2, <b>4</b>	Trompete Bb 2
Trompa F, <b>4</b>	Trompa F, <b>3</b>	Trompa F, <b>4</b>	Trompa F 1
-	-	-	Trompa F 2
-	-	-	Trompa F 3
-	-	-	*Saxhorn Alto Eb 1
-	-	-	*Saxhorn Alto Eb 2
-	-	-	*Saxhorn Alto Eb 3
-	Trombone Alternativo, <b>1</b>	-	-
-	-	-	Trombone 1
-	-	-	Trombone 2
-	-	-	Trombone 3
Trombone, Barítono, Fagotes, <b>6</b>	Trombones, Eufônio B.C., Fagotes, <b>6</b>	Trombones, Eufônio B.C. <sup>24</sup> , Fagotes, <b>6</b>	-
Barítonos T.C. <sup>25</sup> , <b>2</b>	Eufônio T.C. Bb, <b>2</b>	Barítono T.C. Bb, <b>2</b>	Bombardino 1
-	-	-	Bombardino 2
-	-	-	Saxhorn Eb
Tuba, <b>3</b>	Tuba, <b>3</b>	Tuba, <b>3</b>	Saxhorn Bb
Bells, <b>1</b>	Percussão com Teclados (Bells, Chimes), <b>2</b>	Percussão com Teclados (Bells), <b>1</b>	-
Tímpano (Op.), <b>1</b>	-	Tímpano, <b>1</b>	-
Percussão, <b>2</b>	Percussão 1 (Caixa Clara e Bumbo), <b>2</b>	Percussão 1 (Caixa Clara e Bumbo, Bloco de Madeira), <b>2</b>	Pratos, Caixa Clara
-	Percussão 2 ( Prato de Corte, Tom-tom, Triângulo, Pandeiro), <b>4</b>	Percussão 2 ( <i>Ratchet</i> , Prato Suspenso, <i>Cowbell</i> , <i>Anvil</i> ), <b>4</b>	Tomton grave, Bombo

\* Instrumento Opcional. (TACUCHIAN, 2008, 3).

Obs.: Os números em negrito referem-se à quantidade de instrumentistas inserida na obra. Em *Fátima* não há qualquer referência à quantidade de instrumentistas.

<sup>24</sup> Notação em Clave de Fá. (ERICKSON, 1983, 48).

<sup>25</sup> Notação em Clave de Sol. (ERICKSON, 1983, 48).

Verifica-se que, enquanto *Russian Folk Dance*, *Antagonist* e *Robot Madness* seguem um padrão instrumental que as classificam como destinadas a um grupo sinfônico de sopros – há instrumentos tais como Oboés, Fagotes, Clarinetes Baixo Bb, Trompas F, Tímpanos e Percussão com Teclados – a instrumentação de *Fátima* não fornece informações pertinentes à quantidade de instrumentistas a serem empregados para sua execução, nem parece ser destinada a um grupo sinfônico de sopros – não há Oboé ou Fagote, por exemplo. Todavia, *Fátima* pode ser classificada como uma Pequena Banda – Modelo A ou Modelo B – (BRUM, 1987, p.71), nas quais a instrumentação é muito parecida com as instrumentações de bandas militares de Unidades Militares, destinadas à realização de desfiles e apresentações de caráter popular nas praças e coretos. O Modelo A, segundo Brum, possui efetivo instrumental de 20 instrumentistas; por sua vez, o Modelo B, 24. O autor, que foi Regente da Banda Sinfônica da Polícia Militar do Distrito Federal – quando a Capital brasileira ainda se encontrava na Cidade do Rio de Janeiro – e das Bandas Sinfônicas dos Estados da Guanabara e Rio de Janeiro, argumenta que “cada tipo de Banda poder ter efetivo variadíssimo, na quantidade e qualidade dos instrumentos” (BRUM, 1987, p.71). Comparando o que propõe Brum com a instrumentação de *Fátima*, se vê o seguinte:

**Quadro 2.3** – Modelos de Pequena Banda (BRUM, 1987, p. 71) e Instrumentação de *Fátima* (TACUCHIAN, 2008, 1).

<b>Pequena Banda</b>		
<b>Modelo A</b>	<b>Modelo B</b>	<b><i>Fátima</i></b>
-	-	Flautim
-	1 Flauta em Dó ou Reuinta Mib	Flauta
1 Reuinta Eb	-	-
4 Clarinetas Bb	5 Clarinetas Sib	Clarinete Bb 1
-	-	Clarinete Bb 2
-	1 Saxofone Alto Eb	Saxofone Alto Eb
-	1 Saxofone Tenor Bb	Saxofone Tenor Bb
-	-	Saxofone Barítono Eb
3 Trompetes Bb	3 Trompetes Bb	Trompete Bb 1
-	-	Trompete Bb 2
2 Trompas em Fá ou Saxhorns Eb	2 Trompas em Fá ou Saxhorns Eb	Trompa F 1
-	-	Trompa F 2
-	-	Trompa F 3
-	-	*Saxhorn Alto Eb 1
-	-	*Saxhorn Alto Eb 2
-	-	*Saxhorn Alto Eb 3
3 Trombones	3 Trombones	Trombone 1
-	-	Trombone 2
-	-	Trombone 3
-	1 Barítono Bb	
1 Bombardino	1 Bombardino	Bombardino 1
-	-	Bombardino 2

1 Tubas Eb	1 Tubas Eb	Saxhorn Eb
1 Tubas Bb	1 Tubas Bb	Saxhorn Bb
1 Caixa Clara	1 Caixa Clara	Pratos, Caixa Clara
-	1 Pratos	-
1 Surdo	1 Surdo	-
1 Bombo	1 Bombo	Tomton grave, Bombo

Ao que tudo indica, parece que Tacuchian imaginou a execução de sua obra por um modelo de banda similar aos apresentados por Oscar Brum. No caso dos Saxhornes em Eb e Bb, verifica-se que o compositor utiliza um nome diferente daquele comumente encontrado na maioria das partituras para banda, quais sejam: Tubas em Eb e Bb. Somente nas partituras de matriz italiana as Tubas são identificadas na partitura como *Flicorni Bassi Gravi*.

Nas questões referentes à tessitura dos instrumentos, conforme indicados nos Graus  $\frac{1}{2}$ , 1-1 $\frac{1}{2}$  (Flauta, Clarinete, Trompete e Trompa), há alguma similaridade em relação a *Fátima*.

Destacam-se também os seguintes aspectos (ex. 2.15):

1. Nas partituras para agrupamentos sinfônicos de sopro classificados como Grau  $\frac{1}{2}$ , 1-1 $\frac{1}{2}$ , não consta na instrumentação o Flautim. Desse modo, não é possível fazer qualquer avaliação acerca do emprego do instrumento;
2. Até o compasso 54 de ensaio, verifica-se que a escrita no que respeita à tessitura para Flauta, é similar àquela recomendada – de Fá3 a Sib4. Porém, a partir do compasso 56, a região escolhida por Tacuchian – de Ré3 a Si5 – não tem qualquer correspondência com a classificação em análise;
3. Em todas as partituras do Grau  $\frac{1}{2}$ , 1-1 $\frac{1}{2}$ , há o Oboé. Em *Fátima* não há esse instrumento;
4. O naipe de Clarinete Bb está dividido em duas vozes (1ª e 2ª). Região utilizada em *Fátima*: Mi2 a Dó5. Grau  $\frac{1}{2}$ , 1-1 $\frac{1}{2}$ : Sol2 a Sib3. Nos Graus Grau  $\frac{1}{2}$  e 1 não há divisão de vozes nesse instrumento. Contudo no Grau Grau 1 $\frac{1}{2}$ , verifica-se que os Clarinetes são divididos em 2 vozes;
5. Nas partituras Grau  $\frac{1}{2}$ , 1-1 $\frac{1}{2}$ , há o Clarinete Baixo Bb. Em *Fátima*, não há esse instrumento;
6. Para Saxofone Alto Eb, não consta recomendação quanto à tessitura, nas partituras classificadas como Grau  $\frac{1}{2}$ , 1-1 $\frac{1}{2}$ . Porém, nas partituras verificadas, nota-se que geralmente, a escrita para esse instrumento é de Fá3 a Ré4. Em *Fátima*: Fá 3 a Fá5. Também não há divisão de vozes no Saxofone Alto Eb nas partituras Grau  $\frac{1}{2}$ , 1-1 $\frac{1}{2}$ , como também em *Fátima*;

7. Como no caso anterior, não há recomendação quanto à tessitura, nas partituras classificadas como Grau  $\frac{1}{2}$ , 1-1 $\frac{1}{2}$ , referentemente ao Saxofone Tenor Sb. Nas partituras, verifica-se a escrita para o instrumento, geralmente, entre Ré3 a Dó4<sup>26</sup>;
8. A respeito do Saxofone Barítono<sup>27</sup>, há diferenças consideráveis de escrita entre as obras classificadas como Grau  $\frac{1}{2}$ , 1-1 $\frac{1}{2}$  e *Fátima*. Enquanto naquelas a tessitura para instrumento é de Ré3 a Mi4, nesta, a tessitura escrita é Si2 a Ré5;
9. A recomendação para Trompa F<sup>28</sup> nas obras classificadas como Grau  $\frac{1}{2}$ , 1-1 $\frac{1}{2}$  é Dó3 a Dó4. Nas obras, a escrita para o instrumento se dá sempre a uma só voz instrumental. Em *Fátima*, a escrita de Tacuchian para Trompa ou Saxhorn Alto em Eb é a três vozes e a tessitura, de Mi2 a Sol#4;
10. Nas partituras recomenda-se que o Trompete Bb seja escrito entre Dó3 e Dó4. Nas obras classificadas como Grau  $\frac{1}{2}$  e 1 não há divisão de vozes. Naquelas classificadas como Grau 1 $\frac{1}{2}$  já se verifica divisão em duas vozes. Nesse aspecto, há semelhança. A tessitura escrita por Tacuchian para o instrumento é de Fá2 a Dó5;
11. Nas partituras, o Trombone é geralmente escrito em uníssono real com Barítono e Fagote. Nelas constata-se que a tessitura escrita é de Dó2 a Sib2. Em *Fátima*, a escrita para esse instrumento é a três vozes, de Sol1 a Ré3;
12. Diferentemente das partituras classificadas como Grau  $\frac{1}{2}$  e 1-1 $\frac{1}{2}$ , onde o Barítono é escrito em uníssono real com o Trombone e o Fagote, numa tessitura entre Dó2 e Sib2. Em *Fátima*, Tacuchian escreve para duas vozes de Bombardino, como o instrumento é também conhecido no Brasil. A tessitura utilizada é de Fá#1 a Lá2;
13. Nas partituras em apreço, é comum a inserção da Tuba, como instrumento responsável pela voz de contrabaixo. Nelas, a tessitura escrita verificada é de Si Bemol-1<sup>29</sup> a Lá1. O nome utilizado por Tacuchian para o citado instrumento é *Saxhorn em Eb* e *Saxhorn em Bb*. A tessitura escrita é de Fá#1 a Si2 para o *Saxhorn em Eb* e de Lá1 a Mi3 para o *Saxhorn em Bb*. Verifica-se também que Tacuchian escreve no sistema francês, onde “o efeito das notas escritas

<sup>26</sup> Essa tessitura corresponde à nota escrita para o Saxofone Tenor e não à nota de efeito, que soa uma nona maior à baixo da nota escrita.

<sup>27</sup> Ressoa uma 3ª menor da nota escrita; 8ª abaixo do Saxofone Alto em Mib. (BRUM, 1987, p. 31).

<sup>28</sup> A Trompa soa uma 5ª justa abaixo da nota escrita.

<sup>29</sup> Bb-1 (Si Bemol menos um).

constitui uma oitava abaixo do som escrito, indo as notas, portanto, para dentro do pentagrama” (BRUM, 1987, p. 45). Além disso, Tacuchian utiliza pautas distintas para os dois instrumentos. Oscar Brum, por sua vez, recomenda o que também é verificado tanto nas partituras de matriz americana quanto naquelas de matriz italiana: “a escrita para as Tubas deva ser em Dó, com som real na organização da Partitura para Banda, contendo aí, em uma só linha, as notas, tanto para a tuba em Sib como para a em Mib. Sistema italiano, portanto.” (BRUM, 1987, p. 46);

14. Na Percussão há apenas Pratos, Caixa Clara, Tomtom grave e Bombo. A escrita rítmica consiste em Mínimas, Semínimas (com *apojaturas*) e Colcheias. Nas partituras classificadas como Grau  $\frac{1}{2}$  e  $1-1\frac{1}{2}$ , o que se vê habitualmente é: Percussão com Teclados (*mallets percussion*) – *Bells, Chimes*), Tímpano (algumas vezes como instrumento opcional), Percussão 1 (Caixa Clara e Bombo), Percussão 2 (Pratos de Corte, Prato Suspenso, Tom-tom, Triângulo, Pandeiro e Bateria ‘opcional’). A escrita é de Mínimas, Semínimas e Colcheias, com *rulos* para Caixa Clara.

Além disso, há a anotar que em *Fátima* também não há indicação de grau de dificuldade, como é comum na maior parte das partituras para grupos sinfônicos de sopros. Isso é comum no Brasil. Exceção, neste aspecto é *Cenas Brasileiras* (1999), de Francisca Aquino e Ricardo Vasconcelos, publicada pela editora brasileira *Assunto Grave Edições Musicais*, escrita para banda sinfônica (Grau III-IV), sobre a qual abordarei oportunamente neste trabalho.

# Fátima

## Valsa

Para banda de música

Ricardo Tacuchian  
(1986)

Andante

Flautim

Flautas

Clarinetas (B $\flat$ ) 1  
*pp*  
2ª vez *p*

Clarinetas (B $\flat$ ) 2  
*pp*  
2ª vez *p*

Sax alto (E $\flat$ )  
*pp*  
2ª vez *p*

Sax tenor (B $\flat$ )  
*pp*  
2ª vez *p*

Sax baritono (E $\flat$ )  
*pp*  
2ª vez *p*

Trompas (F) 1-2-3  
ou  
Saxhorn alto (E $\flat$ ) 1-2-3  
(ossia)  
1. e 2.  
*pp*  
2ª vez *p*

Trompetes (B $\flat$ ) 1-2

Trombones 1-2-3

Bombardinos 1-2  
*a 2*  
*pp*  
2ª vez *p*

Saxhorn (E $\flat$ )

Saxhorn (B $\flat$ )

Pratos  
Caixa clara  
Andante  
*pp*  
2ª vez *p*

Tomton grave  
Bombo  
*pp*  
2ª vez *p*

### Exemplo 2.15

Fonte: Início de *Fátima* (TACUCHIAN, 2008, p. 2)

A análise comparativa das partituras já referidas com *Fátima* de Ricardo Tacuchian, tem em vista uma tentativa de encontrar possíveis similaridades na escrita desta obra, com aquelas no que respeita aos padrões técnicos de níveis de dificuldade, encontrados nas editoras e distribuidoras *Hal Leonard*, *Belwin BAND* e *Carl Fischer*, entre outras. Tais classificações indicativas tornam possível ao instrumentista por extensão, ao grupo sinfônico,

ainda que em estágio inicial de aprendizagem instrumental, executar obras musicais segundo sua capacidade técnica. Além disso, as recomendações de escrita proporcional aos compositores e arranjadores, a elaboração de obras com destinação certa. *Fátima* não possui informações que possam informar sua destinação. Do ponto de vista rítmico e do compasso a obra é simples. Ritmicamente, utiliza apenas Mínimas, Semínimas e Colcheias; o compasso é Ternário Simples (3/4). Nesses aspectos, a obra pode ser enquadrada nas recomendações feitas às obras escritas para agrupamentos sinfônicos de sopro tipo Grau ½ e 1-1½. Sobre a Armadura de Clave, até o compasso 81 e a partir do compasso 115, também se verifica que há similaridades com os Graus em apreço. Porém tais similaridades terminam aí. A instrumentação escolhida por Tacuchian tem mais a ver com os Modelos de Pequena Banda apresentados por Oscar Brum (BRUM, 1987, p. 71) em seu livro *Conhecendo a Banda de Música* quase nada em comum com as partituras editadas pela *Carl Fischer*, por exemplo. Enquanto *Russian Folk Dance*, *Antagonist* e *Robot Madness* são claramente destinadas aos grupos sinfônicos de sopros iniciais, *Fátima* é apenas uma obra para banda. Sobre a tessitura, enquanto para um instrumento como o Clarinete Sib, a tessitura remendada nos Graus ½ e 1-1½ é de Sol<sup>2</sup> a Sib<sup>3</sup>, em *Fátima*, Tacuchian escreve numa região entre Mi<sup>2</sup> e Dó<sup>5</sup> (1º e 2º Clarinetes). É importante ressaltar que o naipe de Clarinetes só é dividido a duas vezes somente nas obras Grau 1½. Naquelas pertencentes aos Graus anteriores não há divisão de vozes. No naipe de Trompetes Bb também se pode ver que, enquanto a tessitura recomendável para os grupos sinfônicos de sopros classificados como Grau ½ e 1-1½, é de Dó<sup>3</sup> a Dó<sup>4</sup>, com divisão a duas vozes apenas para aquelas classificadas como Grau 1-1½, em *Fátima*, Tacuchian escreve para duas vozes de Trompete com tessitura de Fá<sup>2</sup> a Dó<sup>5</sup> (1º e 2º).

Diante disso, depreendem-se pelo menos duas conclusões:

1. A obra não pode ser executada por grupos de sopros pertencentes aos níveis iniciais. A tessitura escolhida pelo compositor não favorece tal possibilidade;
2. Assim, por um lado, a obra pode não despertar o interesse de grupos sinfônicos de sopros iniciais, pelas dificuldades apresentadas pela tessitura de alguns instrumentos; por outro, também não interessar aos grupos sinfônicos mais avançados por ser estruturalmente muito simples e por não possuir em sua instrumentação, instrumentos como Oboé, Fagote, Clarinete Baixo, Contrabaixo, Tímpano e Percussão com Teclados, por exemplo.

Desse modo, é possível inferir que *Fátima* apresenta alguns aspectos que dificultam sua classificação nos Graus  $\frac{1}{2}$  e  $1-1\frac{1}{2}$ . Sua escrita, muito embora apresente aspectos semelhantes aos Graus citados nas questões referentes à Armadura de Clave, Ritmo e Compasso; nos aspectos atinentes à tessitura utilizada, há pouca similaridade. Ao que tudo indica, a obra de Tacuchian parece mais adequada às Bandas de Música pertencentes aos Regimentos de Cavalaria do Exército Brasileiro e outras pequenas bandas existentes em muitas Unidades Militares. Nelas, os instrumentistas, por serem profissionais, são capazes de executar seus instrumentos na região escrita pelo compositor brasileiro.

### **2.3 Banda juvenil (*young band*) – Grau 2-2½**

O grupo sinfônico de sopros categorizado como banda juvenil parece ser um grupo já estabelecido, apesar de principiante. Isto é o que demonstra a instrumentação contida no repertório destinado a esta categoria, que requer habilidade técnica no instrumento, compreensão e capacidade de dar sentido a aspectos extramusicais. Segundo a Editora *Belwin BAND*, as recomendações para as partituras destinadas aos grupos sinfônicos categorizados como banda juvenil, são as seguintes:

1. Armadura de Clave: Bb (Si Bemol), Eb (Mi Bemol) e F (Fá);
2. Compassos: 2/4 Simples, 3/4 Simples e 4/4 Simples; Ritmo: Semibreve, Mínima Pontuada, Semínima, 2 Colcheias, 4 Semicolcheias e Colcheia Pontuada com Semicolcheia;
3. Instrumentação: Flauta; Oboé; Fagote; 1º & 2º Clarinete; Clarinete Baixo; Saxofone Alto; Saxofone Tenor; Saxofone Barítono; 1º & 2º Trompete; Trompa; Trombone; Barítono; Tuba; Percussão com Teclados; Tímpano & Percussão – para música popular; Sintetizador & Bateria, quando incluídos, são opcionais;
4. Considerações Especiais: que sejam evitados saltos melódios embaraçosos; podem ser utilizadas entradas cruzadas, especialmente nos solos; há que se ter cuidado na escrita para as partes graves dos instrumentos de sopros; a percussão pode ser escrita um nível de dificuldade acima dos instrumentos de sopros;
5. Quanto à tessitura dos instrumentos de sopro<sup>30</sup> (ex. 2.16):

---

<sup>30</sup> Som real.



**Exemplo 2.16**

Fonte: (Belwin BAND, 2009, p. s/n)

### 2.3.1 A *Tribute to Michael Jackson* – Grau 2

É comum encontrar nesta categoria, arranjos de canções populares. *Bad Girls* (2013), de Joe “Beans” Esposito, Eddie Hokensen, Bruce Sudano e Donna Summer – arranjo de Victor Lopes; *Pure Imagination* (2013), de Leslie Bricuse e Anthony Newley – arranjo de Douglas Wagner; *I Gotta Be Me* (2011), de Walter Marks – arranjo de Reid Thomas; e, *A Tribute to Michael Jackson* (2009), arranjo de Michael Story, todos elaborados com base nas recomendações indicadas para o grupo sinfônico de sopro categorizado como banda juvenil. Entre as partituras citadas, *A Tribute to Michael Jackson* (fig. 2.17), Grau 2, terá suas propriedades constitutivas analisadas a seguir.

**A Tribute to Michael Jackson**

FULL SCORE  
Approx. Duration - 4:45  
Featuring *The Way You Make Me Feel, Billie Jean, Heal the World and Beat It*  
Rock shuffle ♩ = 128 (♩ =  $\frac{7}{8}$ ) Arranged by Michael Story

The score is arranged for a full orchestra and includes the following parts:

- Flute
- Oboe
- Bassoon
- B♭ Clarinets (1 and 2)
- B♭ Bass Clarinet
- E♭ Alto Saxophone
- B♭ Tenor Saxophone
- E♭ Baritone Saxophone
- B♭ Trumpets (1 and 2)
- F Horn
- Trombone
- Baritone
- Tuba
- Mallet Percussion (Xylophone/Bells)
- Percussion 1 (Hi-Hat Cymbals/Snare Drum, Bass Drum) with H.H. and B.D. parts.
- Percussion 2 (Tom-Tom/Wind Chimes/Suspended Cymbal) with T.T. part.
- Percussion 3 (Tambourine/Triangle) with Tamb. part.
- Percussion 4 (Optional Drumset) with H.H. and B.D. parts.


The score is in 4/4 time and features a 'Rock shuffle' tempo of 128 beats per minute. The key signature is one sharp (F#). The percussion parts include complex rhythmic patterns with triplets and accents, marked with *mf*.

**Figura 2.17**

Fonte: Início de *A Tribute to Michael Jackson* (STORY, 2009, p. 3)

*A Tribute to Michael Jackson* é composta de canções do “Rei do Pop” Michael Jackson (1958-2009) – *The Way You Make Me Feel, Billie Jean, Heal the World* e *Beat It*. A obra caracteriza-se estruturalmente pela diversidade de estados de espírito das canções de Jackson, interligadas pelo arranjo. Michael Story confirma essa impressão através de nota comentada ao regente. Para ele a obra “[...] é uma mistura contendo quatro sucessos do Rei do Pop, cada um em estilo contrastante” (STORY, 2009, p. 1).

A instrumentação (ex.2.18) apresenta singularidades que resultam num colorido orquestral não encontrado nas categorias anteriores.

 **YOUNG BAND**
Grade 2

# A Tribute to Michael Jackson

**Featuring *The Way You Make Me Feel, Billie Jean, Heal the World and Beat It***

*Arranged by MICHAEL STORY*

---

INSTRUMENTATION

<ul style="list-style-type: none"> <li>1 Conductor</li> <li>8 Flute</li> <li>2 Oboe</li> <li>2 Bassoon</li> <li>4 1st B<math>\flat</math> Clarinet</li> <li>4 2nd B<math>\flat</math> Clarinet</li> <li>2 B<math>\flat</math> Bass Clarinet</li> <li>5 E<math>\flat</math> Alto Saxophone</li> <li>2 B<math>\flat</math> Tenor Saxophone</li> <li>2 E<math>\flat</math> Baritone Saxophone</li> <li>4 1st B<math>\flat</math> Trumpet</li> <li>4 2nd B<math>\flat</math> Trumpet</li> <li>4 F Horn</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>4 Trombone</li> <li>2 Baritone</li> <li>2 Baritone Treble Clef</li> <li>4 Tuba</li> <li>2 Mallet Percussion (Xylophone/Bells)</li> <li>3 Percussion 1 (Hi-Hat Cymbals/Snare Drum, Bass Drum)</li> <li>3 Percussion 2 (Tom-Tom/Wind Chimes/Suspended Cymbal)</li> <li>2 Percussion 3 (Tambourine/Triangle)</li> <li>1 Percussion 4 (Optional Drumset)</li> </ul>	<p style="text-align: center; font-weight: bold; margin: 0;">WORLD PARTS</p> <p style="font-size: small; margin: 0;">Available for download from <a href="http://www.alfred.com/worldparts">www.alfred.com/worldparts</a></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Horn in E<math>\flat</math></li> <li>Trombone in B<math>\flat</math> Bass Clef</li> <li>Trombone in B<math>\flat</math> Treble Clef</li> <li>Baritone in B<math>\flat</math> Bass Clef</li> <li>Tuba in E<math>\flat</math> Bass Clef</li> <li>Tuba in E<math>\flat</math> Treble Clef</li> <li>Tuba in B<math>\flat</math> Bass Clef</li> <li>Tuba in B<math>\flat</math> Treble Clef</li> </ul>
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

---

### Exemplo 2.18

Fonte: (STORY, 2009, p. 1)

Entre as peculiaridades verificadas em *A Tribute to Michael Jackson*, há a assinalar:

1. Percussão dividida em quatro Seções – Percussão 1 (*Hi-Hat Cymbals*<sup>31</sup>/*Caixa Clara, Bumbo*), Percussão 2 (*Tom-tom/Wind Chimes/ Pratos Suspensos*) Percussão 3 (*Tamborim/Triângulo*) e Percussão 4 (*Bateria* opcional). Cada uma dessas Seções de percussão requerendo 3, 3, 2 e 1 instrumentistas respectivamente, totalizando nove percussionistas;
2. Fidelidade de Michael Story à recomendação concernente à *Armadura de Clave* (B $\flat$  – Si Bemol, E $\flat$  – Mi Bemol e F – Fá). O arranjo, apesar das

<sup>31</sup> Abreviatura do nome original “*high hat*”. Par de “*pratos*” de diâmetro médio (entre 13” e 15”) colocados suspensos num sistema de estante acionado com o pé. Foi introduzido originalmente na “*bateria*” [...] de conjuntos de “*jazz*” para tornar independente do pedal do bumbo. Nesse tipo de mecanismo um dos “*pratos*” fica preso a uma estante na posição horizontal com a cúpula voltada para baixo enquanto o outro é preso também horizontalmente (com a “*cúpula*” voltada para cima) por uma haste de metal que passa por dentro da estante em que está preso o primeiro. Essa haste é movida verticalmente por meio de um pedal, fazendo que este “*prato*” possa ser chocado com o inferior. (FRUNGILLO, 2003, p. 151).

quatro canções interligadas e com estados de espírito contrastantes entre si, mantém mesmo assim, *Armadura de Clave* comum (F – Fá). *They Way You Make Me Feel*, em compasso *Quaternário Simples* (4/4), *Andamento* de 128 BPM e colcheias a serem executadas como se fossem quiálteras, com espírito de *Rock shuffle*. Os oito compassos iniciais da canção são executados pelos Fagotes (2), Saxofones Tenor (2), Trombones (4) e Barítonos (4) – todos em uníssono real. A tessitura da melodia é apenas de uma 5ª justa (fá-dó) ascendente (ex. 2.19). Isto indica que Story teve o cuidado de que essa melodia pudesse ser executada com facilidade pelos instrumentistas de uma banda juvenil.

Bassoon, B $\flat$ , Tenor Saxophone, Trombone, Baritone

The image shows two staves of musical notation in bass clef, 4/4 time, with a key signature of one flat (F major/D minor). The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The melody consists of eighth notes, with some notes beamed together and others marked with accents. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and accents.

**Figura 2.19**

Fonte: Início de *The Way You Me Feel* (STORY, 2009, p. 4)

3. A combinação desses instrumentos revela o que Walter Piston (1894-1976) chama de textura de um só elemento, em que “uma frase de natureza melódica pode ser utilizada por um ou todos os instrumentos da orquestra” (PISTON, 1984, p. 379-380). Esse tipo de combinação instrumental é significativo na medida em que produz uma sonoridade distinta, resultante da mistura timbrística dos instrumentos envolvidos, cada um com seu timbre particular, possibilitando a criação de colorido singular. A região utilizada pelo arranjador, compreende a região 2 e início da região 3 da escala geral, extremamente confortável para os instrumentistas;
4. Nos quatro compassos seguintes (13-16), Story utiliza outra combinação instrumental – Flauta, Oboé, 1º Clarinete e Xilofone (ex. 2.20). Nesse trecho a combinação instrumental utilizada se dá na região 3 para Oboé, Clarinete e Xilofone; e, região 4 e início da 5 para Flauta. A técnica empregada é a da textura de um só elemento, como ensina Piston. A

tessitura utilizada também é pequena, constitui uma melodia que alcança apenas um intervalo de 6ª Maior. Isto indica que Store permanece fiel à prescrição contida na categoria Grau 2-2½, fato este que coincide com as habilidades do instrumentista integrante de uma banda juvenil, como é o caso em apreço.

Flauta, Oboé, Clarinete, Xilofone

### Exemplo 2.20

Fonte: Excerto de *The Way You Me Feel* (STORY, 2009, p. 5)

Em *Heal the World*, terceira canção de *A Tribute to Michael Jackson*, verifica-se que Story apresenta uma peculiaridade digna de nota. Se na canção anterior – *Billie Jean* – o estado de espírito requerido é de rock moderado, 116 BPM, agora o arranjador desemboca abruptamente contrastante, Andamento *Slowly* de 84 BPM. Com acompanhamento bastante simples – inicialmente a cargo dos Clarinetes Bb – a melodia inicial da canção é um solo a cargo do 1º Trompete Bb (ex. 2.21). Do ponto de vista da tessitura e da divisão rítmica, o solo de *Heal the World* é bastante fácil de ser executado.

### Exemplo 2.21

Fonte: Início de *Heal the Word* (STORY, 2009, p. 16)

A melodia, constituída apenas de Semínimas e Colcheias é mais exigente do ponto de vista da execução instrumental, em comparação àquelas analisadas até o momento. Mesmo assim, a tessitura utilizada cumpre a recomendação da escrita para trompete de uma banda juvenil – Ré3 a Mi4. Não obstante, o solo em questão requer do instrumentista habilidades tais como: segurança, capacidade de produzir o timbre característico do instrumento e capacidade de interpretação do espírito da canção. Quanto ao acompanhamento rítmico-harmônico inicial, realizado pelos Clarinetes Bb a duas vozes, verifica-se que ele contrasta com o motivo rítmico anacrústico ascendente do solo. Enquanto o solo de Trompete inicia em anacruse (2 Colcheias e 1 Semínima) do quarto para o primeiro tempo do compasso, o acompanhamento dos Clarinetes se dá a partir do primeiro tempo com o mesmo motivo rítmico, proporcionando ideia de movimento e fluência.

Na anacruse do compasso 78, num trecho de compassos (78-81), Story volta a utilizar a Flauta, o Oboé, o 1º Clarinete e o Xilofone. Dessa vez, porém, ele acrescenta o 1º Trompete – que inicia a melodia uma oitava a baixo do Oboé, 1º Clarinete e Xilofone, num movimento melódico ascendente em oposição aos demais instrumentos, que o fazem em movimento descendente – em uníssono real com esses instrumentos, à exceção da Flauta que participa da execução da melodia, mas uma oitava a cima (ex. 2.22). Nesse trecho, que é uma espécie de estribilho da canção, o motivo rítmico melódico permanece o mesmo, mas com desenvolvimento. Do ponto de vista da combinação dos instrumentos, há assinalar que o arranjador, ao acrescentar o Trompete aos instrumentos anteriormente empregados, muda o timbre da melodia. Nisto, a textura de um só elemento, é enriquecida fornecendo outras propriedades de sonoridade. Michael Story opta por instrumentos completamente diferentes, no que respeita à constituição estrutural de cada um. Assim, é possível depreender que ele não utiliza uma espécie de instrumental funcional, em que o instrumento é escolhido apenas por sua característica vocal – Soprano, Contralto, Tenor e Baixo – mas o faz consciente das propriedades timbrísticas de cada um deles de modo a proporcionar um colorido especial ao trecho em apreço.

Flauta,  
Oboé, Clarinete,  
Trompete, Xilofone

*f*

#### Exemplo 2.22

Fonte: Excerto de *Heal the Word* (STORY, 2009, p. 18)

Sobre a execução de uma melodia combinando instrumentos de diferentes grupos, há que ser considerado o ensinamento de Nikolai Rimsky-Korsakov (1844-1908) em seu livro *Princípios de Orquestração* (1964). Para ele:

A combinação de instrumento de madeira e de metal produz uma ressonância complexa, em que o tom do instrumento de metal predomina. Essa ressonância é, naturalmente, mais poderosa do que a de cada instrumento tomado separadamente, mas um pouco mais doce do que o instrumento de metal sozinho. O tom das misturas de instrumentos de madeira com os instrumentos de metal, amacia e rarefaz, tal como no processo de combinação de dois instrumentos de madeira diferentes. [...] O trompete é o instrumento mais frequentemente dobrado: Trompete + Clarinete, Trompete + Oboé, Trompete + Flauta, assim como Trompete + Clarinete + Oboé + Flauta; [...]. (KORSAKOV, 1964, p. 56).

Michael Story atende quase integralmente o ensinamento de Korsakov. Isso em razão na combinação instrumental apontada pelo mestre russo, Story acrescenta o Xilofone. Obviamente que é preciso considerar que Korsakov tem em vista a formação instrumental da orquestra sinfônica. Story, por sua vez escreve para banda juvenil, com peculiaridades diferentes. De todo modo, verifica-se que Story, muito embora tenha escrito para uma banda ainda em fase inicial, todavia o faz tendo em conta ensinamentos do mais elevado refinamento técnico. Além do refinamento na escrita, outras características a distinguem o arranjo, como a utilização de solos, combinações entre instrumentos de grupos diferentes e utilização mais complexa dos instrumentos de percussão e estados de espírito contrastantes, como é o caso de *A Tribute to Michael Jackson*.

### **2.3.2 Niagara – Grau 2½**

*Niagara* (2008), de Gregory B. Rudgers, propõe desafios musicais um pouco mais complexos. Embora pertença à categoria juvenil de grupo sinfônico de sopros, a obra é descritiva e por isso mesmo, requer do grupo sinfônico habilidades que o possibilitem produzir as intensões extramusicais do compositor. Para Rudgers, as cataratas do Niágara tem exercido verdadeiro fascínio nos seres humanos. Na Nota de Programa da obra, o compositor comenta que a obra “tem três elementos importantes da história e lendas que cercam as quedas e leva o ouvinte a uma viagem através dos tempos pré-histórico, antigo e moderno. As três seções utilizam uma antiga melodia Iroquois como base musical” (RUDGERS, 2008, p.2).

Na primeira seção, *A Queda*, verifica-se: a. a Armadura de Clave de Bb; b. utilização de dois tipos de compassos simples – 4/4 e 2/4 – que se alternam; c. utilização de Semibreves,

Mínimas, Semínimas e Colcheias. A instrumentação (ex. 2.23) escolhida é basicamente a mesma da categoria Grau 2, todavia, com pequena modificação na utilização de alguns instrumentos.

Young Band  
Grade 2<sup>1/2</sup>

PERFORMANCE  
SERIES

# Niagara

Gregory B. Rudgers

YPS68  
INSTRUMENTATION

Full Score.....	1
Flute .....	.8
Oboe (Opt. Flute 2) .....	.2
Clarinet 1 in B $\flat$ .....	.4
Clarinet 2 in B $\flat$ .....	.4
Bass Clarinet in B $\flat$ .....	.2
Bassoon.....	.2
Alto Saxophone in E $\flat$ .....	.5
Tenor Saxophone in B $\flat$ .....	.2
Baritone Saxophone in E $\flat$ .....	.2
Trumpet 1 in B $\flat$ .....	.4
Trumpet 2 in B $\flat$ .....	.4
Horn in F.....	.4
Trombone.....	.6
Baritone T.C. in B $\flat$ .....	.2
Baritone B.C.....	.3
Tuba.....	.3
Timpani.....	.1
Percussion 1.....	.2
Snare Drum, Tom tom, Bells, Suspended Cymbal	
Percussion 2.....	.3
Bass Drum, Crash Cymbals, Cowbell, Anvil, Maracas	

**Fig. 2.23**

Fonte: Instrumentação de *Niagara* (RUDGERS, 2008, p. 1)

Sobre a alternância de compassos 2/4 – 4/4 verificada regularmente entre os compassos 9-15 e de maneira irregular entre os 16-20 (4/4), 21-23 (2/4 – 4/4) e 24-26 (4/4) há a assinalar que esta simples alternância pressupõe domínio e compreensão da estrutura de cada um desses compassos para uma execução significativa tanto da parte do instrumentista, quanto da parte do grupo sinfônico. Enquanto não havia na obra anteriormente analisada, mudança de compasso, nesta, a alternância é estrutural, ainda que de maneira elementar.



Rudgers explica que sempre ponderou a respeito das sensações que teriam acometido o primeiro ser humano ao encontrar Niágara. A fim de descrever musicalmente tal sensação, Rudgers explica que os “instrumentos de percussão no início sugerem o som da queda de longe, passo a passo crescendo, até chegar perto do momento da queda com uma fanfarra poderosa e pré-histórica” (RUDGERS, 2008, p.4).

A fim de alcançar este intento Rudgers recorre ao Tímpano e às três Seções de Percussão. Inicialmente a execução percussiva, a cargo do *Bass Drum with Timpani Mallets*<sup>32</sup> em *rulo* rítmico de Semibreve, com intensidade crescente a partir de *p*, acompanhado pelos Tímpanos também em intensidade *p* crescente, seguido pelos Pratos Suspensos também em intensidade *p* crescente, pela Caixa Clara em *mp* crescente, aos quais se junta o *Tom-Tom* em intensidade *ff*, como se fossem passos de alguém que se aproxima das cataratas e estupefato presencia a explosão provocada pela queda das águas, representada pela Seção de Percussão em intensidade *ff* executando 2 Colcheias e 3 Semínimas em dois compassos e 8 Colcheias no compasso seguinte. Juntam-se a estes, os Clarinetes Baixos Bb, Saxofones Barítono Eb e Tubas. Logo após, em forma de pirâmide, os Barítonos, 2º Trombones, 1º Trombones, Trompas F, 2º Trompetes e 1º Trompetes Bb, coincidindo com a entrada – no compasso 8 – dos demais instrumentos de sopro, chega-se ao ápice da explosão, com todos os instrumentos em plena força. É a representação da queda d’água, segundo Rudgers.

Entre os compassos 5-7 (ex. 2.24), o compositor utiliza, excepcionalmente, altera a constituição do naipe de Trombone, dividindo-o em duas vozes. Também nesse mesmo trecho, verifica-se que o naipe de Trompete Bb é dividido em três vozes, onde o 2º Trompete executa a parte concernente à terceira voz e o 1º Trompete divide-se em segunda e primeira voz respectivamente. A partir do compasso 8, os instrumentos são empregados conforme a instrumentação recomendada para a categoria Grau 2½, em que há divisão de vozes apenas no naipe de Clarinete Bb (1º e 2º) e de Trompete Bb (1º e 2º).

---

<sup>32</sup> Bombo com baquetas de Tímpano.

4

5 "The Falls"

Fl.

Ob.

Cl. in B $\flat$  1

2

B. Cl. in B $\flat$

Bsn.

A. Sax. in E $\flat$

T. Sax. in B $\flat$

Bar. Sax. in E $\flat$

5 "The Falls"

Tpt. in B $\flat$  1

2

Hn. in F

Tbn.

Bar.

Tuba

Timp.

Perc. 1 Tom Tom

2

3

5 6 7 8

Crash Cymbals

**Exemplo. 2.24**

Fonte: Início de *The Falls* (RUDGERS, 2008, p. 4)

Na segunda seção, *Lelawla*, Rudgers faz referência à “história” de uma jovem índia. Segundo ele,

A segunda seção recorda uma das mais conhecidas lendas em torno de Niágara. A tribo Ongiara, que habitou a área em torno das quedas, contou a história de uma jovem índia solteira, Lelawala, que foi sacrificada aos deuses do trovão de Niágara, enviando-a sobre as quedas em uma canoa. Existem várias versões do conto em que Lelawala torna-se de “A Criada da Névoa.” Uma delas é se recusou a casar com um homem velho, escolhido para ela por seu pai, porque ele era feio e cheira mal. Outros falam de uma praga que foi a superação da tribo e relatam que o sacrifício de Lelawala era para apaziguar os deuses. Em qualquer caso, este movimento abranda o tema original e representa uma bela menina e sua triste história. (RUDGERS, 2008, p. 2).

Isto se dá a partir do compasso 27 de ensaio – *Cantabile e espressivo* – com Andamento de oitenta e quatro semínimas por minuto, onde Gregory Rudgers introduz o que pretende representar do ponto de vista musical, a “história” de Lelawala. A Armadura de Clave desta vez é de F (Fá). Há também pequenas alterações nos naipes dos Trombones e dos Trompetes, que são divididos em duas e três vozes respectivamente, observadas a partir do compasso 27. São pequenas alterações, haja vista que, habitualmente, as partituras categorizadas como Grau 2 ou 2½, não há 3º Trompete Bb nem 2º Trombone. Há a assinalar também que nesta partitura, as alterações referidas são eventuais, isto é, não aparecem em toda a obra.

Tímpanos, Tubas, Trombones, Trompas F e Trompetes Bb iniciam este movimento com um pedal harmônico no tom de Fá Maior, com a Nona Maior do acorde a cargo do 2º Trompete, em formato de pirâmide harmônica. Tudo isso dá suporte à melodia pentatônica ascendente, realizada pelo 1º Clarinete Bb, que principia sua execução a partir da nota Fá<sup>2</sup> “de efeito” no compasso 28, encontrando em seguida, a Flauta, onde os dois instrumentos executam saltos ascendentes e descendentes de 4ª e 5ª justa, respectivamente, em intensidade decrescente (ex. 2.25). Esses quatro compassos iniciais aparecem carregados de aspectos extramusicais. É uma espécie de trilha sonora, em que os *rulos* dos Tímpanos em Fá<sup>1</sup> e os demais instrumentos de metal em pedal harmônico formato de pirâmide, em intensidade *mf* descendente, anunciam a imolação da jovem Lelawala aos deuses do trovão de Niágara. O fato de ser um conjunto de metais, acompanhados pelos Tímpanos é também carregado de simbolismo. O formato instrumental de fanfarra aponta para um evento glorioso, “necessário” e solene. O solo do 1º Clarinete, construído com base na escala pentatônica, parece representar a jovem Lelawala sendo conduzida resignada e serenamente ao altar do sacrifício. O Encontro do Clarinete com a Flauta compõe esse cenário de oferecimento sacrificial em favor de um “bem maior”: o apaziguamento dos deuses. À jovem Lelawala não cabe

concordar ou discordar sobre o que está a ocorrer. Cabe-lhe apenas aceitar a “missão salvadora” de sua tribo.

27 Cantabile e espressivo ♩ = 84

Fl.

Ob.

Cl. in B $\flat$  1

2

B. Cl. in B $\flat$

Bsn.

A. Sax. in E $\flat$

T. Sax. in B $\flat$

Bar. Sax. in E $\flat$

27 Cantabile e espressivo ♩ = 84

Tpt. in B $\flat$  1

2

Hn. in F

Tbn.

Bar.

Tuba

Timp.

Perc. 1

2

3

**Exemplo. 2.25**

Fonte: Excerto de *Niagara* (RUDGERS, 2008, p. 9)

No entanto, é a partir do compasso 31 que a narrativa musical começa. Isto se dá por intermédio de um solo de Saxofone Alto. O material rítmico utilizado por Rudgers neste

segundo movimento é simples: Semibreves, Mínimas, Semínimas Simples e Pontuadas, Colcheias e Semicolcheias, apenas na anacruse do compasso 53. No compasso 64 há mudança de Andamento (120 BPM). No compasso seguinte a Armadura de Clave também muda, de F (Fá) para Bb (Si Bemol). A partir desse trecho a obra se torna vigorosa, com movimentos sincopados simples com acentos; as Flautas se dividem em duas vozes (cp. 65-75). Isso tudo parece evocar o ato sacrificial em si. Os instrumentos, ora executam em *tutti orchestral*, ora em entradas por naipes que se encontram e se deixam.

A partir do compasso 76 tem início a terceira seção, “*The Maid of the Mist*”. De acordo com Rudgers,

Esta seção nos trás aos dias de hoje e leva o ouvinte a um passeio de barco, despertando nele, através do rolar das ondas e dos enevoados, os ventos das Cataratas do Niágara. [...] deve ser bastante vigorosa no ritmo, com um senso de movimento mecânico. Se não houver bigorna, um tambor de freio, golpeado com um martelo, funciona muito bem” (RUDGERS, 2008, p. 2).

Verifica-se que permanece a Armadura de Clave de Bb (Si Bemol), não há mudança no Andamento – *Allegro* 120 BPM – em relação à Seção anterior. É importante ressaltar que a segunda seção – *Lelawala* – é lenta, *cantabile espressivo*. Entretanto, Rudger parece antecipar o espírito da terceira seção ao mudar de Andamento no compasso 64 de ensaio. A partir daí a seção muda completamente do *cantabile espressivo* inicial – constituído de melodias sinuosas, com figuras rítmicas de Mínimas, Semínimas, e Colcheias, a cargo do Saxofone Alto inicialmente (cp. 31-34) e depois melodias dobradas com outros instrumentos – Flauta, Oboé, 1º Clarinete Bb (35-42) – e posteriormente pelo 1º Trompete Bb, a partir do compasso 43; acompanhamento harmônico dos demais instrumentos, percussão econômica – Tímpano (cp. 46/61-63), Prato Suspenso (cp. 45-46/51-52), Bells (cp. 53-63) – para figuras rítmicas vigorosas, com acento, sincopes e intensidade forte. Os instrumentos também são utilizados em *tutti orchestral* (65-66), ao que parece, sinalizando para o que virá: a Terceira Seção: “*The Maid of the Mist*”.

No compasso 114 de ensaio (ex. 2.26) há um *tutti orchestral* grandioso em *ff*. Nesse trecho verifica-se que Rudgers retoma um tema que permeia toda a obra. Desta feita essa melodia – a cargo do Oboé, 1º Clarinete, 1º Trompete – é executada simultaneamente a outras melodias em contracanto – a cargo do Flauta – e contraponto – executado pelos Fagotes, Saxofones Alto Eb e Barítonos Eb; vozes médias – 2º Trompetes Bb, Trompas F; e os instrumentos graves executam uma voz de baixo sincopada, corroborando pulsativamente com toda a percussão.

29

YPS68F

**Fig. 2.26**

Fonte: (Excerto de *Niagara* (RUDGERS, 2008, p. 29)

Tudo isso deve ser executado “com um senso de movimento mecânico” (RUDGERS, 2008, p.2), segundo o próprio compositor. Tal colocação demonstra objetivamente as intensões desta terceira seção, como ele mesmo a denomina. A execução deve ser realizada de modo ruidoso, vigoroso, sem qualquer *ralentando*. As síncopes devem ser acentuadas e a percussão, frenética e ansiosa.

Para Rudgers, “as três seções deste trabalho devem ter caráter individual distinto” (RUDGERS, 2008, p. 2). Esta informação, se por um lado parece ser fundamental para uma execução razoável da obra, por outro, aponta para as necessidades cognitivas requeridas pelo

grupo sinfônico disposto a executá-la. Depreende-se, dessa forma, que *Niagara* é para ser executada por uma banda juvenil estabelecida, capaz de levar a efeito suas diversas nuances e mudanças de cenário. Naturalmente que a capacidade cognitiva requerida para execução da obra se dá nos níveis atinentes a essa categoria de grupo sinfônico de sopros, o que não impede que grupos sinfônicos de sopros mais avançados não possam executá-la. Na verdade, apesar de ter sido elaborada para uma banda juvenil, a obra não é fácil de ser bem executada. Isto demonstra que tal execução requer capacidades cognitivas e de capacidade técnica compatíveis com as dificuldades da obra. Nisto está sua dificuldade em relação às obras anteriormente analisadas.

### 2.3.3 **Palpite Infeliz**

Escrita para uma instrumentação flexível, *Palpite Infeliz* (2008), com arranjo de Hudson Nogueira, foi editada pela FUNARTE (Fundação Nacional de Artes), na Série Música Brasileira para Banda. A flexibilidade da instrumentação se dá em razão de que o arranjo pode ser executado por diversas formações de instrumentos de sopros, tais como: “Quarteto de Clarinetes (3 Clarinetas Bb e 1 Clarinete baixo Bb); Quarteto de Saxofones (2 Altos Eb, 1 Tenor Bb e 1 Barítono Eb); Quinteto de Sopros (Flauta, Oboé, Clarineta Bb, Trompa F e Fagote); Quinteto de Metais (2 Trompetes Bb, 1 Trompa F, 1 Trombone, 1 Tuba); Conjunto de Madeiras; Conjunto de Metais, Banda Marcial e Banda de Música ou Sinfônica” (NOGUEIRA, 2008, p. V). Além disso, instrumentos de percussão como “Tímpanos, Teclados e Percussão Auxiliar” são opcionais, podendo ser empregados em qualquer uma dessas formações instrumentais, segundo informa a Nota ao Regente.

A canção *Palpite Infeliz*, de Noel de Medeiros Rosa (1910-1937) – sambista, cantor, compositor, bandolinista – é um dos clássicos do cancioneiro brasileiro. Sobre o arranjo para grupos de sopros diversos, elaborado por Hudson Nogueira (1968) – saxofonista, clarinetista, arranjador e compositor – Marcos Nogueira, Professor de Orquestração e Composição da Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro, afirma:

Trata-se de um trabalho que “traduz” muito apropriadamente o samba para a instrumentação em questão. Já na *introdução* (compassos 1-8) é possível observar as sutilezas de escrita que deverão ser consideradas pelos executantes para se obter o efeito característico do samba, ou seja, o seu “sotaque”. Não podemos esquecer que orquestras de sopros (ou mesmo bandas de música) não constituem a formação típica desse gênero originário de conjuntos de “pau-e-corda”, com ênfase em cordas dedilhadas e madeiras solistas. Portanto, todo samba dedicado a conjuntos de sopros (sobretudo grandes conjuntos) implica um cuidado especial no trabalho com modos

variados de articulação, acentuação e dinâmica, recursos imprescindíveis para se alcançar uma interpretação bem sucedida. [...] Uma escuta superficial ou uma execução descuidada resultarão, certamente, na impressão de pura redundância de procedimentos orquestrais e padrões texturais. Ao contrário, um trabalho zeloso de interpretação ressaltará a riqueza expressiva dos elementos envolvidos. (NOGUEIRA, 2008, p. vi).

As observações de Nogueira demonstram as habilidades técnicas necessárias aos executantes do trabalho de Hudson Nogueira. Assim, é na esteira de qualidades como “execução zelosa, interpretação acurada” e de outros atributos como o domínio da técnica do instrumento e a capacidade de compreensão das necessidades da obra – próprias dos integrantes dos grupos sinfônicos de sopro denominados de banda juvenil e das partituras classificadas como Grau 2-2½, que o trabalho de Hudson Nogueira será analisado.

Inicialmente verificar-se possíveis similaridades na instrumentação por meio de comparação (ver Quadro 2.4).

**Quadro 2.4** – Fonte: (STORY, 2009, p. 3); (RUDGERS, 2008, p.1); (NOGUEIRA, 2008, p. V)

<b>INSTRUMENTAÇÃO – Banda Juvenil (<i>Young Band</i>)</b>		
<b><i>A Tribute to Michael Jackson – Grau 2</i></b>	<b><i>Niagara – Grau 2½</i></b>	<b><i>Palpite Infeliz</i></b>
Flauta, <b>8</b>	Flauta, <b>8</b>	Flauta
Oboé, <b>2</b>	Oboé, <b>2</b> (Opc. 2ª Flauta)	Oboé
-	-	1 Clarineta Eb
Fagote, <b>2</b>	Fagote, <b>2</b>	Fagote
Clarinete Bb 1, <b>4</b>	Clarinete Bb 1, <b>4</b>	Clarinete Bb 1
Clarinete Bb 2, <b>4</b>	Clarinete Bb 2, <b>4</b>	Clarinete Bb 2
-	-	Clarinete Bb 3
Clarinete Baixo Bb, <b>2</b>	Clarinete Baixo Bb, <b>2</b>	Clarinete Baixo Bb
Saxofone Alto Eb, <b>5</b>	Saxofone Alto Eb, <b>5</b>	Sax Alto Eb 1
-	-	Sax Alto Eb 2
Saxofone Tenor Bb, <b>2</b>	Saxofone Tenor Bb, <b>2</b>	Sax Tenor Bb
Saxofone Barítono Eb, <b>2</b>	Saxofone Barítono Eb, <b>2</b>	Sax Barítono Eb
Trompete Bb 1, <b>4</b>	Trompete Bb 1, <b>4</b>	Trompete Bb 1
Trompete Bb 2, <b>4</b>	Trompete Bb 2, <b>4</b>	Trompete Bb 2
Trompa F, <b>4</b>	Trompas em F, <b>4</b>	Trompa F 1
-	-	Trompa F 2
Trombone, <b>4</b>	Trombone, <b>6</b>	Trombone 1
Barítono, <b>2</b>	Barítono B.C., <b>3</b>	Bombardino
Barítono T. C., <b>2</b>	Barítono T.C. Sib, <b>2</b>	-
Tuba, <b>4</b>	Tuba, <b>3</b>	Tuba
-	-	Contrabaixo
-	Tímpano, <b>1</b>	Tímpano
Teclado com Percussão, <b>2</b> (Xilofone/Sinos)	-	Teclados (Xilofone, Bells)
Percussão 1, <b>3</b> ( <i>Chimbal</i> /Caixa Clara, Bombo) (Tom-Tom/Sinos de Vento/Pratos Suspensos)	Percussão 1, <b>2</b> (Caixa Clara, Tom-tom, Sinos, Pratos Suspensos)	Percussão 1 e 2 (Afoxé, Surdo, Ganzá, Tamborim)
Percussão 2, <b>2</b>	Percussão 2, <b>3</b>	Bateria



(Tom-Tom/Sinos de Vento/Pratos Suspensos)	(Bombo, Pratos de Corte, Sino de Vaca, Bigorna, Maracas)	
Percussão 3, <b>2</b> (Pandeiro/Triângulo)	-	-
Percussão 4, <b>1</b> (Bateria Opcional)	-	-

\* Os números em negrito referem-se à quantidade de instrumentistas.

O trabalho de Hudson Nogueira (fig. 2.27) é peculiar na medida em que possibilita várias formações instrumentais para a sua execução. É importante ressaltar que tais possibilidades não foram encontradas nas obras anteriormente analisadas. Além disso, segundo Marcelo Jardim, “o regente pode optar por manter todas as dobras com a banda completa ou mesmo criar situações criativas com os grupos. Todos os instrumentos podem ser opcionais; é importante, porém, observar as vozes [...], pois dizem respeito às partes de cada um.” (JARDIM, 2008, p. IV). Outro aspecto observado é que Nogueira, muito embora tenha escrito um arranjo com instrumentação flexível, não informa – à exceção, naturalmente, dos quartetos e quintetos tradicionais – a quantidade de músicos a serem empregados na execução da obra, tal como em *A Tribute to Michael Jackson* e *Niagara*.

Sobre o arranjo de *Palpite Infeliz*, em comparação com as obras verificadas, há a assinalar os seguintes aspectos:

1. As Armaduras de Claves recomendadas para as partituras para os grupos sinfônicos de sopros pertencentes ao Grau 2-2½ são as seguintes: Bb (Si Bemol), Eb (Mi Bemol) e F (Fá). Nisto há similaridade entre as obras elaboradas para banda juvenil e o arranjo de Nogueira para *Palpite Infeliz*. A Armadura de Clave é em F (Fá);
2. Os Compassos recomendados para essa categoria são os seguintes: 2/4, 3/4 e 4/4. Em *Palpite Infeliz*, o compasso é 2/4. Portanto, é compatível com o Grau 2-2½;
3. Sobre o ritmo, recomenda-se que sejam os seguintes: Semibreve, Mínima Pontuada, Mínima, Semínima, Colcheia (grupos de duas), Semicolcheia (grupos de quatro) e Colcheia Pontuada com Semicolcheia. Neste caso, há similaridades com restrições. Há que se considerar que o arranjo de Nogueira não foi elaborado segundo os padrões recomendados para as partituras classificadas como banda juvenil. Porém, tendo em conta que o instrumentista integrante dessa formação instrumentação possui habilidade musical suficiente para executar figuras rítmicas como Semicolcheias e Colcheias Pontuadas; e que o deslocamento rítmico do samba está inserido no campo das possibilidades binárias das Semicolcheias e que

o arranjo foi elaborado, em princípio, para ser executado por grupos sinfônicos de sopros brasileiros, é também possível afirmar que há similaridades entre a escrita de Hudson Nogueira e as recomendações quanto à escrita para banda juvenil;

4. A instrumentação para banda juvenil consiste em Flauta; Oboé; Fagote; 1º e 2º Clarinetes Bb; Clarinete Baixo Bb; Saxofone Alto Eb; Saxofone Tenor Bb; Saxofone Barítono Eb; 1º e 2º Trompetes Bb; Trompa F; Trombone; Barítono; Tuba; Percussão com Teclados; Tímpano e Percussão; partes de Sintetizador e Bateria, opcionalmente. Comparando-a com a instrumentação de Nogueira, há a apontar algumas diferenças, tais como: inserção do Clarinete Eb (Requinta); 3º Clarinete; 2ª Trompa; e, Contrabaixo, que não constam nas instrumentações para banda juvenil. Quanto ao Bombardino, é só uma questão de nome. Nas partituras de matriz americana, o instrumento é identificado como Barítono ou Eufônio B.C. (*Bass Clef*), escrito na Clave de Fá. Acerca dos instrumentos de percussão, como se trata de um arranjador brasileiro, os instrumentos escolhidos são característicos do samba e podem ser considerados similares àqueles encontrados nas partituras escritas para essa categoria de grupo sinfônico de sopro. Além disso, Nogueira escreveu para Percussão 1 e 2, aspecto comum nas partituras para banda juvenil;
5. Quanto à escrita, verifica-se, no caso da Flauta que há pouca divergência entre a escrita recomendada para banda juvenil – Fá3 a Mib5 – e aquela encontrada no arranjo de Hudson Nogueira para o instrumento, tais como pequenas ocorrências de Fá5 (cp. 56 e 92-94 e 97);
6. Para os Clarinetes Sib recomenda-se tessitura escrita entre Sol2 e Lá4 e divisão de duas vozes instrumentais (1º/2º). Nogueira escreve para três vozes de Clarinete (1º/2º/3º). No entanto, a tessitura utilizada compreende Sol2 a Lá4. Neste aspecto há perfeita similaridade entre a recomendação de escrita para Clarinete na categoria banda juvenil e a escrita de Hudson Nogueira para o instrumento, muito embora o arranjador a tenha feito para três vozes;
7. A escrita para Trompete em Sib nos agrupamentos sinfônicos categorizados como banda juvenil é de Dó3 a Sol4. Em razão de haver recomendação para duas vozes (1º/2º), a tessitura escrita para o 2º Trompete é de Dó3 a Mi4 e o 1º Trompete, até Sol4. Em *Palpite Infeliz*, verifica-se que há similaridade tanto em relação à tessitura escrita (Ré3 a Sol4);
8. Sobre a Trompa, pede-se que a escrita para o instrumento seja de Dó3 a Dó4 a uma só voz. No trabalho de Nogueira se vê uma escrita para duas vozes de Trompa,

numa tessitura entre Mi<sup>3</sup> e Lá<sup>4</sup>. É possível que o arranjador tenha escrito desta maneira em razão da flexibilidade instrumental do arranjo. Segundo Nota de Rodapé contida na partitura, a Trompa 1 deve ser empregada tanto no Quinteto de Sopros – Flauta, Oboé, Clarinete, Trompa e Fagote – quanto na Banda; por sua vez, a Trompa 2 deve ser empregada tanto no Quinteto de Metais – 1º Trompete, 2º Trompete, Trompa, Trombone e Tuba – quanto na Banda. Objetivamente, porém, no caso da Trompa, não há similaridade entre a escrita para banda juvenil e a escrita de Hudson Nogueira em *Palpite Infeliz*;

9. Quanto à escrita para os demais instrumentos, a saber: Oboé, Clarinete Baixo Bb, Fagote, Saxofones, Trombone, Bombardino, Tuba, Tímpanos, Teclados, Percussão e Bateria, verifica-se que há relação de proximidade entre a escrita para banda juvenil e a escrita de Nogueira, tendo-se em conta que alguns instrumentos como Clarineta Eb (Requinta), 3º Clarinete, 2º Saxofone Alto Eb, 2ª Trompa F e Contrabaixo não são previstos para a categoria de grupo sinfônico em análise. De todo modo, a escrita de Hudson Nogueira é bastante similar à escrita recomendada para a categoria, Grau 2-2½. As poucas diferenças encontradas se dão ao que parece, em razão de que o arranjador não elaborou seu trabalho sob as recomendações contidas para a categoria em questão. Além disso, o trabalho também foi escrito para uma instrumentação flexível, de modo a poder ser executado por grupos instrumentais distintos. Tal peculiaridade não é encontrada nas partituras para banda juvenil, fato este que aproxima e distancia o trabalho de Nogueira das partituras escritas para a categoria analisada.

Série Música Brasileira para Banda

Partitura Completa  
Duração aproximada: 2'12"

# Palpite Infeliz

Noel Rosa  
arranjo: Hudson Nogueira

Samba

♩ = 96

Flauta (A)

Oboé (B)

Clarineta B (C \* quinteto de sopros)

Fagote (D)

Clarineta E $\flat$  (A) Requinta

1 (A)

Clarinetas B 2 (B)

3 (C)

Clarineta Baixo (D)

Sax. alto E $\flat$  1 (A)

Sax. alto E $\flat$  2 (B)

Sax. tenor B (C)

Sax. barítono E $\flat$  (D)

1 (B\*\*)

2 (C\*\*\*)

Trompas F

1 (A)

2 (B)

Trompetas B

Trombone (C)

Bombardino (D)

Tuba (D)

Contrabaixo (D) arco

Timpanos

Teclados xilofone, bells

Percussão 1, 2 alfaxá, surdo, ganzá, tamborim

Bateria

Fig. 2.27

Fonte: (NOGUEIRA, 2008, p. 1)

## CONCLUSÃO

Conceitual e estruturalmente, as análises demonstram que os grupos sinfônicos de sopros pertencentes aos níveis iniciais têm por finalidade precípua proporcionar as primeiras experiências instrumentais em grupo. Nisto representam uma espécie de porta de entrada rumo ao universo da música sinfônica para sopros. Do ponto de vista didático, esses grupos

sinfônicos de sopros atuam como organismos construtores de habilidades nas questões referentes à execução do instrumento e de facilitadores na compreensão do fazer musical em si. É na esteira de tais propósitos que um tipo de repertório específico é elaborado. As especificidades desse repertório constituído de fórmulas musicais objetivas visam à prática do concerto. Assim, o instrumentista desde a sua mais tenra capacidade musical é apresentado a composições originais e arranjos de canções populares com dificuldades compatíveis com a sua capacidade técnica.

Há a destacar que nos Graus  $\frac{1}{2}$  e  $1-\frac{1}{2}$  de dificuldade não há divisão das vozes instrumentais. Isto aponta para o caráter instrutivo das obras elaboradas segundo esses graus de dificuldade. No Grau  $\frac{1}{2}$ , habitualmente constata-se na instrumentação a indicação de 10 Flautas e 10 Clarinetes Bb. Isto aponta para a hipótese segundo a qual os naipes assim constituídos funcionam como aprendizagem coletiva do instrumento tanto nos aspectos atinentes ao sentido do naipe em si mesmo, com todas as suas características, construção e elaboração de sonoridade orquestral, interpretação e demais nuances; quanto na construção do sentido do naipe no âmbito da composição ou arranjo proposto.

Todavia, é a partir da categoria banda juvenil – Grau  $2-2\frac{1}{2}$  que o instrumentista e consequentemente o grupo sinfônico, é apresentado a novos desafios musicais. Neste já há divisão a duas vozes nos naipes dos Clarinetes Bb e Trompetes Bb. Isto indica que o instrumentista já está habilitado a executar sua melodia simultaneamente a outra, mas todas dentro do mesmo naipe. Esta divisão de vozes, por sua vez, requer maior habilidade na execução do instrumento na medida em que a tessitura de execução é aumentada. Além disso, também já é requerida desse grupo sinfônico a capacidade de interpretar aspectos extramusicais, configurados em estados de espírito contrastantes, além de solos fáceis e expressões de dinâmica que exigem domínio técnico mais apurado em relação aos graus de dificuldade mais iniciais, em razão da variedade do repertório.

Em suma, as obras escritas para os grupos sinfônicos de sopros categorizados nos níveis iniciais, constituem efetivos instrumentos de iniciação do instrumentista num grupo sinfônico voltado para a música de concerto. As peculiaridades da orquestração e o tipo de repertório, constituído de obras originalmente escritas para essa formação instrumental, mas também de arranjos de canções populares de sucesso, fazem com que essas primeiras experiências sinfônicas se constituam como efetivos elos de transição entre estas formações sinfônica e as formações posteriores. Na medida em que o instrumentista adquire habilidade suficiente para acessar outro nível de dificuldade, há outras obras e outro grupo sinfônico,

com peculiaridades objetivas e repertório compatível com sua habilidade musical. Por seu turno, são requeridos dos compositores e arranjadores, conhecimento, aceitação e aplicação das recomendações de escrita. Assim, a obras tem endereço certo e sua configuração, própria das possibilidades dos instrumentistas e do grupo para o qual é elaborada. O resultado prático disso tudo é que instrumentistas, grupos sinfônicos e regentes tem à disposição, repertório apropriado para os grupos em níveis iniciais e em consequência, possibilidades efetivas de realização de apresentações e concertos, a partir das habilidades e competências técnicas dos instrumentistas, ainda que em nível inicial.

## CAPÍTULO III

### GRUPOS SINFÔNICOS DE SOPROS TIPO 2: NÍVEIS MODERADOS

Este Capítulo aborda as especificidades referentes aos grupos sinfônicos de sopros categorizados como Banda de Concerto (Grau 3-3½) e as recomendações técnicas quanto à escrita, efetivo pessoal e principalmente sua consequência na produção de repertório. Apesar desse grau de dificuldade moderado, não somente o repertório, mas também o efetivo pessoal é tecnicamente diferenciado, na medida em que se requer deste, habilidades técnicas tais que possibilitem a compreensão dos desafios musicais apresentados nesta categoria. Desse modo, a análise terá em conta os aspectos conceituais e estruturais desse grupo sinfônico e suas características como grupo de acesso às categorias de grupos sinfônicos de sopros avançados. Isto posto, serão analisadas do ponto de vista conceitual e estrutural as seguintes obras: *West Side Story* (Bernstein/Sondheim), arranjo de Jay Bocook, Grau 3; *A Land Remembered* (Clark), Grau 3.5; *Capriccio Italien* (Tschaikowsky), transcrita para banda de concerto por Mark Hindsley; e, *Suíte Nordestina* (Mestre Duda).

#### 3.1 Banda de concerto (*concert band*) – Grau 3-3½

Segundo a Editora *Belwin BAND*, recomenda-se que as partituras destinadas aos grupos sinfônicos de sopros categorizados como banda de concerto sejam escritas com as seguintes características:

1. Armadura de Clave: Bb (Si Bemol), Eb (Mi Bemol), Ab (Lá Bemol) e C (Dó);
2. Compasso: 2/4, 3/4, 4/4, 6/8 e *ala breve* (“tempo reduzido”);
3. Ritmo: Semibreve, Mínima Pontuada, Mínima, Semínima, Colcheia, Semicolcheia e Colcheia Pontuada (ritmos razoáveis/sem sincopes estendidas);
4. Instrumentação: Flautim em C; 1ª & 2ª Flauta; Oboé; Fagote; 1º, 2º, & 3º Clarinete Bb; Clarinete Baixo Bb; 1º & 2º Saxofone Alto Eb; Saxofone Tenor Bb; Saxofone Barítono Eb; 1º, 2º & 3º Trompete Bb; 1ª & 2ª Trompa F; 1º, 2º & 3º Trombone; Eufônio; Tuba; Percussão com Teclados; Tímpano & Percussão (expandida) – para música popular; Sintetizador; Bateria & partes de Baixo Elétrico, quando incluídas, são opcionais;
5. Considerações Especiais: extensas entradas cruzadas (solos de Trompa, Fagote e Oboé); os compositores são incentivados a usar percussão expandida, particularmente teclados e instrumentos acessórios.

6. Sobre a tessitura dos instrumentos<sup>33</sup>, recomenda-se:

**Tessitura do Instrumento**

The diagram shows a single musical staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The staff is divided into four sections by vertical lines. Above the staff, the instruments are labeled: Flauta, Clarinete, Trompete, and Trompa. Below the staff, notes are placed to indicate their tessitura. The Flauta part has a note on the second line (F4). The Clarinete part has two notes on the first line (F3), labeled '1' and '2'. The Trompete part has a note on the first space (C4). The Trompa part has a note on the first line (F3).

**Exemplo 3.1**

Fonte: (BELWIN, 2009, p. s/n)

### 3.1.1 West Side Story: A Medley including: Maria; Tonight; One Hand, One Heart; Cool; Somewhere – Grau 3

*West Side Story – A Medley including: Maria; Tonight; One Hand, One Heart; Cool; Somewhere* – Arranjo (1990), de Jay Bocook; Música de Leonard Bernstein (1918-1990) e Letra de Stephen Sondheim (1930) foi elaborada segundo as recomendações de escrita para grupos sinfônicos de sopros categorizados como Grau 3 e está inserida na categoria banda juvenil de concerto (*Young Concert Band*), denominada pela editora Hal Leonard, de *Young Band Series*. Dessa série para banda juvenil de concerto, fazem parte arranjos de canções populares, tais como *Thriller*, sucesso na voz de Michael Jackson – Arranjo (2009), de Jay Bocook, Grau 3, Música e Letra de Rod Temperton; e, *Final Countdown* – Arranjo (2006) de John Moss, Grau 3, Música e Letra de Joey Tempest, entre muitos outros.

No trabalho de Bocook verifica-se o seguinte:

1. Armaduras de Clave: F (Fá) – cp. 1-93; Bb (Si Bemol) – cp. 94-126; F (Fá) – cp. 127-145;
2. Compassos: 4/4 – cp. 1-50; 3/4 – cp. 51-93; 4/4 – cp. 94-145;
3. As figuras rítmicas atendem as recomendações para a elaboração de partituras para grupos sinfônicos de sopros, correspondentes ao Grau 3-3½;
4. Quanto à tessitura dos instrumentos, também se verifica respeito às recomendações de escrita para a categoria;
5. Sobre a Instrumentação (ex. 3.2) há a assinalar que não consta a voz de 2ª Flauta, conforme preveem as recomendações à categoria de grupo sinfônico de sopros em análise. Diferentemente do que se recomenda para essa categoria de grupo sinfônico, consta na partitura em apreço, Clarinete Alto Eb e Contrabaixo; a

<sup>33</sup> Som real.



Bateria não é opcional. Os demais instrumentos correspondem às recomendações de escrita para banda de concerto.

Arranged by  
**Jay Bocook**

Music by  
**Leonard Bernstein®**

Lyrics by  
**Stephen Sondheim**

**Grade 3**

**Performance Time: 5:50**

### **INSTRUMENTATION**

1 - Conductor	3 - B♭ Trumpet 1
1 - Piccolo	3 - B♭ Trumpet 2
8 - Flute	3 - B♭ Trumpet 3
2 - Oboe	2 - F Horn 1
2 - Bassoon	2 - F Horn 2
4 - B♭ Clarinet 1	3 - Trombone 1
4 - B♭ Clarinet 2	3 - Trombone 2
4 - B♭ Clarinet 3	2 - Baritone B.C.
1 - E♭ Alto Clarinet	2 - Baritone T.C.
2 - B♭ Bass Clarinet	4 - Tuba
2 - E♭ Alto Saxophone 1	1 - String Bass
2 - E♭ Alto Saxophone 2	2 - Percussion 1 (Drum Set)
2 - B♭ Tenor Saxophone	2 - Percussion 2 (Cr. Cym., Mark Tree, Claves, Maracas, Sus. Cym., Triangle, Hi-Hat)
1 - E♭ Baritone Saxophone	2 - Mallet Percussion (Bells, Chimes, Xylophone)
	1 - Timpani (Sus. Cym.)

#### **Exemplo 3.2**

Fonte: Instrumentação de *West Side Story* (BOCOOK, 1990, p. 1)

Acerca de *West Side Story*, Joan Peyser, anota a impressão de *Brooks Atkinson*, crítico teatral do *The New York Times* entre 1925 e 1960:

Se Leonard Bernstein não se tivesse privado de uma carreira espetacular ao tornar-se regente da Filarmônica de New York, o teatro musical estaria muito mais rico... *West Side Story* foi a mais bela obra do Sr. Bernstein. Pelos padrões da Broadway, parecia ter tudo em seu desfavor. Em vez de glamour, oferecia a vida das gangues de ruas num bairro pobre habitado por porto-riquenhos, e não terminava com o lugar-comum romântico de “viverem felizes para sempre”, mas com a morte violenta do principal

personagem masculino. Embora fosse deliberadamente calcada em *Romeu e Julieta*, a peça dispensou os ditos de espírito, a poesia, as gentilizas e o formalismo do drama shakespeariano. No começo, alguns espectadores foram repelidos pela baixeza da cena de *West Side Story* e queixaram-se de que a Broadway os traía.

Mas o entusiasmo propaga-se velozmente e contamina os frequentadores de teatro em toda a parte; e não foi preciso esperar muito tempo para que *West Side Story* fosse reconhecida como uma realização de primeira ordem. A terceira partitura urbana do Sr. Bernstein (a quarta, se levarmos em conta o balé *Fancy Free*) era *sui generis*, uma impiedosa e cruel balada da cidade, tensa nervosa e faiscante, as melodias apreensivamente sufocadas, os ritmos frenéticos e implacáveis. Como Jerome Robbins, o diretor, foi treinado em balé, a encenação das danças tem uma cadência vertiginosa, explosiva. Carol Lawrence e Larry Kert interpretaram os protagonistas com paixão e assombro. Tudo foi soberbamente combinado nesta exótica – o texto rude Arthur Laurents, as letras de Stephen Sondheim, os desumanos cenários urbanos de Oliver Smith, em reforço à partitura do Sr. Bernstein. *West Side Story* dispensou os encantos familiares do teatro musical e confiou exclusivamente no talento e na convicção artística. Teve 732 representações na Broadway. (ATKINSON, 1989, p. 249-250).

Os comentários de Atkinson demonstram o sucesso de *West Side Story*, nas questões referentes ao argumento da obra em si, mas também com especial realce à música de Bernstein. Repleta de estados de espírito contrastantes, a obra é constituída de melodias fortemente devocionais como “*One Hand, One Heart*” passando pelo *swing moderado* de “*Cool*” e ao lirismo de “*Somewhere*”. A elaboração da partitura de *West Side Story* demonstra a experiência de Leonard Bernstein como compositor de música de orquestra, maestro e instrumentista. A instrumentação escolhida por ele mistura instrumentistas tradicionais da orquestra sinfônica com instrumentos próprios de uma *bigband* tradicional e até um instrumento não muito comum como o saxofone baixo. Como o crítico Atkinson dá a entender, *West Side Story* tinha todas as possibilidades de insucesso de público e crítica. No entanto, apesar de contar com um argumento fora dos “padrões” do teatro musical da Broadway, fato é que a obra fez enorme sucesso. Por sua vez, a partitura de Leonard Bernstein obteve vida independente do teatro musical, passando a fazer parte do repertório de concertos e gravações realizadas por orquestras sinfônicas, mas também arranjos e gravações para grupos sinfônicos de sopros, com é o caso do arranjo de Jay Bocook.

Em “*Maria*” (ex. 3.3) já se pode verificar o emprego de Trêmulos nos instrumentos de sopro (Flautim/Flauta; Clarinetes Bb – cp. 2), recursos técnicos não encontrados nas partituras analisadas, pertencentes às categorias anteriores de grupos sinfônicos de sopros. Além disso, nota-se que as habilidades técnicas requeridas dos instrumentistas, anunciam as peculiaridades da banda de concerto, tais como: segurança e sonoridade apurada (Trompetes –

cp. 1-4/Bell, cp. 1-6); precisão (Fagotes, Clarinete Alto, Saxofones Tenor, Trombones, Barítonos, Percussão 2, Tímpano – cp. 1/Semicolcheia-Mínima); sincronia (Flautim, Flauta, Clarinetes Bb, Clarinete Baixo Bb, Saxofones Alto e Barítonos Eb, Trompas F, Tubas/Contrabaixo, Percussão 1). Outro aspecto a destacar no trabalho de *Bocook* é a habilidade musical requerida dos instrumentistas para a compreensão e execução dos estados de espírito extramusicais envolvidos na obra. Esses estados de espírito aparecem nas mudanças de andamento, variações rítmicas e expressões de dinâmica. Tais aspectos realçam as peculiaridades técnicas do grupo sinfônico de sopros categorizado como banda de concerto.

**WEST SIDE STORY**  
 (A Medley Including: Maria • Tonight •  
 One Hand, One Heart • Cool • Somewhere)

Music by LEONARD BERNSTEIN  
 Words by STEPHEN SONDHEIM  
 Arranged by JAY BOCOOK

Maestoso (♩ = 72)

"Maria" + Picc.

Picc. Flute  
 Oboe  
 Bassoon  
 B♭ Clarinet 1  
 B♭ Clarinet 2,3  
 Eb Alto Clar.  
 B♭ Bass Clar.  
 Eb Alto Sax. 1,2  
 B♭ Ten. Sax.  
 Eb Bari. Sax.  
 B♭ Trumpet 1  
 B♭ Trumpet 2,3  
 F Horn 1,2  
 Trombone 1,2  
 Baritone  
 Tuba (St. Bass)  
 Percussion 1  
 Percussion 2  
 Mallet Percussion  
 Timpani/Sus. Cym.

1 2 5 6

**Figura 3.3**

Fonte: Início de *West Side Story* (BOCOOK, 1990, p. 2)

A partir da anacruse do compasso 8 há um solo de 1º Saxofone Alto Eb (cp. 8-10). No compasso 9, os naipes de Flautas e Oboés, reexpõem o motivo rítmico inicial – de duas colcheias em intervalo ascendente de 2ª menor – da Introdução, contrapondo a melodia anunciada pelo solo do 1º Alto. O acompanhamento harmônico desses movimentos rítmicos se dá inicialmente por intermédio dos Clarinetes Bb(1º e 2º), seguidos pelos demais instrumentos de sopros, com pequena inserção da percussão (*Mark Tree*<sup>34</sup> e Tímpano), como se vê no Exemplo 3.4<sup>35</sup>. A questão no trecho em apreço é a transição de um estado de espírito para outro. *Maria*, utilizada como Introdução no trabalho de *Bocook*, é brilhante e grandiosa, com uso de trêmulos, ataques das madeiras e metais, aliados à percussão; execuções sincrônicas em contraponto, expressões de dinâmicas intensas e contrastantes, tudo isso num Andamento *Maestoso* (72 BPM), que faz conexão com um Andamento rápido (*Beguine*, 120 BPM) utilizando apenas uma suspensão sobre o acorde de F4 (cp. 10). Apesar de ser uma transição simples, essa mudança de espírito requer do instrumentista, habilidades técnicas e cognitivas que o permitam passar de um trecho para o outro com naturalidade.

Há diferenças e semelhanças entre *Niagara* – Grau 2½ e *West Side Story* – Grau 3 no que respeita à instrumentação (ver Quadro 3.1).

**Quadro 3.1** – Instr. de *Niagara* e *West Side Story* (RUDGERS, 2008, p. 1; BOCOOK, 1990, p. 1)

<b>Diferenças e Semelhanças de Instrumentação entre a Banda Juvenil e a Banda de Concerto</b>	
<b>Niagara – Grau 2½</b>	<b>West Side Story – Grau 3</b>
	1 – Flautim
8 – Flauta	8 – Flauta
2 – Oboé (Opc. Flauta 2)	2 – Oboé
2 – Fagote	2 – Fagote
4 – Clarinete 1 em Bb	4 – Clarinete 1 em Bb
4 – Clarinete 2 em Bb	4 – Clarinete 2 em Bb
	4 – Clarinete 3 em Bb
	1 – Clarinete Alto em Eb
2 – Clarinete Baixo em Bb	2 – Clarinete Baixo em Bb
5 – Saxofone Alto em Eb	2 – Saxofone Alto 1 em Eb
	2 – Saxofone Alto 2 em Eb
2 – Saxofone Tenor em Bb	2 – Saxofone Tenor em Bb
2 – Saxofone Barítono em Eb	1 – Saxofone Barítono em Eb
4 – Trompete 1 em Bb	3 – Trompete 1 em Bb

<sup>34</sup> Série de tubos de metal, entre 15 e 30, ocios ou maciços, com certa de 0,5” de diâmetro, cada um com comprimento maior que o outro (entre 3” e 12”). São pendurados por fios numa barra de madeira, alinhados e bastante próximos, por ordem de altura, de modo que ao se tocar um dos tubos de uma extremidade este toque o próximo que com o balanço provocado tocará o próximo e assim sucessivamente, como uma pilha de dominós alinhados. Como o movimento é feito de forma rápida e os tubos obedecem a uma sequência gradual de altura sonora, o efeito obtido é de uma sonoridade metálica em ‘glissando’. O instrumento teve origem em estúdios de rádio na Europa e América do Norte para realizar efeitos de sonoplastia. É chamado também “*bar chimes*”. (Idem, ibidem. p. 205).

<sup>35</sup> Som real.

4 – Trompete 2 em Bb	3 – Trompete 2 em Bb
	3 – Trompete 3 em Bb
4 – Trompa em F	2 – Trompa 1 em F
	2 – Trompa 2 em F
6 – Trombone	3 – Trombone 1
	3 – Trombone 2
2 – Barítono T.C. em Bb	2 – Barítono T.C.
3 – Barítono B.C.	2 – Barítono B.C.
3 – Tuba	4 – Tuba
	1 – Contrabaixo
1 – Tímpano	1 – Tímpano (Prato Suspenso)
	2 – Percussão com Teclados
2 – Percussão 1 (Caixa Clara, Tom tom, Bells, Prato Suspenso)	2 – Percussão 1 ( <i>Drum Set</i> )
3 – Percussão 2 (Bumbo, Prato de Corte, <i>Cowbell</i> , <i>Anvil</i> , Maracas)	2 – Percussão 2 (Prato de Corte, <i>Mark Tree</i> , Claves, Maracas, Prato Suspenso, Triângulo, <i>Hi-Hat</i> )

The musical score for 'Begaine' (tempo 120) is presented in a multi-staff format. The top staff is for Fl. Ob. (Flute Oboe). The second staff is for Eb A. Sax. Solo (Eb Alto Saxophone Solo). The third staff is for Eb A. Clar., Bb T. Sax., F Hrn. (Eb Alto Clarinet, Bb Tenor Saxophone, F Horn). The fourth staff is for Bsn., Trb., Bar. (Bassoon, Trombone, Baritone). The fifth staff is for Bb B. Clar., Eb Bar. Sax., Tb., St. Bass (Bb Bass Clarinet, Eb Baritone Saxophone, Tuba, St. Bass). The sixth staff is for Bb Clar., Eb A. Clar., Eb A. Sax., Bb Ten. Sax., F Hrn., Trb. (Bb Clarinet, Eb Alto Clarinet, Eb Alto Saxophone, Bb Tenor Saxophone, F Horn, Trombone). The seventh staff is for MarkTree (Mark Tree). The eighth staff is for Timpani (Timpani). The ninth staff is for Claves (Claves). The tenth staff is for Maracas (Maracas). The score includes dynamic markings of *mp*, *mf*, and *mp*. The piece is in a Latin style.

### Exemplo 3.4

Fonte: Final da Introdução e Início de *Begaine* (BOCOOK, 1990, p. 3)

Enquanto em *Niagara* a Flauta 2 é apresentada como instrumento opcional em caso de ausência ou inexistência do Oboé, em *Wet Side Story*, o Oboé é obrigatório, ou seja, a sonoridade imaginada pelo arranjador Jay Bocook exige a presença do Oboé; Em *Niagara* não há Clarinete Alto Eb, em *West Side Story*, sim. Este instrumento, por suas propriedades constitutivas, é a voz de contralto da família dos Clarinetes. No grupo sinfônico de sopros, sua

função na família dos Clarinetes, o instrumento também pode ser utilizado como ampliação do som vertical em relação ao Clarinete Bb 1, reforço do Clarinete Bb 3, solista, combinado com o Fagote, Saxofone Alto Eb, Saxofone Tenor Bb e Trompa F, por exemplo. Na introdução de *West Side Story* verifica-se que o Clarinete Alto é empregado como voz instrumental de barítono em relação ao Clarinete Baixo Bb. Em *Niagara* verifica-se apenas duas vozes de Clarinete Bb; em *West Side Story*, Bocook prescreve três vozes deste instrumento; No caso do Saxofone Alto Eb, em *Niagara* não há duas vozes distintas na instrumentação. Em *West Side Story* há Saxofone Alto Eb 1 & 2. Tanto neste caso quanto em relação ao aparecimento do Clarinete 3 Bb, verifica-se que os instrumentistas integrantes da banda de concerto já possuem capacidades técnicas que os habilitam a executar seus instrumentos de maneira independente, em outra altura e não em uníssono tal se vê nas categorias anteriores. Isto demonstra que a partir do Grau 3 já são requeridas as primeiras experiências harmônicas dentro do naipe ao qual pertence o instrumentista. Tal ocorrência também é vista nos Trompetes Bb, Trompa F e Trombone. Nos Trompetes, Trompas e Trombones o arranjador acrescenta mais uma voz, em relação ao verificado no Grau 2½. Bocook também acrescenta instrumentos de teclado à Percussão e duplica as atribuições do Tímpano, para quem se solicita a execução deste instrumento, mas também do Prato Suspenso.

Do ponto de vista da escrita rítmica, as distinções verificadas nas primeiras partes de *Niagara* e *West Side Story* são expressivas. Em *The Falls* – primeira peça de *Niagara* – o compositor utiliza figuras rítmicas simples, de semibreves, colcheias e semínimas, num andamento *Maestoso e marcato* (72 BPM). As melodias, por sua vez, se desenvolvem em uníssonos, divisões a duas vozes nos Clarinetes Bb e Trompete Bb – com *divide* no Trompete 1 e dobramentos; em contrapartida, *Beguine* é ritmicamente mais complexa. Nela, além do andamento rápido (120 BPM), verificam-se síncofes, acentos e harmonia dissonante, tudo isso num estilo latino – solicitado à Caixa.

Diante dessas observações iniciais, é possível constatar as expressivas diferenças entre a partitura escrita segundo as recomendações do Grau 2½ e Grau 3 tanto nas questões referentes ao grau de dificuldade, quanto em relação à instrumentação. As semelhanças se dão no âmbito da quantidade instrumentistas em algumas vozes instrumentais, como por exemplo, as Flautas e os Clarinetes 1 & 2, por exemplo. Mesmo assim, ainda que semelhantes, a quantidade de instrumentistas representa melhor qualidade técnica, haja vista que os instrumentistas são mais experientes e por tal razão, possuidores de competência e habilidades técnicas compatíveis com as peculiaridades da obra.

Feita a transição, inicia-se uma execução tipicamente latina, a cargo dos Fagotes, Clarinete Alto Bb, Saxofones, Trompas F, Barítonos, Tubas, Contrabaixo e Percussão. A partir do compasso 15, os Clarinetes Bb, com anacruse, começam “*Tonight*” em uníssono real. Na anacruse do compasso 25, a melodia iniciada pelos Clarinetes é reforçada pelas Flautas e Oboés. Neste trecho, as Flautas e Oboés em uníssono de oitava executam a melodia de “*Tonight*” em junto com os Clarinetes, harmonizados em bloco homofônico. A partir da anacruse do compasso 31, os Trompetes Bb, em uníssono de oitava com as Flautas e uníssono real com os Oboés, enriquecem a melodia, proporcionando a formação da textura de um só elemento, resultante da “ampliação do som vertical”, como ensina Walter Piston, (PISTON, 1984, p. 385).

Um solo de *Chimes* (cp. 50) anuncia o que virá a seguir. É “*One Hand, One Heart*”, uma canção ternária (3/4) elaborada em Semínimas e Mínimas – andamento de 80 BPM – com tal simplicidade que mais parece um hino cantado por coro feminino em uma igreja antiga (ex. 3.5). O ambiente sonoro que se forma é devocional, religioso, como solicita a partitura de *Bocook* – compasso 51 de ensaio (ex. 3.6). A execução inicial desse trecho é a cargo do naipe de Clarinetes (Clarinete Bb 1, 2, e 3; Clarinete Alto Eb e Clarinete Baixo Bb). A ambiência de devoção é enriquecida pelos *rulos* do Prato Suspenso, em *crescendo* (cp. 61-62). No compasso 71 a canção é reexposta, em uníssono de oitava, pela Flauta, Oboé e Clarinete Bb 1. A partir desse momento o “coro” ganha corpo por intermédio do fundo harmônico passivo realizado pelos Saxofones, Trombones, Barítonos, Tubas e Contrabaixo, adicionado simultaneamente pelos arpejos do Clarinete Bb 1, todos acompanhados de modo sutil pelo Triângulo (Percussão 2). A partir do compasso 79 de ensaio, em *tutti orchestral* e intensidade crescente, “*One Hand, One Heart*” encaminha-se para o final. Dessa vez, como um grande “coro”, o “hino” direciona-se para o “amém” conclusivo em pequena intensidade decrescente, a partir de *mp* para o fecho em *p*.

#### Exemplo 3.4

Fonte: Início de *One Hand, One Heart* (BOCOOK, 1990, p. 10)

A transição de “*One Hand, One Heart*” para “*Cool*” é um pouco mais complexa. Enquanto a primeira exigiu uma carga emocional intensa de todo o corpo orquestral, a fim de que o “hino” fosse executado como uma obra coral de caráter fortemente religioso, requerendo dos instrumentistas habilidades técnicas sofisticadas para a empreita; em “*Cool*”, a partir do compasso 94 de ensaio (ex. 3.7), tudo é diferente. Trata-se de um *Moderate Swing* (132 BPM). A Armadura de Clave e o tempo do Compasso são outros: passa de F (Fá) para Bb (Bb) e de 3/4 para 4/4 respectivamente, tudo em conformidade com as recomendações feitas às partituras escritas para agrupamento sinfônicos de sopros categorizados como banda de concerto – Grau 3-3½. A canção inicia-se com estalos de dedos (*Fingers snaps*), levados a efeito pelos integrantes dos naipes de Trompetes, Trompas, Barítonos, Tubas e pelo executante de Contrabaixo, acompanhados pela Percussão 1 e 2 (*Hi-Hat*). Trata-se de outros desafios musicais.

Para uma compreensão mais apurada de “*Cool*”, é válido considerar a narrativa de *Joan Peyser*, autora do livro *Bernstein: uma biografia*. Segundo a autora,

O enredo de Shakespeare gravita em torno de dois amantes infelizes, cercados por um mar de violência: o mesmo ocorre na história de Laurens. Julieta tem uma confidente em sua aia; Maria tem uma em Anita, sua amiga. Julieta tem um pretendente, Páris; Maria tem Chino. Os amantes de Shakespeare conhecem-se num baile, os Laurens, num baile no ginásio da escola. O ódio em Shakespeare está concentrado nos Montéquios e Capuletos, duas famílias inimigas. O ódio em *West Side Story* foi investido nos Jets e nos Sharks, duas gangues de adolescentes. (PEYSER, 1989, p. 241).

Com tais informações a compreensão da canção parece mais inteligível e o formato do arranjo de Boccok, fica evidente. Por sua vez, *Jack Gottlieb* informa que “*Cool*” retrata a liberação de hostilidade dos *Jets* (GOTTIEB, 1983, p. 5). Após os dois compassos introdutórios (cp.94-95), executados com estalos de dedos realizados pelo grupo sinfônico e acompanhados apenas pela percussão (*Hi-Hat*<sup>36</sup>), o ataque “*swingado*” em intensidade crescente, é realizado pelas Flautas + Flautim, Oboé, Clarinetes em Bb, Saxofones Alto e Tenor – em uníssono de oitava, num intervalo ascendente de quarta aumentada – utiliza uma sonoridade típica de *jazz band* (ex. 3.5). Aqui, Bocoock emprega ao tipo de textura elencada por Walter Piston, que resulta na ampliação vertical do som. Há a ressaltar, porém, que a instrumentação empregada por Bocoock difere em sua acepção tradicional da sonoridade característica da *jazz band*. Ao invés de utilizar no trecho observado, a sonoridade do quinteto

<sup>36</sup> Abreviatura do nome original “*high hat*”. Par de pratos de diâmetro médio (entre 13” e 15”) colocados suspensos num sistema de estante acionado com o pé. (Idem, ibidem, p. 151).



de saxofones – técnica usual neste tipo de grupo instrumental – ele opta por dois saxofones em uníssono real (Alto e Tenor), Clarinetes Bb, Flautas e Oboés em uníssono de oitava em relação aos Saxofones e Flautim, em uníssono de oitava em relação aos Clarinetes, Flautas e Oboés. O efeito sonoro dessa escrita é de uníssono em três dimensões, uma interessante ampliação do som vertical.

A partir do compasso 100 a melodia anteriormente executada é repetida. Desta vez, em *tutti orchestral*, com uníssono e em intensidade crescente (*mf-f*). Do ponto de vista extramusical vai-se delineando o comentário feito por *Jack Gottlieb*, segundo o qual é na canção em análise que os *Jets* liberam toda a sua hostilidade. Com essa informação é possível imaginar uma espécie de provocação entre uma gangue e outra, retrata no arranjo. No compasso 104, as madeiras (Clarinetes e Saxofones), pontuadas pelas vozes graves (Fagotes, Clarinete Baixo Bb, Barítonos, Tubas e Contrabaixo), acompanhados pela Percussão (1 e 2) começam uma melodia como que descrevendo uma espécie de meneio provocativo. Isto é constatado, com alguma variação melódica, em toda a canção até sua conclusão com “*estalos de dedos*”. Dessa vez, executado por todos os instrumentistas de sopro, com um ataque levado a efeito pelos baixos orquestrais em *stacatto seco* (cp.126).

94 Moderate Swing (♩ = 132)  
"Cool"

Piccolo Flute  
Oboe  
Bassoon  
B♭ Clarinet 1  
B♭ Clarinet 2,3  
E♭ Alto Clar.  
B♭ Bass Clar.  
E♭ Alto Sax. 1,2  
B♭ Ten. Sax.  
E♭ Bari. Sax.  
94 Moderate Swing (♩ = 132)  
Finger snaps  
B♭ Trumpet 1  
B♭ Trumpet 2,3  
F Horn 1,2  
Trombone 1,2  
Baritone  
Tuba (St. Bass)  
Percussion 1  
Percussion 2  
Mallet Percussion  
Timpani/ Sus. Cym.  
F to B♭, C to E♭

94 95 96 97 98 99

### Exemplo 3.5

Fonte: Início de *Cool* (BOCOOK, 1990, p. 10)

Se em *West Side Story (Symphonic Dances)* “*Somewhere*” é a segunda canção, no trabalho de *Jay Bocook*, é a última. Para *Richard Whitehouse*, “*Somewhere* lembra as aspirações dos namorados Maria e Tony, para um futuro de coexistência pacífica” (WHITEHOUSE, 2001, p. 2). Após uma fermata orquestral o 1º Trompete Solo (cp. 127)

anuncia a bonita “*Somewhere*” (ex. 3.6). Apesar de ser uma canção simples, sua execução requer habilidades técnicas apuradas. A Armadura de Clave volta a ser de F (Fá), o Andamento é lento – *Slowly* (72 BPM) e o tempo de compasso, 4/4. Ao solista está a responsabilidade de executar em *mp*, os compassos iniciais (cp. 127-130) da singela melodia.; os quatro compassos seguintes – a cargo do Flautim, Flautas, Oboés e 1ºs & 2ºs Clarinetes Bb – requerem as mesmas habilidades necessárias ao solo de Trompete. Esta característica melódica de “*Somewhere*” demonstra o grau de dificuldade do trecho, para uma execução de excelência. O acompanhamento começa misterioso (cp. 128): Tuba em nota pedal (Dó1), juntamente com Tímpano (Dó2) em *rulo*; Clarinetes em Bb em uníssono de oitava entre si e Flautas em uníssono real com os 1º Clarinetes.



**Figura 3.6**

Fonte: Melodia inicial<sup>37</sup> de *Somewhere* (BOCOOK, 1990, p. 10)

Todavia, é a partir do compasso 131 que a canção começa a tomar corpo. Nesse instante todo o corpo orquestral inicia sua participação para a explosão em *ff* verificada no compasso 133. São *glissandos* (Saxofones Alto e Trompas), reexposição do motivo rítmico inicial (duas colcheias ligadas a uma mínima pontuada), contrapontos (Fagotes, Clarinete Alto, Saxofones Tenor, Trombones e Barítonos), notas pedais (Clarinete Baixo, Saxofone Barítono e Tubas) e ataques intercalados da Percussão, tudo em *ff*. No compasso 138 começa um decrescendo para *p*. É fim que se anuncia.

Agora, a cargo das Flautas e 1ºs Clarinetes em uníssono de oitava, juntamente com os Saxofones Alto Eb em uníssono de oitava em relação as Clarinetes Bb, produzem um tipo de textura que ressoa tridimensional, aquela que produz um efeito de ampliação do som vertical. O Acorde final é de responsabilidade das Flautas, Oboés, Fagotes e Clarinetes Bb, adicionados a uma execução de Teclados com Percussão (*Mallets*) – apenas uma semínima no primeiro tempo do compasso. O conjunto de madeiras (Flautas, Oboés, Fagotes e Clarinetes Bb) permanecem em fermata e com intensidade *pp* decrescente, a executar o acorde conclusivo.

<sup>37</sup> Solo em som real a cargo do 1º Trompete Bb.

### 3.1.2 A Land Remembered – Grau 3½

*A Land Remembered*, de Larry Clark (1963), originalmente composta para Banda de Concerto, Grau 3.5 (3½), foi comissionada pela Horace Mann Middle School Raider Band em Brandon, Flórida, dirigida por Kevin Fuller. A obra teve sua estreia em maio de 2009, sob a regência do compositor.

Larry Clark explica:

A ideia de tentar ajudar os alunos a ter um melhor desempenho, não só musical, mas academicamente, foi do diretor Kevin Fuller. Kevin imaginava que pudesse ser feito um estudo em toda a escola com base num tema. Patrick D. Smith, autor de novelas, escreveu o romance “A Land Remembered” [...] para fazer o espírito americano mais acessível aos jovens leitores. É uma história sobre a família MacIvey, que passa pelo meio da Flórida, em 1958, para ganhar a vida no deserto. No Volume 1 (sobre o qual trata esta peça), Tobias, Emma e seu filho Zacarias começam sua batalha para sobreviver no deserto estéril da Flórida. Eles conseguem usar os recursos em torno deles para sobreviver e, finalmente começar a prosperar, reunindo vacas selvagens dos pântanos e a pastoreá-las em todo o Estado para o mercado. Zech aprende os caminhos da terra dos Seminoles, com quem a sua vida torna-se entrelaçada à medida que cresce para a vida adulta. (CLARK, 2009, p. 2).

Sobre a obra em si, Clark argumenta:

A peça não é para dizer especificamente eventos do romance, mas apenas para retratar musicalmente um pouco dos pensamentos e cenas que me vieram à mente, como eu li o romance. A peça é moldada em três movimentos contínuos. O primeiro movimento “A New Life in a New Land” é uma fanfarra que define o humor, e rapidamente introduz alguns fragmentos do tema principal, que é o primeiro indicado no segundo movimento. Este movimento é utilizado para descrever o otimismo e entusiasmo que os primeiros colonos sentiram quando chegaram ao terreno acidentado da Flórida. (CLARK, 2009, p.2).

A respeito de *A Land Remembered*, há a assinalar o seguinte:

1. Armadura de Clave: Bb (Si Bemol);
2. Compasso: 4/4 (cp. 1-66); 6/8 (cp. 67-127); 4/4 (cp. 128-139); 6/8 (cp. 140-193); e, 4/4 (194-197);
3. Ritmo: em conformidade com as recomendações para banda de concerto;
4. Instrumentação (ex. 3.7): há algumas divergências pontuais verificadas, tais como: não há Flautim nem 3º Trombone. Por serem opcionais, não constam na partitura a Bateria e o Baixo Elétrico. Os demais instrumentos estão em

conformidade com as recomendações feitas à categoria de grupos de sopros em questão;

5. Tessitura: conforme as recomendações.

O primeiro movimento “*A New Life in a New Land*”, é triunfante. Amparados por um acorde pedal invertido, a cargo das Flautas, Oboés e Clarinetes Bb em *trinados*, acompanhados de uma nota pedal percussiva, realizada em *rulos*, pelo Triângulo e ataques dos demais instrumentos de percussão, a fanfarra – Trompetes em Bb, Trompa F, Trombones, Barítonos e Tubas adicionadas aos Clarinetes Baixo Bb, Fagotes e Saxofones Barítono Eb – anuncia majestosamente, em intensidade *f*, a nova vida em uma nova terra, da qual trata o título deste movimento. Em contraponto à marcialidade da fanfarra, os Saxofones Alto Eb e Tenor Bb, adicionados aos instrumentos de Teclados com Percussão, executam uma espécie de descanto em *ff*.

Concert Band  
 Grade 3.5



# A Land Remembered

Larry Clark

CPS105  
INSTRUMENTATION

Full Score	1
Flute 1	4
Flute 2	4
Oboe	2
Clarinet 1 in Bb	4
Clarinet 2 in Bb	4
Clarinet 3 in Bb	4
Bass Clarinet in Bb	2
Bassoon	2
Alto Saxophone 1 in Eb	2
Alto Saxophone 2 in Eb	2
Tenor Saxophone in Bb	2
Baritone Saxophone in Eb	2
Trumpet 1 in Bb	4
Trumpet 2 in Bb	4
Trumpet 3 in Bb	4
Horn 1 in F	2
Horn 2 in F	2
Trombone 1	3
Trombone 2	3
Euphonium T.C. in Bb	2
Euphonium B.C.	3
Tuba	4
Mallet Percussion	.5
Bells, Chimes, Xylophone, Rain Sticks, Claves	1
Timpani	1
Percussion 1	.2
Snare Drum, Bass Drum, Rain Sticks	
Percussion 2	.6
Crash Cymbals, Triangle, Suspended Cymbal, Tom-toms, Thundersheet, Maracas	

### Exemplo 3.7

Fonte: Instrumentação de (CLARK, 2009, p. 1)

Até o compasso 8, Larry Clark utiliza um de recurso textural que pode ser classificado, à luz de Walter Piston, como Textura Tipo III, constituída de três elementos. Segundo este autor,

Uma textura de três elementos consta geralmente de uma melodia principal, uma secundária e um acompanhamento. A melodia secundária é geralmente um *obligato* completamente subordinado (também chamado de contracanto), ou tem um significado temático que lhe atribui a mesma importância que à melodia principal. (PISTON, 1984, p. 397).

Score

Commissioned by the Horace Mann Middle School Raider Band,  
Brandon, Florida, Kevin Fuller, Director

**A Land Remembered** LARRY CLARK

I. A New Life in a New Land

Maestoso  $\text{♩} = 84$

Flute

Oboe

Clarinet in B $\flat$

Bass Clarinet in B $\flat$

Bassoon

Alto Saxophone in E $\flat$

Tenor Saxophone in B $\flat$

Baritone Saxophone in E $\flat$

Trumpet in B $\flat$

Horn in F

Trombone

Euphonium

Tuba

Mallet Percussion (Bells, Chimes, Xylophone, Rain Sticks, Claves)

Timpani

(Rain Sticks, Snare Drum, Bass Drum)

Percussion (Crash Cymbals, Triangle, Suspended Cymbal, Tom-toms(4), Thunder Sheet, Maracas)

Bells & Chimes

Triangle

Copyright © 2010 by Carl Fischer, LLC  
International Copyright Secured.

### Exemplo 3.8

Fonte: Início de *Aland Remembered* (CLARK, 2009, p. 4)

Verifica-se *obligato* (cp. 4, 6 e 8) nos Saxofones Alto e Tenor, em uníssono real, adicionados à Percussão com Teclados (*Bells e Chimes*). Assim, a classificação dos elementos é a seguinte:

1. Elemento A (melodia): Trompetes Bb, Trompas F, Trombones e Barítonos;
2. Elemento B (melodia secundária): Saxofones Alto Eb, Tenor Bb e Percussão com Teclados;
3. Elemento C (acompanhamento): Flautas, Oboés, Clarinetes Bb, Clarinetes Baixo Bb, Fagotes, Saxofones Barítono Eb, Tubas e Percussão.

Os elementos melódicos (Elemento A) responsáveis pela fanfarra (ex. 3.9<sup>38</sup>) entre si, também produzem o que Piston chama de textura de um só elemento. Os 1ºs Trompetes Bb e os 1ºs Trombones apresentam-se em uníssono de oitava, produzindo alargamento vertical da melodia; por sua vez, uníssonos de oitava também são verificados entre os 2ºs Trompetes Bb e 2ºs Trombones; os 3º Trompetes Bb, à exceção da segunda nota – “mi” de efeito – executam uníssono de oitava com os Barítonos; As Trompas F enriquecem a sonoridade do bloco harmônico ora completando a sétima maior do acorde (Eufônios, Trombones e Trompas), ora em intervalo de 2ª menor em relação ao 3º Trompete Bb.

**f**

**Exemplo 3.9**

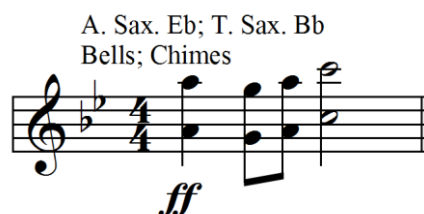
Fonte: Início de *A Land Remembered* (CLARK, 2009, p. 4)

O Elemento B (melodia secundária), a cargo dos Saxofones Alto Eb, Tenor Bb e Percussão com Teclados (*Bells e Chimes*), em uníssono de oitava e em *ff*, anunciam (cp. 4) o motivo temático (ex. 3.10<sup>39</sup>) que será ouvido no segundo movimento da obra. No compasso 8 este motivo será novamente ouvido, dessa vez, Clark explora os timbres de outros

<sup>38</sup> Sons reais.

<sup>39</sup> Sons reais.

instrumentos, ao utilizar uníssonos reais entre Flautas e *Bells* (uníssonos de oitava com 1ºs Clarinetes, Saxofones Alto, Tenor e *Chimes*). Neste trecho também se verifica o que Piston (PISTON, 1984, p. 385) chama de espessamento harmônico, realizado em terças, pelas 2ªs Flautas, Oboés e 2ºs Clarinetes Bb (uníssonos de oitava).



**Exemplo 3.10**

Fonte: Início de *A Land Remembered* (CLARK, 2009, p. 4)

O Elemento C (acompanhamento) se dá por intermédio de acorde pedal invertido, realizado pelas Flautas, Oboés, Clarinetes Bb (ex. 3.11) e ataques e *rulos* percussivos do Tímpano e Percussão 1 e 2. Este acorde pedal invertido é enriquecido do ponto de vista timbrístico, pela execução em ataques e *rulos* da percussão (ex. 3.12).

**Exemplo 3.11**

Fonte: Início de *A Land Remembered* (CLARK, 2009, p. 4)

Até o compasso 8 se verifica a afirmação de Larry Clark acerca desse primeiro movimento, segundo a qual há uma “fanfarra, que define o humor e rapidamente introduz fragmentos do tema principal [...]”. (CLARK, 2009, p. 2). O humor a que o compositor se refere parece retratar o espírito otimista, próprio de quem parte para uma nova terra, a fim de começar uma vida próspera. Isso pode ser depreendido pela exuberância da fanfarra, construída em bloco harmônico, a cargo dos metais; o acompanhamento do acorde pedal invertido e as execuções da percussão, com seus *rulos* e ataques precisos, corroborando com o estado de espírito imaginado pelo compositor. No compasso 15, ouve-se novamente a



reexposição do motivo temático que anuncia o segundo movimento da obra. Dessa vez, sobre uma textura acórdica em *fp*, anunciando o fim do primeiro movimento em *tutti ff*.

Mallet Percussion  
(Bells, Chimes, Xylophone, Rain Sticks, Claves)  
Timpani  
(Rain Sticks, Snare Drum, Bass Drum)  
Percussion  
(Crash Cymbals, Triangle, Suspended Cymbal, Tom-toms(4), Thunder Sheet, Maracas)

Bells & Chimes  
*ff*

*f*

*f*

1 2 3 4 5

Copyright © 2010 by Carl Fischer, LLC  
International Copyright Secured.

### Exemplo 3.12

Fonte: Início de *A Land Remembered* (CLARK, 2009, p. 4)

Sobre o segundo movimento, “*On the Prairie*”, Clark afirma:

Faz referência aos espaços abertos e à beleza da região central da Flórida. Sim, a Flórida tem pradarias, [...] ciprestes e áreas de capoeira quase intransponíveis. Depois de uma introdução atmosférica, o tema principal da peça se desenrola. Ele é otimista e belo, como demonstraram os instrumentos de sopro. É seguido por uma apresentação melancólica do tema, agora em proporção menor para demonstrar a dura realidade que ainda fazem parte desta linda, mas difícil fronteira. Esta sensação desaparece com um retorno do material da abertura, que era uma apresentação climática do tema principal, uma chave principal. O material aberto retorna uma vez mais para completar o movimento. (CLARK, 2010, p. 2).

Agora, diferentemente do movimento anterior, com seus toques de exuberância, o que se procura retratar são paisagens e cenários grandiosos. Para isto, Clark utiliza um tipo de textura classificada por Walter Piston como Textura Tipo VI, uma escrita de acordes sobrepostos, onde os diversos timbres fundem-se uns aos outros, resultando numa densidade sonora que evoca certo mistério. Segundo Piston, “o acorde pode ser instrumentado exclusivamente para madeiras, para metais, cordas, ou pode também ser instrumentado para uma combinação mista. São normais os acordes para toda a orquestra (acordes de *tutti*)”. (PISTON, 1984, p. 421). Em “*On the Prairie*”, as relações verticais entre os instrumentos só não se constitui *tutti orchestral* em razão da não utilização dos Trompetes Bb. (ex. 3.13).

8

Expressive  $\text{♩} = 68$

II. On the Prairie

Fl. 1  
2

Ob.

Cl. in B $\flat$  1  
2  
3

B. Cl. in B $\flat$

Bsn.

A. Sax. 1 in E $\flat$   
2

T. Sax. in B $\flat$

Bar. Sax. in E $\flat$

Expressive  $\text{♩} = 68$

Tpt. in B $\flat$  1  
2  
3

Hn. in F 1  
2

Tbn. 1  
2

Euph.

Tuba

Mall. Perc. Bells & Chimes

Timp.

Perc. 1 Rain Stick  
2 Sus. Cym.

CPS105F 20 21 22 23 24

### Exemplo 3.13

Fonte: Início de *On the Praire* (CLARK, 2010, p. 4)

É a partir da anacrusa do compasso 28 que o motivo temático anunciado no primeiro movimento se desenvolve em *p*. Desta vez, acompanhado por um conjunto de madeiras – 2 $^{\circ}$ s e 3 $^{\circ}$ s Clarinetes B $\flat$ , Clarinetes Baixo B $\flat$  e Fagotes – as Flautas e 1 $^{\circ}$ s Clarinetes B $\flat$ , em uníssonos reais, fundem-se na execução do tema principal. O resultado é a “textura de um só elemento” (PISTON, 1984, p. 385) na qual, há ampliação vertical da melodia por meio de

uníssonos de oitava. Isto pode ser realizado por meio de *tutti orchestral* ou seções instrumentais do grupo instrumental, uníssonos reais, ou através do dobramento de terças ou sextas, formando espessamento harmônico. No trecho em análise, também se verifica que o compositor, além de utilizar o espessamento harmônico entre as Flautas e 1ºs Clarinetes, às vezes emprega estes instrumentos em contraponto melódico em relação ao tema principal, a cargo das Flautas. (ex. 3.14<sup>40</sup>).

**Figura 3.14**

Fonte: (CLARK, 2010, p. 9-11)

Na anacruse do compasso 38 esta melodia muda de cor e altura. Desta vez sua execução está a cargo dos 1ºs e 2ºs Trompetes Bb. O acompanhamento em fundo harmônico, com eventuais intervenções em forma de descanto, realizadas pelos Saxofones Alto Eb (1º/2º), em uníssonos reais e pelas Trompas (1ª/2ª), também em uníssonos reais. Todo o trecho, compreendendo a anacruse do compasso 38 até o compasso 46, é dedicado ao tema principal do movimento em questão. Nisto, o compositor procura retratar a melancolia, mas também o caráter fraterno do lugar, através de uma melodia simples, numa espécie de vocalize (que poderia ser cantada por uma voz de soprano).

A partir do compasso 46, há uma preparação harmônica que visa a reexposição do tema principal da obra, desta vez uma quinta justa (F – Fá) acima do tom inicial. Após um *crescendo orchestral* o tema é reexposto em *f* pelas 1ªs Flautas e 1ºs Trompetes Bb em uníssonos de oitava. É a “utilização do timbre como valor estrutural” como ensina Peter Jost (JOST, 2005, 17). Nisto as características timbrísticas particulares desaparecem em prol da sonoridade resultante da execução simultânea dos instrumentos. Simultaneamente, verifica-se melodias em terças (2ªs Flautas e 2ºs Clarinetes Bb e 2ºs Trompetes Bb), produzindo novamente a textura de um só elemento, na qual essas melodias simultâneas não resultam em novas linhas melódicas, mas em possibilidades melódicas que proporcionam espessamento harmônico. Neste trecho também é possível constatar que há uma melodia secundária a cargo

<sup>40</sup> Sons reais.

dos Oboés, 1ºs Clarinetes Bb, Saxofones Alto Eb e Trompas F; além do acompanhamento em fundo harmônico, de responsabilidade dos Clarinetes Baixo Bb, Fagotes, Saxofones Tenor Bb, Saxofone Barítono, Trombones, Eufônios e Tubas. Eventualmente, esse fundo harmônico se dá por meio dos 2ºs e 3ºs Clarinetes Bb. À percussão cabe a execução de *rulos* eventuais e intervenções rítmicas, de modo a tornar mais densa a sonoridade produzida pelo todo orquestral em *crescendo*. Para concluir, Larry Clark, reexpõe com pequena variação, a introdução do movimento. Dessa vez, Clark recorre inicialmente apenas às madeiras e percussão. Os metais interveem harmonicamente no compasso 64 e no acorde final, juntamente com os Clarinetes Baixo Bb, Fagotes e Saxofones Barítonos, em *p*.

Sobre o terceiro e último movimento, “*Hardships on the Rugged Frontier*” Larry Clark afirma:

[...] começa abruptamente com um tema agressivo, baseado em algumas das mesmas relações intervalares encontradas no tema principal do segundo movimento. A música destina-se a dar ao ouvinte a sensação de dor e angústia que esses colonos devem ter sentido ao lidar com secas, furacões, ladrões de gado, Seminoles, mosquitos, falta de comida e água, e toda uma gama de calamidades que seriam encontradas neste território instável. O movimento se move a partir do tema agressivo a um breve momento de repouso que contém os sons da música dos Seminoles, que por sinal eram muito úteis à família MacIvly na novela. Em seguida há um retorno do tema agressivo, algo único solicitado por Kevin Fuller, [...] para que eu desafiasse os instrumentistas do grupo ao proporcionar-lhes material melódico neste último movimento, em uníssono por todos os sopros. É um efeito interessante, que muitas vezes não é usado na música de banda. Isso é seguido por um retorno da seção agressiva que leva a uma coda emocional em um peça que deixa o ouvinte com esperança por esses pioneiros da Flórida. (CLARK, 2010, p. 2).

Conforme indica a partitura, “*Hardships on the Rugged Frontier*”, é para ser executado sem qualquer interrupção em relação ao segundo movimento. Há a destacar que esta prescrição contrasta em estado de espírito com os seis últimos compassos de “*On the Prairie*” a ser executado em *rubato*, com andamento de 68 BPM, em intensidade *p*. Agora, diferentemente, o que se pede é uma execução agressiva, em 144-152 BPM, com um tempo de compasso de 6/8, com intensidade em *f orquestral* (ex. 3.15).

III. Hardships on the Rugged Frontier 17

Aggressive  $\downarrow$  = 144-152

Fl. 1  
2

Ob.

Cl. in B $\flat$  1  
2  
3

B. Cl. in B $\flat$

Bsn.

A. Sax. 1 in E $\flat$   
2

T. Sax. in B $\flat$

Bar. Sax. in E $\flat$

Aggressive  $\downarrow$  = 144-152

Tpt. in B $\flat$  1  
2  
3

Hn. in F 1  
2

Tbn. 1  
2

Euph.

Tuba

Mall. Perc. Xyl.

Timp.

Perc. 1  
2  
Cr. Cym.  
Tom-toms

f 67 68 69 70 71 72

**Figura 3.15**

Fonte: (CLARK, 2010, p. 9-11)

A escrita de Larry Clark para retratar as sensações de dor e angústia ante à hostilidade da terra, como também em relação aos demais problemas nela encontrados, são perfeitamente possíveis de serem retratados numa banda de concerto por suas peculiaridades enquanto grupo sinfônico de sopros, quais sejam: sua massa sonora, capaz de intensidades

exuberantes, possibilidades de dobramentos múltiplos e principalmente, pela capacidade dos seus integrantes na compreensão e execução dos aspectos extramusicais contidos na obra. Considerando apenas os instrumentos de metais prescritos na instrumentação contida na capa da partitura, verifica-se 12 Trompetes Bb, 4 Trompas, 6 Trombones, 2 Eufônios T.C. Bb, 3 Eufônios B.C. e 4 Tubas).

Este último movimento começa abruptamente agressivo, valendo-se de ferramentas tais como intensidade forte em *tutti orchestral*, andamento rápido e acompanhamento realizado por intermédio de acordes incisivos, tema expandido verticalmente com a duplicação da melodia. Os oito compassos iniciais, embora agressivos, também indicam sensação de triunfo pela posse da nova terra. Isso parece possível, ao se levar em conta, por exemplo, o tempo de compasso escolhido por Clark (6/8), característico das marchas para bandas de sopros, popularizadas por John Philip Sousa (1854-1932). Destas há a destacar *Semper Fidelis* (1888), *King Citton* (1895) e *The New York Hippodrome* (1916), todas elaboradas em tempo de compasso 6/8, elevado estado de espírito festivo e com estrutura rítmica parecida. Isso tudo parece justificar a massa sonora, utilizada por Clark, especialmente no emprego dos metais e percussão.

Nesse espírito triunfante, verifica-se, a partir do compasso 95, a existência de uma melodia simultânea à harmonia em bloco contrapontístico executada pelas madeiras médias e agudas (Flautas, Oboés, Clarinetes Bb e Saxofones Alto Eb), em *mp*. Trata-se de uma construção melódica bastante comum nas marchas de Sousa, em que as vozes médias e graves do *tutti orchestral* reforçam o espírito da marcha, realizando acentos expressivos, habitualmente em intensidade forte e grandiloquente. No trecho em apreço, essa marcialidade triunfante (ex. 3.16) está a cargo dos Fagotes, Saxofones Tenor Bb, Trompas F, Trombones e Eufônios em *mf*, acompanhados em *rulos* pela percussão (Percussão com Teclados e Percussão 1 e 2).

A partir do compasso 109, há uma espécie de ápice da entrada triunfal com *tutti orchestral* em intensidade forte. Apesar da marcialidade triunfal, constatadas nos elementos constitutivos do trecho em apreço, há a ressaltar as intenções do compositor nos aspectos atinentes à tentativa de retratar as tribulações encontradas na Flórida. Entre elas, a falta de comida, água e toda uma gama de dificuldades características de uma terra inóspita, mas mesmo assim, com possibilidades de ser habitada.

The image displays a page of a musical score for a full orchestra. The score is arranged in systems, with each system containing staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in B $\flat$ ), Bass Clarinet in B-flat (B. Cl. in B $\flat$ ), Bassoon (Bsn.), Alto Saxophone in E-flat (A. Sax. in E $\flat$ ), Tenor Saxophone in B-flat (T. Sax. in B $\flat$ ), Baritone Saxophone in E-flat (Bar. Sax. in E $\flat$ ), Trumpet in B-flat (Tpt. in B $\flat$ ), Horn in F (Hn. in F), Trombone (Tbn.), Euphonium (Euph.), Tuba, Mallet Percussion (Mall. Perc.), Timpani (Timp.), and Percussion (Perc.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. A 'gliss.' marking is visible above the Trombone staff. The percussion parts include mallet percussion and various drum sounds.

**Figura 3.16**

Fonte: Excerto de *Hardships on the Rugged Frontier* (CLARK, 2010, p. 22)

A partir do compasso 128 de ensaio há uma mudança súbita estado de espírito do movimento em análise. Abruptamente o andamento de *Hardships on the Rugged Frontier* muda de 144-152 BPM para 68 BPM. Também se verifica que há mudança na subdivisão ternária (6/8) para subdivisão binária (4/4), como também na intensidade: de *ff* para *p* súbito. Tais mudanças indicam, segundo palavras do compositor, o retorno ao tema principal da

obra, “a um breve momento de repouso que contém os sons da música dos Seminóis.” Essa música – após um breve pedal harmônico, a cargo dos Clarinetes Baixo Bb (1<sup>o</sup>/2<sup>o</sup>), Saxofones Barítono Eb, Trombones, Eufônios e Tubas (1<sup>a</sup>/2<sup>a</sup>) – é anunciada, em uníssono real, pelos Fagotes, Saxofones Tenor Bb e as Trompas F. No trecho, há a destacar o breve momento de repouso citado pelo compositor. Para isso, ele utiliza uma técnica de orquestração, segundo a qual o instrumento perde seu “caráter sonoro específico” (JOST, 2005, p. 18), juntando-se a outros em favor do valor estrutural da sonoridade resultante da fusão dos instrumentos.

Após o breve momento de retorno à música dos Seminóis, aparecem movimentos ascendentes de colcheias em intervalos simultâneos de quinta justa, iniciando com os Trombones e Eufônios, que se juntam às Trompas F e Trompetes Bb, seguidas pelos Saxofones Alto Eb, Saxofones Tenor Bb, Clarinetes Baixo Bb, Clarinetes Bb, Fagotes e Flautas. Todos dentro dos seus naipes divididos em intervalos simultâneos de quinta justa e em movimento direto. Quanto à percussão, suas intervenções se dão em *rulos*, com pequenos grupos de colcheias.

Antecedido por um *molto retardando* em intensidade crescente, o compasso 140 anuncia a retomada da agressividade inicial (Tempo I, 144-152 BPM). Desta vez, após um ataque acórdico em *tutti orchestral*, é a percussão que dá início à agressividade triunfal. No compasso 148 de ensaio, verifica-se a reexposição de um tema executado na região média grave do grupo orchestral. O tema é executado em uníssono orchestral em *mp*, sem acompanhamento da percussão, que vai crescendo em intensidade. No compasso 164, a percussão inicia sua execução em intensidade forte para, a partir do compasso 166, todo o grupo orchestral reexpor o tema inicial do movimento, em *f*. É o retorno à seção agressiva, que “leva a uma coda emocionante”, segundo Larry Clark. No compasso 194 de ensaio, o compositor retorna triunfalmente ao tema principal da obra num andamento repentinamente lento, tal qual fizera anteriormente. Agora, por intermédio das madeiras (Flautas, Oboés, Clarinetes Bb, Saxofones Alto Eb), acompanhados pelos demais instrumentos de sopro num ataque em *fp* e pela percussão (Tímpano, Percussão 1 e 2) em *ff* crescente.

### 3.1.3 *Capriccio Italien*

A presença de transcrições de música de orquestra é comum no repertório dos grupos sinfônicos de sopros categorizados como bandas de concerto. Na esteira desta realidade são notáveis as transcrições para banda de concerto, elaboradas pelo Dr. Mark Hindsley (1906-1999) – Diretor de Bandas, Professor de Música e Professor Emérito da Universidade de



Illinois – publicadas pela *The Hindsley Transcriptions*. Entre elas destacam-se as transcrições de cânones da música de orquestra de compositores como Beethoven (1770-1827), *Egmont Overture*; Debussy (1862-1918), *Prelude to THE AFTERNOON OF A FAUN*; Dvorak (1841-1904), *New World Symphony*; Mussorgsky (1839-1881), *Pictures at an Exhibition*; Rimsky-Korsakov (1844-1872), *Scheherazade*; e, Tschaikowsky (1840-1893), *Capriccio Italien*, entre outras.

*Capriccio Italien* é sinônimo de sucesso em qualquer programa de concerto. Elaborada com melodias simples, inspiradas nas manifestações populares italianas, esta obra possui atributos tais que despertou o interesse de Mark Hindsley em transcrevê-la para banda de concerto (ex. 3.17). É curioso que Hindsley, diretor de bandas, maestro e profundo conhecedor da estrutura e funcionamento de grupos sinfônicos de sopros tenha optado pelas transcrições de música de orquestra, ao invés das obras originais para sopros.

Para o maestro Roberto Farias,

Os arranjos e transcrições de aberturas de óperas, operetas, movimentos de sinfonias, poemas sinfônicos e as célebres valsas vienenses constituíram-se ingredientes responsáveis pela popularização da música sinfônica, quando uma maneira mais ágil, promoviam o acesso do grande público à chamada música de concerto, através de apresentações em parques e outros logradouros, fora das ostentações dos grandes teatros da época. Por outro lado, a excelência de muitos desses organismos trazia a banda à cena principal nas grandes salas de concerto, [...].(FARIAS, 2011, p.1).

Se as transcrições de Hindsley para banda de concerto contribuíram ou não para a popularização da música sinfônica, é real a quantidade de músicas de orquestra, transcritas para grupos sinfônicos de sopros. No Brasil, verifica-se considerável quantidade dessas transcrições no repertório e programas de concerto das Bandas Militares Brasileiras. Fato é que Mark Hindsley fez a sua parte. Sobre a transcrição do *Capriccio Italien*, verifica-se que sua escrita não acompanha as recomendações de escrita para essa categoria de agrupamento de sopros. A respeito do Compasso, não há recomendação para a possibilidade de utilização do compasso 6/4 (cp. 1-93/247-275), conforme se vê. Como se trata de uma transcrição, ou seja, “uma adaptação de uma composição para um meio diferente do seu original,” (NETTL, 2009, p. 1126), o transcritor optou por manter um compasso diferente do original. As recomendações para a categoria banda de concerto, Grau 3-3½, são recomendados apenas compasso tais como: 2/4, 3/4, 4/4, 6/8 e *alla breve*. Sobre isso há a assinalar que é provável que Hindsley tenha realizado sua transcrição sem ter em conta banda de concerto enquanto categoria de grupo sinfônico de sopros e sim no sentido literal do termo.

Especulações à parte, na partitura original para orquestra (cp. 1-93), o tempo de compasso de *Capriccio Italian* é 6/8 (ex. 3.18). Assim, caso o transcritor tivesse mantido o compasso original da obra, não haveria divergência no que respeita ao tempo de compasso em relação às recomendações feitas às partituras escritas para a categoria banda de concerto. Por outro lado, se Hindsley imaginou a banda de concerto em sentido literal, aí não houve qualquer divergência, pois se fosse para esse grupo sinfônico não haveria limites de escrita. Como não há informações neste sentido, a transcrição será considerada tendo com base nas recomendações de escrita para a categoria banda de concerto.

1

The image shows a handwritten musical score for a concert band. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument. The instruments listed are: PICCOLO, FLUTES, OBOES (E.H.), BASSOONS, CLARINETS (three staves), CLARINETS Bass, CLARINETS CB, SIB, SAXOPHONES (A, T, B), TIMPANI, Bells, Tr. Tamb, PERCUSSION (Cymbals, Drum, Marimba), HARP, CORNETS, TRUMPETS, HORNS, TROMBONES, and EUPHONIUMS. The score is marked with the tempo 'Andante un poco rubato (d=132)'. There are several handwritten annotations and markings, including 'one each' and 'ff', and some circled areas. The score is numbered '1' in the top right corner.

Figura 3.17

Fonte: Início de *Capriccio Italien* (HINDSLEY, 1982, p. 1)

4 Corni (F)  
2 Pistoni (A)  
2 Trombe (E)  
3 Tromboni

**Exemplo 3.18**

Fonte: Início de *Capriccio Italien* (TCHAIKOVSKY, 1986, p. 108)

Acerca da Armadura de Clave – na partitura original a Armadura de Clave é de A (Lá) – na transcrição de Hindsley, não há Armadura de Clave. Considerando, porém, que os 1ºs e 2ºs Trompetes, responsáveis pelo *Soli* inicial – são afinados em Bb e o *Soli* começa com a nota “sol”, se houvesse Armadura de Clave, esta seria de F (Fá). Na Instrumentação (ex. 3.19), verifica-se igualmente, algumas diferenças entre a escrita de Hindsley e as recomendações de escrita para banda de concerto.

CAPRICCIO ITALIEN

PETER TSCHAIKOWSKY Transcribed for Concert Band  
by Mark H. Hindsley  
to Bob

INSTRUMENTATION

1. 1st Flutes and Piccolos	18. 1st Cornets
2. 2nd Flutes	19. 2nd Cornets
3. 1st Oboe	20. 3rd Cornets
4. 2nd Oboe	21. 1st Trumpets
5. English Horn	22. 2nd Trumpets
6. 1st Bassoons	23. 1st Horns (F)
7. 2nd Bassoons	24. 2nd Horns
8. 1st Clarinets	25. 3rd Horns
9. 2nd Clarinets	26. 4th Horns
10. 3rd Clarinets	27. 1st Trombones
11. Bass Clarinets	28. 2nd Trombones
12. Eb Contrabass Clarinets	29. 3rd Trombones (bass)
13. String Bases	30. Euphoniums
14. 1st Alto Saxophone	31. Tubas
15. 2nd Alto Saxophone	32. Timpani
16. Tenor Saxophone	33. Marimba, Triangle, Cymbals, Bass Drum, Tambourine, Bells
17. Baritone Saxophone	34. Harp

**Exemplo 3.19**

Fonte: Instrumentação de *Capriccio Italien* (HINDSLEY, 1982, p. s/n)

Diferentemente da instrumentação habitualmente encontrada nas partituras Grau 3-3½, no trabalho em apreço se vê: 2º Oboé; 1º e 2º Fagote; Clarinete Contrabaixo Eb; Contrabaixo; 1ª, 2ª e 3ª Corneta; 1ª, 2ª, 3ª e 4ª Trompa; e, Harpa. Há também a assinalar que o

transcritor não informa a quantidade de instrumentistas a serem empregados em cada voz dos naipes instrumentais. O que se vê na folha de rosto é apenas a relação dos instrumentos empregados na transcrição. É válido ressaltar que obras para banda de concerto, como *Pageant* (1954), de Vincent Persichetti, publicada pela *Cark Fischer* (ex. 3.20); e, *A Festive Overture* (1963), de Alfred Reed (ex. 3.21), já continham em suas capas, não só a instrumentação da obra, como a quantidade de instrumentistas a serem empregados em cada voz instrumental.

# PAGEANT

## VINCENT PERSICHETTI

*Commissioned by Edwin Franko Goldman for the American Bandmasters Association*

J512  
INSTRUMENTATION

Full Score.....	1	Cornet 1 in Bb .....	3
Piccolo in C .....	1	Cornet 2 in Bb .....	3
Flute 1 .....	4	Cornet 3 in Bb .....	3
Flute 2 .....	4	*Trumpet 1 in Bb .....	1
Oboe 1 .....	1	*Trumpet 2 in Bb .....	1
Oboe 2 .....	1	Horn 1 in F .....	1
Clarinet in Eb .....	1	Horn 2 in F .....	1
Clarinet 1 in Bb .....	4	Horn 3 in F .....	1
Clarinet 2 in Bb .....	4	Horn 4 in F .....	1
Clarinet 3 in Bb .....	4	Trombone 1 .....	2
Alto Clarinet in Eb .....	2	Trombone 2 .....	2
Bass Clarinet in Bb .....	2	Trombone 3 .....	2
Bassoon 1 .....	1	Baritone T.C. in Bb .....	2
Bassoon 2 .....	1	Baritone B.C. ....	2
Alto Saxophone 1 in Eb .....	2	Tuba .....	5
Alto Saxophone 2 in Eb .....	2	String Bass .....	1
Tenor Saxophone in Bb .....	2	Snare Drum .....	1
Baritone Saxophone in Eb .....	2	Bass Drum .....	1
		Tenor Drum, Cymbals .....	2

All parts may purchased separately.  
\*Trumpets are essential instruments.

### Exemplo 3.20

Fonte: Instrumentação de *Pageant* (PERSICHETTI, 1954, p. 1)

# **A FESTIVE OVERTURE**

For Concert Band

by **ALFRED REED**

## COMPLETE BAND

1 Full Score	2 2nd B♭ Cornet
2 C Piccolo	2 1st B♭ Trumpet
4 1st Flute	2 2nd B♭ Trumpet
4 2nd Flute	2 3rd B♭ Trumpet
1 1st Oboe	2 1st F Horn
1 2nd Oboe	2 2nd F Horn
1 1st Bassoon	2 3rd F Horn
1 2nd Bassoon	2 4th F Horn
1 E♭ Clarinet	2 1st Trombone
4 1st B♭ Clarinet	2 2nd Trombone
4 2nd B♭ Clarinet	2 3rd Trombone
4 3rd B♭ Clarinet	3 Baritone T.C.
2 E♭ Alto Clarinet	3 Baritone B.C.
2 B♭ Bass Clarinet	6 Tubas
1 B♭ Contra Bass Clarinet	1 String Bass
2 1st E♭ Alto Saxophone	1 Timpani
2 2nd E♭ Alto Saxophone	1 Snare Drum
2 B♭ Tenor Saxophone	2 Bass Drum and Cymbals
1 E♭ Baritone Saxophone	3 Bells, Xylophone and Triangle
2 1st B♭ Cornet	

**Figura 3.21**

Fonte: Instrumentação de *A Festive Overture* (REED, 1963, p. 1)

Há compositores que informam tanto a instrumentação referente à obra, quanto o *lay out* do grupo orquestral. É o caso de *Sammy Nestico* (1924), compositor e arranjador estadunidense, conhecido por seus arranjos para *Jazz band*. Na série de arranjos para uma formação instrumental denominada por ele de *swingphonic band*<sup>41</sup>, além da instrumentação (ex. 3.22), Nestico também sugere o *lay out* a ser utilizado pelo grupo orquestral, conforme verificado no arranjo para *Dance of the Sugar plum*. (ex. 3.23).

<sup>41</sup> Conjunto instrumental baseado na formação base de *jazz band* (4 Trompetes B♭, 2 Saxofones Alto E♭, 2 Saxofones Tenor B♭ e 1 Saxofone Barítono e 4 Trombones, adicionados a outros instrumentos tais como 2 Flautas, 1 Oboé, 1 Fagote, 2 Clarinetes B♭, 1 Clarinete Baixo B♭, 1 Trompa e 1 Tuba, mais Piano, Guitarra, Contrabaixo, Percussão e Bateria.

# DANCE OF THE SUGAR PLUM FAIRY

by P. Tschaikowsky  
arr. by **Sammy Nestico**

## Instrumentation

Condensed Score	1st Bb Trumpet
1st Flute	2nd Bb Trumpet
2nd Flute	3rd Bb Trumpet
Oboe	4th Bb Trumpet
1st Bb Clarinet	1st Trombone
2nd Bb Clarinet	2nd Trombone
Bb Bass Clarinet	3rd Trombone
Bassoon	4th Trombone
1st Eb Alto Sax	Tuba
2nd Eb Alto Sax	Piano
1st Bb Tenor Sax	Guitar
2nd Bb Tenor Sax	String Bass
Eb Baritone Sax	Percussion
Horn in F	Drums

**U.S. \$29.00**  
KENDOR

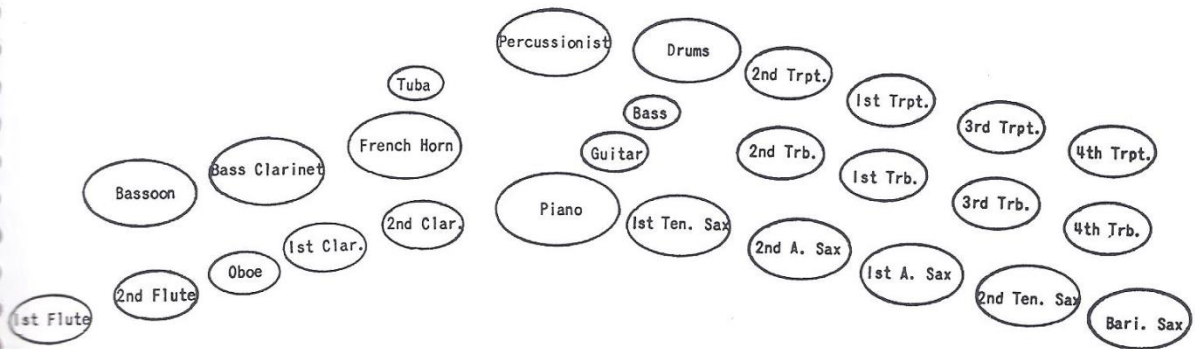
Order From  
**MUSIC EXCHANGE INC.**  
151 W. 46 Street  
New York, NY 10036

AGENT:  
**MIC, INC.**  
New York 14042

### Exemplo 3.22

Fonte: Instrumentação de *Dance of the Sugar Plum Fairy* (NESTICO, 1966, p. s/n)

### SUGGESTED SEATING CHART FOR THE SWINGPHONIC BAND



### Exemplo 3.23

Fonte: Lay out de *Dance of the Sugar Plum Fairy* (NESTICO, 1966, p. 1)

Também há divergências pontuais acerca das figuras rítmicas empregadas na transcrição em relação àquelas permitidas para a categoria banda de concerto. É caso do uso de grupos quiálteras de semicolcheias (cp. 119-120/125-126) nos 2ºs e 1ºs Clarinetes Bb (ex. 2.24), entre outros no decorrer da transcrição.

The image displays a page of a musical score for a concert band. The instruments listed on the left are: PICCOLO, FLUTES, OBOES (E.H.), BASSOONS, CLARINETS (Bb), SAXOPHONES (A, T, B), Bells, CORNETS, TRUMPETS, HORNS, TROMBONES, EUPHONIUMS, and TUBAS. The score is written in 2/4 time. A specific passage in the Clarinet Bb parts is highlighted with a rectangular box, showing groups of eighth notes. Another passage in the Trumpets and Horns parts is circled, showing a complex rhythmic figure. The score includes dynamic markings like mp, p, and ppp, and performance instructions like 'all' and '(s.)'.

**Exemplo 3.24**

Fonte: Instrumentação de *Capriccio Italiano*(HINDSLEY, 1982, p. 19)

### 3.1.4 Suíte Nordestina

Maestro Duda, nascido José Ursicino da Silva (1935), é velho conhecido no universo das bandas de música brasileiras. Pernambucano de Goiana, oboísta, maestro, arranjador e compositor de obras como *Suite Recife*, *Gonzagueando* e *Música para Metais No. 1*, gravadas no CD *Brazil: Brass Music from Northeastern Brazil* (1995), pelo Quinteto de Metais Brasil; de obras originais para banda de concerto como *Música para Metais*, *Suíte Pernambucana de Bolso* e *Suíte Nordestina* – uma das obras mais populares do repertório das bandas brasileiras; do célebre arranjo para *jazz band* da *Aria* (Cantilena), das *Bachianas Brasileiras No. 5*, (VILLA-LOBOS), registrado no CD *Arranjadores* (1997), além de outros trabalhos como compositor ou arranjador.

A fim de posicionar uma obra brasileira na categoria de banda de concerto – como se vê no catálogo de distribuidoras e editoras como *Hal Leonard* e *Carl Fischer*, *Suíte Nordestina* foi escolhida por suas características constitutivas e por ser uma obra bastante conhecida nas bandas de música brasileiras. A obra será analisada, a partir das recomendações de escrita para grupos sinfônicos de sopros categorizados como banda de concerto (Grau 3-3.5/3½). A partitura em apreço faz parte da *Série Música Brasileira para Banda*, publicada pela FUNARTE (2008).

Assim, verificam-se os seguintes aspectos:

1. *Suíte Nordestina* é constituída de quatro movimentos contrastantes entre si, quais sejam: Introdução; I. *Lento*-Baião; II. *Pesante*-Serenata; III. Maracatu; e, IV. *Vivo*-Frevo;
2. Não há indicação do grau de dificuldade nas informações referentes à execução da obra;
3. Armadura de Clave: I. *Lento*-Baião, F (Fá); II. *Pesante*-Serenata, D (Ré-ré); III. Maracatu, C (Dó); IV. *Vivo*-Frevo, C-F (Dó-Fá);
4. Compasso: I. *Lento* (4/4)-Baião (2/4); II. *Pesante*-Serenata (4/4); III. Maracatu (2/4); IV. *Vivo*-Frevo (2/4); Coda (4/4);
5. Ritmo: de acordo com as recomendações feitas à categoria banda de concerto, guardadas as peculiaridades da música popular brasileira no que se refere aos deslocamentos rítmicos;
6. Instrumentação: ver Quadro 3.2 com instrumentação comparativa, a seguir:



Quadro 3.2 – Fonte: (BOCOOK, 1990, p. 1; CLARK, 2010, p. 1; SILVA, 2008, p. V)

<b>Instrumentação Comparativa</b>		
<i>West Side Story</i> <b>Grau 3</b>	<i>A Land Remembered</i> <b>Grau 3.5</b>	<i>Suite Nordestina</i>
1 – Flautim	-	Piccolo
8 – Flauta	4 – Flauta 1	Flauta
-	4 – Flauta 2	-
2 – Oboé	2 - Oboé	Oboé
2 – Fagote	2 – Fagote	Fagote
-	-	Clarinetas Eb (requinta)
4 – Clarinete 1 em Bb	4 – Clarinete 1 em Bb	Clarinetas 1 (Bb)
4 – Clarinete 2 em Bb	4 – Clarinete 2 em Bb	Clarinetas 2 (Bb)
4 – Clarinete 3 em Bb	4 – Clarinete 3 em Bb	Clarinetas 3 (Bb)
1 – Clarinete Alto em Eb	-	-
2 – Clarinete Baixo em Bb	2 – Clarinete Baixo em Bb	Clarinetas Baixo (Bb)
2 – Saxofone Alto 1 em Eb	2 – Saxofone Alto 1 em Eb	Sax. Alto 1 (Eb)
2 – Saxofone Alto 2 em Eb	2 – Saxofone Alto 2 em Eb	Sax. Alto 2 (Eb)
2 – Saxofone Tenor em Bb	2 – Saxofone Tenor em Bb	Sax. Tenor 1 (Bb)
-	-	Sax. Tenor 2 (Bb)
1 – Saxofone Barítono em Eb	2 – Saxofone Barítono em Eb	Sax. Barítono (Eb)
3 – Trompete 1 em Bb	4 – Trompete 1 em Bb	Trompete 1 (Bb)
3 – Trompete 2 em Bb	4 – Trompete 2 em Bb	Trompete 2 (Bb)
3 – Trompete 3 em Bb	4 – Trompete 3 em Bb	Trompete 3 (Bb)
2 – Trompa 1 em F	2 – Trompa 1 em F	Trompa 1 (F)
2 – Trompa 2 em F	2 – Trompa 2 em F	Trompa 2 (F)
3 – Trombone 1	3 – Trombone 1	Trombone 1
3 – Trombone 2	3 – Trombone 2	Trombone 2
-	-	Trombone 3
2 – Barítono T.C.	2 – Eufônio T.C. em Bb	-
2 – Barítono B.C.	3 – Eufônio B.C.	Bombardino
4 – Tuba	4 – Tuba	Tuba (C)
1 – Contrabaixo	-	-
1 – Tímpano (Prato Suspenso)	1 – Tímpano	-
2 – Percussão com Teclados (Bells, Chimes, Xilofone)	5 – Percussão com Teclados	-
2 – Percussão 1 (Drum Set)	2 – Percussão 1 (Caixa Clara, Bumbo, Rain Sticks)	Percussão 1 (Caixa/Bateria)
2 – Percussão 2 (Prato de Corte, Mark Tree, Claves, Maracas, Prato Suspenso, Triângulo, Hi-Hat)	6 – Percussão 2 (Prato de Corte, Triângulo, Prato Suspenso, Tom-toms, Thundersheet, Maracas)	Percussão 2 (Pratos e Bumbo)
-	-	Percussão 3 (Triângulo, Ganzá)

No que respeita à instrumentação verifica-se que a obra é destinada a categorias distintas – banda concerto, banda sinfônica e banda de música – sem, contudo, levar em conta o grau de dificuldade de cada uma delas. Segundo Marcelo Jardim, coordenador técnico da Série Música Brasileira para Banda:

Os instrumentos opcionais estão inclusos na instrumentação da partitura, mas não são essenciais à execução da obra. Foram originalmente previstos pelo compositor ou arranjador. Procurou-se manter tais instrumentos como opcionais, permitindo a execução de determinada passagem musical com mais de uma possibilidade, viabilizando a execução com bandas sinfônicas e bandas de concerto, bem como uma melhor execução pelas tradicionais bandas de música. Desta forma, as indicações de frase de outros instrumentos possibilitam ao regente dispor de uma massa sonora em execuções ao ar livre, resguardando o equilíbrio sonoro em concertos realizados em locais fechados. (JARDIM, 2008, p. iv)

Tendo em vista as recomendações de escrita citadas nesta pesquisa, verifica-se que banda de concerto e banda sinfônica são categorias distintas nas questões referentes à escrita – tempo de compasso, tessitura, ritmo, tipos de entradas, etc. – instrumentação e efetivo pessoal de instrumentistas. Quanto às tradicionais bandas de música, também há a considerar que sua escrita parece mais próxima do tipo de escrita recomendado para grupos de sopros iniciantes (Grau  $\frac{1}{2}$ ; 1-1 $\frac{1}{2}$ ) ou juvenis (2-2 $\frac{1}{2}$ ). Na esteira desta orientação técnica há incompatibilidade entre uma escrita e outra, na medida em que se trata de graus de dificuldade diferentes, relativos às habilidades técnicas dos instrumentistas. Neste caso, uma obra como *Suíte Nordestina* teria que ser categorizada num tipo específico de grupo sinfônico de sopros, dadas as suas características de escrita e requisitos cognitivos no que se refere à interpretação. Assim os instrumentos tidos como opcionais por Marcelo Jardim, uma vez que foram previstos pelo compositor ou arranjador – o que significa que o timbre desses instrumentos é importante para a concepção sonora da obra – deixariam de sê-lo.

Levando-se em conta a tabela comparativa demonstrada, verifica-se que não consta na instrumentação de *Suíte Nordestina* a quantidade de músicos a serem empregados na interpretação da obra, como se vê naquelas escolhidas para a comparação. Nestas partituras, a quantidade de instrumentistas não é uma decisão a critério do regente, mas sim do compositor ou arranjador, que faz constar na capa ou folha de rosto da sua obra, a instrumentação em sentido literal, a saber: tipos de instrumentos e quantidade instrumentistas a serem empregados para a execução do seu trabalho. Em *Suíte Nordestina* há apenas um desses aspectos: a instrumentação em sentido parcial, indicando a relação dos instrumentos utilizados na obra, mas sem mencionar a quantidade de instrumentistas a serem empregadas em cada naipe, como se vê *West Side Story* e *A Land Remembered*. O resultado desta ação é que ela não há dúvidas sobre a quantidade de instrumentistas a serem empregados na execução da obra. No arranjo de Jay Bocook para *West Side Story*, a prescrição inserida na folha de rosto

da obra é 70 instrumentistas. Por sua vez, na capa da obra de Larry Clark, 79. Na folha de rosto de *Suíte Nordestina*, de Mestre Duda, não consta tal informação.

Sobre a tessitura, verifica-se que há semelhança, com algumas exceções, entre as recomendações feitas às obras escritas para grupos sinfônicos categorizados como banda de concerto. Naturalmente que em razão de Mestre Duda não ter escrito sua obra baseado nas recomendações apropriadas a uma banda de concerto, verifica-se há algumas ultrapassagens nos limites da tessitura de alguns instrumentos, como por exemplo: Flauta (cp. 84, 94, 100, 104, 108, 116, 120); 1º Clarinete (cp. 70, 125); 1º Trompete Bb (cp. 35, 84, 94, 100, 104, 108, 117, 120, 125); 1ª Trompa (cp. 94, 100, 104, 108, 116-117, 120, 125). Há a ressaltar que a atenção aos aspectos referentes à tessitura, dizem respeito diretamente à habilidade do instrumentista na execução do seu instrumento. Isto orienta principalmente o regente na escolha de repertório compatível com a habilidade dos seus instrumentistas. É neste sentido que recomendações divididas por categorias têm sua funcionalidade garantida. Demonstra que a categorização dos grupos de sopros não é mera exigência editorial, mas sim, didática e funcional.

Sobre a obra em si, trata-se de um evento sonoro dividido em quatro seções – I. Baião; II. Serenata; III. Maracatu; e, IV. Frevo – antecedidas por uma introdução. Segundo Marcos Nogueira,

A introdução apresenta uma figura melódica que vai interligar todas as seções da obra, dando-lhe unidade e compensando a dissociação formal provocada pela variedade de gêneros característicos apresentados. Trata-se de uma melodia simples sem síncope, que assim se diferencia do caráter rítmico das demais seções. Ressaltam-se ainda as pequenas células melódicas cromáticas que se destacam no acompanhamento, quando a melodia repousa em notas longas. (NOGUEIRA, 2008, p. VI)

Essa figura melódica, presente na introdução (ex. 3.25) e referida por Nogueira, aparece explicitamente na transição da primeira seção (lento, 60 BPM, cp. 34) para a introdução (Pesante, 54 BPM, cp. 38-39) que antecede a segunda seção (Serenata, 60 BPM, cp. 40-53). As demais seções fazem parte de gêneros aparentados – Maracatu e Frevo que, diferentemente do que afirma o autor, não necessitam da figura melódica em apreço para interligação. Há, porém, um aspecto que parece implícito na obra de Maestro Duda: um tipo de sonoridade peculiar à *jazz band*, que o Mestre conhecia tão bem. Sobre isto, basta recordar seu famoso arranjo para a “erudita” *Bachianas No. 5*<sup>42</sup>, de Villa-Lobos.

---

<sup>42</sup> Bachianas No. 5 (Heitor Villa-Lobos/Arr. Duda do Recife) – Banda Savana. Projeto Memória Brasileira (1997).

Série Música Brasileira para Banda

**Suite Nordestina**Partitura Completa  
Duração aproximada: 5'05"

(I. Lento e Baião, II. Serenata, III. Maracatu, IV. Frevo)

Jose Ursicino da Silva (Mestre Duda)  
revisão Marcelo Jardim

Lento ( $\text{♩} = 60$ ) "Tema de Abertura"

Piccolo

Flauta

Oboé

Fagote

Clarineta E $\flat$   
(Requinta)

Clarinetas B $\flat$   
1  
2, 3

Clarineta Baixo

Sax. alto E $\flat$  1, 2

Sax. tenor B $\flat$

Sax. barítono E $\flat$

Trompas F  
1  
2

Trompetas B $\flat$   
1  
2, 3

Trombones  
1  
2, 3

Bombardino

Tuba

Contrabaixo

Percussão 1  
bateria completa

Percussão 2  
pratos de choque  
prato suspenso  
agogô  
bumbo

Percussão 3  
triângulo  
ganzá

**Exemplo 3.25**Fonte: Abertura de *Suite Nordestina* (SILVA, 2008, p. 1)

Essa peculiaridade se revela, por exemplo, no quinteto de saxofones (1 $^{\circ}$  e 2 $^{\circ}$  Saxofones Alto, 1 $^{\circ}$  e 2 $^{\circ}$  Saxofones Tenor e Saxofone Barítono) utilizado pelo compositor na obra em análise. É comum tal formação nas *jazz bands* ou em obras de grupos sinfônicos nitidamente baseadas na sonoridade *jazzística*. É o caso, por exemplo, da *American Jazz*

*Philharmonic*, nos Estados Unidos e no Brasil, da *Orquestra Jazz Sinfônica*. Esses organismos sinfônicos são híbridos, ou seja, juntam a instrumentação peculiar da orquestra sinfônica tradicional com a instrumentação característica da *jazz band*. Outro aspecto que também demonstra a “influência *jazzística*” de Maestro Duda, aparece na melodia secundária, a cargo das Trompas e Bombardinos (cp. 2-3; 6-7), além da harmonização cromática descendente, verificada em trechos da introdução (cp. 3-5; 7-9). Curiosamente esse cromatismo *jazzístico* (ex. 3.26) antecede, sem interrupção ou suspensão, a primeira seção da obra, um brasileiríssimo baião<sup>43</sup>.

The image shows a musical score for a jazz band. The instruments listed on the left are Tpas. F (Trumpets in F), Tpts. Bb (Trumpets in Bb), Tbn. (Trombones), Bdn. (Baritone), Tb. (Tuba), and Cb. (Cello/Double Bass). The score is in 2/4 time. A black box highlights a specific section of the music, likely the chromatic descending line mentioned in the text. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

### Exemplo 3.26

Fonte: Continuação da Abertura de *Suíte Nordestina* (SILVA, 2008, p. 3)

<sup>43</sup> *Baiano* ou *Baião* parece ser uma dança usada apenas da Bahia para cima. Sobre ela se encontra referências neste Estado, em Sergipe, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará e Maranhão. É uma dança de pares solistas, um homem e uma mulher, com sapateados, palmas, umbigada, meneios e o uso de castanholas ou de um castanholar de dedos que as substitua. [...] o Baiano apresenta o detalhe de que os espectadores não formam a costureira roda, mas se mantêm sentados ao redor da sala; entre eles o par solista vai buscar o seu substituto, com a clássica umbigada. Em outras descrições [...], a umbigada aparece substituída por uma mesura ou pelo estalar castanhulado de dedos diante do sucessor escolhido. [...] o Baiano é dançado em roda, por mulheres e homens aos pares ou sozinhos (provavelmente, no centro da roda), sendo o ritmo da dança acompanhado por sapateados e palmas. Tanto Sílvio Romero como Rodrigues de Carvalho dão o Baiano como a dança característica do samba, usando esta palavra no seu sentido genérico de baile popular em que se executam danças movimentadas. (ALVARENGA, 1982, p. 177-178).

Para Nogueira,

A primeira seção característica (Baião) inicia-se contundente com uma breve apresentação da célula rítmica típica e dos movimentos ascendentes de terças, próprios do gênero e já insinuados na introdução. As articulações indicadas por tipos de ataque e acentuações são essenciais para se obter o efeito estilístico desejado. (NOGUEIRA, 2008, p. VI).

A célula rítmica a que se refere o autor, apresentada na introdução do baião, parece ser, na verdade, um tipo de célula rítmica constituinte do acompanhamento da seção em análise. É uma espécie de motivo rítmico secundário característico do baião estilizado de Mestre Duda, antecedente ao tema principal da seção. Sua constituição remete ao trio instrumental – sanfona, zabumba e triângulo – de forró. Como se trata de uma obra de caráter sinfônico, o compositor faz uso dessa célula rítmica no todo orquestral, com os instrumentos de sopros e a percussão executando o mesmo ritmo, neste caso, um tipo rítmico de uníssono orquestral. A fim de corroborar com o que virá em seguida, os Clarinetes Bb juntamente com os Saxofones Alto e Tenores, executam em uníssono real, um arpejo mixolídio (fá-lá-dó-mib) em semicolcheias ligadas em grupos de três notas irregulares, concluindo a inserção em semicolcheias e colcheias. Logo após, é reexposta a mesma célula rítmica característica do baião.

A partir do compasso 18 tem início o tema em si do Baião (ex. 3.27). Trata-se de um tema melodioso, uma cantiga completa, como argumenta Leonard Bernstein. Para ele, o que faz um tema ser atraente e apreciado é a sua repetição exata ou alterada. “É essa repetição que faz a melodia ficar no ouvido; e as melodias que ficam no ouvido são as que têm maior probabilidade de agradar. Os autores de canções ligeiras sabem que é assim e por isso repetem tantas vezes as suas frases.” (BERNSTEIN, 1971, p. 20).

Baião (♩ = 102)

**Exemplo 3.27**

Fonte: Início de *Baião* (SILVA, 2008, p. 4-6)

É nesta linha que o tema do Baião se desenvolve, como uma cantiga sem poesia, mas facilmente assimilável, com tal singeleza constitutiva que sua melodia “fica no ouvido” como assinala Bernstein. Essa é uma característica das melodias composta por Maestro Duda, como se verá na apreciação de sua *Suíte Nordestina*. Orquestrador habilidoso, Duda apresenta a primeira parte do tema (cp. 18-25) utilizando a região de barítono e baixo do grupo sinfônico (Fagotes, Clarinetes Baixo Bb, Saxofones Tenores Bb, Saxofones Barítono Eb, Trompas F, Trombones e Bombardinos). Na segunda parte do tema (cp. 26-33), ele emprega as vozes agudas e médias do corpo orquestral em oitavas, ampliando dessa forma o som vertical da melodia e explorando as características timbrísticas dos instrumentos empregados, ora em uníssonos reais, ora em uníssonos de oitava.

Secundariamente o compositor emprega três tipos de acompanhamento: 1. arpejo mixolídio – a cargo dos Clarinetes Bb e Saxofones Alto Eb (cp. 20-21/24-25); 2. cortina harmônica<sup>44</sup> – a cargo dos Clarinetes Bb, Clarinete Baixo Bb e Saxofones; 3. rítmico-percussivo – a cargo das Tubas, Contrabaixo e Percussão (ex. 3.25]8). Dessa forma, caracteriza-se o baião enquanto dança brasileira, recheada de meneios, palmas e muita alegria. Após uma repetição, esta cantiga chega ao fim (cp. 34). Aí o motivo temático da Introdução inicial é reexposto, desta vez, resumidamente contraído para concluir *jazzisticamente* com um recurso segundo a qual a dominante é resolvida por semitom descendente, *sub V7* (dominante substituta). Neste caso, em vez de chegar ao acorde de F (Fá Maior) antecedido de sua dominante tradicional (Dó7), chega-se por intermédio de outro caminho, mais próximo – Gb7 (Sol Bemol Maior com Sétima) ➔ F 7M/9 (+11/13) – Fá Maior com Sétima e Nona Maior, acrescido de Décima-Primeira Aumentada e Décima-Terceira Maior).

The image shows a musical score for the percussion section of a piece. It consists of five staves, each with a different instrument or part:
 

- Tb.** (Tuba): Starts with a half note G2, followed by a quarter note G2, and then a series of quarter notes G2, F2, E2, D2, C2.
- Cb.** (Contrabaixo): Starts with a half note G1, followed by a quarter note G1, and then a series of quarter notes G1, F1, E1, D1, C1.
- Perc. bat.** (Bateria): Features a steady eighth-note pattern.
- Perc. 2** (Percussão 2): Includes parts for 'pt. choque' (snare), 'pt. sus.' (snare), 'agogô' (agogô), and 'bumbo' (bass drum).
- Perc. 3** (Percussão 3): Includes parts for 'tgl.' (triangle) and 'ganz.' (cymbal).

 The score is marked with a double bar line and a repeat sign at the beginning of the second system. Dynamic markings include *mf* and *pizz.* (pizzicato).

### Exemplo 3.28

Fonte: Excerto de *Baião* (SILVA, 2008, p. 4)

<sup>44</sup> [...] contracanto passivo harmonizado em bloco (GUEST, 1996, p. 119)

Uma breve introdução (cp. 37-39/ex. 3.29) com a melodia – a cargo do 1º Trompete Bb e Bombardino, em uníssono de oitava – anuncia a segunda seção. O acompanhamento, em fundo harmônico – é bastante simples: consiste basicamente de figuras rítmicas de Semínimas, à exceção do 1º Saxofone Alto Eb (cp. 37 e 39), 2º Trompete Bb e 1ª Trompa F (cp. 39).

The image shows a page of a musical score for a full orchestra. The score is divided into two sections: 'Lento (♩ = 60)' and 'Pesante (♩ = 54)'. The first section is marked 'mp' and the second section is marked 'p'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions like 'Solo' and 'Requiescente'. The instruments listed on the left are: Fgts., Cl. Eb (Req.), Cls. Bb (1 and 2,3), Cl. Bx., Sxa. Eb 1,2, Sxt. Bb, Sx.bar. Eb, Tpas. F (1 and 2), Tpts. Bb (1 and 2,3), Tbn. (1 and 2,3), Bdn., Tb., and Cb. The score is for measures 34 to 39.

### Exemplo 3.29

Fonte: Introdução de *Serenata* (SILVA, 2008, p. 7)



A partir do compasso 40 de ensaio, tem início a segunda seção de *Suíte Nordestina – Serenata* (60 BPM) “Tema de Deolinda” (fig. 3.30).

40 Serenata (♩ = 60) "Tema de Deolinda"

Pic.

FL. Solo *p*

Ob.

Fgt. *pp*

Cl. E<sub>b</sub> (Req.)

Cl. B<sub>b</sub> 1 *pp*

2, 3 *pp*

Cl. B<sub>b</sub> *pp*

Sxa. E<sub>b</sub> 1, 2 *p*

Sxt. B<sub>b</sub> *pp*

Sx.bar. E<sub>b</sub> *pp*

### Exemplo 3.30

Fonte: Início de Serenata (SILVA, 2008, p. 8)

O tema da *Serenata* confirma a habilidade melodista de Maestro Duda. Simples como uma cantiga de ninar, sua apresentação se dá por intermédio da Flauta (cp. 40-47). Na ausência desse instrumento, pode ser realizado pelo 1º Saxofone Alto Eb (conforme apontamento inserido na partitura). O acompanhamento – a cargo apenas das madeiras – é construído por intermédio de uma cadência cromática descendente, proporcionando as condições harmônicas para a Flauta solo executar sua melodia em *p*. A partir do compasso 48, o tema se repete, desta vez em *tutti orchestral* com intensidade média – *mf*. O acompanhamento, nos mesmos moldes daquele realizado apenas pelas madeiras do grupo sinfônico de sopros, se dá por intermédio dos demais instrumentos, com a novidade de um contracanto levado a efeito pelos Saxofones Tenores, Trompas e Bombardinos (cp. 47-50). Não há, até o presente momento, acompanhamento percussivo. Novamente, Mestre Duda emprega uma cadência de sub V7 a fim de concluir a *Serenata*, com intensidade *pp*. Somente no acorde final o compositor utiliza a percussão com *rulos* sutis em intensidade *pp*.

A terceira seção começa abruptamente com a introdução do *Maracatu* (92 BPM) – “Homenagem à Princesa Isabel” (ex. 3.31).

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is for measures 52 to 54. At measure 54, the tempo and style change to 'Maracatu (92 BPM) Homenagem à Princesa Isabel'. The score includes parts for Piccolo, Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet in E-flat (with a 'Req.' marking), Clarinet in B-flat (1 and 2,3), Clarinet in Bassoon, Saxophone in E-flat (1, 2), Saxophone in B-flat, Saxophone in Baritone E-flat, Trumpet in F (1, 2), Trumpet in B-flat (1, 2, 3), Trombone (1, 2, 3), Bassoon, Trombone, and Cymbal. The percussion section includes baton, 'Perc. 2' (with 'pt. choque', 'pt. sus.', 'agogô', and 'bumbo' markings), and 'Perc. 3' (with 'tgl.' and 'ganz.' markings). The score is written in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics, including 'mf' and 'pp'.

**Exemplo 3.31**

Fonte: Introdução de *Maracatu* (SILVA, 2008, p. 10)

Segundo Marcos Nogueira, “o Maracatu é introduzido por uma simulação, em tutti (por toda a orquestra), do conjunto de percussão que originou esse gênero pernambucano:

metais, flautas e requinta representam alfaias (grandes tambores), enquanto clarinetes e saxofones são as vozes dos taróis e das caixas.” (NOGUEIRA, 2008, p. VI). Nogueira parece fazer referência à introdução do Maracatu, os oito compassos a partir do compasso 54. Neste trecho há, de fato, aspectos constitutivos semelhantes àqueles citados pelo autor, com ataques vigorosos dos metais, misturados ao Piccolo, Flautas e Requinta, combinados às síncopes realizadas pelas madeiras, todos acompanhados pelas combinações rítmicas dos instrumentos de percussão, peculiares ao maracatu<sup>45</sup>.

O tema de *Maracatu* é como uma cantiga cantarolada pelos dançarinos (ex. 3.32). Nele, como no Baião, há uma hibridização modal, ou seja, uma intercessão entre o modo lídio e o modo mixolídio. Trata-se de uma melodia de característica maior, todavia, com o quarto grau aumentado (lídio) e o sétimo grau abaixado (mixolídio). Acompanhado vigorosamente pela Percussão, Tubas e Contrabaixo, a primeira parte do tema de Maracatu (cp. 62 – a cargo das Flautas, Oboés, Requinta e Clarinetes Bb – todos de em uníssono real e de oitava (Oboé, cp. 66-69). A partir do compasso 70, juntam-se a esses instrumentos o Piccolo (cp. 70 em diante), os Saxofones (cp. 74-77) e os Trompetes Bb (cp. 70-73).

Maracatu (♩ = 92)

The image shows a musical score for 'Maracatu' in 2/4 time, with a tempo of quarter note = 92. The score consists of two staves. The first staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic marking and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including an accent (^) over a note. The second staff starts with a forte (f) dynamic and continues the melodic line with similar rhythmic patterns and accents. The key signature has one sharp (F#).

### Exemplo 3.32

Fonte: Tema de *Maracatu* (SILVA, 2008, p. 11-14)

É interessante observar que neste tema, Maestro Duda utiliza uma técnica de repetição parcial. Trata-se da repetição quase literal da melodia inicialmente executada, dois compassos depois (ex. 3.33). Nesta repetição são utilizados os Fagotes, Saxofones e o Bombardino. Outros instrumentos – Trompas e Trombones – executam fundo harmônico (cp.

<sup>45</sup> O *Maracatu* parece que só tem vida ativa em Pernambuco, especialmente no Recife, embora tenha sido assinalado também nos Estados da Paraíba e Alagoas. Os Maracatus do Recife se exibiam antigamente por ocasião de festas religiosas, cívicas ou populares; hoje se limitam quase apenas ao carnaval. Não possuindo parte representada, constituem em essência um cortejo real, meio religioso meio profano, possivelmente idêntico à forma primitiva dos Congos e Congadas. Tal como os ranchos destes bailados, os negros dançadores de Maracatus conservam ainda hoje a tradição de irem dançar diante de igrejas, principalmente da de Nossa Senhora do Rosário. As figuras dos Maracatus são o Rei, a Rainha, Príncipes, Damas de Honra, Embaixador, a Dama-do-Passo, o Baliza e as Baianas (dançarinas). (ALVARENGA, 1982, p. 118).

70-73) e acompanhamento rítmico-percussivo (cp. 76-77). Como o maracatu em si é um cortejo em que se misturam aspectos religiosos e profanos, Duda parece evocar o tipo de cenário cujas peculiaridades são narradas por Oneyda Alvarenga.

**Maracatu** (♩ = 92)  
Fl., Ob., Cls. Eb & Bb.

*mf*

Fgt., Sxa. Eb, Sxt. Bb, Sx.bar Eb, Bdn.

*mf*

**Figura 3.33**

Fonte: Excerto do Tema de *Maracatu* (SILVA, 2008, p. 11-12)

De acordo com a autora,

A organização do cortejo parece só ter como critério fixo a posição dos músicos, que fecham sempre o préstito. Os instrumentos são de percussão, grande número de bombos, gonguês e ganzás que emprestam aos Maracatus uma enorme violência de barulho e de ritmo. O Mestre, ou tirador de loas, tira as cantigas, auxiliado por dois coristas; as Baianas respondem em coro. (ALVARENGA, 1982, p. 120).

Os aspectos referentes ao “tirador de loas” no cortejo de maracatu são verificados nesta seção de *Suite Nordestina*. Isto demonstra nitidamente que Mestre Duda tinha pleno conhecimento das características do maracatu, que se confirmam tanto em relação à cantiga, quanto em relação aos aspectos constitutivos da dança em si. Embora tenha sido escrita para um grupo sinfônico de sopro, a seção demonstra que poderia se executada por um grupo de cantores e percussionistas.

Nesta seção destaca-se o papel da percussão (ex. 3.34). Em toda a seção, o trabalho requerido dos percussionistas é de grande importância para as intensões do compositor para o *Maracatu*. Do ponto de vista rítmico não há complexidades que exijam elevado grau de

habilidade técnica. O que se requer é compreensão das características do gênero. Diferentemente do que afirma Oneyda Alvarenga, para quem os instrumentos de percussão “emprestam aos Maracatus uma enorme violência de barulho e de ritmo” (p. 120), a escrita de Mestre Duda não requer barulho nem enorme violência, mas apenas segurança na execução. A intensidade é em *mf* do início ao fim da seção.

### Exemplo 3.35

Fonte: Percussão de *Maracatu* (SILVA, 2008, p.10)

A última seção, *Frevo* (ex. 3.36) é precedida de uma pequena introdução de andamento rápido (Vivo, 132 BPM) e contundentemente intenso – *mf* / *ff*. A partir do compasso 81, o frevo<sup>46</sup>. Pernambucano de nascimento, Mestre Duda conhecia muito bem os tipos de frevo. Assim, verifica-se que a última seção da *Suíte Nordestina* tem a ver com o *frevo de rua*. Isto se verifica tendo em conta o andamento (132 BPM) e suas características

<sup>46</sup> 1) Dança surgida em Recife PE a partir dos últimos anos do séc. XIX, com a progressiva multiplicação das síncopas e do gingado rítmico das músicas de bandas militares, a fim de propiciar desarticulações de corpo dos capoeiras, que exigiam sua agilidade, abrindo os desfiles militares, com passos improvisados ao som das marchas e cobrados. Segundo Renato Almeida, citando Mário Melo, surgiu da polca-marcha e teve sua linha divisória estabelecida pelo capitão José Lourenço da Silva (Zuzinha), ensaiador das bandas da brigada militar de Pernambuco. A marcha tem um ritmo frenético e contagiante, que lhe confere o caráter de uma dança de multidão. Seu compasso é binário e o andamento, semelhante à marcha carioca, mas o ritmo é tudo. Conforme Renato Almeida divide-se em duas partes e seus motivos se apresentam sempre em diálogos de trombones e pistons com clarinetas e saxofones. O grande interesse está na sua coreografia, individual, improvisada: os dançarinos raramente repetem um gesto ou atitude, mantendo sempre uma feição pessoal e instintiva de improvisação – o passo – originado no gingar dos antigos capoeiras. O passo, vindo a ser feito com a ajuda rítmica de velhas sombrinhas e guarda-chuvas, dava à massa dos dançarinos que evoluíam pelas ruas apertadas uma impressão de fervura, o que originaria a palavra *frevo*, como deverbal de *frever*, por *ferver*. Posteriormente a 1917, conforme Pereira da Costa, o frevo foi introduzido nos salões, nos clubes carnavalescos; aí, com frequência, os dançarinos exibem seus passos individualmente. 2) *Frevo de rua*. Frevo puramente orquestral, destinado a animar a improvisação dos passos por parte dos dançarinos, que na realidade – segundo observa o maestro Guerra Peixe – dançam a orquestração, pois “cada volteio de um instrumento é acompanhado por um passo ou uma firula do passista”. 3) *Frevo-Canção*. Frevo com ritmo marchado, surgido a partir da década de 1930 em Recife, caracterizado por uma introdução de frevo comum, a que se segue parte cantada, semelhante às marchas cariocas de Carnaval. Quando cantado em tom lamentoso, pela madrugada, na volta dos dançarinos de blocos aos seus bairros, o frevo-canção recebe o nome de *marcha-regresso*. (Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular, 1977, p. 292).

puramente orquestrais, pela ausência de letra e por não ser lamentoso como é o caso do *frevo-canção*.

**Exemplo 3.36**

Fonte: Introdução de *Frevo* (SILVA, 2008, p.14)

A transição da terceira seção – *Maracatu* – para quarta e última seção – *Frevo* – se dá de forma abrupta. De um andamento de 92 BPM para 132 BPM, de um cortejo para um ritmo frenético e contagiante. Na parte “A” verifica-se que o tema é inicialmente executado praticamente em uníssono orquestral (cp. 81-83), com espessamentos harmônicos nas vozes dos Clarinetes Bb, Saxofones Alto Eb e Tenor Bb, Trompas F, Trompetes Bb e Trombones, com acompanhamento de baixo rítmico a cargo dos Fagotes, Clarinetes Baixo Bb, Saxofones Barítono Eb, Tubas e Contrabaixo, além do acompanhamento característico do frevo, realizado pelos instrumentos de percussão (Bateria, Pratos de Choque, Prato Suspenso, Agogô, Bumbo, Triângulo e Ganzá).

Em vista da afirmação de Renato Almeida de que o frevo divide-se em duas partes e “seus motivos se apresentam sempre em diálogos de trombones e pistons com clarinetas e saxofones” (p. 292), verifica-se que na parte “B” de *Frevo* a elaboração instrumental não se dá necessariamente como afirma o autor. Talvez por questões de ordem timbrísticas, próprias da atividade de orquestração, Mestre Duda junta aos metais (Trompas, Trompetes, Trombones e Bombardinos), instrumentos de madeira (Piccolo, Flautas e Requinta). Assim, o diálogo é iniciado entre os metais adicionados a alguns instrumentos de madeira com os demais, sempre como uma espécie de desafio entre eles, tudo isso por duas vezes. Após a repetição desta parte “B” o tema da Introdução de *Suíte Nordestina* é reexposto e a obra é concluída grandiosamente em intensidade fortíssima num acorde *jazzístico* de Fá7M9 (+11) – Fá Maior com Sétima Maior, Nona e Décima-Primeira Aumentada) com a percussão em *rulos*.

Guardadas as proporções inerentes às suas propriedades constitutivas, *Suíte Nordestina* pode ser categorizada como banda de concerto. Há a considerar alguns aspectos, tendo em vista que a obra não foi escrita com base nas recomendações geralmente percebidas nas obras para grupos sinfônicos de sopros, classificados como Grau 3 e 3½. Nestas há regras objetivas que apontam limites na instrumentação, compasso, tessitura e configuração rítmica. Por se tratar de uma obra brasileira e de caráter eminentemente Pernambucano, *Suíte Nordestina* possui células rítmicas diferentes daquelas encontradas em obras como *West Side Story* e *A Land Remembered*, por exemplo. Mesmo assim, é possível afirmar que é estruturalmente simples se comparada às obras classificadas na categoria banda sinfônica.

Se ajustada à categoria banda de concerto, *Suíte Nordestina* pode ser excelente representante da literatura brasileira para banda de concerto no cenário internacional, por meio de editoras como *Carl Fischer* e *Hal Leonard*. Na instrumentação, por exemplo, não consta a quantidade de músicos a serem empregados na interpretação da obra. Isto constitui fator significativamente relevante na orientação dos trabalhos do regente, principalmente por se tratar de uma obra de caráter nordestino. Nota-se também que Mestre Duda também não inseriu na obra a Flauta 2 – voz instrumental que habitualmente encontrada na categoria banda de concerto grau 3 ½. Outra voz instrumental que não existe na categoria banda de concerto é o Saxofone Tenor 2 – voz encontrada em *Suíte Nordestina*. Instrumentos presentes nesta categoria e não empregados por Duda são o Tímpano e a Percussão com Teclados. Nota-se também, algumas extrapolações na tessitura permitida para banda de concerto, fato que não representa grandes problemas de execução, mas deve ser levado em conta para ser para publicação internacional.

## CONCLUSÃO

Os grupos sinfônicos de sopros categorizados como banda de concerto constituem uma espécie de elo transitivo no âmbito da música sinfônica para sopros. Nos ambientes de ensino, esses grupos ocupam o primeiro degrau no que respeita a competência e habilidades técnicas que possibilitem a execução de repertório transcrito ou original para essa formação sinfônica com grau de dificuldade moderada. É a partir de gradações categorizadas como Grau 3 e 3½ que há expressiva quantidade de obras com vistas, principalmente à sala de concerto. Nelas o que se vê é uma intenção didática baseada nas capacidades técnicas dos instrumentistas e por extensão, de todo o grupo sinfônico. Nisto é desafiado a realizar pequenos solos e todo o grupo sinfônico, a interpretar estados de espírito contrastantes numa mesma obra, além das possibilidades efetivas da realização de apresentações de músicas de concerto de caráter erudito ou popular.

Em geral foi verificado que os compositores e arranjadores observaram as recomendações nas questões referentes à escrita – tessitura, divisão de vozes instrumentais e ritmos moderados, etc. – e instrumentação. Na categoria banda de concerto Grau 3 se pode ver o aparecimento do Piccolo, dos Clarinetes Bb divididos em três vozes instrumentais, Clarinete Alto Eb, Saxofones divididos em quatro vozes, Trompetes Bb em três vozes, duas vozes de Trompas, Trombones em duas vozes e Contrabaixo (*string bass*). Na categoria Grau 3½ apareceram as Flautas divididas em duas vozes e naturalmente, exigências técnicas mais requintadas no que respeita às questões referentes à sonoridade, expressões de dinâmica, de ordem rítmica e de tessitura.

Verificou-se também que *Capriccio Italien*, de Tchaikowsky e transcrição de Mark Hindsley, apesar de transcrita para banda de concerto, não leva em conta as recomendações feitas às obras escritas para banda de concerto. Nos trabalhos de Hindsley para banda de concerto há apenas transcrições de obras escritas originalmente para orquestra sinfônica. Isto supõe que Hindsley, apesar de ser contemporâneo de referências da música sinfônica para sopros como Alfred Reed e Vincent Persichetti, não considerou em suas obras o padrão de escrita adotado por estes, além de ter optado apenas pelas transcrições dos cânones da música de concerto. Também, na transcrição de Mark Hindsley para *Capriccio Italien*, não há informações sobre a quantidade músicos a serem empregados nos naipes nem o grau de dificuldade da obra.

Acerca das obras brasileiras para grupos sinfônicos de sopros não foi encontrada nenhuma obra escrita a partir de grau de dificuldade. *Suíte Nordestina*, de Mestre Duda, foi



inserida na categoria banda de concerto por conter algumas características que a permitem pertencer à categoria em apreço, porém, com ressalvas. Os deslocamentos rítmicos verificados fazem parte das peculiaridades da música popular brasileira e não impedem que a obra seja categorizada como apropriada para banda de concerto. As ressalvas são poucas: notas fora da extensão recomendada, observada, por exemplo, no 1º Trompete Bb; e, a escrita para cinco vozes de Saxofones, comum à *jazz band*, mas geralmente não encontrada na escrita para banda de concerto. Também não há na instrumentação, a quantidade músicos a serem empregados na execução da obra, como é habitual nas edições das obras das editoras e distribuidoras já elencadas. Mesmo assim, *Suíte Nordestina* enquadra-se na categoria banda de concerto.

Assim, verifica-se que tanto os grupos sinfônicos categorizados como banda de concerto, quanto às obras escritas para esta categoria sinalizam que tais grupos sinfônicos são constituídos por instrumentistas em nível de desenvolvimento que os habilita às execuções mais exigentes do ponto de vista técnico e cognitivo. Além disso, parece que a banda de concerto já se apresenta como um grupo estável e por isso, capaz de executar obras que requerem habilidades que não podem ser exigidas dos grupos sinfônicos em níveis iniciais. Nisto, a banda de concerto apresenta-se como elo transitivo entre as categorias iniciais e as categorias de nível avançado por sua constituição instrumental e pelas características do seu repertório.

## CAPÍTULO IV

### GRUPOS SINFÔNICOS DE SOPROS TIPO 3 – NÍVEIS INTERMEDIÁRIOS

Os grupos sinfônicos de sopros classificados no nível de dificuldade Grau 4 em diante são categorizados como banda sinfônica. Grau 4+ indica o grau de dificuldade de elaboração das obras escritas a partir desse grau, pela editora *Belwin BAND*. Nas obras publicadas pela editora *Carl Fischer*, verificam-se classificações Grau 4, 4.5 e Grau 5; naquelas distribuídas pela *Hal Leonard*, Grau 5+. Por sua vez, a página eletrônica *The Wind Repertory Project* classifica as obras escritas nesse grau de dificuldade por intermédio de algarismos romanos, da seguinte maneira: Grau IV – Nível Moderado; V – Nível Intermediário. Na editora *Molenaar Edition*, verifica-se que as obras são classificadas por grau de dificuldade indicado por letras (A-E). No entanto, são as editoras *Carl Fischer* e *Belwin BAND* que classificam de forma clara as obras pertencentes à categoria banda sinfônica, classificadas a partir do Grau 4.

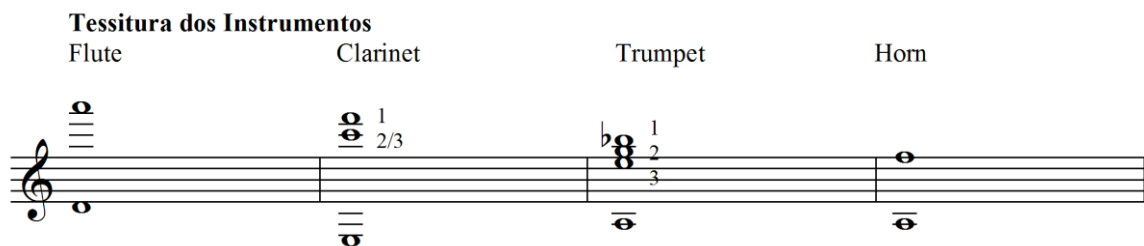
Assim, é na esteira do modelo de classificação utilizado pela *Carl Fischer* e *Belwin BAND*; nos graus de dificuldade informados pela página eletrônica *The Wind Repertory Project*; e, pela loja virtual *Sheet Music Plus*, que as obras escritas para banda sinfônica serão analisadas. Entre elas: *Cenas Brasileiras*, de Francisca Aquino e Ricardo Vasconcellos, Grau III-IV; *Prelude and Rondo*, de David Holsinger, Grau IV; *Canto e Camdombe*, Alfred Reed, Grau 4.5; *Incantation and Dance*, de John Barnes Chance, Grau V; e, *Divertimento for Band*, de Vincent Persichetti, Grau VI.

No Brasil, geralmente, não há qualquer classificação nas obras destinadas à banda sinfônica, embora existam muitas delas, tais como: *Sinfonia para Instrumentos de Sopros* (1990), de Mário Ficarelli; *Abertura Exótica* (1995), de Roberto Farias; *Sertão Urbano* (2005), de Fernando Morais, entre outras. Além disso, embora haja obras originalmente escritas para orquestra arranjadas para banda sinfônica, tal como a *Suite From Bachianas Brasileiras No. 4* (1965) – Villa-Lobos/Arranjo de Alfred Reed; transcrições, como *Batuque* – Lorenzo Fernandes/Transcrição de Richard Wolfson; e de canções populares, tal como *Chicago That Toddlin' Town* – Fred Fischer/Arranjo de Jerry Nowak, a opção neste Capítulo foi pelas obras originais destinadas aos grupos sinfônicos de sopros categorizados como banda sinfônica.

#### 4.1 Banda sinfônica (*symphonic band*)

As partituras destinadas aos grupos sinfônicos de sopros categorizados como banda sinfônica são escritas segundo características próprias, considerando seu grau de dificuldade. Estas características são encontradas nas partituras publicadas pelas principais editoras e distribuidoras de partituras para banda sinfônica, quais sejam:

1. Armadura de Clave: como necessária para o conteúdo musical;
2. Compasso: como necessário para o conteúdo musical;
3. Ritmo: como necessário para o conteúdo musical;
4. Instrumentação: Flautim em C; 1ª & 2ª Flauta; 1º & Opt. Oboé; 1º & 2º Fagote; 1º, 2º (Opc.), & 3º Clarinete; Clarinete Baixo; Clarinete Contrabaixo (Opc.); 1º & 2º Saxofone Alto; Saxofone Tenor; Saxofone Barítono; 1º, 2º & 3º Trompete; 1ª, 2ª, 3ª & 4ª Trompa; 1º, 2º & 3º Trombone; Eufônio; Tuba; Percussão com Teclados; Tímpano & Percussão (expandida) – para música popular; Sintetizador; Bateria & partes de Baixo Elétrico, quando incluídas, são opcionais;
5. Considerações Especiais: como necessárias para o conteúdo musical;
6. Tessitura<sup>47</sup> dos instrumentos, recomenda-se:



**Figura 4.1**

Fonte: (BELWIN, 2009, p. s/n)

<sup>47</sup> Som real.

#### 4.1.1 Cenas Brasileiras – Grau III-IV

Elaborada segundo as recomendações atinentes às obras para grupos sinfônicos de sopros categorizados como banda sinfônica, *Cenas Brasileiras* (1999), de Ricardo Vasconcelos e Francisca Aquino, Grau III-IV. Em forma de suíte, a obra constitui-se de quatro partes, a saber: I. Sertão (*Backwoods*); II. Cantilena (*Singsong Carol*); III. Capoeira (*African Dance-Fight*); e, IV. Carnaval (*Carnival*). Há a destacar que a escrita da obra atende as recomendações verificadas nas partituras de matriz norte-americana, em razão de ter sido escrita com o fito de participar de um festival para bandas sinfônicas nos Estados Unidos, segundo informações de um de seus compositores – Ricardo Vasconcelos. As informações gerais referentes à obra revelam o seguinte:

O aspecto rítmico é de fundamental importância na música brasileira e, por mais simples que possa ser, ele inclui síncope, contratempo e outras divisões comuns para os brasileiros, mas desafiadoras para estudantes americanos.

“Cenas Brasileiras” procura transmitir essa complexidade de ritmos da maneira mais simples possível, bem como oferecer uma maior diversidade ao já vasto repertório das bandas de música americanas.

A composição utiliza elementos rítmicos e melódicos do samba, da capoeira, da bossa-nova, do baião, do frevo, da marcha-rancho, entre outros. A opção pela forma de suíte permitiu uma ampla utilização destes elementos, conferindo a “Cenas Brasileiras” uma natureza introdutória da diversidade e complexidade da música brasileira.

A instrumentação foi escolhida, na maioria das vezes, com a intenção de reprodução dos sons e efeitos característicos das músicas de raízes populares, geralmente executadas com instrumentos não convencionais. A percussão, por exemplo, foi cuidadosamente escolhida para que a peça fosse executada por bandas americanas, mantendo, na medida do possível, a originalidade da percussão brasileira. (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. s/n).

O sentido de tais explicações é óbvio: a obra foi escrita para grupos sinfônicos de sopros norte-americanos. Desta maneira, parece natural que antes da execução musical propriamente dita, o maestro e seus instrumentistas tenham informações básicas acerca da obra, sua estrutura e peculiaridades, inclusive por se tratar de uma obra que procura retratar, mesmo que de natureza introdutória, alguns panoramas da música brasileira de raiz popular. O fato em si é bastante comum nas obras principais editoras de música. As notas de programa, além de conterem informações gerais acerca da obra, orientam o regente sobre pontos críticos e possibilidades de execução da obra. É que se vê no texto elaborado pelos compositores.

Entretanto, há a destacar que as notas de programa são raras nas obras para grupos sinfônicos de sopros no Brasil. A *Série Música Brasileira para Banda*, publicada pela Funarte em 2008, é uma exceção. As informações e orientações contidas na nota de programa de *Cenas Brasileiras* atendem ao que parece ser um princípio editorial verificado nas partituras obras publicas por editoras e distribuidoras como *Belwin BAND*, *Carl Fischer* e *Hal Leonard*, entre outras. Apesar disso, a obra não contém na capa ou folha de rosto, a instrumentação da obra, procedimento comum nas obras publicadas pelas empresas citadas. Nelas, a instrumentação compreende não apenas a relação dos instrumentos utilizados na obra, mas também a quantidade de músicos a serem empregados em cada naipe instrumental. A partitura de *Cenas Brasileiras*, muito embora vise o público e os grupos sinfônicos de sopros norte-americanos, não atende totalmente as recomendações feitas às obras escritas para os grupos sinfônicos categorizados como banda sinfônica, no que respeita à instrumentação. Comparando-a com a instrumentação de *Seascape* (1962), Grau 3, de Alfred Reed (1921-2005); e, *Nostradamus* (2002), Grau 4, de Otto M. Schwarz (1967), todas escritas para banda sinfônica, verifica-se que há semelhanças e diferenças, como se vê no Quadro 4.1.

**Quadro 4.1** – Fonte: (REED, 1962, p. 1), (SCHWARZ, 2002, p. 5), (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. 1)

<b>Instrumentação Comparativa</b>		
<i>Seascape</i> Grau 3	<i>Nostradamus</i> Grau 4	<i>Cenas Brasileiras</i>
1 – Flautim C	1 – Flautim	Flautim
6 – Flauta 1 & 2	4 – Flauta 1 & 2	Flauta
-	-	-
2 – Oboé 1 & 2	2 – Oboé 1 & 2	Oboé
2 – Fagote 1 & 2	2 – Fagote	Fagote
1 – Clarinete Eb	1 – Clarinete Eb	-
4 – Clarinete 1 em Bb	5 – Clarinete 1 Bb	Clarinete 1 Bb
4 – Clarinete 2 em Bb	5 – Clarinete 2 Bb	Clarinete 2 Bb
4 – Clarinete 3 em Bb	5 – Clarinete 3 Bb	Clarinete 3 Bb
2 – Clarinete Alto Eb	1 – Clarinete Alto Eb	-
2 – Clarinete Baixo Bb	1 – Clarinete Baixo Bb	Clarinete Baixo Bb
1 – Clarinete Contrabaixo Bb	-	
1 – Saxofone Alto 1 Eb	2 – Saxofone Alto 1 & 2 Eb	Saxofone Alto 1 & 2 Eb
2 – Saxofone Alto 2 Eb	-	-
2 – Saxofone Tenor Bb	2 – Saxofone Tenor Bb	Saxofone Tenor Bb
1 – Saxofone Barítono Eb	1 – Saxofone Barítono Eb	-
3 – Trompete 1 Bb	2 – Trompete 1 Bb	Saxofone Barítono Eb
3 – Trompete 2 Bb	2 – Trompete 2 Bb	Trompete 1 Bb
3 – Trompete 3 Bb	2 – Trompete 3 Bb	Trompete 2 & 3 Bb
2 – Trompa 1 & 2 F	1 – Trompa 1 F	Trompa 1 F
-	1 – Trompa 2 F	Trompa 2 F
-	1 – Trompa 3 F	-
2 – Trompa 3 & 4 F	-	-
2 – Trombone 1	2 – Trombone 1	Trombone 1

2 – Trombone 2	2 – Trombone 2	Trombone 2 & 3
2 – Trombone 3	2 – Trombone 3	-
1 – Barítono (Eufônio) Solo ou Trombone	-	-
1 – Barítono T.C.	2 – Barítono T.C.	-
2 – Barítono B.C.	2 – Barítono B.C.	Eufônio
6 – Baixos (Tuba)	5 – Baixos (Tuba)	Tuba
1 – Contrabaixo	-	-
1 – Tímpano	1 – Tímpano	-
2 – Percussão: <i>Bells, Triangle Cymbals</i>	2 – Percussão 1	Percussão 1
-	2 – Percussão 2	Percussão 2
-	-	Percussão 3

### Sertão

Esta primeira cena pode ser dividida em duas partes: a primeira é uma espécie de abertura festiva (cp. 1-30; fig. 4.11). Com *Andamento* de 140 BPM, a obra começa vibrante, em *mf*, a cargo do Flautim, Flautas e Oboé, combinados com os metais – Trompetes Bb – em bloco, utilizando uma técnica orquestral denominado por Walter Piston de “ampliação do som em vertical” (PISTON, 1984, p, 384).

## I - Sertão

The image displays a page of a musical score for the piece "I - Sertão". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left include Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B $\flat$  1, Clarinet in B $\flat$  2 & 3, Bass Clarinet, Bassoon, Alto Sax. 1 & 2, Tenor Sax., Baritone Sax., Trumpet in B $\flat$  1, Trumpet in B $\flat$  2 & 3, Horn in F 1 & 2, Trombone 1, Trombone 2 & 3, Euphonium, Tuba, Percussion 1 (Timpani), Percussion 2 (Claves), and Percussion 3 (Susp. Cym.). The tempo is marked as 140. Dynamics include *mf*, *mp*, *f*, and *fp*. The score shows a complex texture with many instruments playing simultaneously.

Exemplo 4.1

Fonte: Introdução de *Cenas Brasileiras* (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. 1)

Rimsky-Korsakov aborda esse tipo de combinação das madeiras com os metais em uníssono. Segundo ele, esse procedimento produz uma “complexa ressonância” com obvia prevalência dos metais. Rimsky-Korsakov (RIMSKY-KORSAKOV, 1964, p. 56). No trecho em questão (cp. 1-3) os instrumentos são combinados da seguinte maneira: Flautim e Oboé, em intervalo de 8<sup>a</sup> justa; Oboé e 1<sup>o</sup> Trompete B $\flat$ , em uníssono real; Flauta e 2<sup>o</sup> Trompete, em

uníssono de 8ª justa; e, 1º e 2º Trompetas Bb, em uníssono de 8ª justa. Esta combinação instrumental, acompanhada da Percussão II – Claves – e do Tímpano (cp. 2-3), faz parte do início do tema na primeira parte da cena – a cargo do Fagote – combinado em uníssono real com os metais médios – Trombones e Eufônios, em *f*. O resultado orquestral de tais combinações dá a essa primeira parte, o aspecto vibrante já mencionado.

A partir do compasso 30, anacruse da letra “C” que o ambiente de sertão efetivamente inicia. É a segunda parte da primeira cena (ex. 4.2). O tempo é de baião, 84 BPM, a cargo da Percussão II – Triângulo e Percussão III – Bumbo e *Cow Bell*<sup>48</sup>. Como se trata de obra visando público e músicos norte-americanos, a Nota de Performance explica o que é o baião. Segundo a Nota, “o ‘baião’ é um gênero tipicamente brasileiro, originário da região nordeste do Brasil. Caracterizado por um ritmo vibrante e uma melodia melancólica.” (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. s/n).

#### Exemplo 4.2

Fonte: Tema de *Baião* (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. 8-9)

O tema desta segunda parte – a cargo inicialmente das Flautas, 1ºs Clarinetes Bb em uníssono real, amplia verticalmente o som com a entrada do Oboé e 2ºs Clarinetes Bb em uníssono real. É nesta ocasião que tanto as Flautas quanto os 1ºs Clarinetes Bb passam a executar o tema uma 8ª justa acima do Oboé e 2ºs Clarinetes. O acompanhamento típico do baião é feito pelos Trombones, Eufônios e Tubas, além da Percussão II e III. Esse acompanhamento característico permanece até a entrada dos Saxofones – 1º e 2º Saxofones Alto Eb – juntamente com os Trombones, Eufônios e Tubas que fazem uma pequena inserção (cp. 37) homofônica, realçando a atmosfera de melancolia anunciada pelo tema. A partir da anacruse do compasso 39, o Flautim se junta aos instrumentos iniciais desta segunda parte.

<sup>48</sup> Campânulas de metal percutidas com baquetas, muitos deles industrializados com forma trapezoidal. Seu uso é característico na música popular de Cuba fixado nos “timbales” por meio da alça e na música pop ‘pop’ segurado por uma das “mãos” e percutido com o cabo de uma baqueta de madeira. (FRUNGILLO, 2003, p. 69).



A anacruse da letra “D” (cp. 43) dá início à parte “b” do tema em apreço – a cargo dos Trompetes Bb e Marimba. O acompanhamento dessa vez é de responsabilidade das Trompas, como se vê no exemplo 4.3.

The musical score for Example 4.3 consists of seven staves. The top two staves are for Trumpet in Bb 1 and 2, both playing a melodic line starting with an anacrusis marked 'D' and a forte (f) dynamic. The next two staves are for Horn in F 1 and 2, playing a rhythmic accompaniment with a mezzo-forte (mf) dynamic. The Trombone 1 and 2 staves show a similar rhythmic pattern. The Euphonium and Tuba staves are mostly silent, with a few notes marked with a 'D' in a box. The bottom staff is for Percussion 1 (Marimba), playing a rhythmic pattern with dynamics of f, p, and f.

#### Exemplo 4.3

Fonte: Excerto de *Baião* (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. 10)

A continuação dessa parte se dá por intermédio do Flautim, Flautas, Oboé e 1<sup>os</sup> Clarinetes Bb na execução de uma construção melódica tipicamente nordestina (em modo dórico descendente, pairando no 6<sup>o</sup> grau maior, depois 6<sup>o</sup> grau menor). O resultado é similar ao de uma cantiga, dada a sua simplicidade melódica (ex. 4.4). É nessa “toada” meio triste, mas dançante e paradoxalmente vibrante que *Sertão* vai se encaminhando para sua conclusão em *tutti orchestral*, com intensidade *f* com acento.

#### Exemplo 4.4

Fonte: (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. 12-13)

## Cantilena

A segunda cena é uma bela canção popular nordestina. Segundo a Nota de Performance:

Na introdução, um denso coro de metais e tubular bells referem-se ao um ambiente místico e melancólico no qual encontra-se a linda melodia folclórica brasileira “Ó mana deixa ir”. Apesar da sua extrema simplicidade, “Cantilena” é um movimento de caráter profundamente expressivo. (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. s/n).

O tema de *Cantilena* é uma pequena amostra do cancioneiro nordestino. Trata-se da canção “Ó Manda Deix’eu Ir”, de autor desconhecido. Como tal foi inserida na *Coleção de Arranjos Corais de Música Folclórica Brasileira*, publicado pela FUNARTE (1988), para coro misto a capela, com arranjo de David Machado (1961). O arranjo de Machado (ex. 4.5) apenas realça as possibilidades expressivas da canção. Sem recorrer a uma introdução – recurso comum em qualquer trabalho musical – o arranjador inicia a canção já no primeiro compasso.

Musical score for "Ó Mana Deix'eu Ir" by Villa-Lobos. The score is in G major, 4/4 time, with a tempo of 80. It features four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: "Ó Ma-na deix'eu ir Ó Ma-na eu vou só Ó Ma-na deix'eu ir pa-ra o ser-tão de ca-i-có Ó Ma-na deix'eu". Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

#### Exemplo 4.5

Fonte: Início *Ó Mana Deix'ei Ir* (MACHADO, 1988, p. 1)

Villa-Lobos (1887-1959) também utilizou a melodia de “*Ó Manda Deix'eu Ir*” nas *Bachianas Brasileiras No. 4* (1935). É o terceiro movimento – Ária (Cantiga) da obra. Acerca dela, afirma Manuel Negwer: “A Ária/Cantiga do terceiro movimento baseia-se em uma canção popular do Nordeste – Ó Mana dei’eu ir – que, devido a seu caráter modal, produz um efeito arcaico. À Cantilena melancólica sobrepõem-se, em seguida, variações dançantes que levam o movimento ao auge.” (NEGWER, 2009, p. 226-227). Fato é que o compositor não parece ter dado qualquer importância à suposta melancolia da canção e fez dela uma interessante obra de natureza sinfônica. Escrita inicialmente para piano solo (NEGWER, 2009, p. 226) e posteriormente para orquestra sinfônica, “*Ó Manda Deix'eu Ir*” das *Bachianas Brasileiras No. 4* tem uma introdução grandiosa (ex. 4.6), em intensidade *f*, para logo em seguida, retornar à melancolia saudosista.

# Bachianas Brasileiras N° 4

## III. Ária (Cantiga)

Heitor Villa-Lobos  
Rio, 1935

Moderato  $\text{♩} = 84$

Piano

*f*

*mf*

*rall.*

$\text{♩} = 88$

*murmurando*

13 *rall.* *a tempo*

19 *rall.* *a tempo*

### Exemplo 4.6

Fonte: Tema da Ária (Cantiga), das *Bachianas Brasileiras No. 4* (VILLA-LOBOS, 2009, p. 23)

A *Cantilena* de *Cenas Brasileiras* começa após uma introdução elaborada com uma espécie de “coro de metais” – Trompetes Bb, Trombones, Eufônios e Tubas – tal qual informa a Nota de Performance, em *mp*. O trecho parece evocar a sonoridade característica de um

grande órgão a anunciar algo solene e misterioso. O andamento é lento (54 BPM). A entrada do Tubular Bells se dá apenas terceiro tempo do compasso 4, em intensidade *f*. Segundo a Nota, a execução desse instrumento faz referência ao ambiente místico e melancólico, no qual abriga-se a melodia de “*Ó Mana Deix’eu Ir*” (ex. 4.7).

The image displays a musical score for Example 4.7, which is the beginning of the Cantilena. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, and percussion. The tempo is marked as 54 BPM. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinets, Bassoon, Saxophones) plays a melodic line starting in measure 4, marked with dynamics like *mf* and *mp*. The brass section (Trumpets, Trombones, Euphonium, Tuba) provides harmonic support. The Percussion section features Tubular Bells, which enter in measure 4 with a forte (*f*) dynamic. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, and *f*, and a rehearsal mark 'A' in measure 4.

#### Exemplo 4.7

Fonte: Início da Cantilena (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. 15-16)

A cargo inicialmente do Oboé e das Trompas (cp. 5), a melodia é posteriormente reforçada pelas Flautas e Fagotes. O resultado da combinação desses instrumentos produz uma sonoridade rarefeita e suave. Também se verifica nesta combinação o que Walter Piston chama de “ampliação do som em vertical” (PISTON, 1984, p. 384). Isto se dá por intermédio da execução do Oboé e Trompas em 8ª justa, que na repetição da melodia recebe as

Flautas, uma 8ª justa do Oboé. Neste mesmo instante, o Fagote reforça o trecho em uníssono real com Trompa. Tudo isso com acompanhamento harmônico realizado apenas pelas madeiras do grupo orquestral – Clarinetes Bb, Clarinete Baixo Bb e Saxofones – e do Tubular Bells, sempre a partir do segundo tempo de cada compasso.

Na letra “B” é o 1º Trompete Bb solo que assume a responsabilidade de dar encaminhamento à conclusão da *Cantilena* (ex. 4.8). A partir da anacruse do compasso 18 se junta ao Trompete solo, o Oboé em uníssono real. A letra “C” é a parte que dá início à conclusão do trecho em apreço. O caráter conclusivo permanece solene e misticamente melancólico com o último toque do Tubular Bells em *ff*, contrastando com os demais instrumentos de sopros do grupo orquestral, em intensidade *mp* decrescente.

#### Exemplo 4.8

Fonte: Excerto de *Cantilena* (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. 17-18)

## Capoeira

Em *Capoeira*<sup>49</sup>, a intenção de Francisca Aquino e Ricardo Vasconcellos é retratar o que a Nota de Performance chama de “luta-dança africana” por meio dos recursos sonoros da banda sinfônica. A fim de explicar do que se trata, afirma a Nota:

<sup>49</sup> A capoeira é um jogo atlético introduzido no Brasil pelos negros de Angola. Tal como o jiu-jitsu, é um jogo essencialmente de destreza e não de força, que exige grande flexibilidade de corpo e prontidão de movimentos. Seus golpes, na sua maioria aplicados com as pernas e a cabeça, são batizados numa gíria pitoresca, que parece variar com o tempo e o lugar, embora conserve sempre alguns nomes tradicionais. Estão neste caso, por exemplo, o *au* ou *auô*, salto mortal em que um dos contendores se atira de cabeça sobre o outro; o *balão*, “em que as mãos sustentam o corpo do adversário para jogá-lo, por cima da cabeça, para trás”

Originária da África, a capoeira chegou ao Brasil no período colonial trazida pelos escravos do grupo *banto* de Angola. Praticada em grupos e com o acompanhamento de instrumentos de percussão, a capoeira toma a natureza de uma dança, na qual seus participantes executam movimentos elásticos e contorcionistas como se fossem molas.

A primeira parte deste movimento traz precisamente o caráter (espírito) da capoeira. O efeito “wha-wha” obtido pelos instrumentos de sopro (trompetes no compasso 6, letra A, por exemplo) tenta imitar o som de um dos mais típicos instrumentos de percussão brasileiros: o berimbau. (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. s/n).

Esta cena parece ser a peça que apresenta um tipo de dificuldade mais instigante. Trata-se, efetivamente, da retratação do espírito dançante da capoeira por um grupo sinfônico de sopros. Isto requer dos instrumentistas uma execução sincrônica, mas sem perder a malemolência própria da luta, que se confunde com uma dança, que pode também ser entendida, segundo o conceito apresentado por Oneyda Alvarenga, como um “jogo atlético”. (ALVARENGA, 1982, p. 282-283). Em se tratando de uma obra escrita para músicos não brasileiros, os compositores optaram pela monorritmia, utilizando um compasso quaternário cortado, ao invés do compasso binário simples. É possível que o tenham feito em razão das partituras de matriz americanas de ritmos binários serem escritas pela equivalência do compasso.

*Capoeira*, 74 BPM, inicia com uma imitação do Berimbau, executada pelo grupo orquestral de forma alternada, exceção feita aos baixos – Clarinete Baixo Bb, Fagotes, Saxofone Barítono Eb, Eufônios e Tubas, em intensidade *f* a *ff* com acento (ex. 4.8). O acompanhamento percussivo se dá por intermédio do Ganzá, *Vibra Slap*<sup>50</sup>, Cuíca, T. Blocks, Surdo e Bumbo.

---

(Edison Carneiro); o famoso rabo-de-arraia “que consiste em cair sobre as mãos e rodar o corpo de encontro às pernas do adversário, para derrubá-lo” (“Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa”). (ALVARENGA, 1982, p. 282-283).

<sup>50</sup> Armação feita de um grosso arame de metal com 4 dobras (3 para a direita e uma para a esquerda). Numa das extremidades é encaixada uma esfera de madeira com cerca de 1,4” de diâmetro. A armação é segurada pela “mão” esquerda entre a primeira e a segunda dobras. Na porção final do arame há uma série de furos em distâncias regulares nos quais são encaixados pequenos cilindros de metal. Essa parte é coberta por uma peça triangular de “lâminas” finas de madeira. Ao se percutir a esfera com a palma da “mão” direita, a vibração percorre o arame e faz vibrar os cilindros que chocam suas extremidades com as “lâminas” de madeira da caixa triangular de forma irregular, produzindo uma sonoridade de “chocalho” com dinâmica forte e decrescendo até a extinção. Foi inventado para simular o som da “queixada”. (FRUNGILLO, 2003, 383).

The image displays a complex musical score for the beginning of the piece 'Capoeira'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet 1 (B♭ Cl. 1), B♭ Clarinet 2 & 3 (B♭ Cl. 2, 3), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Alto Saxophone 1 & 2 (A. Sx. 1, 2), Tenor Saxophone (T. Sx.), Baritone Saxophone (B. Sx.), Trumpet 1 (B♭ Tpt. 1), Trumpet 2 & 3 (B♭ Tpt. 2, 3), Horn 1 & 2 (Hn. 1, 2), Trombone 1 (Tbn. 1), Trombone 2 & 3 (Tbn. 2, 3), Euphonium (Euph.), Tuba, Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The score begins at measure 74 and continues to measure 95. The tempo is marked as quarter note = 74. The key signature has two flats. The score includes various dynamics such as *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo), as well as performance instructions like 'smile', 'mute', and 'Vibra Slap'. The percussion parts are particularly detailed, with specific techniques like 'Ganzá', 'cuica', 'Vibra Slap', 'Cymis', 'surdo', and 'T. Blocks' indicated. The score is marked with a rehearsal sign 'A' at measure 95.

#### Exemplo 4.8

Início da *Capoeira*, (AQUINO; VASCONCELLOS, p. 19)

A construção rítmica do início de *Capoeira* revela sua pretensão de demonstrar a luta-dança-jogo em si. É aí que se encontra sua dificuldade de execução. Se for uma luta ou um jogo atlético, há que serem considerados aspectos extramusicais para uma execução de excelência; se é uma dança, há que levar em conta suas características rítmicas e de andamento. Como se trata de uma obra elaborada para ser executada por um grupo sinfônico de sopros categorizado como banda sinfônica, parece implícito que um grupo pertencente a



essa categoria de grupo sinfônico possui as habilidades requeridas à execução de obra com o grau de dificuldade apresentado por *Capoeira*. Neste sentido é apropriado que *Cenas Brasileiras* tenha sido classificada na categoria banda sinfônica. Nesta categoria não há limites para a elaboração das partituras. Aliás, as questões referentes ao ritmo, compasso, tessitura, entre outras, ficam a cargo do compositor e das necessidades do conteúdo da obra, como recomenda a editora *Belwin BAND*.

A partir da letra “A” de ensaio (ex. 4. 9), verifica-se uma espécie de evocação da canção *Berimbau*, de Vinícius de Moraes (1913-1980) e Baden Powell (1937-2000) com seu ritmo sincopado, levada a efeito pelos 1ºs Trompetes Bb, com *mute*. O trecho, ao que parece, procura imitar a pressão exercida pela moeda ou pedra no arame do berimbau. Por sua vez, os 2ºs e 3ºs Trompetes Bb, seguidos pelas Trompas F, parecem reproduzir o som resultante da percussão da varinha de madeira percutida no arame do instrumento.

**Exemplo 4.9**

Letra “A” de *Capoeira*, (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. 19-20)

A parte “a” do tema principal de *Capoeira* (cp. 15-22), parecida com canção, mas sem letra – a cargo inicialmente dos Clarinetes Bb e posteriormente com as Flautas, Oboés e Trompetes Bb – é bastante simples (ex. 4.10).

**Exemplo 4.10**

Letra “A” de *Capoeira*, (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. 19-20)

A parte “b” do tema – é a cargo das Flautas e da 1ª Trompa 8ª justa abaixo, com a mesma construção rítmica sincopada (ex. 4.11). Esta é depois reexposta pelos Clarinetes Bb. O trecho, permanentemente acompanhado pela percussão ganha suporte harmônico passivo dos 1ºs Trombones, Eufônios e Tubas, sendo posteriormente adicionados os 2ºs e 3ºs Trombones, Saxofones Alto Eb e Trompas F.



**Exemplo 4.11**

Letra “D” de *Capoeira* – Flauta, (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. 24-25)

## Carnaval

Em *Carnaval*, quarta e última cena, a opção dos compositores foi pela elaboração de uma peça carregada de elementos extramusicais, como a alegria, a satisfação, o deslumbre, onde os papéis sociais às vezes se invertem, para depois do meio-dia da quarta-feira de cinzas tudo voltar a ser como antes. Segundo a Nota de Performance:

Carnaval é a celebração folclórica mais conhecida mundialmente. No aspecto musical, inclui a mais diversa variedade de gêneros e ritmos. O movimento começa com a marcha-rancho e, após um curto solo de percussão e forte apito (chamada de apito), finaliza com uma marcha rápida de carnaval (frevo). (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. s/n).

A introdução (ex. 4.12) de *Carnaval* remete àquela bandinha de rua, própria dos blocos carnavalescos – com poucos instrumentos de sopros e percussão econômica – tais como o Galinho da Madrugada, em Brasília e o Cordão da Bola Preta, no Rio de Janeiro.

#### Exemplo 4.12

Introdução de *Carnaval*, (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. 29-30)

### Segundo Oneyda Alvarenga,

As *Marchas e Marchinhas* cantadas constituem a maior parte da nossa música de carnaval, ocasião em que aparecem em incrível abundância a maior parte da nossa música de carnaval, ocasião em que aparecem em incrível abundância, especialmente no Rio de Janeiro, prestando-se como nenhum outro gênero às evoluções coreográficas dos cortejos e da gente que se agita nas ruas, a sua popularidade vem daí. São também dançadas em salas, aos pares enlaçados, numa coreografia que consiste simplesmente num andar ritmado entremeado de voltas.

Embora tenham certo ar que inegavelmente as distingue das marchas de outros países, as nossas Marchas e Marchinhas são no geral desprovidas de qualquer interesse musical. Entretanto, às vezes surge em meio à banalidade delas alguma coisa mais digna de nota, e que se engloba quase sempre na categoria das chamadas “Marchas de rancho”, de ritmo menos vivo e de maior liberdade e riqueza melódicas. (ALVARENGA, 1982, p. 345-346).

As colocações de Alvarenga demonstram o que é *Carnaval* no sentido do que ele procura reproduzir: as “evoluções coreográficas da gente que se agita nas ruas”, como afirma a autora. Em *Carnaval* é isso que isso que se verifica. Por ser uma música para ser executada na rua, com a bandinha em marcha, próxima das pessoas em cortejo, a melodia introdutória é inicialmente executada apenas pelos 1ºs Clarinetes Bb e 1ºs Trompetes. O acompanhamento em fundo harmônico está a cargo dos 2ºs, 3ºs Clarinetes Bb; e, 1ªs e 2ªs Trompas F em uníssono de 8ª justa. Os 2ºs e 3ºs Trompetes Bb executam um contratempo harmônico, evocando o Saxhorn Eb, conhecido como “Maria Chiquinha”. Por sua vez, os baixos – Clarinetes Baixo Bb e Eufônios – executam um tipo de baixo que habitualmente é realizado pelas Tubas em desfile. O acompanhamento percussivo é a cargo da Percussão I e II – Caixa Clara e Bumbo.

Na letra “A” de ensaio, os Oboés e os Trombones, em uníssono de oitava, iniciam a execução da cantiga de temática infantil *Pai Francisco* (ex. 4.13). O trecho é estruturalmente simples, com escrita muita parecida com a escrita própria das bandinhas que desfilam à frente dos blocos carnavalescos. Os contratempos – a cargo das Flautas, 2ºs & 3ºs Clarinetes Bb, 2ºs & 3ºs Trompetes Bb e Trompas F – as marcações das Tubas e o acompanhamento característico de marcha realizado pela Percussão II & III – Caixa Clara e Bumbo – apresentam o que parece ser a intensão de *Carnaval*: demonstrar a diversão das gentes que se agitam nas ruas com músicas e fantasias. A escolha da canção *Pai Francisco*, um tema infantil, como tema da última das *Cenas Brasileiras* aponta para a importância do carnaval enquanto festa popular brasileira. Simbolicamente *Pai Francisco* aponta para a brincadeira e ludicidade.

156

Picc. *mf*

Fl.

Ob.

B♭ Cl. 1 *mf*

B♭ Cl. 2,3 *mp* *mf*

B. Cl. *f*

Bsn. *f*

A. Sx. 1,2 *f*

T. Sx.

B. Sx. *f*

B♭ Tpt. 1 *f*

B♭ Tpt. 2,3 *mf*

Hn. 1,2 *p* *mf*

Tbn. 1

Tbn. 2,3 *mf* *8va*

Euph. *f*

Tuba

Perc. 1

Perc. 2 *mf* S.D.

Perc. 3 *f* B.D. *smile*

Exemplo 4.13  
Letra “A” de *Carnaval*, (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. 31)

A partir do compasso 21, com a execução da Percussão – *Acme Whistle*<sup>51</sup> e demais instrumentos de percussão – Agogô Bells, Ganzá e Bumbo, o andamento de *Carnaval* muda abruptamente. De 96 BPM (Tempo de Compasso: 4/4) para 140 BPM (Tempo de Compasso: 2/4). De Marcha-Rancho para Frevo<sup>52</sup> (ex. 4.14).

#### Exemplo 4.14

Letra “B” de *Carnaval*, (AQUINO; VASCONCELLOS, 1999, p. 35-36)

Na letra “C” de ensaio o tema do *Frevo* é reexposto, desta vez, pelo Flautim, Flautas, Oboés, 1ºs Clarinetes Bb, Saxofones Alto Eb e 1ºs Trompetes Bb, todos acompanhados em fundo harmônico pelos demais instrumentos de sopros e percussão do grupo sinfônico de sopros, com intensidade crescente, em direção ao acorde final em *ff* que decresce subitamente (cp. 47) e cresce novamente para a intensidade *ff*.

#### 4.1.2 *Prelude and Rondo* – Grau IV

*Prelude and Rondo* (1976), de David Holsinger (1945) – professor de instrumentação, composição e maestro do Conjunto de Sopros da Lee University em Cleveland, Tennessee – é classificada pela *The Wind Repertory Project* no Grau IV de dificuldade. No entanto, para a loja eletrônica Sheet Music Plus, a obra é classificada como Grau 4.5. Em razão de que a página eletrônica *The Wind Repertory Project* não apresenta classificação intermediária, conforme se verifica nas editoras *Belwin BAND*, *Carl Fischer* e

<sup>51</sup> Apito.

<sup>52</sup> O *Frevo* é uma modalidade pernambucana de marcha, usada pela massa popular no carnaval do Recife. Distingue-se musicalmente da Marcha e da Marchinha cariocas pelo movimento mais rápido e pelas suas fórmulas rítmico-melódicas. Além disso, não tem canto; é música exclusivamente instrumental, executada pelas bandas que acompanham os cordões. O Frevo apareceu em 1909 segundo uns, em 1911 segundo outros. “Mário Melo diz que o Frevo nasceu da Polca-marcha e foi o capitão José Lourenço da Silva (Zuzinha), ensaiador das bandas da Brigada Militar de Pernambuco, que estabeleceu a linha divisória entre o Frevo e a Polca-marcha, que começa na introdução sincopada em quiálteras” (Renato Almeida). (ALVARENGA, 1982, p. 345-346).

*Barnhouse Music Publications*, por exemplo, a classificação Grau 4.5 será considerada como sendo integrante do conjunto das obras classificadas como Grau IV, no qual, obviamente, se encontra o grau intermediário 4.5.

Em *Prelude and Rondo* constata-se a complexidade estrutural peculiar à banda sinfônica. Isto significa que a partir dessa categoria de grupo sinfônico há mudanças significativas na instrumentação, na total ausência de limites para a constituição da obra enquanto evento sonoro e na total ausência de limites para a elaboração da obra e na quantidade de instrumentistas a serem empregados. *Prelude and Rondo* descreve de modo ordenado e pormenorizado o que é a banda sinfônica, a saber: um grupo sinfônico de sopros hierarquicamente requintado, análogo à orquestra sinfônica nas questões referentes à sua constituição instrumental por naipes ampliados, capaz de executar qualquer repertório, tanto aquele originalmente elaborado para a sua organização instrumental, quanto as transcrições e arranjos de obras da orquestra sinfônica, arranjos de obras para piano, ou qualquer constituição instrumental, diversa da sua.

Comparativamente, a constituição de *A Land Rememberd*, de Larry Clark, classificada no Grau 3.5, é própria da categoria banda de concerto. *Prelude and Rondo*, pertence à categoria imediatamente superior: à banda sinfônica. Suas diferenças estruturais são significativas em todos os aspectos musicais possíveis. O que há de comum entre esses grupos sinfônicos é o fato de pertencerem aos grupos sinfônicos de sopros executantes de música de concerto. Dessa maneira, parece válido compará-las, inicialmente do ponto de vista da instrumentação, como se vê no Quadro 4.2.

**Quadro 4.2** – Fonte: Instrumentação comparativa (CLARK, 2009, p. 1; HOLSINGER, 1976, p. s/n)

<i>A Land Remembered</i> Grau 3.5	<i>Prelude and Rondo</i> Grau 4
-	1 – Flautim C
4 – Flauta 1	5 – Flauta 1 & 2
4 – Flauta 2	-
2 – Oboé	1 – Oboé 1
	1 – Oboé 2
2 – Fagote 1 & 2	2 – Fagote 1 & 2
-	1 – Clarinete Eb
4 – Clarinete 1 em Bb	4 – Clarinete 1 Bb
4 – Clarinete 2 em Bb	4 – Clarinete 2 Bb
4 – Clarinete 3 em Bb	4 – Clarinete 3 Bb
-	2 – Clarinete Alto Eb
2 – Clarinete Baixo Bb	2 – Clarinete Baixo Bb
2 – Saxofone Alto 1 Eb	2 – Saxofone Alto 1 & 2 Eb
2 – Saxofone Alto 2 Eb	-
2 – Saxofone Tenor Bb	1 – Saxofone Tenor Bb
2 – Saxofone Barítono Eb	1 – Saxofone Barítono Eb

-	3 – Corneta 1 Bb
-	3 – Corneta 2 Bb
-	3 – Corneta 3 Bb
4 – Trompete 1 Bb	2 – Trompete 1 & 2 Bb
4 – Trompete 2 Bb	-
4 – Trompete 3 Bb	-
2 – Trompa 1 F	1 – Trompa 1 F
2 – Trompa 2 F	1 – Trompa 2 F
-	2 – Trompa 3 & 4 F
-	-
3 – Trombone 1	2 – Trombone 1
3 – Trombone 2	1 – Trombone 2
-	1 – Trombone 3
2 – Eufônio T.C. Bb	1 – Barítono T.C.
3 – Eufônio B.C.	2 – Barítono B.C.
4 – Tuba	5 – Tuba
-	1 – Contrabaixo
5 – Percussão com Teclados ( <i>Bells, Chimes, Xilofone, Rains Sticks</i> <sup>53</sup> , <i>Claves</i> )	-
1 – Tímpano	1 – Tímpano
2 – Percussão 1 (Caixa Clara, Bumbo, <i>Rains Sticks</i> )	3 – Percussão 1
2 – Percussão 2 (Pratos de Corte, Triângulo, Prato Suspenso, Tom-toms, <i>Thundersheet</i> <sup>54</sup> , Maracas)	2 – Percussão 2

Comparando as instrumentações elencadas há a considerar aspectos presentes na banda sinfônica e ausentes na banda de concerto, que correspondem diferenças significativas, resultando numa sonoridade diversa daquela produzida pelos grupos sinfônicos de sopros até então analisados, tais como:

1. Flautim C;
2. Oboé 2;
3. Clarinete Eb;
4. Clarinete Alto Eb;
5. Fagote 2;
6. Corneta 1, 2 & 3 Bb;
7. Trompa 3 & 4;
8. Trombone 3; e,
9. Contrabaixo.

<sup>53</sup> Pau-de-chuva. (FRUNGILLO, 2003, p. 270).

<sup>54</sup> Folha de flandres. (FRUNGILLO, 2003, 346).



Com essa estrutura o grupo sinfônico categorizado como banda sinfônica se transforma num amálgama de famílias instrumentais. A partir de agora, os compositores e arranjadores estão livres para a elaboração de obras, nas quais estarão subordinados apenas aos conteúdos musicais que lhes aprouver. Isto, em razão de que os integrantes da categoria banda sinfônica são músicos experientes, habilidosos na execução dos seus instrumentos e capazes de compreender e executar os mais diversos aspectos extramusicais. Esta é a banda sinfônica, um grupo sinfônico de sopros capaz da execução de qualquer música, em qualquer lugar, com a constituição instrumentação necessária à obra. Por sua constituição instrumentação análoga à orquestra sinfônica, é capaz de levar a efeito quaisquer transcrições ou arranjos de obras da orquestra ou arranjos de obras para piano; é capaz da realização de originais para a sua formação com os mais variados graus de complexidade; e, é o grupo sinfônico por excelência para a realização de arranjos de sucessos populares – canções, trilhas sonoras, marchas, desfiles cívico-militares, etc.

Em *Prelude and Rondo* destacam-se três aspectos:

1. No *Prelude* (cp. 1-6), há um tipo de textura harmônica classificada por Henry Brant como “Timbre de Flauta” cuja sonoridade é resultante da combinação das famílias das Flautas, Clarinetes, Fagotes, Trompas e órgão de tubos. Esse tipo de combinação, utilizada por intermédio de uníssonos entre os instrumentos, produz um timbre nomeado por Brant de *fiber mute*. (BRANT, 2009, p. 56-63). Dessa maneira, o efeito resultante é o de uma espécie de abafamento, que se dá em razão do equilíbrio entre essas famílias de instrumentos envolvendo aspectos como intensidade e quantidade de instrumentistas em relação aos naipes entre si. Nos compassos iniciais de *Prelude* (ex. 4.16) se verifica objetivamente as combinações ensinadas por Henry Brant.

## PRELUDE AND RONDO

2 Largo ma non troppo  $\text{♩} = \text{CA. } 44$  ⑦

The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section (Clarinets, Bassoons, Saxophones, Cornets, Trumpets, Horns) and strings (Trombones, Tuba, String Bass, Timpani, Percussion) are shown. The initial measures (1-5) are marked *mf* and feature a crescendo leading to measure 6. The percussion part includes Cymbals and Bass Drum. The score is marked with a circled 7 at the end of the first system.

### Exemplo 4.16

Fonte: Compassos iniciais de *Prelude and Rondo*, (HOLSINGER, 1976, p. 2)

Nesse trecho, Holsinger utiliza os 1<sup>os</sup>, 2<sup>os</sup> e 3<sup>os</sup> Clarinetes Bb; Clarinete Baixo Bb; e, Trompas F. A intensidade inicial é de *mf* (cp. 1-5) com um crescendo (cp. 6). Para o efeito de *fiber mute* o compositor utiliza 12 Clarinetes Bb, 2 Clarinetes Baixo Bb e 4 Trompas F. Embora o trecho não procure reproduzir um cenário extramusical, a combinação instrumental e a textura resultante dela, parecem apontar para um clima

de mistério e solenidade religiosa. Esta hipótese aparece quando se verifica que Holsinger emprega outros instrumentos em pedais breves – Saxofones, Cornetas, Trompetes, Barítonos, Trombones e Tubas, além do Tímpano e Percussão – em intensidade contrastante com aquela empregada pelo coro de Clarinetes, Trompas e Fagotes. Enquanto aqueles executam uma melodia coral em *mf* estes atacam pedais breves em *f* como uma espécie de anúncio;

2. Em outro trecho da obra (cp. 131-136), Holsinger utiliza toda a força do grupo orquestral em intensidades alternantes – *f* e *ff* – e tempos de compassos – 2/4 e 4/4 (ex. 4.17). Nos compassos 131, 133 e 135 há síncopes em blocos harmônicos realizados por todo o grupo orquestral, exceto flautim, 1º & 2º Saxofones Alto Eb, Trompas F, Contrabaixo, Tímpano e Percussão I. Nos compassos 132 e 134, há um tipo de construção instigante: escala eólia ascendente, em uníssono de oitavas – a cargo do Flautim, Flautas, Clarinete Eb, 1ºs & 2ºs Clarinetes Bb, Saxofones Alto Eb e Trompas. Na execução desta escala, que se dá por meio de 2 semicolcheias e 5 semicolcheias em quiáltera, o compositor utiliza a técnica de ampliação do som vertical, ensinada por Walter Piston (PISTON, 1984, p. 384). O resultado timbrístico desses instrumentos produz um tipo de ressonância que os faz sobressair entre os demais instrumentos do corpo sinfônico. Observe-se que Holsinger mistura Flautim + Flautas/Clarinetes Eb e Bb/Saxofones + Trompas = ressonância complexa, consequência da fusão de timbres diversos em *f* para *ff*. Em contrapartida, os demais instrumentos – como num mecanismo de pergunta e resposta – empregam toda a sua força nas síncopes em bloco harmônico. As alternâncias dos tempos de compassos fornecem instabilidade rítmica ao trecho. Há síncopes no compasso 4/4 e imediatamente após, compasso 2/4. Mas o faz com o emprego de quiálteras de cinco tempos de semicolcheias. A sensação que o trecho produz é de rudeza e força bruta, própria dos eventos naturais, que não se orientam pela regularidade rítmica construída, que se vê principalmente nas músicas de caráter marcial, destinadas às evoluções das tropas militares em desfile;

22

C Piccolo  
1st & 2nd C Flutes  
1st & 2nd Oboes  
Eb Clarinet  
1st Bb Clarinet  
2nd Bb Clarinet 3rd  
Eb Alto Clarinet  
Bb Bass Clarinet  
1st & 2nd Bassoons  
1st & 2nd Eb Alto Saxophones  
Bb Tenor Saxophone  
Eb Baritone Saxophone  
1st Bb Cornet  
2nd & 3rd Bb Cornets  
1st & 2nd Bb Trumpets  
1st & 2nd Horns in F  
3rd & 4th Horns in F  
Baritone  
1st Trombone  
2nd & 3rd Trombones  
Tuba  
String Bass  
Timpani  
Percussion

Figura 4.17

Fonte: Excerto de *Prelude and Rondo*, (HOLSINGER, 1976, p. 22)

3. Na parte final (cp. 211-216), David Holsinger emprega toda a força sonora da banda sinfônica. O ritmo é irregular, manifesto pela alternância dos compassos 4/4, 6/4, 5/4, 2/2. Este trecho (ex. 4.18), caracteriza-se pelo emprego de síncopes em *tutti orchestral* e intensidade *f* crescente em direção a *ff*, que conclui em *fff*. Os compassos finais (214-216), construídos em acordes, preparam o ápice da obra, após uma fermata (cp. 215), executado pelo Bumbo em *fff*.

Allargando

214 8<sup>va</sup> 35

C Piccolo

1st & 2nd C Flutes

1st & 2nd Oboes

Eb Clarinet

1st Bb Clarinet

2nd Bb Clarinet 3rd

Eb Alto Clarinet

Bb Bass Clarinet

1st & 2nd Bassoons

1st & 2nd Eb Alto Saxophones

Bb Tenor Saxophone

Eb Baritone Saxophone

1st Bb Cornet

2nd & 3rd Bb Cornets

1st & 2nd Bb Trumpets

1st & 2nd Horns in F

3rd & 4th Horns in F

Baritone

1st Trombone

2nd & 3rd Trombones

Tuba

String Bass

Timpani

Percussion

#### Exemplo 4.18

Fonte: Final de *Prelude and Rondo*, (HOLSINGER, 1976, p. 35)

### 4.1.3 Canto e Camdombe – Grau 4.5

Não é possível fazer referência à banda sinfônica na atualidade sem mencionar o norte-americano Alfred Reed (1921-2005). Educador Musical, Maestro, Arranjador e Compositor de mais de 250 obras para grupos sinfônicos de sopros, orquestra, coro e grupos

de câmara, Reed ajudou a consolidar o conceito e a estrutura dos grupos sinfônicos de sopros, por intermédio de ações enquanto educador musical, mas principalmente como compositor. Sua atividade não se deu apenas nos Estados Unidos, mas também na Europa, Canadá, México, Austrália, América do Sul e Japão – onde gravou várias das suas obras como regente convidado da *Tokyo Kosei Wind Orchestra*.

Comissionada e dedicada à Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e ao maestro Roberto Farias, *Canto e Camdombe*<sup>55</sup> é uma das obras mais interessantes da sua lavra. A obra, dividida em duas partes autônomas, é classificada pela loja eletrônica *Sheet Music Plus*, como Grau 4.5. Sua instrumentação é ampla (ex. 4.19), constituída de instrumentos até o momento não utilizados nas obras analisadas, tais como: Corne Inglês, Clarinete Contrabaixo, Contrafagote (opcional), Saxofone Soprano eventual<sup>56</sup>, Harpa e cinco seções de Percussão.

A primeira parte, *Canto*, é lírica, como uma canção sem palavras, uma espécie de vocalize, como se fosse para cantada por voz de soprano. A introdução (ex. 4.24) é breve, de apenas quatro compassos. Os dois compassos iniciais são acordes pedais – a cargo das Cornetas Bb ‘*pp*’, com *Cup mute*; e, 1ª Trompa F ‘*pp*’; Contrabaixo ‘*p*’, em *pizzicato*; Harpa; Tímpano ‘*pp*’; Percussão I ‘*p*’ (Vibrafone); e, Percussão II ‘*p*’ (Triângulo). A partir do quarto compasso, o 1º Fagote, 3ºs Clarinetes Bb, 2ºs Clarinetes Bb e 1ºs Clarinetes Bb, todos em intensidade *p-pp*, executam uma pequena entrada imitativa e sustentada, com movimentos harmônicos, a partir do 1º Fagote. Tudo isso prepara a entrada do canto (tema principal) em antecipação rítmica – a cargo das Flautas e Oboés em *solí*, uníssono real e intensidade *p-mp*.

---

<sup>55</sup> Denominação gaúcha para as danças de umbigada dos negros, conhecidas em outros Estados como jongo, tambu, bambaquerê, samba de roda, batuque etc. Aparece em locais de charqueadas, como Pelotas, ou em regiões de culturas dispersas, com ocupação ilimitada do terreno (agricultura extensiva), como ocorre em Osório e no vale do Taquari, ou ainda em locais de concentração urbana, como na parte velha de Porto Alegre. Segundo Paixão Cortes e Barbosa Lessa, o candombe, circunscrito a essas regiões, acabou por não adquirir maior significado no sul, logo caindo em desuso. O informante desses autores exibiu ainda diversos ritmos, tocados em velhos tambores, aos quais chamava de canjenjera, tibitibi e santo-antônio. Revelou que outrora os tambores soavam durante toda a noite, num ritmo trepidante chamado semba pelos negros (crioulos). O canto era começado pela cumba, uma cantora-dançarina-solista, que lançava um tema, repetido intermitentemente, pelo coro. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1977, p. 138).

<sup>56</sup> O instrumento é tocado eventualmente pelo 1º Saxofone Alto Eb (cp. 23-56/191-207).

Commissioned by and dedicated to the Sao Paulo State Symphonic Band of Brazil, Robert Farias, conductor

# CANTO E CAMDOMBE

Full Conductor Score

Approximate Performance Time - 9:00

Alfred Reed

The image displays a page of a musical score for the piece "Canto e Camdombe" by Alfred Reed. The score is for a full conductor and includes parts for a wide variety of instruments. At the top, it is noted as being commissioned by and dedicated to the Sao Paulo State Symphonic Band of Brazil, with conductor Robert Farias. The tempo is marked "Lento (♩. = c. 40)". The score is divided into measures 1 through 6. A box highlights the first few measures of the Piccolos (doubling Flutes) part. The score includes performance instructions such as "non arpegg." and "Vib. motor on slow (soft stks.)". The percussion section is detailed with five parts: Percussion I (Bells, Chimes, Marimba, Vibraphone, Xylophone), Percussion II (Claves, Crash Cymbals, Suspended Cymbal, Triangle), Percussion III (Tom-toms (Bongos), Bass Drum, Triangle), Percussion IV (Maracas, Guiro), and Percussion V (Bells, Marimba).

### Exemplo 4.19

Fonte: Introdução de *Canto e Camdombe*, (REED, 1999, p. 4)

O *Canto*, apesar de extremamente simples, é construído de forma irregular. Com andamento *Lento* – c. 40 BPM, a melodia se desenvolve fluida e serena. Sua irregularidade é verificada tendo em conta os seguintes tempos de compassos: 6/8 (cp. 1-11); 9/8 (cp. 12); 6/8

(cp. 12-13); 5/8 (cp. 14); 6/8 (15-17); 5/8 (cp. 18); 6/8 (cp. 19); 5/8 (cp. 20); 6/8 (cp. 21-48); 9/8 (cp. 49); 6/8 (cp. 50-52); 9/8 (cp. 53); 6/8 (cp. 54-68); 9/8 (cp. 69-70).

Na anacruse do compasso 23 (ex. 4.20), o 1º Saxofone Alto Eb – que deve ter próximo de si o Saxofone Soprano Bb – lança mão deste para a execução da continuidade do tema, juntamente com os 1ºs Clarinetes Bb, em uníssono real. A partir do compasso 27 juntam-se para a execução do tema, as Flautas, Oboés, Clarinete Eb e 1ºs Clarinetes Bb em *mf* crescente/decrescente. O trecho em uníssono real e de oitava, é acompanhado em descanto pelos 3ºs Clarinetes Bb, Clarinetes Alto Eb, Saxofones Tenor Bb, 1ª Trompa F, em uníssono real. O acompanhamento harmônico se dá pelas Trompas F, Trombones, Eufônios, Tubas e Harpa em arpejos.

É interessante observar o equilíbrio entre as vozes instrumentais (ex. 4.21), verificadas na intensidade de cada uma delas. Esta diversidade na intensidade dos instrumentos resulta em sonoridade rarefeita, com pouca densidade sonora, própria ao espírito do tema. Enquanto as Flautas iniciam o trecho em *mf-f* >, Oboé, Clarinete Eb, 1ºs Clarinetes Bb e Saxofone Soprano Bb, executam o mesma melodia em *mp-mf* >. Simultaneamente, Corne Inglês e 2ºs Clarinetes Bb executam o descanto em *mf* <. O contracanto – a cargo dos Clarinetes Alto Eb, Fagotes e Saxofones Tenor Bb – se dá *mf* >. Em contrapartida, o acompanhamento em bloco harmônico – a cargo dos Trombones – é em *p*. As vozes de baixo e contrabaixo – Clarinetes Baixo Bb, Clarinete Contrabaixo Bb, Eufônios, Tubas e Contrabaixo – o fazem em <*mf*>. Por sua vez, a Harpa faz acompanhamento arpejado em *f* >.

Outro trecho digno de nota é o que antecede o quase *tutti* orquestral – compasso 53. Trata-se do ápice do *Canto*, em que o grupo sinfônico explode em intensidade fortíssima – exceto Tubas, Contrabaixo e Harpa (que executam apenas a primeira nota do compasso), Bumbo, Maracas e *Bells*. Eufônios e Pratos Suspensos executam no segundo tempo do compasso em intensidade *f*. A partir desse trecho, o *Canto* vai se dirigindo para a sua conclusão em *pp*. Participam desse momento apenas alguns instrumentos, quais sejam: Clarinetes Alto Eb, Clarinetes Baixo Bb, Trompas F, Eufônios, Contrabaixo, Tímpano – todos em *pp* >. No acorde final, apenas a Harpa e o Vibrafone em *p*<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Esta parte é opcional e só deve ser executada se a obra não seguir adiante, para o *Tempo de Camdombe*. (REED, 1999, P. 15)



The image displays a page of a musical score for the piece 'Camdombe' by Heitor Villa-Lobos. The score is arranged for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The instruments listed on the left are: Picc. (Piccolo), Fls. (Flutes), Obs. (Oboes), E. H. (English Horn), Eb Cl. (Clarinet in E-flat), Bb Cls. (Clarinets in B-flat), Eb A. Cl. (Clarinet in E-flat), Bb Bs. Cl. (Bassoon in B-flat), Bb Cb. Cl. (Bassoon in B-flat), Bsns. (Bassoons), C. Bsn. (Contrabassoon), Eb A. Sax. (Saxophone in E-flat), Bb S. Sax. (Saxophone in B-flat), Eb A. Sax. (Saxophone in E-flat), Bb T. Sax. (Saxophone in B-flat), Eb Bar. Sax. (Baritone Saxophone), Bb Tpts. (Trumpets in B-flat), Bb Cors. (Horns in B-flat), F Hns. (Horns in F), Trbs. (Trombones), Euph. (Euphonium), Tuba, Str. Bass (String Bass), Harp, Timp. (Tympani), Vib. (Vibraphone), Tri. (Triangle), B. D. (Bells), Marac. (Maracas), and Bells. The score is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including 'H. O. A.', '1. Salt', 'end cue', and 'unis.'. A large black box highlights a section of the woodwind parts starting at measure 25 and ending at measure 30.

### Exemplo 4.21

Fonte: Excerto de *Canto e Camdombe*, (REED, 1999, p. 4)

O compasso 72 dá início à segunda parte da obra: *Camdombe* – Tempo de Camdombe, c. 88 BPM. A dança começa misteriosa, com *rulos* da Percussão – Maracas,

Prato Suspenso, em fermata (cp. 71). Este trecho parece uma chamada de atenção, em que após o lirismo do *Canto*, o grupo orquestral é conclamado à celebração. No compasso seguinte, uma Clave solo principia o *Tempo de Camdombe*, em intensidade *p*, seguida pelos 2ºs & 3ºs Trombones (Lá -1 em *p*), Contrabaixo, Harpa; Tom-toms (Bongôs); Tímpano, Güiro<sup>58</sup>; Clarinete Baixo Bb e Contrafagote (ex. 4.22).

The image displays a page of a musical score for 'Tempo de Camdombe'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, the Bass Clarinet (Bb Cb. Cl.) has a solo part marked 'Soli' and 'p misterioso'. Below it are staves for Bsn. (1 and 2), C. Bsn., Eb A. Sax. (1 and 2), Bb T. Sax., and Eb Bar. Sax. The middle section includes Bb Tpts. (1, 2, 3), Bb Cors. (1, 2), and F Hns. (1, 2, 3, 4). The bottom section, enclosed in a large box, features Trbs. (1, 2, 3), Euph., Tuba, Str. Bass, Harp, Timp., Vib., Claves, S. Cym., T. toms B. D., Marac. Güiro, and Bells. The percussion section includes markings for 'Tom-toms (Bongos)', 'Güiro', and '(hard felt stks.)'. The score is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics.

#### Exemplo 4.22

Fonte: *Tempo de Camdombe*, (REED, 1999, p. 16)

<sup>58</sup> “Cabaça” alongada, geralmente com forma de peixe, na qual se faz uma série de cortes transversais e paralelos (entre 30 e 40), com muito pouca distância entre eles, de modo que possa ser raspado por uma “baqueta” ou “vareta” em curto movimento. São encontrados instrumentos industrializados, feitos de madeira escavada em forma de peixe cujos cortes são feitos em toda a circunferência. Sua característica é típica dos povos latino-americanos de língua espanhola. No Brasil o instrumento similar que prevalece é o “reco-reco”, que, por ser feito geralmente de bambu, tem os cortes em distâncias maiores e, pela própria estrutura do material, produz um som mais grave que o “güiro”. O instrumento é usado por I. Stravinski na *Sagração da Primavera* (1911-13). É chamado também de “guaracha” ou “guátacha” [span.], “calabazo” (Espanha), “Flaschenkürbis” ou “Kürbisraspel” [alem.], “guitcharo” [fr. e ital.], “gourd scraper” ou “gourd”, “rasper” ou “rasp” [ingl.], “râpe güiro” ou “guero” [fr.], “güicharo” ou “carracho” (Am. Central), mas o nome “güiro” é aceito em todas as línguas. (FRUNGILLO, 2003, p. 146).

Na anacruse sincopada do compasso 85, as Trompas F em surdina (*p*), juntamente com a Harpa (*sfz*) e Vibrafone (anacruse sincopada cp. 88) preparam a entrada dos Trombones em *solí*, que dão início a ao tema principal de *Camdombe* com uma melodia de significativa dificuldade técnica – a partir do compasso 88. Tais dificuldades envolvem dinâmica (*p*) numa região médio-grave do instrumento; e, ritmo “quebrado” em direção à região aguda. Simultaneamente, as 1<sup>as</sup> & 2<sup>as</sup> Flautas, em *p*, executam um ritmo tipicamente brasileiro (ex. ex. 4.23). Em seguida, juntam-se às Flautas, os Flautins – fato raro. Habitualmente, usa-se apenas 1 Flautim), que repetem a mesma melodia anteriormente executada pelas Flautas, desta vez, em *pp*. Há a assinalar que em relação aos Flautins, trata-se de uma execução consideravelmente difícil, principalmente em razão da região anotada na partitura e pela intensidade em *pp*.

A partir do compasso 100 de ensaio, os Saxofones Alto Eb, em uníssono real com as Trompas F, reexpõem o tema iniciado pelos Trombones recebendo o apoio das 1<sup>as</sup> & 2<sup>as</sup> e Cornetas Bb, em direção ao quase *tutti orchestral*, reificando a dança em intensidade *ff*. Na anacruse do compasso 129 de ensaio, os Trompetes Bb e as Trompas executam uma espécie de canto coral instrumental dentro do candombe, ao mesmo tempo em que a Harpa, Marimba e Xilofone realizam uma melodia em *solí*, típica do candombe, acompanhados pelas *Claves* e *Bells*. No compasso 278, em intensidade *f* < com glissando para *ff* inicia-se um movimento descendente de semicolcheias, realizado madeiras, exceto Clarinete Baixo Bb, Clarinete Contrabaixo Bb. Em *p*, o Saxofone Barítono Eb, com os Metais, Contrabaixo, acompanhados pelo Tímpano, em *rulos* e *Bells* preparam a conclusão do *Camdombe*, a partir do compasso 288 de ensaio.

**Exemplo 4.23**

Fonte: *Tempo de Camdombe*, (REED, 1999, p. 18)

**4.1.4 Incantation and Dance – Grau V**

John Barnes Chance (1937-1972) não teve oportunidade de mostrar ao universo da música sinfônica para sopros como seria a sua música, se tivesse vivido mais tempo, até os oitenta anos ou mais e por isso mesmo fosse considerado musicalmente maduro, vivido. Fato

é que John Chance viveu somente quarenta anos. Foi eletrocutado no quintal da sua casa. Antes, porém, compusera *Incantation and Dance* (1960) para banda sinfônica. A obra, classificada pela página eletrônica *The Wind Repertory Project* no Grau V de dificuldade, é apropriada para grupos sinfônicos intermediários do ensino médio e de universidades. Dividida em duas partes interdependentes, traz em si a sensação de ser uma trilha sonora para um dançarino solitário. Segundo David Goza, Diretor de Atividades de Orquestra, da Universidade de Arkansas, “a verdade da questão é que *Incantation* já contém as sementes intervalares da *Dança*, e as duas existem numa relação de interpenetração, como o *yin e yang* taoistas (em que o primeiro não pode ser significativamente pensado como de alguma maneira, antes deste último). (GOZA, 2013, p. 1). Nisto, Chance propõe à banda sinfônica outra utilidade, diferente da sua atuação mais habitual; pressupõe outro cenário, em que este grupo sinfônico agrega sua atividade a outra: a dança. Considerando as colocações de David Goza, também é possível afirmar que dessa maneira a banda sinfônica cumpre similar ao papel da orquestra sinfônica não apenas no que respeita à sua constituição por naipes ampliados, mas também em relação às suas possibilidades como instrumento funcional, através do qual fornece suporte sonoro a outras atividades artísticas.

A instrumentação de *Incantation and Dance* é semelhante àquelas até então observadas (ex. 4.24), com algumas exceções, se comparadas com a partitura de *Canto e Camdombe*, por exemplo. Em *Incantation and Dance* não há 2<sup>a</sup> Flauta, 2<sup>o</sup> Oboé, Corne Inglês, Clarinete Eb, 2<sup>o</sup> Fagote e Trompetes Bb. Quanto aos outros instrumentos encontrados em *Canto e Camdombe* tais como a Harpa e o Guiro, por exemplo, não serão consideradas suas ausências, haja vista que tais instrumentos são circunstanciais, ou seja, dependem do conteúdo musical abordado na obra e do interesse do compositor ou arranjador, não sendo, dessa forma, parte integrante da instrumentação habitual da banda sinfônica ou de qualquer outro grupo sinfônico de sopro. Verifica-se também que no caso da Percussão, as informações contidas na capa da partitura não indicam detalhadamente quais instrumentos a compõem. Há apenas a menção de 6 Percussões, todavia, sem a descrição pormenorizada dos referidos instrumentos.

# John Barnes Chance

## INCANTATION AND DANCE

### Full Score

#### SYMPHONIC SET

1 - Full Score	2 - Bassoons
1 - Piccolo	2 - 1st & 2nd Horns in F
6 - Flutes	2 - 3rd & 4th Horns in F
2 - Oboes	4 - 1st & 2nd B $\flat$ Cornets
4 - 1st B $\flat$ Clarinet	4 - 3rd & 4th B $\flat$ Cornets
4 - 2nd B $\flat$ Clarinet	4 - 1st & 2nd Trombones
4 - 3rd B $\flat$ Clarinet	2 - Bass Trombone
2 - E $\flat$ Alto Clarinet	1 - Baritone T.C.
2 - B $\flat$ Bass Clarinet	2 - Baritone B.C.
1 - B $\flat$ Contrabass Clarinet	6 - Tubas
1 - 1st E $\flat$ Alto Saxophone	1 - String Bass
1 - 2nd E $\flat$ Alto Saxophone	1 - Timpani
2 - B $\flat$ Tenor Saxophone	6 - Percussion
2 - E $\flat$ Baritone Saxophone	

#### Exemplo 4.24

Fonte: Instrumentação de *Incatation and Dance*, (CHANCE, 1963, p. s/n)

*Incantation* inicia com as Flautas na região grave do instrumento. O andamento é *Largo*, 54 BPM. O tempo de compasso, ternário simples – 3/4. A melodia, algo misteriosa. Até o segundo tempo do compasso 9 é nitidamente construída sobre o modo frígio a partir da nota Ré, em intensidade *mp* (ex. 4.25). Entretanto, considerando o acompanhamento sutil a cargo do 1º Clarinete Bb (*one stand*), Clarinete Baixo Bb e Clarinete Contrabaixo, é possível depreender parece se tratar de uma melodia elaborada no âmbito da Dominante de Sol menor.

To Herbert Hazelman and the Greensboro Senior High School Band

FULL SCORE **INCANTATION AND DANCE** 1

by JOHN BARNES CHANCE

Largo [♩ = 54]

The musical score is written for a full band. The Flutes part is the primary melody, marked *dolce* and *mp*. The Bb Clarinets (1, 2, 3), Bass Clarinet, and Bassoons provide accompaniment, marked *p*. The Alto Sax 1 part is marked *p (B. Cl.)*. The score is in 3/4 time and starts with a Largo tempo of 54 BPM.

**Exemplo 4.25**

Fonte: Início de *Incantation and Dance*, (CHANCE, 1963, p. 1)

Apesar da questão constitutiva da melodia das Flautas, o que há considerar neste instante é o seu grau de dificuldade. Apesar da partitura não o exigir, mas consideradas as peculiaridades dessa melodia, às vezes é preferível que seja executada por um só flautista. Isto é perfeitamente possível em vista de que, solicita-se como acompanhamento, apenas 1 Clarinete Bb, 2 Clarinetes Baixo Bb e 1 Clarinete Contrabaixo Bb. A questão, porém, está na habilidade técnica requerida ao Flautista – no caso do maestro optar por Flauta solo – ou ao naipe de Flautas (6) para a interpretação da melodia. A ideia a ser transmitida por meio da maneira pela qual esta melodia foi elaborada, é o desafio a ser enfrentado. É necessário produzir encantamento. A intensidade inicial é *mp* < > . Na região em que foi escrita, trata-se

de uma melodia de significativo grau de dificuldade técnica. É fundamental a compreensão do estado espírito requerido, a fim de que a execução resulte em transmissão dos aspectos extramusicais presentes nela. Há que se reproduzir encantamento, magia.

A partir do compasso da anacruse do compasso 18 (ex. 4.26), as Flautas – acompanhadas por 1 Clarinete Bb (1º), inicialmente em uníssono de oitava, em *pp* – outro Clarinete Bb (2º) e os Clarinetes Alto Eb e mais outro Clarinete Bb (3º) em *p*. Juntam-se a estes, desta vez em intensidade *f*, o Clarinete Contrabaixo, os Fagotes e as Tubas, em intensidade *mp*. O andamento é um pouco mais rápido – *Poco più mosso*, 66 BPM.

2

Poco più mosso J-66

The image displays a musical score for a woodwind ensemble. It is divided into three systems. The first system includes Flute (Fls.), Bb Clarinet 1 (Bb Cl. 1), B Clarinet (B Cl.), Cb Clarinet (Cb. Cl.), and Bassoon (Bssn.). The second system includes Flute (Fls.), Bb Clarinets 2 and 3 (Bb Cts. 2, 3), Alto Clarinet (A. Cl.), B Clarinet (B Cl.), Cb Clarinet (Cb. Cl.), Bassoon (Bssn.), and Tuba. The third system includes Flute (Fls.), Clarinets 1, 2, and 3 (Cl. 1, 2, 3), Alto Clarinet (A. Cl.), Cb Clarinet (Cb. Cl.), Bassoon (Bssn.), and Tuba. The score features various dynamic markings: *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include 'senza crescendo', '(p sempre)', '(one stand)', 'sotto', and '(all)'. A rehearsal mark '16' is located at the beginning of the second system.

#### Exemplo 4.26

Fonte: Complemento inicial de *Incatation and Dance*, (CHANCE, 1963, 1963, p. 2)

O que há então que justifica trechos como os citados, serem considerados de difícil execução? Há pelo menos três aspectos: 1. Andamento lento, que requer domínio do instrumento, principalmente nos trechos graves e de pouca intensidade; 2. Expressividade da



Dinâmica; e, contrapontos, que apesar de simples ritmicamente elementares, requerem expressividade e sincronia. A partir do compasso 26, *Incantation* retorna ao *Tempo I*, 54 BPM. É o ápice expressivo, onde todo o grupo sinfônico, cada um à sua vez, começa a participar do encantamento, com intensidades contrastantes e cheias de mistério (ex. 4.27)

rit. Tempo I ♩ = 54

The musical score is for a section of 'Incantation' in a 3/4 time signature. It features a variety of instruments, each with its own part. The woodwinds (Piccolo, Flute, Oboe, Clarinets, Saxophones) and brass (Trumpets, Trombones, Baritone, Tuba) play melodic lines with some dynamics like *pp* and *mf*. The percussion section includes Bass Drum, Gong, and other drums, with the Gong playing a specific rhythmic pattern. The score is marked with 'rit.' and 'Tempo I ♩ = 54'. The page number '3' is in the top right corner.

**Exemplo 4.27**

Fonte: Final de *Incantation*, (CHANCE, 1963, p. 3)

O compasso 33 dá início à *Dance* (ex. 4.28). Subitamente o andamento *Largo* de 54 BPM muda para *Presto*, 138 BPM. O tempo de compasso também muda – de 3/4 para 4/4 simples.

Presto [ $\text{♩} = 138$ ]

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Piccolo, Flute, Oboe, Clarinets in Bb, A, B, and Cb, and Bassoon. The brass section includes Horns, Trumpets, Trombones, Baritone, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Maracas, Claves, and Gourd. The score is marked with a tempo of Presto at 138 BPM. Dynamics such as *p*, *mf*, and *mp* are used throughout. There are also performance instructions like "stir" maracas and "one short fast scrape on each eighth-note".

\* Where trill is indicated, player should "stir" maracas in small circles, producing a steady hiss; the conventional shaking is indicated later by tremolo notation. QMB - 317 (one short fast scrape on each eighth-note)

**Exemplo 4.28**

Fonte: Início de *Dance*, (CHANCE, 1963, p. 4)

Para David Goza, “o ‘Concerto para Percussão’ que começa aqui expõe a maior parte dos importantes motivos rítmicos que permeiam a *Dance* – e, no caso do temple blocks, que faz parte do seu perfil melódico.” (GOZA, 2013, p. 6). A partir do compasso 33 verifica-se A intensa atividade do naipe de percussão, em que não basta ao instrumentista possuir habilidade técnica em seu instrumento e uma excelente leitura da sua parte. Exige-se deste e de todos, execução precisa e sincrônica com os demais instrumentistas da percussão. Só assim o naipe de indica o estado de espírito de *Dance*. Tudo isso se dá inicialmente pela Percussão 1 – Maracas (cp. 33), em *mp*; Percussão 3 – Claves (cp. 35), em *mf*; Percussão 5 – *Gourd*<sup>59</sup>(cp. 39), em *f*; Percussão 4 – Pandeiro (cp. 43), em *mf*; Percussão 2 – *Temple Blocks*<sup>60</sup> (cp. 47), em *f* ; Percussão 5 – Timbales (cp. 51), em *f*; Tímpano (cp. 53), em *pp* < *f*; Percussão1 – *Shake*<sup>61</sup> (cp. 55), em *ff*. Há a destacar o acorde pedal invertido de Mi Bemol, a cargo dos Clarinetes Bb, Clarinetes Alto Eb e Clarinetes Baixo Bb, em contraste com a nota pedal Lá, executada pelo Clarinete Contrabaixo Bb, Fagotes, Barítonos Bb e Tubas. Esta execução se dá simultaneamente ao “Concerto de Percussão” citado por David Goza, a partir do compasso 33.

A partir do compasso 57 (ex. 4.29), as Trompas F, 1ºs & 2º Trombones e Barítonos, em uníssono real, iniciam uma melodia feroz, em intensidade *fff* , seguida (cp. 59) pelas madeiras – Flautim, Flautas, Oboés, Clarinetes Bb e Clarinetes Alto Eb, em *ff*; e, simultaneamente, com ataque em bloco harmônico feito pelos Saxofones, em *f* > *mf*. Trata-se de um trecho de difícil execução em razão da entrada, que se dá no quarto tempo do compasso, em quiáltera de semínima – subdivisão ternária, ao mesmo tempo em que o Tímpano executa uma subdivisão binária. Isto, após uma pausa da primeira semínima. Outra dificuldade é a intensidade fortíssima. Neste caso, é fundamental uma sonoridade de excelência, que se traduz em atender à prescrição da partitura sem alterar negativamente as características do instrumento. Do ponto de vista da orquestração, há a assinalar a sonoridade resultante de instrumentos com timbres parecidos, mas distintos, como é o caso das Trompas F, Trombones e Barítono, todos em uníssono real. Juntam-se a esse verdadeiro frenesi

<sup>59</sup> Forma abreviada de “*gourd scraper*”. [...]. Genericamente nomeia qualquer tipo de “cabaça”. (FRUNGILLO, 2003, p. 142).

<sup>60</sup> Tipo de “tambor de madeira” feito com um bloco de madeira escavado em forma arredondada, tendo um corte longitudinal em mais da metade de sua superfície. É usada madeira de fibras moles, de modo que ao ser percutido por uma “*baqueta*” não muito ‘dura’ produza um som mais ‘suave’ e ‘doce’ do que o “*wood block*”. Sua forma arredondada tem, em geral, entre 3” e 6” de diâmetro, mas são encontrados instrumentos de até 28”. São usados nos templos budistas como sinalizadores e geralmente esculpidos com desenhos de flores, peixe ou dragão. (FRUNGILLO, 2003, p. 343-344).

<sup>61</sup> Nome dado a qualquer “*chocalho*” de recipiente contendo areia ou grânulos. É chamado também de “*shaker*”. (FRUNGILLO, 2003, p. 301).

rítmico, as madeiras (ex. 4.30). Qual a dificuldade? Precisão sincrônica, aliada ao domínio técnico do instrumento.

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in staves for various instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flute (Fls.), Oboe (Obs.), Clarinets (1 Bb Cls., 2 A. Cl., 3 B Cl., 4 Cb. Cl.), and Bassoon (Bssn.). The brass section includes Saxophones (1 A. Sax., 2 T. Sax., 3 B. Sax.), Horns (1, 2, 3, 4), Trumpets (1, 2, 3, 4), Trombones (1, 2, 3, 4), Baritone (Bar.), and Tuba. The percussion section includes Timpani (Timp.) and Percussion (Perc.) with a whip. A specific section of the score is highlighted with a box, showing complex rhythmic patterns in the woodwinds and brass. The percussion part includes a whip. The score includes dynamic markings such as *feroce*, *f*, and *mf*. The tempo is marked *a 2*. The score is for a piece titled *Dance*, from the year 1963.

\* The Whip must be extremely loud and sound like a real whip, or else should be omitted.

**Exemplo 4.29**

Fonte: Excerto de *Dance*, (CHANCE, 1963, p. 7)

A partir do compasso 70, *Dance* fica ainda mais difícil de ser executada (ex. 4.30). Os 1ºs Trompetes iniciam uma frenética melodia em Sol menor recheada de acentos e *staccatos*. A melodia começa num compasso ternário simples (3/4) e no compasso seguinte muda para quaternário simples (4/4). O andamento do trecho é extremamente regular. A dificuldade está em sincronizar as ampliações do som vertical, realizadas pelo Flautim, Flautas, Oboés e Clarinetes Bb – em intervenções episódicas – com a melodia dos 1ºs Trompetes Bb. Além disso, outra dificuldade que se apresenta no trecho em análise é encontrar a sonoridade ideal, resultante da combinação desses instrumentos – a cargo do regente. Concomitantemente, as Trompas F executam um acompanhamento harmônico, ora a tempo, ora em contratempo, em intensidade *f* também com acentos e *staccatos*. No compasso 75, essa melodia – desta vez, em Ré Mixolídio – transfere-se para as madeiras – Clarinetes Bb, Clarinetes Alto Eb, Clarinetes Baixo Bb, Clarinete Contrabaixo Bb e Fagotes. Há a destacar neste trecho, a diferença de dinâmica entre as vozes instrumentais. Enquanto para os Clarinetes Bb e Clarinetes Alto Eb, a partitura indica intensidade *mp*; para os Clarinetes Baixo Bb, *mf*; para o Clarinete Contrabaixo e para os Fagotes, a intensidade é *ff*.

No compasso 80, juntam-se às madeiras anteriormente referidas, os Oboés. Agora, a melodia começa em Mib menor em direção a Dó menor, até chegar novamente em Sol menor. Desta vez a melodia é reexposta pelas Flautas, Flautim em reforço episódico, Clarinetes Bb, com acompanhamento rítmico dos Clarinetes Alto Eb, Clarinetes Baixo Bb, Clarinete Baixo Bb e Trompas F. Apesar de todas as dificuldades de execução, sincronia e de sonoridade encontradas na estrutura orquestral, verificadas desde o compasso 70, é a partir do compasso 88 que parece residir a maior dificuldade no que respeita à execução do instrumento e seus consequentes. Desta vez a reexposição da melodia em apreço é de responsabilidade dos 1ºs e 2ºs Trombones, acompanhados somente pelos Trombones Baixo, Barítonos e Tubas (ex. 4.31). O desafio que se evidencia consiste no fato de que a melodia reexposta é extremamente difícil de ser executada num instrumento como o Trombone, num andamento de 138 BPM. Tal dificuldade acentua-se na no fato da execução estar a cargo de quatro trombonistas, em uníssono real, intensidade *f* e com acentos e *staccatos*.

É a partir do compasso 92, após nova exposição, que a melodia é reexposta pelos 1ºs e 2ºs Trompetes Bb, desta vez em *tutti*. É o momento em que essa ideia musical, anunciada no início da *Dance* pelo *Temple Blocks* (cp. 47) atinge o ponto mais elevado de exposição (ex. 4.32).

10

Picc.

Fls.

Obs.

B♭ Cls. 1, 2, 3

1. Saxes 1 (Hns.) 2 (Hns.)

T. Sax.

Hns. 1, 2, 3, 4

Trpts. 1, 2, 3, 4

80

Picc.

Fls.

Obs.

B♭ Cls. 1, 2, 3 (mp a2)

A. Cl. (mp)

B. Cl. (mf)

Cb. Cl. (ff)

Bsn. (mp)

A. Saxes 1, 2 (Hns.)

Detailed description: This musical score excerpt, labeled 'Exemplo 4.30', spans two pages of music. The top page (numbered 10) features staves for Piccolo, Flute, Oboe, three B-flat Clarinets, two Saxophones (Alto and Tenor), and four Horns. The bottom page (numbered 80) continues with Piccolo, Flute, Oboe, three B-flat Clarinets (with dynamics mp and a2), Alto Clarinet (mp), Bass Clarinet (mf), Contrabass Clarinet (ff), Bassoon (mp), and two Alto Saxophones. The music is written in a complex rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

**Exemplo 4.30**

Fonte: Excerto de *Dance*, (CHANCE, 1963, p. 10)

Trbns. 1, 2 (a2)

B. Trbn.

Bar.

Tuba

Detailed description: This musical score excerpt, labeled 'Exemplo 4.31', shows the brass section of the same piece. It includes staves for two Trumpets (with dynamic mp and a2), Baritone, Baritone, and Tuba. The music is written in a complex rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

**Exemplo 4.31**

Fonte: Excerto de *Dance*, (CHANCE, 1963, p. 12)

14

100

Picc.

Fls.

Obs.

1  
2  
3  
Bb Cls.

A. Cl.

B. Cl.

Cb. Cl.

Bsan.

1  
2  
A. Saxes

T. Sax.

B. Sax.

1  
2  
3  
4  
Hns.

1  
2  
3  
4  
Trpts.

1  
2  
Trbns.

B. Trbn.

Bar.

Tuba

Timp.

1  
2  
3  
4  
5  
6  
Perc.

Cymbals

Whip

100

Soli

Soli

(B. Cl.)

ff

ff

Exemplo 4.32

Fonte: Excerto de *Dance*, (CHANCE, 1963, p. 14)

Porém, a reexposição de um fragmento rítmico – a cargo dos Clarinetes Baixos Bb e Clarinete Contrabaixo, em intensidade *fff* – silencia momentaneamente esse frenesi rítmico (ex. 4.33).

The image displays two systems of a musical score. The first system features five staves: Bb Cls. (1 and 2), B Cl., Cb. Cl., and Bssn. (B. Cl.). The Bb Cls. and Bssn. staves play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, starting at *mp*. The B Cl. and Cb. Cl. staves play a melodic line with accents, also starting at *mp*. The second system features eight staves: Bb Cls. (1 and 2), A. Cl., B Cl., Cb. Cl., Bssn., A. Saxes (1 and 2), T. Sax., and B. Sax. The Bb Cls. and Bssn. staves continue the rhythmic pattern, now at *mf* and *f*. The A. Cl., B Cl., Cb. Cl., A. Saxes, T. Sax., and B. Sax. staves play a melodic line with accents, starting at *mf* and *f*. The B. Sax. staff plays a melodic line with accents, starting at *mf* and *f*.

**Exemplo 4.33**

Fonte: Excerto de *Dance*, (CHANCE, 1963, p. 15)



Não obstante, a anacruse do compasso 115 de ensaio – com os Trompetes Bb e 1ºs e 2ºs Trombones, em *ff* – retoma os aspectos da *Dance*, acompanhados por todas as Madeiras, também em intensidade *ff* (ex. 4.34).

The image displays a page of a musical score for a full orchestra. The instruments listed on the left are Piccolo (Picc.), Flutes (Fls.), Oboes (Obs.), Clarinets in Bb (Bb Cls. 1 and 2), Clarinet in A (A. Cl.), Clarinet in B (B. Cl.), Bassoon (Bssn.), Saxophones (Saxes 1 and 2), Tenor Saxophone (T. Sax.), Baritone Saxophone (B. Sax.), Horns (Hns. 1, 2, 3, 4), Trumpets (Trpts. 1, 2, 3, 4), and Trombones (Trbns. 1, 2). The score is written in a key signature of two flats and a common time signature. A rehearsal mark '115' is placed above the Piccolo staff. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is prominently displayed throughout the score, indicating a high level of intensity. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines for many instruments.

#### Exemplo 4.34

Fonte: Excerto de *Dance*, (CHANCE, 1963, p. 16)

*Dance* termina como iniciou: freneticamente dançante e significativamente difícil de ser bem executada. A última página da partitura (ex. 4.35) é o ápice do estado de espírito anunciado desde o início desta seção, pelo “Concerto de Percussão”, entendido assim por David Goza. *Dance* é concluída em *tutti orchestral*, em intensidade *ff*, à exceção das Trompas F, para as quais John Barnes Chance prescreve intensidade *fff*, com acento *marcato*, à exceção do Flautim, Flautas, Oboés e Clarinetes Bb.

This image shows a page of a musical score for a large orchestra. The score is arranged in a standard format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left side of the page are: Piccolo (Picc.), Flute (Fls.), Oboe (Ob), Clarinet in B-flat (Bb Cls. 1, 2, 3), Clarinet in A (A. Cl.), Clarinet in B-flat (B. Cl.), Contrabass Clarinet (Cb. Cl.), Bassoon (Bssn.), Alto Saxophone (A. Saxes 1, 2), Tenor Saxophone (T. Sax.), Baritone Saxophone (B. Sax.), Horns (Hns. 1, 2, 3, 4), Trumpets (Trpts. 1, 2, 3, 4), Trombones (Trbns. 1, 2), Baritone Trombone (B. Trbn.), Baritone (Bar.), Tuba (Tub.), and Timpani (Timp.). The percussion section (Perc.) includes Temple Blocks, Whip, Cymbals, and Timbales. The score is written in a single system with four measures. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass and percussion provide a rhythmic accompaniment. The percussion part includes specific instructions for Temple Blocks, Whip, Cymbals, and Timbales. The score is in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

**Exemplo 4.35**

Fonte: Final de *Dance*, (CHANCE, 1963, p. 42)

#### 4.1.5 *Divertimento for Band* – Grau VI

*Divertimento for Band*, de Vincent Persichetti (1915-1987), é uma das obras de referência na literatura originalmente composta para grupo sinfônico de sopros. Escrita para 75 músicos e estruturada em seis movimentos – I. *Prologue*, II. *Song*, III. *Dance*, IV. *Burlesque*, V. *Soliloquy* e, VI. *March* – a obra é inovadora sobre vários aspectos. O número de partes referentes à instrumentação, de acordo com a nota inserida na capa da partitura, está em conformidade com as recomendações da *National Band Association*, *America School Band Directors Association*, da *Music Publishers Association* e da *Music Educators National Conference* (ex. 4.36).

# Divertimento for Band

## OP. 42

AN ORIGINAL COMPOSITION FOR BAND

by

### VINCENT PERSICHETTI

Duration: c. 11 minutes

#### INSTRUMENTATION

1 Full Score	3 1st B $\flat$ Cornet
1 Condensed Score	3 2nd B $\flat$ Cornet
1 C Piccolo	3 3rd B $\flat$ Cornet
4 1st C Flute	1 1st B $\flat$ Trumpet
4 2nd C Flute	1 2nd B $\flat$ Trumpet
1 1st Oboe	1 1st Horn in F
1 2nd Oboe (English Horn)	1 2nd Horn in F
1 E $\flat$ Clarinet	1 3rd Horn in F
4 1st B $\flat$ Clarinet	1 4th Horn in F
4 2nd B $\flat$ Clarinet	2 Baritone (Treble Clef)
4 3rd B $\flat$ Clarinet	2 Euphonium (Baritone) (Bass Clef)
2 E $\flat$ Alto Clarinet	2 1st Trombone
2 B $\flat$ Bass Clarinet	2 2nd Trombone
1 1st Bassoon	2 3rd Trombone
1 2nd Bassoon	6 Basses (Tuba)
2 1st E $\flat$ Alto Saxophone	1 Timpani
2 2nd E $\flat$ Alto Saxophone	1 Xylophone
2 B $\flat$ Tenor Saxophone	2 Bass Drum (Cymbals)
2 E $\flat$ Baritone Saxophone	2 Snare Drum (Wood Block)

NOTE: The number of parts supplied with this publication conforms to or exceeds the recommendations of the National Band Association, the American School Band Directors Association, the Music Publishers Association, and the Music Educators National Conference.

#### Exemplo 4.36

Fonte: Instrumentação de *Divertimento for Band*, (PERSICHETTI, 1951, p. 1)

Sobre a obra, afirma Donald Morris:

O *Divertimento* foi a primeira do compositor para banda de concerto. Acerca dela, Persichetti falou a um entrevistador: “Eu havia ido compor em uma cabine da escola em El Dorado, Kansas, durante o verão de 1949 com a seguinte finalidade: trabalhar com algumas figuras de instrumentos de sopros, acentuadas por coros de metais agressivos e batidas de percussão. Logo percebi que as cordas não estavam entrando...” Há evidências, no entanto, que o trabalho fora iniciado mais cedo, em 1946, e que pode ter sido concluída, pelo menos em partitura para piano, em 1948. Em novembro de 1948, a grande dançarina e coreógrafa Martha Graham pediu a Persichetti para escrever a música para um bailado na obra de Shakespeare, *King Lear*. Graham enviou ao compositor um esboço da história do ballet como ela imaginava, mas que depois, Persichetti fez sua própria ideia, [...]. (MORRIS, 2005, p. 5-6).

As colocações do autor são verificadas na obra, especificamente no movimento I: *Prologue*. Em toda a obra, porém, Persichetti emprega o instrumental de sopros de maneira bastante inovadora. Por seu turno, é o maestro estadunidense Frederick Fennell (1914-2004) que, em sua análise de *Dance* – terceiro movimento do *Divertimento* – sintetiza a partitura em si mesma. Para ele, Vincent Persichetti “escreveu para os instrumentos, em vez havê-lo feito para a banda, e ao fazê-lo, explorou alguns dos recursos inexplorados da banda, criando ao mesmo tempo um estilo que tornou sinônimo de meio e fim para a música de banda do século XX.” (FENNELL, 2008, p. 10). As afirmações de Fennell refletem sua experiência na condução de grupos sinfônicos de sopros e, naturalmente, na lida com o repertório escrito para essa formação, anterior ao aparecimento de *Divertimento for Band*. Fennell parece refletir não apenas em relação ao que já havia sido escrito antes de *Divertimento*, mas também acerca das consequências da escrita para banda sinfônica, após a obra. Considerando, por exemplo, *First Suite in Eb* – for Military Band, Op. 28 No. 1 (1909), de Gustav Holst – categorizada pela *The Wind Repertory Project* como Música de Mérito – ver-se-á que a obra de Holst é estruturalmente densa, grandiosa, triunfal, com muitos dobramentos das vozes instrumentais, especialmente no primeiro e terceiro movimentos – *Chaconne* e *March*. Em contrapartida, o *Divertimento* de Persichetti – também considerada pela *The Wind Repertory Project* como Música de Mérito – é diferente. Nela é evidente a preferência de Persichetti pelo timbre, ao invés da força instrumental característica desse grupo sinfônico.

A principal referência da análise de *Divertimento for Band* será o livro de Frederick Fennell, *A Conductor's Interpretative Analysis of Masterworks for Band* (FENNELL, 2008, p. 6-14), no qual um dos capítulos é dedicado à obra em tela. Como observa o autor – com a

propriedade resultante de toda a sua experiência como maestro dedicado aos grupos sinfônicos de sopros – Persichetti não escreveu para a banda na acepção habitual da escrita, mas para os instrumentos que a compõem. Nisto, Fennell percebe que Vincent Persichetti apontou outra direção, onde demonstrou possibilidades que ele mesmo indicou serem perfeitamente factíveis. Tais possibilidades de escrita para banda sinfônica também demonstra em outra obra de sua lavra: *Serenade for Band*, (1961) elabora em cinco movimentos – I. *Pastorale*, II. *Humorieske*, III. *Nocturne*, IV. *Intermezzo* e, V. *Capriccio* – na qual se verificam características similares àquelas encontradas em *Divertimento for Band*. Como diria Fennell, também nesta obra a escrita não feita para a banda, mas para os seus instrumentos.

### *Prologue*

Segundo Fennell,

Com a partitura aberta no *Prologue* o regente atento e curioso vê, ao mesmo tempo, outro tipo de banda de música que já existia antes dos anos finais da década de cinquenta do século vinte. Entre as diferenças desta lista pode-se incluir a ausência de armadura de clave, harmonia politonal, muitos espaços em branco, breves e pequenos fragmentos de sonoridade enérgica de ideias musicais, juntamente com a ausência do tradicional “ajuste” e sua harmonia de acompanhamento e linha de baixo. (FENNELL, 2008, p. 7).

O aspecto levantado por Fennell referente à armadura de clave é elementar, mas bastante significativa no repertório anterior ao *Divertimento* – vide a obra de referência do repertório original para banda sinfônica *Folk Song Suite* (1924), de Vaughan Williams (1872-1958) – demonstrada no Exemplo 4.37. Apesar da ausência não fazer diferença para instrumentistas habilidosos e por isso mesmo, competentes à execução das mais diversas maneiras de escrita musical, não o é para instrumentistas em fase de formação musical inicial ou moderada. É a armadura de clave que orienta as alterações referentes à tonalidade ou modalidade segundo os quais a obra é elaborada. Há também a destacar que Fennell está se referindo a uma obra escrita para banda numa época em que era comum a esse grupo sinfônico um repertório ancorado em transcrições e arranjos de obras orquestrais e algumas outras originais para a sua formação, todavia, todas com armadura de clave.

Outra característica inovadora assinalada por Fennell é a harmonia politonal<sup>62</sup> verifica em *Divertimento for Band*. Recurso utilizado por Richard Strauss em *Salomé* (1905) e Igor Stravinsky em *A Sagração da Primavera* (1911-13), entre outros, este recurso não era

---

<sup>62</sup> A utilização simultânea de duas ou mais tonalidades. Pode durar pouco tempo ou estender-se durante um lapso mais amplo. (DICIONÁRIO HARVARD DE MÚSICA, 2009, 211).

comum nas composições para grupos sinfônicos de sopros. Saliente-se, porém, que *Divertimento* foi dedicado à *Goldman Band*, importante grupo sinfônico estadunidense, de nível profissional, dirigido pelo maestro Edwin Goldman (1878-1956). Isto por si demonstra que a obra não foi destinada aos grupos sinfônicos de sopros pertencentes iniciais ou moderados. Isto se vê na medida em que, embora tenha sido inserida na categoria banda sinfônica, o grau de classificação da obra encontra-se próximo ao grau de dificuldade mais elevado da categoria, Grau VI.

2

**FOLK SONG SUITE**  
I. March—"Seventeen come Sunday"

Composed by  
R. VAUGHAN WILLIAMS

**Exemplo 4.37**

Fonte: Início de *Folk Song Suite*, (WILLIAMS, 1924, p. 2)

*Prologue* – Fast, 108 BPM – exige habilidade e competência técnica que possibilitem massa sonora. Com harmonia dissonante, assim o demonstram os compassos iniciais (ex. 4.38), até o compasso 49, a intensidade exigida na partitura é forte e fortíssima, com muitos *acentos*, *marcados*, *sforzandos* e *crescendos*. Requer volume potente e denso, mas também muita precisão.

For the Goldman Band 3

## DIVERTIMENTO FOR BAND

### I PROLOGUE

VINCENT PERSICHETTI, Op.42

Fast (♩ = 108)

Copyright 1951 by Oliver Ditson Co.      Printed in U.S.A.      International Copyright Secured

### Exemplo 4.38

Fonte: Início de *Prologue* (PERSICHETTI, 1951, p. 3)

Do ponto de vista rítmico *Prologue* não apresenta dificuldades complexas. Visualmente a escrita é simples – semibreves, mínimas, semínimas e colcheias. Nisto não há diferença entre sua escrita rítmica e a de qualquer outra obra classificada nos níveis iniciais de dificuldade. O que a diferencia dos graus iniciais são aspectos como a densidade harmônica, a precisão e especificamente, o Andamento de 108 BPM. Além dessa peculiaridade, o que torna

*Prologue* de difícil execução é o grau de sincronia requerido, adicionado às nuances expressivas de dinâmica. Até o compasso 49 o Andamento é extremamente regular. Simultaneamente, os blocos de acordes – a cargo dos metais – além de serem fortes e com acentos marcados, apresentam ligaduras com outros blocos de acordes, sempre em intensidade forte. Nas madeiras, Persichetti coloca uníssonos reais e de oitava que também requerem elevadas habilidades técnicas para a sua execução. Na esteira de Fennell, para quem Persichetti não escreveu para a banda, mas para os instrumentos, os dobramentos parecem não ser apenas recursos de alargamento do som vertical – como ensina Piston – porém a resultante acústica disso. Nisto, a intensão do compositor é a utilização do uníssonos como possibilidade expressiva, onde desaparecem as características individuais de cada instrumento em nome do timbre orquestral. À percussão, como para os instrumentos de sopros, o grau de dificuldade é idêntico: precisão, andamento regular e execução habilidosa, sem titubeios.

No compasso 50 há um contraste de intensidade. Os 1ºs e 2ºs Clarinetes Bb e os Saxofones fazem um *p* repentino em bloco harmônico. No compasso 53, enquanto o 1º Oboé executa um pequeno solo (imitação da melodia dos 1ºs Clarinetes Bb, 8ª abaixo) contrapontado pelo Flautim em *mf*, acompanhado pelos Fagotes em *crescendo* até a reexposição do tema inicial em intensidade *f* passando por um pequeno trecho em *mf*, *f* e novamente *p súbito* (1ºs e 2ºs Clarinetes) em direção ao encerramento desse movimento em *tutti orquestral* – exceto Caixa Clara e *Wood Block* e *Cymbals* – com intensidade *fortíssima*, à exceção das Trompas F e Eufônicos, que iniciam os compassos finais (79-80) em *p < ff*.

## **Song**

*Song* (ex. 4.39) é lenta e introspectiva – *Slowly*, 63 BPM, tempo de compasso quaternário simples (4/4). Acerca dela, afirma Frederick Fennell:

*Song* é formada por duas buscas de Persichetti que são tão simples e atraentes de modo a impressionar na sua primeira audição, quase como se você tivesse ouvido antes. A primeira delas é no modo frígio, incluindo as notas de uma escala nas teclas brancas a partir da nota Mi. O acoplamento em oitava da flauta e corne inglês, mais tarde flautim e saxofone alto – um som favorito de Persichetti – convidam regente e instrumentistas à sua mais expressiva produção de legato. Enquanto *Prologue* tinha requerido energias verticais e regência concisa, *Song* é totalmente horizontal. Paralelas à sua estrutura A-B-A simples estão quatro camadas engenhosamente elaboradas com material linear, que são a substância harmônica da peça, pois elas também são quatro ostinatos simultâneos. Em sequência de dois compassos, estes números passam constantemente entre as cores adjacentes instrumentais como é claramente evidente na partitura completa. (FENNELL, 2008, p. 9).



Em *Song* é nitidamente perceptível a impressão de Fennell segundo a qual Vincent Persichetti escreve para os instrumentos em vez de para a banda. Curiosamente Fennell faz tal afirmação em sua análise de *Dance*. Todavia, é notório como essa impressão perpassa toda a obra, principalmente em *Song* e *Soliloquy* (V). *Song* não parece ter sido escrita para banda sinfônica. Sua construção horizontal, observada por Frederick Fennell, é sugestivamente adequada a um conjunto de solistas habilidosos. Sobre isto há a assinalar, por exemplo, a quantidade de instrumentos solistas existentes na peça – Flauta 1/Corne Inglês (cp. 3-11); Trompa 1 (cp. 1-3; 9-11); Tuba (cp. 1-13); Corneta Bb 13-20); Flautim (cp. 21-31); Tuba (cp. 30-31). Além de tais peculiaridades, destaca-se a expressão de dinâmica solicitada, prioritariamente de intensidades suaves – *p* e *mp*, *f dolce*, *mf*, *mp espress.* *p* >, *pp*. A partir do compasso 21 o Bumbo, em *pp*, inicia a execução de um ritmo extremamente elementar – 1 mínima, 2 semínimas (cp. 21-28); mínima pontuada, semínima (cp. 29); 2 mínimas (cp. 30); semibreve com fermata (cp. 31).

12

II  
SONG

Slowly (♩ = 68)

Piccolo in C

Flutes I II

Engl. Horn

B<sup>b</sup> Clarinet I II

Alto Clarinet in E<sup>b</sup>

Bass Clarinet in B<sup>b</sup>

Bassoons I II

E<sup>b</sup> Alto I II

Sax. B<sup>b</sup> Ten.

E<sup>b</sup> Bar.

B<sup>b</sup> Cornet I

B<sup>b</sup> Trumpet I

Horns in F I II III IV

Euphonium (Baritone)

Trombones I II III

Basses (Tubas)

Solo Tuba

Cymbals

Bass Drum

### Exemplo 4.39

Fonte: Início de *Song* (PERSICHETTI, 1951, p. 12)

## Dance

*Dance* (ex. 4.40) – *Lightly*, 132 BPM, tempo de compasso binário simples (2/4).

A respeito dela, salienta Fennell:

*Dance* como *Prologue* tem sido uma introdução a um novo tipo de música de banda para aqueles em ambos os lados da estante do condutor desde que *Divertimento* se tornou repertório padrão no início de 1950. Ele ainda é um

novos tipos de música de banda para mim. Novo porque eu sempre senti que seu compositor escreveu para os instrumentos, em vez de para a banda, e ao fazê-lo explorou alguns dos recursos inexplorados da banda, criando ao mesmo tempo um estilo que se tornou sinônimo de muito meio e fim para a música de banda do século XX. (FENNELL, 2008, p. 10).

Notoriamente, o que parece deslumbrar o experiente maestro é a escrita de *Divertimento*. Em *Dance* há uma quantidade significativa de espaços em branco, ou seja, apenas em alguns momentos Persichetti lança mão do *tutti orchestral*. O compositor prefere combinações incomuns. Entre elas destacam-se a melodia divertida executada pelo Flautim e pelas Flautas, acompanhados apenas pelos 1ºs e 2ºs Clarinetes Bb em arpejo, Trompas F em blocos harmônicos, Saxofone Barítono Eb e Tuba solo (cp. 1-19). Há *Tutti orchestral* somente nos compassos 19, 20 e início do compasso 21. Outra combinação digna de nota é a utilizada, após esse breve *tutti orchestral*, nos compassos 20-23. Desta vez, Persichetti combina Clarinete Eb, Clarinetes Bb e 1ºs e 2ºs Saxofones Alto Eb. A partir do compasso 31, o compositor emprega uma combinação mais tradicional dos metais – Cornetas Bb, 2º Trompete Bb, Eufônios, Trombones e Tubas, mais 1º Trompete Bb solo. A percussão (Xilofone) faz breves inserções – cp. 28 e 30 – timbrando com o Flautim e as 1ªs Flautas em uníssono. Após um breve *tutti orchestral* – exceto Flautim, Flautas e Percussão – surge um solo marcado, em *ff*, a cargo dos Trompetes Bb (cp. 38-44). Após um *fp* > (cp. 40), há um solo do 1º Fagote em uníssono de oitava com o Xilofone (cp. 41-44). Os demais instrumentos permanecem em silêncio. Em seguida à reexposição da mesma constituição instrumental verificada no início da peça, os Saxofones Alto Eb e Tenor Bb iniciam uma execução ondulante de semicolcheias ligadas, em *p* (cp. 51-54). Simultaneamente, os Clarinetes Baixo Bb, Fagotes, Saxofones Barítonos Eb e Tubas realizam saltos descendentes de 4ªs justas (cp. 51-54).

16

**III**  
**DANCE**

Lightly (♩ = 132) 5

The musical score is for a full orchestra. The instruments listed are: Piccolo in C, Flutes I and II, Oboes I and II, E♭ Clarinet, B♭ Clarinet I, II, and III, Alto Clarinet in E♭, Bass Clarinet in B♭, Bassoons I and II, Alto Saxophone I and II, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, B♭ Cornets I, II, and III, B♭ Trumpet I and II, Horns in F I, II, III, and IV, Euphonium (Baritone), Trombones I, II, and III, Basses (Tubas), and Xylophone. The score is in 2/4 time with a tempo of 'Lightly' (♩ = 132). The key signature has one flat (B♭). The score begins at rehearsal mark 5. The music features a complex texture with various dynamics including *mf*, *mp*, and *pp*.

**Exemplo 4.40**

Fonte: Início de *Dance* (PERSICHETTI, 1951, p. 10)

No compasso 55 de ensaio, o Flautim e as Flautas novamente expõem o tema da peça, acompanhados por ondulações de semicolcheias, realizadas pelos 1ºs e 2ºs Clarinetes Bb, seguido de um arpejo ascendente, sobre bloco harmônico a cargo dos Saxofones, Trompas F e Tubas. Após quiáleras ascendentes realizadas pelos Flautins e Flautas e descendentes pelos Clarinetes Baixo Bb, seguidos de ondulações em *pp*, executadas também pelo Flautim, Flautas, 1ºs e 2ºs Clarinetes, acompanhados unicamente pelos Saxofones Alto Eb, Tenor Bb e Trompas F, o movimento chega ao fim, com notas *staccatas* dos Fagotes, Saxofones Barítono e Tubas, em *pp*.

## ***Burlesque***

*Burlesque* (ex. 4.41) – *Heavily*, 112 BPM, compasso binário simples (2/4) – é sugestivamente engraçado, cômico. O movimento é fiel à proposta de Persichetti de explorar os espaços vazios como uma espécie de possibilidade expressiva. Até o compasso 25, o grupo de sopros escolhido pelo compositor é apenas Saxofones Alto Eb, Saxofones Tenor Bb e Trompas F, em uníssono real, contratempos de colcheias, em *p*, reforçados no quarto de tempo do compasso pelos Oboés, Clarinetes e Fagotes, em *sfz*. Tudo isso constitui acompanhamento para a melodia grave das Tubas, em *mf pesante*. No compasso 15 inicia-se um *crescendo. molto* para *ff*, preparatório para a entrada dos Trombones em *ff marcato, stacatto simples* e acento no acorde do quarto de tempo do compasso 19. Neste momento surge um coro de madeiras – Flautim, Flautas, Oboés, Clarinetes, Fagotes, Saxofones e Trompas, em intensidade suave. Apenas os Clarinetes Bb numa melodia constituída de semínimas e colcheias, em *mf*. Os demais sopros, todos em *mp*. A percussão (Caixa Clara) em *p sempre*.

Sobre *Burlesque*, Frederick Fennell comenta:

Meu dicionário favorito define como: “Qualquer imitação ridícula ou zombaria.” Para isso eu acrescentaria que o estilo de desempenho das Tubas para qualquer definição, se aceita, deve ser antielefantina. Pesante frequentemente parece ser assim interpretado, a menos que o regente transmita movimento para frente. Conseguir isso, com acorde curto e sonoridade vigorosa nas madeiras e trompas é a próxima preocupação do regente. (FENNELL, 2008, p.12).

Ressalta na afirmação do maestro Fennell a preocupação com a melodia das Tubas, onde se solicita *mf pesante*. Fennell, ao que tudo demonstra, prefere uma interpretação denominada por ele de antielefantina, algo como pesante, mas sem ser pesado. Aliás, Fennell entende que a interpretação deve ser avançada, para frente. Isto parece perfeitamente possível, haja vista que o acompanhamento é feito em contratempos de colcheias, pelas madeiras – exceto Flauta e Oboé – adicionadas às Trompas F, instrumento híbrido. De todo modo, para Fennell este movimento deve ser interpretado de forma cômica, grotesca. A dificuldade de execução está na maneira esta interpretação será atingida. Eis o desafio para o regente e instrumentistas

## IV BURLESQUE

23

Heavily (♩ = 112) 5

The musical score is for the beginning of 'Burlesque' by Persichetti. It is a full orchestral score with the following instruments listed on the left:

- Piccolos in C
- Flutes I, II
- Oboes I, II
- E<sup>b</sup> Clarinet
- B<sup>b</sup> Clarinet I, II, III
- Alto Clarinet in E<sup>b</sup>
- Bass Clarinet in B<sup>b</sup>
- Bassoons I, II
- E<sup>b</sup> Alto I, II
- Sax. B<sup>b</sup> Ten.
- Bar.
- B<sup>b</sup> Cornets I, II, III
- B Trumpets I, II
- Horns in F I, II, III, IV
- Euphonium (Baritone)
- Trombones I, II, III
- Basses (Tubas)
- Timpani
- Snare Drum
- Wood Block
- Cymbals
- Bass Drum

The score is marked with 'Heavily (♩ = 112)' and a box containing the number '5'. The dynamics include 'sfz' (sforzando) and 'p' (piano). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 19 and the second system starting at measure 20. The first system includes Piccolos, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Saxophones, and Baritone. The second system includes Horns, Trombones, Basses, Timpani, Snare Drum, Wood Block, Cymbals, and Bass Drum. The score is marked with 'mf pesante' at the beginning of the second system.

### Exemplo 4.41

Fonte: Início de *Burlesque* (PERSICHETTI, 1951, p. 23)

Todavia, parece que tanto para o regente do grupo sinfônico quanto para os instrumentistas, há outro desafio, a saber: o trecho que compreende os compassos 19-49 de *Burlesque* (ex. 4.42). Trata-se de um local em que o estado de espírito requerido é diametralmente oposto ao trecho antecedente, realizado a partir da melodia *pesante* realizada

pelas Tubas. Qual a dificuldade? Sair da comicidade e subitamente passar para uma interpretação branda, súbita e brilhantemente suave.

**Exemplo 4.42**

Fonte: Excerto de *Burlesque* (PERSICHETTI, 1951, p. 25)

O compasso 50 reexpõe a melodia inicial das Tubas, porém com outra sonoridade. Desta vez, o acompanhamento em contratempos é a cargo dos Clarinetes Bb, combinados com os Saxofones Alto Eb Tenor Bb, todos em intensidade *mp*. Outra novidade em relação ao início de *Burlesque* é a imitação da melodia das Tubas, realizada pelos Trompetes Bb, em *mf marcato*. A partir do compasso 70 a melodia iniciada pelas Tubas muda de lugar. Agora, sua execução é a cargo do Flautim, Flautas, Oboés, Clarinete Eb e Cornetas Bb. Aos demais, o acompanhamento é em tempos e contratempos de colcheias. Do compasso 75 em diante, há

uma espécie de diálogo entre Trombones e Tubas com o Flautim, as Flautas, Oboés e Cornetas Bb, em intensidade  $f < ff$ . O compasso 86 retoma a brandura nos compassos 19-49. Trata-se de uma breve reexposição com o mesmo espírito: brilhantemente. O compasso 90 de ensaio, em *mf crescente* é o início da conclusão do movimento, em *ff* com acento, em *tutti orchestral*, exceto Tímpano.

### *Soliloquy*

*Soliloquy* (ex. 4.43)– *Slowly*, 54 BPM, tempo de compasso quaternário simples (4/4) – parece uma reflexão sonora em si mesma. Neste movimento não há acompanhamento dos instrumentos de percussão. Assim, somente os sopros acompanham a 1ª Corneta Solo. Trata-se, sem sombra de dúvida do movimento mais inspirado de *Divertimento*. É a síntese da percepção de Fennell, segundo a qual *Divertimento for Band* não foi escrito para banda e sim para os instrumentos dela. Elaborada de maneira extremamente simples, a melodia desfila solenemente, em *mp dolce*, como se fosse uma voz de soprano acompanhada por um coro em *bocca chiusa*<sup>63</sup>. *Soliloquy*, como é caso de *Song* (II), parece não ter sido escrita para um grupo sinfônico de sopros tal qual uma banda sinfônica, grupo análogo à orquestra sinfônica, composto de naipes instrumentais ampliados, habitualmente constituída de mais 70 instrumentistas.

A constituição de *Soliloquy* parece mais adequada a um conjunto ou à seção de sopros da orquestra sinfônica, tal a sua brandura e elevado espírito reflexivo. Persichetti sabia disso. A solução encontrada por ele é novamente a utilização dos espaços em branco e instrumentos solistas. É o caso da Tuba Solo (cp. 1-7); 1ª Trompa F (cp. 1-7); *one* Clarinete Bb (cp. 11-13); Tuba Solo (cp. 13-20). A partir do compasso 21, o acompanhamento da Corneta é efetuado apenas pelos Clarinetes, 2ª Trompa, Eufônios e Tubas. Além dessas técnicas de escrita, há a assinalar a mudança de timbre na breve reexposição da melodia inicial da Corneta (cp. 29), sob a qual o acompanhamento inicial é a cargo dos Fagotes e Trombones. Sobre a Corneta Solo, há uma expressiva melodia contrapontística, a cargo das Flautas. Para terminar, ouvem-se somente Clarinetes, 1ª Trompa, Eufônios, Tubas, todos sob a execução da Corneta, contraposta pelas Flautas, em *p dim.* com *ritardando*. A respeito de *Soliloquy*, afirma Fennell: “*Soliloquy* é um dos mais belos solos para corneta na literatura para banda [...]” (FENNELL, 2008, p. 13). É fato.

<sup>63</sup> Canto sem palavras e com boca a fechada; sussurro, murmúrio. (DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA, 1994, p. 116).



V  
SOLILOQUY

Slowly (♩ = 54)

The musical score is for a section titled "V SOLILOQUY" by Persichetti. It is marked "Slowly" with a tempo of 54 beats per minute. The score is for a large ensemble, including Flutes, Clarinets, Saxophones, Horns, Trombones, and Tubas. The music is in 4/4 time. The score features a prominent solo for the B♭ Cornet I and Solo Tuba. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp). The score is marked with "mp" and "espress." throughout. A box highlights the solo for the B♭ Cornet I, which is marked "mp dolce" and "mf". The Solo Tuba part is marked "Solo Tuba" and "all Tubas".

**Exemplo 4.43**

Fonte: Início de *Soliloquy* (PERSICHELLI, 1951, p. 25)

### March

*March* é alegre, exultante – *Spirited*, 132 BPM. Para Savino de Benedictis, marcha é uma “composição de gênero brilhante, adequada para desfile de tropas ou qualquer outra solenidade: Religiosa, Nupcial, Triunfal, Fúnebre, etc.” (BENEDICTIS, 1970, p. 78). Para

Vincent Persichetti, o termo parece ter pouco a ver com o conceito de *Benedictis*. O que *March* coincide com o ensinamento de *Benedictis* é no sentido de que se trata de um movimento brilhante. No mais, é completamente inadequado para solenidades ou desfiles de qualquer ordem. Assim, Persichetti parece apenas e tão somente utilizar o gênero em si, sem ter em sua utilização habitual. Para ele, a marcha é um mero ponto de partida, em que aponta o caminho em direção às novas possibilidades de escrita para uma formação sinfônica muito popular em sua terra natal.

O último movimento de *Divertimento for Band* inicia com o *Wood Block*<sup>64</sup>, em intensidade *f*. No compasso 5, juntam a este, o Tímpano e o Bumbo, em intensidade *f* e *mf*, respectivamente. Se é possível apontar que *March* é triunfal, como ensina *Benedictis*, quem o faz brilhante e espirituosamente, é o Tímpano com suas batidas fortes e intensas. Os demais instrumentos de percussão aos poucos integram o corpo percussivo de *March* (ex. 4.44) que sinaliza o estado de espírito a ser levado a efeito.

#### Exemplo 4.44

Fonte: Início de *March* (PERSICHETTI, 1951, p. 38)

A partir do compasso 9, entram em cena os metais do grupo sinfônico – Cornetas e Trombones, em intensidade *f*, com acento marcado. A entrada dos metais não lembra em absolutamente nada, as marchas tradicionais. Em *March* permanecem os espaços em branco verificados em *Divertimento* como um todo. Agora há apenas dois naipes dos metais e da percussão sinfônica. A partir da anacruse do compasso 13 participam algumas madeiras – Flautim, Flautas, Oboés, Clarinete Eb e Clarinetes Bb, todos em intensidade *f marcato*, crescendo para *ff*. Além de enfatizar a intensidade, Persichetti explora as possibilidades

<sup>64</sup> Bloco geralmente retangular de madeira com um corte que transforma uma parte dele numa 'lâmina' para ser percutida. O som geralmente é sem definição e agudo, diferente do "bloco de madeira" no qual a peça de forma arredonda é escavada, formando uma câmara-de-ar, além de praticamente toda a peça se transformar numa 'lâmina' vibratória. (FRUNGILLO, 2003, p. 387).

expressiva dos instrumentos com o emprego de acentos marcados, *sforzatos* e *staccatos* (ex. 4.44).

The musical score for Example 4.44 is a full orchestral arrangement. It begins at measure 10 and continues through measure 15. The woodwind section, including Piccolo, Flutes I and II, Oboes I and II, Clarinets in Bb (I, II, III), Alto Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon I and II, Alto Saxophone I and II, Tenor Saxophone, and Baritone Saxophone, plays a rhythmic pattern of eighth notes. The brass section, including Cor Anglais (I, II, III), Trumpets I and II, Horns I, II, III, IV, Euphonium, Trombones I, II, III, and Bass, plays a more complex, accented pattern. The percussion section, including Timpani, Snare Drum, Wood Block, and Cymbals/Bass Drum, provides a steady rhythmic accompaniment. The score is marked with dynamics such as *mp*, *f marc.*, and *ff*. The page number 39 is visible in the top right corner.

#### Exemplo 4.44

Fonte: Início de *March* (Idem, *ibidem*, p. 38)

Somente a partir do compasso 70 Persichetti demonstra que utilizará o corpo sinfônico completo. No trecho, o compositor inicia um diálogo entre as madeiras – em intensidade *ff marcato* – e os metais, em intensidade *f* crescente. Em *March* saltam à vista dois aspectos, a saber: precisão, a fim de que o diálogo proposto pelo compositor se efetue de

maneira sincrônica; e, habilidade e competência técnica na execução do instrumento (requisitos para toda a obra). Apesar de ritmicamente simples, não há qualquer possibilidade de uma execução de excelência sem o preenchimento destes requisitos. Se o *tutti orchestral* foi utilizado poucas vezes, isto se dá com vistas à conclusão da obra, especificamente no compasso 81, em intensidade *ff marcato* crescente. Fiel a si mesmo, Vincent Persichetti emprega este recurso orquestral apenas no grupo de sopros. Na percussão, o compositor deixa de utilizar o *Wood Block* – curiosamente o instrumento que dá início a *March*.

## CONCLUSÃO

Entre os grupos sinfônicos de sopros análogos à orquestra sinfônica, o que distingue a banda sinfônica das bandas iniciantes, juvenis e da banda de concerto são suas propriedades constitutivas. Enquanto naquelas há limites objetivos no que se refere à escrita, nisto compreendendo aspectos rítmicos, tempos de compasso, armadura de clave, tessitura, que por sua vez refletem na instrumentação e orquestração; nesta, não há quaisquer limites. O que norteia a escrita para os grupos categorizados como banda sinfônica é o conteúdo da obra e obviamente, o gosto e a imaginação do compositor ou arranjador.

Apesar disso, verifica-se que neste grupo sinfônico há classificações que apontam graus de dificuldade diferenciados. Nisto, verifica-se que mesmo no âmbito da música elaborada para a categoria banda sinfônica, há gradações de dificuldade. Tais distinções são demonstradas nas partituras, pelas principais editoras e distribuidoras de música, tais como *Belwin BAND* – Grau 4+; *Carl Fischer e Hal Leonard* – Grau 4, 4.5 e 5; página eletrônica *The Wind Repertory Project* – Grau I a VII; Loja virtual *Sheet Music Plus* – Grau 1 a 6; e, Editora *Molenaar* – letra D, E e F, citadas na introdução deste Capítulo. No caso das músicas para banda sinfônica de compositores brasileiros, uma única obra consta é classificada por grau de dificuldade. É o caso de *Cenas Brasileiras*, de Francisca Aquino & Ricardo Vasconcellos, classificada como Grau III-IV (*Assunto Grave*). Nas demais não há classificação. Isto coloca as obras brasileiras num mesmo nível de dificuldade. A questão que inevitavelmente aparece é que a obra corre sério risco de não ser executada de modo excelente, por razões de habilidade e competências técnicas para sua execução. É nisto que o grau de dificuldade é de fundamental importância tanto para o regente, quanto para os instrumentistas do grupo sinfônico, mas também principalmente para o compositor ou arranjador, que tem nas informações referentes ao grupo, a orientação objetiva para escrever sua obra.

As obras para grupos sinfônicos categorizados como banda sinfônica, analisadas neste capítulo sob o ponto de vista do grau de dificuldade verificadas por sua classificação, demonstram que tal procedimento é de considerável relevância tanto nas ações pedagógicas do repertório em si, quanto na sua escolha para a composição de programas de concerto, em se tratando de grupos sinfônicos profissionais – é caso da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, Banda Sinfônica da Polícia Militar do Distrito Federal, Banda Sinfônica dos Fuzileiros Navais da Marinha do Brasil, entre outras – ou em níveis de profissionalização, como é o caso das bandas sinfônicas das instituições de ensino.

Classificada no Grau III-IV, *Cenas Brasileiras* caracteriza-se no cenário das obras escritas para grupos sinfônicos de sopros brasileiros, por sua tentativa de atender aos preceitos verificados nas obras pertencentes à categoria banda sinfônica. Naturalmente, que isto se deu em razão de que ela foi escrita para grupos sinfônicos estadunidenses. Mesmo assim há aspectos significativos a considerar, tais como:

1. Instrumentação – não consta, na capa ou folha de rosto da partitura, a relação dos instrumentos utilizados bem como a quantidade de instrumentistas por naipe ou instrumento, como habitualmente se vê nas partituras publicadas por editoras e distribuidoras citadas. Além disso, em relação ao que habitualmente é percebido nas partituras para banda sinfônica, não há em *Cenas Brasileiras* vozes instrumentais como: 2<sup>a</sup> Flauta, 2<sup>o</sup> Oboé, Clarinete Eb, Clarinete Alto Eb, 2<sup>o</sup> Fagote; 3<sup>a</sup> & 4<sup>a</sup> Trompa; Contrabaixo e Tímpano;
2. Categoria – neste aspecto a obra é ambígua. Se por um lado há indicação do grau de dificuldade da obra – aspecto extremamente positivo em se tratando de uma obra publicada no Brasil – por outro, esta indicação transita entre duas categorias distintas: a banda de concerto (Grau 3-3½, III ou 3-3.5) e a banda sinfônica (Grau 4+). Nisto há a assinalar que a escrita para os grupos sinfônicos de sopros categorizados como banda de concerto é limitada nas questões referentes Armadura de Clave, Tempo de Compasso, Ritmo, Instrumentação, Tessitura, além de outros elementos constitutivos, peculiares à categoria banda de concerto. Significa que os instrumentistas integrantes de um grupo sinfônico de sopro categorizado como banda de concerto ainda não possuem as habilidades requeridas aos instrumentistas de uma banda sinfônica. Sobre a banda sinfônica, não há limitações quanto à escrita. As dificuldades apresentadas nas obras destinadas a esta categoria dependem unicamente das necessidades de conteúdo

da obra, como já fora mencionado. Assim, categorizar uma obra como sendo pertencente ao Grau III-IV de dificuldade, como é o caso de *Cenas Brasileiras*, dificulta sua destinação e compromete sua execução;

3. Escrita – parece que *Cenas Brasileiras* é mais apropriada à categoria banda de concerto, precisamente Grau III. A dificuldade da obra se dá apenas porque foi escrita para grupos sinfônicos de sopros não brasileiros. Isto constitui seu grau de dificuldade moderado. Mesmo assim, a cena mais complexa no que respeita à execução é *Capoeira* (p. 19). Nela, é possível que um grupo sinfônico não brasileiro encontre dificuldade para executar os deslocamentos rítmicos, peculiares à capoeira enquanto jogo atlético/dança/luta. Todavia, comparativamente, o *Frevo de Suite Nordestina* (SILVA, 2008, p. 14-15) apresenta maior dificuldade de execução – com suas síncopes de semicolcheias/colcheias/semicolcheias, que o frevo de *Carnaval* (p.35), onde tais aspectos não aparecem.

Apesar disso, é preciso reconhecer que se trata de uma obra para ser executada com facilidade pelas bandas sinfônicas brasileiras. Embora seja estruturalmente simples, *Cenas Brasileiras* soa confortável e é sempre uma boa escolha para apresentações em forma de concerto<sup>65</sup>, como é o caso dos grupos de sopros brasileiros categorizados como banda sinfônica. Outro aspecto digno de nota é a indicação do grau de dificuldade na folha de rosto da obra – novidade nas obras brasileiras escritas para banda sinfônica. Provavelmente, os senões encontrados na obra se deram em razão do desconhecimento da parte dos compositores em relação ao de “padrão” de escrita, verificado nas obras com destinação idêntica.

*Prelude and Rondo* insere-se no grau de dificuldade apontado como ponto de partida no universo na categoria banda sinfônica, qual seja: Grau 4. A obra foi elaborada com base nos “padrões” de escrita recomendados para a categoria. As dificuldades verificadas desde os primeiros compassos da peça demonstram que sua execução não é recomendada para os grupos sinfônicos de sopros iniciais ou moderados. A compreensão dos aspectos interpretativos e a necessidade de habilidades e competências técnicas específicas não deixam dúvidas quanto às dificuldades da obra. É a partir do Grau 4 de dificuldade que se verificam naipes completos, com divisões de vozes entre si, dinâmicas complexas e variedade de tempos de compassos. Isso tudo já é constatado em *Prelude and Rondo* e anunciam que o grupo

---

<sup>65</sup> *Cenas Brasileiras* foi executada sob minha regência em Concertos realizados pela Banda Sinfônica da Polícia Militar do Distrito Federal, um deles, com a presença dos compositores.

sinfônico de sopros categorizado como banda sinfônica é um grupo sinfônico autônomo. Significa que este grupo, apesar de também realizar transcrições e arranjos guarda características próprias e não é uma espécie de má substituta da orquestra sinfônica.

A partitura de *Canto e Camdombe* demonstra objetivamente as habilidades técnicas requeridas aos integrantes dos grupos sinfônicos de sopros categorizados como banda sinfônica. Alguns aspectos merecem destaque tais como: Andamento – no *Canto* verifica-se que Alfred Reed solicita um andamento consideravelmente difícil, a saber: Lento, ca. 40 BPM. Trata-se de um tipo de dificuldade vencida, geralmente, por músicos em nível profissional. Este tipo de Andamento não foi verificado nas obras anteriormente analisadas, o que confere à banda sinfônica a posição mais elevada no âmbito dos grupos sinfônicos de sopros análogos à orquestra sinfônica; Dupla função – não é comum um músico executar dois instrumentos em uma obra de caráter erudito. É o caso do Saxofone Soprano Bb e Saxofone Alto Eb, a serem executados pelo mesmo músico no *Canto*. Esse intercâmbio, mesmo entre instrumentos da mesma família, é completamente novo, comparado às obras anteriormente analisadas. O Saxofone Soprano é afinado em Sib e o Saxofone Alto em Mib. Isto corresponde um intervalo de 5ª justa do primeiro em relação ao segundo. Esta diferença é simples para um saxofonista experiente, mas não o é para um saxofonista ainda em formação. Sobre a dinâmica da obra, há a destacar que em toda a partitura aparecem situações que requerem pleno domínio do instrumento. Por exemplo, os compassos iniciais de *Canto*, a cargo das Cornetas Bb em *pp*. No *Camdombe*, destaca-se a entrada dos Trombones, em que a intensidade é em *p* e a nota a ser executada é numa região grave do instrumento. Entre outros, são aspectos possíveis de serem realizados, em princípio, somente por um grupo com a experiência e habilidade técnica atinente à banda sinfônica.

*Incantation and Dance* é desafiadoramente instigante. Enquanto as Flautas (ou Flauta Solo) de *Incantation* sugerem uma dança solo, sensual e encantadora, que também produza encantamento; *Dance* é frenética, de considerável dificuldade de execução para todo o grupo orquestral. *Incantation and Dance*, igualmente, guarda peculiaridades no que respeita à instrumentação. Nela não há 2ª Flauta, 2º Oboé e 2º Fagote. Da mesma forma, não se vê Trompetes Bb, mas quatro vozes de Cornetas Bb. A obra é classificada como Grau V e possui dificuldades realmente desafiadoras para o grupo sinfônico, especialmente a partir de *Dance*.

*Divertimento for Band* é obra de referência no repertório original para banda sinfônica. Embora composta em 1950, permanece sendo parâmetro nas questões afetas à instrumentação, orquestração e estrutura formal. Os seis movimentos que a compõem demonstram as possibilidades anunciadas por Vincent Persichetti a respeito da escrita para

grupo sinfônico de sopros. É interessante ressaltar que, apesar de classificada pela *The Wind Repertory Project* no Grau VI de dificuldade, a obra é ritmicamente simples. Suas dificuldades residem na precisão e habilidade técnicas requeridas no domínio do instrumento e suas resultantes no que respeita ao timbre e aos estados de espírito solicitados. Além disso, seus espaços em branco demonstram que sua execução não é indicada para grupos sinfônicos inexperientes; explica objetivamente as possibilidades expressivas da banda sinfônica como grupo sinfônico de concerto, que diferem substancialmente das categorias de banda anteriormente analisadas.

Isto posto, fica demonstrado que o grupo sinfônico de sopro categorizado como banda sinfônica é um organismo instrumental autônomo, com repertório e possibilidades expressivas próprias. Como categoria, está no nível mais elevado dos grupos sinfônicos de sopros constituídos por naipes instrumentais múltiplos. Mesmo assim, a classificação das suas obras aponta que há diferentes níveis de dificuldade no repertório. Fica evidente que a banda sinfônica não é má substituta da orquestra sinfônica ou que o Clarinete Eb e os Clarinetes Bb são equivalentes aos Violinos da orquestra sinfônica. Uns e outros instrumentos fazem parte das vozes agudas de seus grupos sinfônicos. Quando se trata de transcrição ou arranjo de músicas de orquestra é natural que esses Clarinetes assumam a função dos Violinos. Porém, é apenas e tão somente nesta condição. Na estrutura sonora da banda sinfônica, o Clarinete Eb os Clarinetes Bb fazem a parte que lhes é atribuída pelo compositor ou arranjador, como demonstram Francisca Aquino & Ricardo Vasconcellos, David Holsinger, Alfred Reed, John Barnes Chance e Vincent Persichetti.



## CAPÍTULO V

### CONJUNTOS SINFÔNICOS DE SOPROS TIPO 4 – NÍVEIS AVANÇADOS

#### 5.1 Questões de escrita

Não é possível afirmar que a maneira pela qual o *Divertimento for Band* (1950), de Vincent Persichetti e a *Symphony in B flat* (1950), de Paul Hindemith foram elaboradas contribuíram para a criação de outros grupos sinfônicos de sopros, distintos da banda sinfônica tradicional. Todavia, é fato que esses compositores deram a estas obras, tratamento não habitual à matéria prima disponível na banda sinfônica, privilegiando combinações instrumentais e técnicas expressivas diferentes daquelas encontradas em obras anteriores para esta formação instrumental, tais como a *Suite in E-flat* (1909) e a *Suite in F* (1911), de Gustav Holst e *Folk Song Suite* (1923), de Vaughan Williams. Além disso, enquanto na capa de *Divertimento* há informações objetivas no que respeita à quantidade de músicos a serem empregados para a sua execução, em *Symphony*, na folha de rosto consta apenas a instrumentação. Isto sinaliza para a hipótese de que a obra foi concebida para um conjunto de sopros com instrumentação similar àquela utilizada pela banda sinfônica, porém, sem quaisquer dobramentos – para cada instrumentista, uma parte. Tal constatação, ao que parece, pavimentou o caminho que começaria a ser percorrido pelos grupos sinfônicos de sopros pouco tempo depois.

A verdade é que em 1952, surgiu um conceito de grupo sinfônico de sopros, com a criação do *Eastman Wind Ensemble* pelo maestro norte-americano Frederick Fennell, curiosamente, dois anos após o aparecimento de *Divertimento for Band* e *Symphony in B flat*. Na esteira deste conceito, diversos grupos sinfônicos foram criados, a maioria deles denominados conjuntos de sopros e outros com a denominação de orquestra de sopros, como a *Tokyo Kosei Wind Orchestra*, no Japão – da qual Frederick Fennell foi regente – e da *Royal Northern College of Music Wind Orchestra*, na Inglaterra. No repertório desses grupos de sopros, releituras de obras de referência para banda sinfônica, mas principalmente, músicas escritas segundo o conceito de Frederick Fennell, as quais se caracterizam pelo grau avançado de dificuldade de execução e instrumentação constituída por solistas. É com atenção primordialmente voltada para as propriedades constitutivas dessa literatura, que serão analisadas *Symphony in B flat*, de Paul Hindemith (1895-1963); *Night Soliloquy*, de Kent Kennan (1913-2003); *Al Fresco*, de Karel Husa (1921); e, *Vozes do Agreste*, de Edmundo Villani-Côrtes (1930).

Há também outros conceitos de orquestra de sopros que diferem do conceito *fennelliano*<sup>66</sup> de conjunto de sopros. Assim, serão objeto de análise – sob os mesmos critérios já elencados – *Metropolis*, de Adam Gorb (1958), escrita para orquestra de sopros; *Symphonies of Wind Instruments*, de Igor Stravinsky (1882-1971), obra para orquestra de sopros segundo o conceito de orquestra de sopros informado pela página eletrônica *The Wind Repertory Project*, segundo o qual essa formação instrumental é constituída da orquestra sinfônica sem cordas. Na esteira desse conceito será analisada *Harvest: Concerto for Trombone*, de John Mackey (1973). A última obra, objeto de análise, será *Fantasy in Three Movements in For of a Chôros*, de Heitor Villa-Lobos, elaborada a partir do conceito de orquestra de sopros criado pelo norte-americano Robert Boudreau.

### 5.1.1 *Symphony in B flat* – Grau VII

As obras classificadas no Grau VII fazem parte do que há de mais complexo no universo do repertório destinado aos grupos sinfônicos de sopros categorizados como banda sinfônica. Nesta categoria, tal qual foi demonstrado no Capítulo anterior, não há limites no que se refere à escrita, instrumentação, orquestração ou qualquer outro recurso sonoro imaginado pelo compositor ou arranjador. No Grau VII – endereçado a instrumentistas extremamente habilidosos, integrantes de grupos sinfônicos de sopros em nível de excelência – está inserida a *Symphony in B flat*, de Paul Hindemith (1895-1963), uma das obras primas do repertório para banda sinfônica. Elaborada por solicitação do Tenente-Coronel Hugh Curry, regente da United Army Band, *Symphony in B flat* teve sua estreia em 5 de abril de 1951, sob a regência do compositor.

É a página eletrônica *The Wind Repertory Project* que classifica *Symphony in B flat* no Grau VII. Porém a mesma página informa que há divergências quanto à classificação do grau de dificuldade da obra, a saber: Flórida – a *The Florida Bandmasters Association* considera *Symphony in B flat* como “literatura significativa”, Grau VI qualquer movimento; Nova York – Grau VI, Movimento I ou Movimento III; Carolina do Sul – Obra Magistral; Virgínia – Grau VI, performance completa. Não obstante, a obra em apreço será considerada como Grau VII, haja vista as dificuldades nela verificadas, no que se refere, principalmente, às questões de ordem rítmica e de dificuldade de execução.

---

<sup>66</sup> Este termo será usado nas referências à criação de Frederick Fennell, qual seja: o conjunto de sopros e seu similar: a orquestra de sopros. Assim, conjunto de sopros *fennelliano* e orquestra de sopros *fennelliana* referem-se diretamente a seu criador. Optou-se por tais denominações em razão de que há conjuntos e orquestras de sopros que não se orientam pelo conceito criado por Fennell.

*Symphony in B flat* possui três movimentos, a saber: I. *Moderately fast, with vigor*, 88-92 BPM; tempo de compasso inicial: 3/2; II. *Andantino*, 56 BPM, tempo de compasso inicial: 2/2; III. *Fuge, Rather broad*, 100 BPM, tempo de compasso inicial: 3/2; não há Armadura de Clave. A partitura analisada é uma edição *Scott & Co. Ltd., London (1951)*. Na instrumentação (ex. 5.1), contida na folha de rosto da partitura, consta apenas a relação dos instrumentos utilizados na obra, diferentemente da maior parte das partituras até o momento analisadas.

### Instrumentation

Piccolo  
 Flute, I-II  
 Oboe, I-II  
 Clarinet in E $\flat$   
 Solo Clarinet in B  
 Clarinet in B $\flat$ , I-II-III  
 Alto Clarinet in E $\flat$   
 Bass Clarinet in B $\flat$   
 Bassoon, I-II  
 Alto Saxophone in E $\flat$ , I-II  
 Tenor Saxophone in B  
 Baritone Saxophone in E $\flat$   
 Solo Cornet in B $\flat$   
 Cornet in B $\flat$ , I-II-III  
 Trumpet in B, I-II  
 Horn in F, I-II-III-IV  
 Trombone, I-II-III  
 Baritone (B. C.)  
 Basses  
 Timpani  
 Percussion (3 players):  
 Bass Drum, Cymbal, Glockenspiel,  
 Snare Drum, Tambourine, Triangle

#### Exemplo 5.1

Fonte: Instrumentação de *Symphony in B flat* (HINDEMITH, 1951, p. s/n)

Outro aspecto digno de nota acerca da instrumentação de *Symphony in B flat*, tendo em conta a partitura, é a ausência da quantidade instrumentistas a serem empregados para a sua execução. O fato de a obra ter sido solicitada por um regente militar, não aponta que a intenção primeira de Hindemith tenha sido utilizar a instrumentação habitual de uma banda de

concerto<sup>67</sup>. Há a considerar que *Divertimento for Band* é contemporânea de *Symphony in B flat*. Enquanto em *Divertimento* consta a instrumentação e a quantidade de músicos a serem empregados por ocasião da execução da obra, *Symphony* há somente a instrumentação, ou seja, a relação dos instrumentos utilizados. Isto faz supor que sua utilidade é ou pode ser híbrida. Tanto pode ser executada por um grupo sinfônico análogo a uma orquestra sinfônica – como é o caso da banda sinfônica – quanto por um grupo sinfônico composto de solistas, a exemplo da *Royal Northern College of Music Wind Orchestra* – gravação de 2000, em CD.

Em relação à instrumentação de *Divertimento for Band*, além daquelas já relatadas, se verifica algumas diferenças entre esta e aquela, quais sejam:

**Quadro 5.1** – Fonte: Instrumentação de *Divertimento for Band* e *Symphony in B flat* (PERSICHETTI, 1951, p. 1; HINDEMITH, 1951, p. s/n)

<b>INSTRUMENTAÇÃO COMPARATIVA</b>		
	<i>Divertimento for Band</i>	<i>Symphony in B flat</i>
Corne Inglêss	SIM	-
Clarinete Solo Bb	-	SIM
Corneta Solo Bb	-	SIM
Barítono T.C. (Treble Clef)	SIM	-
Xilofone	SIM	-
Wood Block	SIM	-
Pandeiro	-	SIM
Triângulo	-	SIM

Quanto à escrita, *Symphony in B flat* é extremamente complexa (ex. 5.2)

O Primeiro Movimento (ex. 5.3), em forma de sonata, caracteriza-se pela superposição de ritmos binários e ternários contrapontísticos. Considerando, por exemplo, os três primeiros compassos da obra, verifica-se que, enquanto Flautim, 1ª Flauta, Clarinete Eb e Clarinetes Bb alternam ritmos binários e ternários (quíalteras de colcheia); simultaneamente, 2ª Flauta e Oboés, executam ritmos binários com figuras rítmicas alternadas. É interessante notar que sob essa teia rítmica flutuante, onde os ritmos de colcheias são colocados em *staccato* – à exceção do Clarinete Bb Solo – estão as Cornetas e Trompete Bb (cp. 1-11), a executar o tema principal do Movimento, alternando ritmos binários e ternários (quíalteras de semínima) despido de centro tonal/modal. Há a ressaltar o grau de dificuldade de execução das células rítmicas a cargo das madeiras, tendo em vista a superposição de figuras diferentes, saltos diversificados, tudo em intensidade *mf*.

Nesta parte inicial da obra, Hindemith opta pela utilização econômica do grupo sinfônico. *Tutti orchestral* só é verificado no primeiro compasso. Na letra “A” o tema transfere-se para as madeiras – Flautim, Flautas, Oboé, Clarinete Eb e Clarinetes Bb. O

<sup>67</sup> Sentido literal.

contraponto desta vez está a cargo dos metais – Cornetas, Trompetes Bb, 1ª Trompa F, com pequena participação da Caixa Clara.

**Symphony in B flat**

I

Paul Hindemith  
1951

I Moderately fast, with vigor (♩ 88-92)

Copyright 1951 by Schott & Co. Ltd., London

B-S-5 37955 9

### Exemplo 5.2

Fonte: Início de *Symphony in B flat* (HINDEMITH, 1951, p. 1)

Nesta parte, Hindemith utiliza os metais como uma espécie de fanfara, com ritmos binários e ternários (quialteras de colcheias). É interessante verificar o tratamento que o compositor dá à Corneta Bb Solo, às Cornetas e aos Trompetes Bb. Tais instrumentos, embora parecidos, possuem timbres diferentes. Segundo Oscar Brum, “a Corneta tem

sonoridade bem mais encorpada, redonda, e aveludada que a do Trompete e seu papel em determinados tipos melódicos é de grande importância. É melhor cantante que o Trompete.” (BRUM, 1987, 36). Acerca do Trompete, este autor ensina que “na Banda, o Trompete representa um papel parecido com o do Oboé, na Orquestra Sinfônica. [...]. O timbre é claro, ótimo para ser empregado como solista.” (BRUM, 1987, p. 36). Na Letra “A” a participação diferenciada das Cornetas e Trompetes Bb é digna de nota. O ritmo é o mesmo. Todavia, os instrumentos são empregados em diálogo: inicialmente os Trompetes, em seguida as Cornetas (1<sup>as</sup> e 2<sup>as</sup>), depois a Corneta Solo, tudo em intensidade *mf*.

No compasso 78, após *tutti orchestral*, em intensidade *ff* crescente, há uma suspensão. Agora, o estado de espírito é outro, *Molto agitato*, compasso 2/2 em mesma Unidade de Tempo. A cargo do Clarinete Alto Eb e Saxofones Alto Eb, em uníssono, novos ares se anunciam. Em seguida, outros instrumentos – Clarinete Bb Solo e 1<sup>o</sup> Clarinete Bb; Oboés e Clarinetes Baixo Bb – repetem o tema. Neste trecho, onde são requeridas habilidades como precisão e sonoridade excelente, Hindemith emprega apenas as madeiras. Apenas no compasso 99 que o mesmo tema é anunciado pelos metais – inicialmente pelos 2<sup>os</sup> & 3<sup>os</sup> Trombones, Trompas F – acompanhados pela Caixa Clara.

A partir do compasso 157, o tema principal do Movimento é reexposto. Desta vez, de responsabilidade das Flautas e Oboés. Paul Hindemith, como o fez Persichetti em seu *Divertimento*, utiliza diversos espaços em branco. A utilização do *tutti orchestral* é econômica e constata-se a prevalência pelos timbres de alguns instrumentos. O resultado é uma sonoridade transparente como se vê, por exemplo, a partir da letra “L”. Neste trecho (ex. 5.3), o compositor utiliza, inicialmente, apenas 1<sup>a</sup> Flauta, Clarinete Bb Solo, 2<sup>os</sup> & 3<sup>os</sup> Clarinetes Bb, 1<sup>a</sup> & 2<sup>a</sup> Trompa F (*muted*) e Barítono. Apenas no compasso 176 entra o 1<sup>o</sup> Oboé em sucinta participação. Os Baixos (Tubas), com idêntica inserção, no compasso 182-184. Após a letra “N” verifica-se o emprego de *tutti orchestral* que se dá até o fim do Movimento. Agora há a participação do Tímpano. No compasso 201 se junta a este, o Bumbo com *trinado*, em *mf* <.

The image displays two systems of a musical score for a symphony. The first system, starting at measure 169, features the following instruments: Flute 1st (Fl. 1st), Oboe 1st (Ob. 1st), Clarinet Solo (Clar. Solo), Clarinet 1st (1st), Clarinet 2nd (2nd), Clarinet 3rd (3rd), Horn 1st (1st), Horn 2nd (2nd), and Baritone. The second system, starting at measure 174, includes: Flute 1st (Fl. 1st), Oboe 1st (Ob. 1st), Clarinet Solo (Clar. Solo), Clarinet 1st (1st), Clarinet 2nd (2nd), Clarinet 3rd (3rd), Bass Clarinet (Bass-Clar.), Saxophone Alto (Sax. Ten.), Horn 1st (1st), Horn 2nd (2nd), and Baritone. The score contains various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mf, f), and articulation marks.

### Exemplo 5.3

Fonte: Letra “L” de *Symphony in B flat* (HINDEMITH, 1951, p. 34)

O Movimento II – *Andantino grazioso*, (56 BPM), tempo de compasso 2/2 – é uma forma ternária. Inicialmente, destaca-se a Corneta Solo em diálogo com o 1º Saxofone Alto

Eb (ex. 5.4). A orquestração permanece ancorada no timbre individual.

41

**II** Andantino grazioso (♩ 56)

The musical score is for a large woodwind and brass ensemble. It includes parts for Clarinet (2nd, 3rd), Clarinet Alto, Bass Clarinet, Bassoon (1st, 2nd), Saxophone Alto (1st), Cornet Solo, Basses, and Bass Drum. The tempo is Andantino grazioso with a metronome marking of 56 quarter notes per minute. The key signature is B-flat major. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. Dynamics are marked as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte).

#### Exemplo 5.4

Fonte: Início do Movimento II da *Symphony in B flat* (Idem, *ibidem*, p. 41)

Com isso, o Movimento começa tal qual uma seção de sopros qualquer, sem lançar mão das propriedades habituais de uma banda sinfônica. A intensidade é *p*, exceto a Corneta Solo e o 1º Saxofone Alto Eb, estes em intensidade *mf*. No compasso 8, aparecem os



Trombones, em *mp*. Apesar de dispor do instrumental característico da banda sinfônica, Hindemith opta pelo emprego pontual desse grupo sinfônico. Para iniciar seu *Andantino grazioso*, o compositor prefere um conjunto de sopros – 2ºs & 3ºs Clarinetes Bb, Clarinete Alto Eb, Clarinete Baixo Bb, 1º & 2º Fagotes, 1º Saxofone Alto Eb, Corneta Solo Bb e Baixos. Na percussão, apenas o Bumbo. No segundo tempo da letra “A” juntam-se ao a esse conjunto de sopros, as 1ªs & 2ªs Trompas F, em *mf* >. Na letra “B” já se verificam Saxofone Tenor Bb, Cornetas e os Trompetes Bb. A partir do compasso 27, Flautim, Flautas e Trompas F (1ª, 2ª & 3ª). Até o compasso 48, salta à vista a diversidade dos tempos de compassos utilizados – cp. 1-6 (2/2); cp. 7 (3-2); cp. 8-9 (5/4); cp. 10 (2/2); cp. 11 (3/2); cp. 12-23 (2/2); cp. 24 (5/4); cp. 25 (3/4); cp. 26-32); cp. 33 (3/2); cp. 34-35 (5/4); cp. 36 (2/2); cp. 37 (2/2); cp. 38-48 (2/2). Nos compassos 38-41 a orquestração é consideravelmente transparente. Neles Hindemith utiliza apenas Flautim, Flautas, Trompas e Baixos em intensidade *p*; e, Corneta Solo em *mf*. Na letra “D” se verifica a entrada dos Trombones (2º & 3º) e as Trompas silenciam.

A partir do compasso 49 há uma mudança no estado de espírito do Movimento. Agora é *Fast and gay* (112 BPM). A orquestração continua a privilegiar as possibilidades expressivas de alguns instrumentos. Nos compassos 85-86 o compositor emprega quase todo o grupo sinfônico disponível, à exceção do Clarinete Alto Eb, Clarinete Baixo Bb, Saxofone Tenor Bb e Trompetes Bb. A partir do compasso 87 Hindemith utiliza uma bastante orquestração econômica. Assim, o Movimento II chega ao fim com a transparência na qual iniciou, com poucas vozes instrumentais, quais sejam: Flautas, Clarinete Bb Solo e 1º Clarinete em *Soli*, 2º & 3º Clarinetes Bb, Cornetas Bb(1ª & 2ª), Trombones, Trompas, Barítono e Baixos (Tubas).

O Movimento III é uma *Fuga Rather broad*, 100 BPM, tempo de compasso inicial: 2/2 (ex. 5.5). Desta vez Hindemith lança mão do *tutti orchestral* disponível na banda sinfônica. Inicialmente o faz no primeiro compasso. Ao que parece, o compositor utiliza o *tutti orchestral* apenas como recurso expressivo. Neste Movimento, a partir do compasso 2, Hindemith mantém a mesma técnica orquestral: emprego de vozes instrumentais, ao invés de todo o grupo orquestral. No compasso 8, volta a utilizar todo o corpo sinfônico, em intensidade *ff* exceto para o Tímpano e Pratos, estes em intensidade *f*. Na letra “A” apresenta-se outro estado de espírito. Solicita-se *Fast*, 112 BPM, *energetic*. O tema principal é anunciado inicialmente pelas Cornetas (1ª & 2ª) e Trompetes Bb (1º & 2º), acompanhados pelo Clarinete Bb Solo e 1º Clarinete Bb juntamente com os demais Clarinetes Bb. Em seguida o tema transfere-se para as Trompas F e Barítono, depois para os Oboés e Clarinete Eb, que

passa para o Flautim e as Flautas na letra “B” seguidas pelos Baixos e posteriormente pelas demais vozes instrumentais.

69

**III Fugue Rather broad (♩ 100)**

The musical score is a complex fugue for a full orchestra. It features multiple voices for various instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The score is marked with dynamics such as *ff* (fortissimo) and *p cresc.* (piano crescendo). The tempo is indicated as "Rather broad" with a quarter note equal to 100 beats per minute. The key signature has two flats. The score is numbered 69 in the top right corner.

**Exemplo 5.5**

Fonte: Início do Movimento III da *Symphony in B flat* (HINDEMITH, 1951, p. 69)

Na letra “E” solicita-se *scherzando*. Nela Hindemith emprega apenas Flautim, Flautas (1ª & 2ª), Oboés (1º & 2º), Clarinete Bb Solo e 1º Clarinete Bb, 1º Saxofone Alto Eb e

Triângulo. Na letra “F” verifica-se outra mudança de espírito: *expressivo*. Agora se vê 2ª Flauta, Clarinete Baixo Bb, Fagotes (1º & 2º), Trombones (1º, 2º & 3º), Baixos e Tímpano. Na letra “J” o compositor retorna ao *scherzando*. Desta vez as vozes instrumentais empregadas são Flautim, Flautas (1ª & 2ª), Oboés (1º & 2º), Clarinete Bb Solo, 1º Saxofone Alto Eb e Triângulo. Na letra “L” verifica-se retorno ao tempo inicial (*Tempo Primo*). A orquestração permanece econômica: Oboés (1º & 2º), Clarinete Baixo Bb, Fagotes (1º & 2º), Corneta Solo, 1ª Corneta Bb e Trompas F (*tutti*). Na letra “M” há um *Poco più largamente*, tempo de compasso 2/2. Nesta, Hindemith emprega *tutti orchestral* em intensidade *f <*, que também se verifica – após alguns espaços em branco onde reexpõe o motivo temático do Movimento I – a partir do compasso 213, em *ff* até a conclusão da obra com grande força expressiva.

## 5.2 O conjunto de sopros de Frederick Fennell e suas peculiaridades

O conjunto de sopros *fennelliano* é por natureza um grupo sinfônico de sopros constituído por solistas. Sua instrumentação não é “padrão” como ocorre nos grupos sinfônicos de sopros anteriormente apreciados, muito embora Frederick Fennell tenha proposto uma instrumentação básica (ex. 5.6), demonstrada no Capítulo IV, *The Wind Ensemble*, do seu livro *Time and The Winds* (1954). Além disso, não há limites no que respeita à sua escrita. Isto significa que o compositor fica totalmente livre para a elaboração de obras musicais para sua formação instrumental. Neste aspecto há similaridade entre o conjunto de sopros *fennelliano* e a banda sinfônica. Não obstante, o que distingue estes grupos sinfônicos é que, embora não haja limites quanto à escrita para a banda sinfônica, verifica-se que há gradações de dificuldade. Outro aspecto, é que na banda sinfônica há dobramentos nas partes instrumentais; no conjunto de sopros, não há; é possível ao conjunto de sopros a execução do repertório escrito para banda sinfônica, mas o inverso é quase impossível de ser levado a efeito. Um caracteriza-se pela massa sonora, o outro pela clareza e precisão.

Naturalmente que há obras das mais diversas estruturas, resultando em graus de dificuldade diferentes. Não obstante, o conceito prevalente no conjunto de sopros *fennelliano* é sua constituição por solistas. Isto por si só pressupõe instrumentistas experientes e habilidosos, ainda que integrantes de instituições de ensino como habitualmente se vê. Outra característica do conjunto de sopros de Fennell é seu lugar de apresentação por excelência: a sala de concerto.

The Eastman Symphonic Wind Ensemble, which was organized by the writer in September, 1952, for the purposes of establishing a new medium of musical activity, consists of the following instrumentation, which, at its maximum, utilizes 45 players:

<i>Reeds</i>		
2 flutes and piccolo	2 alto saxophones	
2 oboes and English horn	1 tenor saxophone	
2 bassoons and contra-bassoon	1 baritone saxophone	
1 E $\flat$ clarinet	<i>Brass</i>	
8 B $\flat$ clarinets, or A clarinets divided in any manner desired or fewer in number if so desired.	3 cornets in B $\flat$ or 5 trumpets in B $\flat$	
1 alto clarinet	2 trumpets in B $\flat$	
1 bass clarinet	4 horns	
	3 trombones	
	2 euphoniums	
	1 E $\flat$ tuba	
	1 BB $\flat$ tuba or 2 BB $\flat$ tubas if so desired.	

*Other Instruments*

Percussion, harp, celeste, piano, organ, harpsichord, solo string instruments, and choral forces as desired.

### Exemplo 5.6

Fonte: (FENNELL, 1954, p. 52)

#### 5.2.1 *Night Soliloquy*

Em 1962, o professor de música e compositor Kent Kennan (1913-2003), arranjou *Night Soliloquy* para Flauta e Wind Ensemble. A obra havia sido utilizada pelo compositor para outras formações instrumentais, como por exemplo, para Flauta, Piano e Cordas ou para Flauta e Piano. No arranjo, Kennan, faz uso do conceito de Frederick Fennell, mas à sua maneira. A instrumentação (ex. 5.7), por exemplo, tem pouco a ver com a proposta de Fennell. O compositor, muito embora utilize o formato de *wind ensemble*, opta por alguns instrumentos em detrimento de outros. Não há Flautim, Oboés, Corne Inglêss, Clarinete Alto Eb, Saxofones e Cornetas Bb. Kennan prescreve apenas um músico para cada parte – como sugeriu Fennell. A obra é constituída de solistas colaboradores e solo principal de Flauta.

*Night Soliloquy* – *Larghetto*; 56 BPM; tempo de compasso 2/4 (1-38), 3/4 (39); 2/4 (40-87) – inicia com os Clarinetes Bb em bloco harmônico estático de semínimas (Réb/Solb/Lá/dó<sup>68</sup>), com intensidade *pp*. O solo de Flauta tem início a partir do compasso 2, também em intensidade *pp* (ex. 5.8). A parte dos Clarinetes Bb apresenta dois aspectos, quais sejam: primeiro, na relação de instrumentos contida na capa da obra há a informação um instrumentista para cada parte. Tal prescrição é impossível de ser obedecida em razão de que há divisão na voz do 1º Clarinete Bb (cp. 1-24/34-39/45-71). Portanto, são necessários dois clarinetistas para a execução da voz em tela. Isto é notório na medida em que se vê nos compassos sem divisão de voz, a indicação de uníssono (cp. 40/79-81).

<sup>68</sup> Notas reais.

FULL SCORE

**NIGHT SOLILOQUY**

For Flute and Wind Ensemble

**KENT KENNAN**ETB7  
INSTRUMENTATION

Full Score .....	1	3rd Trumpet .....	1
Solo Flute .....	1	1st F Horn .....	1
1st Flute .....	1	2nd F Horn .....	1
2nd Flute .....	1	1st Trombone .....	1
3rd Flute .....	1	2nd Trombone .....	1
1st Clarinet .....	1	Baritone T.C. ....	1
2nd Clarinet .....	1	Baritone B.C. ....	1
3rd Clarinet .....	1	Tuba .....	1
Bass Clarinet .....	1	String Bass .....	1
Contrabass Clarinet .....	1	Timpani .....	1
Bassoon .....	1	Piano .....	1
1st Trumpet .....	1	Percussion .....	1
2nd Trumpet .....	1		

*All parts may be purchased separately.***Exemplo 5.7**Fonte: Instrumentação de *Night Soliloquy* (KENNAN, 1962, p. 1)

A obra também apresenta aspectos novos. Embora conste na instrumentação relacionada na capa da partitura os Barítonos (T.C. e B.C) só devem ser utilizados na ausência do Fagote. Por sua vez, a parte de Tuba está apontada nas vozes graves do Piano e é similar à parte do Clarinete Contrabaixo Bb e Contrabaixo. Isto demonstra que tanto a Tuba, como os Barítonos são uma espécie de instrumentos substitutos e que nesta condição atuam na ausência dos instrumentos “titulares”. No caso da Tuba, há que se ter em conta a necessidade de dois instrumentistas – diferentemente do que consta instrumentação de capa – pois a partir da letra “C” de ensaio (cp. 45-71/79), onde há apontamento da parte de Piano para a Tuba, constam duas vozes. No compasso 13 acrescentam-se aos Clarinetes Bb, as Flautas (1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> & 3<sup>a</sup>) em intensidade *pp* e o Clarinete Baixo Bb, também em *pp*.

## NIGHT SOLILOQUY

Arranged for Solo Flute and Wind Ensemble  
by the Composer

Full Score

KENT KENNAN

Larghetto (♩ = 56)

Larghetto (♩ = 56)

\* A separate part for baritone is also provided. It should be used only in absence of a bassoon.  
 \*\* The part for tuba is entirely cues for the contra-bass clarinet, double bass, and piano.

© 1940 by EASTMAN SCHOOL OF MUSIC  
 Arrangement © 1962 by EASTMAN SCHOOL OF MUSIC  
 All Rights Reserved International Copyright Secured Printed in U.S.A.

## Exemplo 5.8

Fonte: Início de *Night Soliloquy* (KENNAN, 1962, p. 3)

A partir do compasso 24 o acompanhamento transfere-se das madeiras (Flautas, Clarinetes B♭ e Clarinete Baixo B♭) para metais. O recurso adotado pelo compositor permanece o mesmo: bloco harmônico estático de semínimas, desta vez, a cargo dos Trompetes B♭ com *harmon* ou *cup mutes*<sup>69</sup>, Trompas F com *muted*<sup>70</sup> e Trombones com *harmon* ou *cup mutes*. A partir dos compassos 27-29 solicita-se andamento mais rápido (72 BPM). A partir do compasso 30 o andamento solicitado é um pouco mais rápido (*Pochissimo più mosso ancora*, 76 BPM). Neste trecho é adicionado o Fagote em intensidade *pp*. No compasso 34 verifica-se a estrada do Piano. Desta vez o bloco estático apresenta outro aspecto rítmico: mínimas (Clarinetes B♭; Clarinete B♭ Trompas F – abertas – Prato Suspenso em

<sup>69</sup> É mais usada em jazz que na orquestra sinfônica. Com esta surdina pode-se fechar mais ou menos pavilhão, produzindo assim respectivamente um som mais escuro ou mais aberto. (HENRIQUE, 1999, p. 319).

<sup>70</sup> Com surdina.

*trinado* e Piano. Os Trombones entram no compasso 35). No compasso 40 há um bloco harmônico estático de colcheia. É o ponto de partida para a cadência da Flauta Solo (ex. 5.9). O compasso 50 é mais lento – *Meno mosso*; 58 BPM – com *ritenuto*<sup>71</sup>.

A letra “C” reexpõe a melodia inicial, desta vez, 8ª justa acima. O acompanhamento permanece em bloco harmônico estático, agora com as vozes graves (Clarinete Baixo Bb, Clarinete Contrabaixo Bb, Contrabaixo e Piano) em tempos de mínimas, à exceção dos compassos 62, 65, 67, 69, 73, 76 e 80, nos quais o primeiro tempo é de colcheia e o segundo, semínima. As vozes médias e agudas (Clarinetes Bb – 1º *div.*, 2º & 3º) em tempos rítmicos de semínimas. No compasso 65 verifica-se pequena alteração no andamento – *Pochissimo più mosso*; 63 BPM. Na anacruse do compasso 83-87 nota-se um momento de Flauta Solo desacompanhada – este solo sugere certa liberdade de execução, pois no compasso 88 pede-se *a tempo*; 63 BPM. No compasso 81 há novamente um *Piu lento* com Flauta Solo desacompanhada que desemboca numa nota Fá#3 (92-96). Na anacruse do compasso 93 verifica-se um movimento ascendente/descendente em quiálteras de colcheias a desembocar num acorde de Fá# menor, concluído com a execução do Contrabaixo com nota Fá#-1.

---

<sup>71</sup> Detido. Retardado; geralmente uma redução mais súbita de tempo que a que se requer por meio de um *retardando* e um *rallentando*. (RANDEL, 2009, p. 956).

7

The musical score is for a symphony orchestra. It includes parts for Flutes (I, II, III), Clarinets (Bb, I, II, III), Bass Clarinet, Bassoon, Solo Flute, Trumpets (Bb, I, II, III), Horns (I, II), Trombones (I, II), Tuba, String Bass, Timpani, Percussion (with suspended cymbal), and Piano. The Solo Flute part features a complex melodic line with dynamic markings like 'poco rubato', 'mf', 'poco rit.', and 'sub. f'. The score concludes with a 'Meno mosso' tempo change and a quarter note with a fermata (♩ = 58).

### Exemplo 5.9

Fonte: Excerto de *Night Soliloquy* (KENNAN, 1962, p. 7) KENNAN, 1962,

Sobre os cinco compassos finais (ex. 5.10), Kent Kennan deixa a critério do regente quais os instrumentos a executar, elencando as seguintes possibilidades: “Piano sozinho;



*Glockenspiel* sozinho; Flautas sozinhas (somente na ausência de Piano e *Glockenspiel*); Piano e *Glockenspiel*; Piano e Flautas; Flautas e *Glockenspiel*; Piano, Flautas e *Glockenspiel*.” (KENNAN, 1962, p. 12).

The image shows a page of a musical score with multiple staves. At the top, there are tempo markings: "a tempo (♩ = 63)", "Più lento", and "Poco meno mosso (♩ = 48)". The instruments listed on the left include Flutes (Fls. I, II, III), Clarinets (Cl. I, II, III), Bass Clarinet (Bass Cl.), C-B Clarinet (C-B Cl.), Solo Flute (Solo Fl.), B♭ Trumpets (B♭ Trpts. I, II, III), Horns in F (Hns. in F I, II), Trombones (Trbs. I, II), Tuba, String Bass (Str. Bass), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), and Piano. The score contains various musical notations such as triplets, dynamics (e.g., *pp*, *mf*, *f*, *p*, *dim.*, *niente*), and performance instructions like "unis.", "Glock. soft sticks", and "Str. B.". The bottom of the page features the caption "Exemplo 5.10" and the source information "Fonte: Final de *Night Soliloquy* (KENNAN, 1962, p. 7)".

**Exemplo 5.10**

Fonte: Final de *Night Soliloquy* (KENNAN, 1962, p. 7)

*Night Soliloquy*<sup>72</sup> demonstra que conceito criado por Frederick Fennell não se constitui apenas de obras virtuosísticas, apesar das características do solo de Flauta, que parece ter vida própria e nesta condição, não dependeria de acompanhamento; que o conjunto de sopros *fennelliano*, por seu caráter de excelência, requer experiência, habilidade e notável competência técnica. Nele há lugar para obras relativamente singelas, mas difíceis de serem executadas, como é caso de *Night Soliloquy*. A obra de Kennan evidencia as propriedades constitutivas do conjunto de sopros de Fennell. Nela é evidente a maestria do professor de orquestração, de quem possui domínio na combinação de instrumentos de modo atingir seus objetivos musicais, como é o caso de Kent Kennan. *Night Soliloquy* prova a razão pela qual integra os níveis avançados dos grupos sinfônicos de sopros.

### 5.2.2 *Al Fresco*

*Al Fresco*, Karel Husa (1921), teve sua estreia em 19 de abril de 1975, pelo *Ithaca College Concert Band*, sob a regência do compositor. Em 2002, a obra foi gravada em CD pelo *The Ithaca College Wind Ensemble*. No verso da folha de rosto da partitura de *Al Fresco* consta o seguinte:

[...] é a primeira de uma série de composições originais para banda, encomendadas pelas muitas pessoas que foram influenciadas por Walter Beeler, "Mr. Banda" no Ithaca College por mais de 40 anos. Após sua aposentadoria como diretor da notável Ithaca College Concert Band em 1968, ex-alunos, alunos, professores e amigos, editores de música e fabricantes, começaram esse projeto como uma homenagem ao homem que realizou tanto pelas bandas da América. (AL FRESCO, 1975, p. s/n).

Estas informações são uma espécie de apresentação das obras que foram comissionadas para banda, em homenagem a Walter Beeler. Porém, *Al Fresco* não parece ter sido escrito para banda na sua acepção tradicional. Tal inferência é possível tendo em vista a instrumentação (ex. 5.11) da obra, contida na folha posterior à folha de rosto, onde não há a quantidade de instrumentistas a serem empregadas na execução da partitura, como é habitual. Aparecem apenas os instrumentos utilizados e suas respectivas vozes. Em vista disso, é possível que Husa tenha elaborado *Al Fresco* não para banda sinfônica ou grupo análogo, mas sim para conjunto de sopros (*wind ensemble*).

---

<sup>72</sup> A obra foi executada por músicos da Banda Sinfônica da PMDF e convidados, sob minha regência.

### Instrumentation

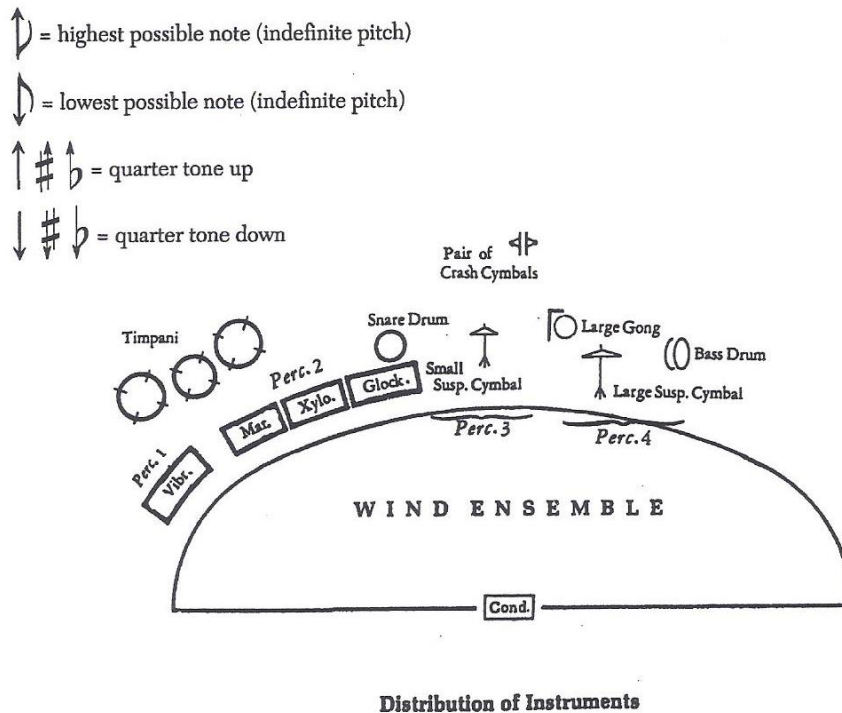
Piccolo  
 2 Flutes  
 2 Oboes  
 English Horn in F  
 3 Clarinets in B $\flat$   
 E $\flat$  Alto Clarinet  
 B $\flat$  Bass Clarinet  
 2 Bassoons  
 Contrabassoon  
  
 2 Alto Saxophones in E $\flat$   
 Tenor Saxophone in B $\flat$   
 Baritone Saxophone in E $\flat$   
 Bass Saxophone in B $\flat$  and Contrabass Clarinet in B $\flat$   
  
 4 Trumpets 1 in B $\flat$   
 4 Horns in F  
 3 Trombones  
 Baritone  
 Tuba  
 String Bass (preferably 3–4 players)  
  
 Timpani  
 Percussion (4 players):  
   1. Vibraphone  
   2. Glockenspiel, Xylophone, Marimba  
   3. Glockenspiel, Large Crash Cymbals, Small Suspended Cymbal, Snare Drum  
   4. Large Crash Cymbals, Large Suspended Cymbal, Large Gong, Bass Drum  
  
 Piano (completely open or with the cover removed)

*duration: ca. 12 minutes*

### Exemplo 5.11

Fonte: Instrumentação de *Al Fresco* (HUSA, 1975, p. 1)

Outro aspecto que reforça tal hipótese é o *lay out* do grupo orquestral (ex. 5.12), incluído no verso da folha de rosto da partitura, algo incomum nas partituras para grupos sinfônicos de sopros. Isto indica uma vontade objetiva a respeito da disposição do grupo orquestral. É possível que a partir de tal indicação Husa tenha imaginado as consequências sonoras da orquestração da obra, principalmente acerca dos instrumentos da disposição dos instrumentos de percussão no interior do grupo sinfônico. Nesta indicação de *lay out* há textualmente a denominação “*wind ensemble*”, como se vê no Exemplo 5.12. Além disso, a escrita da partitura corrobora o entendimento segundo o qual a obra não foi elaborada para outro grupo sinfônico senão o conjunto de sopros *fennelliano*. É com base no entendimento de o compositor imaginou sua obra para conjunto de sopros que a partitura de *Al Fresco* será analisada.



#### Exemplo 5.12

Fonte: Instrumentação de *Al Fresco* (HUSA, 1975, p. s/n)

Acerca de sua obra, Karel Husa afirma que ela “não tem conteúdo programático, apesar de confessar sua admiração pela arte da pintura, especialmente a pintura mural ocidental em gesso molhado.” (HUSA, 1975, p. s/n). Apesar desta afirmação, *Al Fresco* produz a sensação de querer retratar coisa, talvez uma pintura contemporânea, talvez um ambiente. Do ponto de vista estritamente musical, Donald MacLaurin assinala que entre as técnicas empregadas pelo compositor “*estão o uso de modulação timbral, dispositivos aleatórios, faixas ampliadas de instrumentos (indicação de notas mais agudas e mais graves possíveis) e quartos de tom.*” (MacLAURIN, 2003, p. 126). O autor não explica os termos *modulação timbral* e *faixas ampliadas*. Todavia parece tratar-se das mudanças de timbres e tessituras de execução, verificados na obra.

*Al Fresco – Molto moderato* – inicia com rulos de Dó#2 com fermata, executados pela Marimba (*soft mallets*) em intensidade *ppp*. No compasso seguinte há um solo de Trombone com *Harmon mute*, também em Dó#2, em intensidade *ppp* e *slow glissando* em direção à nota Ré2, em intensidade decrescente (ex. 5.13).



região grave do grupo orquestral e *rulo* contínuo da Marimba, as entradas pontuais de alguns instrumentos solistas como a Tuba com surdina e as entradas pontuais do Piano em oitavas aumentadas inferiores, parecem querer retratar o início de algo.

A partir da anacruse do compasso 20, Karel Husa dá início à participação de outros instrumentos, com as Flautas (a 2) acompanhadas pelo Clarinete Eb em nota longa (Mi3) ao mesmo tempo em que os Clarinetes Bb executam trêmulos com entradas um após o outro, em intensidade *ppp*. Na percussão, o Prato Suspenso executa rulos em *pp*, simultaneamente à execução do Vibrafone em bloco harmônico em ritmo de colcheia. A Marimba, por sua vez, após o trêmulo contínuo, executado desde o início da obra, inicia uma melodia em contraponto àquela realizada pelas Flautas. Tais aspectos apontam, além do grau de dificuldade relativo às intervenções dos instrumentos com solos sutis, com aparições episódicas e acompanhamento igualmente sutil – caso dos Clarinetes Bb e Alto Eb em *tutti* – em intensidade *ppp*, para outras habilidades, estas relacionadas à interpretação do estado de espírito presente na construção da obra. Karel opta por vozes instrumentais episódicas. Isto faz com que *Al Fresco* se constitua à maneira de uma paisagem sonora, rarefeita.

No compasso 30 o estado de espírito presente até o momento começa a demonstrar outra configuração. Iniciam-se intensidades crescentes na Percussão – Marimba em *mp cresc.* – seguida do Piano e Vibrafone (cp. 33). O compasso 35 de ensaio indica mudança no estado de espírito de *Al Fresco*. Nele, o Vibrafone, a Marimba e o Piano, indicam em intensidade *ff* com acento, o novo estado de espírito que virá. Cabe ao Tímpano, com trêmulos crescentes, *pp < molto cresc. ffff* em fermata, tal indicação: *Allegro risoluto*. A partir daí a sensação de aspereza, que se dá em razão de ritmos de semicolcheia com apojeturas, contratempo de colcheias e o emprego de naipes densos – primeiramente nos Clarinetes Bb, Clarinete Alto Eb, Clarinete Baixo Bb, Clarinete Contrabaixo Bb, Saxofones e Barítono em bloco em intensidade *f*. Em seguida essa mesma execução transfere-se para os metais e Percussão (Caixa Clara e Bumbo). No compasso 43 verifica-se o emprego de todas as madeiras do grupo orquestral, combinadas com Barítono, Tuba, Contrabaixo e Contrafagote, Tímpano, Percussão Caixa Clara, Prato Suspenso – e Piano. Agora *Al Fresco* é rude e denso, exprime força. Os ritmos se tornam complexos, requerendo precisão e sincronia, adicionados a intensas densidades contrastantes, como se vê a partir do compasso (5.13).

14

The image displays a complex musical score for a large ensemble, likely a symphony or concert band. The score is arranged in a standard format with multiple staves for each instrument family. The instruments listed on the left include Piccolo, Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (E. H.), Bassoon (B. Cl.), Clarinet (A. Cl., B. Cl.), Bassoon (Bn.), Alto Saxophone (A. Sax.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Baritone Saxophone (Bar. Sax.), Bass Saxophone (Bass Sax.), Trumpet (Tpt.), Horn (Hrn.), Trombone (Tbn.), Baritone (Bar.), Tuba (Tbn.), Snare Drum (Sic. B. Cbn.), Timpani (Timp.), Snare Drum (Sna. Cym.), Percussion (Perc.), Vibraphone (Vibr.), Maracas (Mar.), and Piano (Piano). The score features various musical notations, including dynamics (e.g., *f*, *sub. cresc.*, *mol. glissando*), articulation, and performance instructions (e.g., *motor off*, *hard mallet*, *ad lib.*). The music is written in a common time signature and includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

### Exemplo 5.13

Fonte: Excerto de *Al Fresco* (HUSA, 1975, p. 14)

Os aspectos presentes a partir de agora apontam o grau de complexidade de *Al Fresco* e, que por esta razão, colocam a obra no nível dos grupos avançados. Destaca-se nesse trecho, o ritmo destinado aos Oboés, Trompetes Bb<sup>73</sup> e Marimba (cp. 80-81) e após, ao Flautim, Flautas e Trompetes Bb (cp. 82-85); Trombones (cp. 85-88 ‘3º Trombone *ad lib.*’); Tuba, Contrabaixo e Contrafagote (cp. 86-88).

<sup>73</sup> Habitualmente se utilizam 2 Trompetes Bb e 3 Cornetas Bb como em *Divertimento for Band*, de Vincent Persichetti. Ou o contrário, como em *Canto e Camdombe*, de Alfred Reed, onde se vê 3 Trompetes Bb e 2 Cornetas Bb.

Husa não considera sua composição difícil de ser executada. Ao citar os compassos 219-238, informa que os ritmos escritos podem ser executados de modo mais simples, cabendo ao maestro sugerir possibilidades mais fáceis. Nos trechos de improviso (cp. 235-236 e 239), solicita que o maestro indique a velocidade de execução a fim de que todos possam conseguir voltar ao andamento regular (HUSA, 1975, p. s/n). Verifica-se que alguns instrumentos – Flautim, Flautas, Oboé, Corne Inglês, Clarinetes Bb, Caixa Clara, Prato Suspenso, Xilofone, Vibrafone e Piano – executam dispositivo aleatório (improviso). Há a assinalar que se trata de dispositivo aleatório a ser levado a efeito por diversos instrumentos simultaneamente, ao passo que outros executam ritmos regulares. É o caso de Clarinete Alto Eb, Clarinete Baixo Bb, Fagotes, Saxofones, Clarinete Contrabaixo Bb, Trompas F, Trombones, Barítono, Tuba, Contrafagote e Tímpano. Ao mesmo tempo, outros instrumentos – Trompetes Bb – enriquecem o timbre orquestral por intermédio de *quartos de tom* e *glissandos* – cp. 225-226 – (ex. 5.14).

Tais peculiaridades demonstram objetivamente o que Donald Hunsberger – maestro, arranjador e sucessor de Frederick Fennell na regência do *Eastman Wind Ensemble* – assinala a respeito do que requer o conjunto de sopros *fennelliano*, a saber: “*estilo orquestral de desempenho*”. Os trechos que compreendem os compassos 219 ao compasso 240, não deixam dúvida quanto à veracidade da afirmação de Hunsberger. Ressalte-se que o dispositivo aleatório simultâneo é de responsabilidade de vários instrumentistas, aspecto consideravelmente desafiador tanto para os instrumentistas no âmbito do grupo sinfônico, quanto para a condução do regente.



38

Repeat ad lib. (as many times as necessary) until end of m. 235

Repeat ad lib. (as many times as necessary) until end of m. 235 *cresc. poco a poco*

Repeat ad lib. (as many times as necessary) until end of m. 235 *cresc. poco a poco*

Repeat ad lib. (as many times as necessary) until end of m. 235 *cresc. poco a poco*

Repeat ad lib. (as many times as necessary) until end of m. 235 *cresc. poco a poco*

Repeat ad lib. (as many times as necessary) until end of m. 235 *cresc. poco a poco*

Repeat ad lib. (as many times as necessary) until end of m. 235 *cresc. poco a poco*

*gliss. molto vibrato*

*gliss. molto vibrato*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*1/2 tone lip gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*All Horns progress from natural to brassy*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

*glissando*

*Repeat these 3 measures until m. 239 accelerating strongly and independently from the given tempo*

*start to accelerate independently from the given tempo*

*cresc. poco a poco*

*ff*

*cresc. molto*

*ff*

*cresc. poco a poco*

*Repeat ad lib. faster, faster, as many times as necessary until the end of m. 235*

*Repeat ad lib. once or more until the end of m. 235*

*White keys*

*Black keys*

*cresc. poco a poco*

*cresc. poco a poco*

\* 2nd Bass Cl. ad lib.

## Exemplo 5.14

Fonte: Excerto de *Al Fresco* (HUSA, 1975, p. 38)

A partir do compasso 241, a partitura de *Al Fresco* solicita um Andamento mais calmo – *poco meno* – mas permanece áspera, com acentos e *crescendos* em *tutti* orquestral. O ritmo, por sua vez, é mais simples, composto de semínimas pelo corpo de sopros. Ao Gongo,

alguns ataques em *rulos*, com intensidade crescente. O compasso 248 pede ainda mais calma – *Molto rit.* – e o compasso seguinte, *Ancora meno*. Ainda se verificam intensidades *f marc.* e até *fff*. Todavia, um pequeno solo do 1º Oboé, em intensidade *mf espr.* anuncia a mudança de estado espírito; a 1ª Flauta reexpõe a melodia inicial. *Al Fresco* se deixa concluir da mesma maneira pela qual iniciou: calma e serenamente. Aos poucos a densidade instrumental diminui. No compasso 270 se vêem poucos instrumentos – 1ª Flauta Solo sobre nota pedal a cargo da 2ª Flauta em *trinado*; 1º Saxofone Alto Eb com melodia descendente muito simples, apenas três notas; Trompas F (a 2) com surdina e ritmo de colcheias, em *mp*; trêmulos da Marimba como no início da obra; Barítono, Tubas, Contrabaixo e Contrafagote; Vibrafone e Piano eventuais. No compasso 272 verifica-se um solo do 1º Clarinete Bb na região grave do instrumento, simultaneamente ao 2º Trombone com *Harman mute, stem in completely*; Clarinete Alto Eb – Réb2 – com nota pedal em *trinado, p dim.*; 1ª Trompa F, Barítono – Dó#2 – nota pedal; Tubas e Contrafagote – Dó#1, em *p*; Tímpano – trêmulo de Dó#1 – nota pedal em *p*. O compasso 274 revela um solo do Clarinete Baixo Bb, em intensidade *p*. O acorde final é a cargo dos Clarinetes – Clarinete Eb, Clarinetes Bb, Clarinete Alto Eb, Clarinete Baixo Bb e Clarinete Contrabaixo Bb; todos em intensidade *pp* >. Para estes recomenda-se: “O som da seção de clarinetes deve desaparecer progressivamente. Mantenha as fermatas enquanto for necessário, sem pressa. Em seguida, mantenha um momento de silêncio.” (HUSA, 1975, p. 46).

### 5.2.3 Vozes do Agreste

As partituras brasileiras para grupos sinfônicos de sopros demonstram que seus compositores não fazem distinção entre esses grupos por grau de dificuldade, capacidade técnica e categoria. A maior parte delas é elaborada para banda sinfônica – uma forma genérica de indicar que a partitura é para ser executada um grupo sinfônico de concerto. Para além desta generalidade, não há mais informações acerca do grupo, tais como efetivo pessoal ou *lay out*, por exemplo. Mesmo assim, numa tentativa de categorizar uma partitura brasileira no universo do conjunto de sopros *fennelliano*, a escolhida foi *Vozes do Agreste*, de Edmundo Villani-Côrtes (1930). A obra, originalmente escrita para o conjunto de metais *Salford University Brass*, foi adaptada para grupo sinfônico de sopros em 13 de outubro de 1997, pelo próprio compositor. Na partitura objeto da análise, não constam as informações já elencadas, tais como: instrumentação, categoria, grau de dificuldade e efetivo pessoal. Todavia, por suas características constitutivas – células rítmicas, espaços em branco e instrumentação – a obra,

com algumas ressalvas, pode ser classificada na categoria de grupos avançados, como é o caso do conjunto de sopros *fennelliano*.

A instrumentação, comparada àquela proposta por Frederick Fennell ou com a instrumentação de obras como *Night Soliloquy* e *Al Fresco*, guarda certas peculiaridades, talvez em razão de não ter sido escolhida segundo os propósitos *fennellianos*. Assim verificam-se consideráveis diferenças (ver Quadro 5.2):

**Quadro 5.2** – Fonte: Instrumentação (KENNAN, 1962, p. 1; HUSA, 1975, p. s/n; VILLANI-CÔRTEZ, 1997, p. 1)

<b>INSTRUMENTAÇÃO COMPARATIVA</b>		
<i>Night Soliloquy</i>	<i>Al Fresco</i>	<i>Vozes do Agreste</i>
-	Flautim	
Flauta Solo	-	-
1 – Flauta 1	1 – Flauta 1	Flauta 1
1 – Flauta 2	1 – Flauta 2	Flauta 2
1 – Flauta 3	-	-
-	1 – Oboé 1	Oboé
-	1 – Oboé 2	
-	1 – Corne Inglêss	
-	1 – Clarinete Eb	
1 – Clarinete Bb 1	1 – Clarinete Bb 1	Clarinete Bb 1
1 – Clarinete Bb 2	1 – Clarinete Bb 2	Clarinete Bb 2
1 – Clarinete Bb 3	1 – Clarinete Bb 3	Clarinete Bb 3
-	1 – Clarinete Alto Eb	
1 – Clarinete Baixo Bb	1 – Clarinete Baixo Bb	Clarone
1 – Clarinete Contrabaixo Bb	1 – Clarinete Contrabaixo Bb	
1 – Fagote	1 – Fagote 1	
-	1 – Fagote 2	
-	1 – Contrafagote	
-	1 – Saxofone Alto Eb 1	Saxofone Alto Eb 1
-	1 – Saxofone Alto Eb 2	Saxofone Alto Eb 2
-	1 – Saxofone Tenor Bb	Saxofone Tenor Bb
-	1 – Saxofone Barítono Eb	Saxofone Barítono Eb
-	1 – Saxofone Baixo Bb	
1 – Trompete Bb 1	1 – Trompete Bb 1	Trompete Bb 1
1 – Trompete Bb 2	1 – Trompete Bb 2	Trompete Bb 2
1 – Trompete Bb 3	1 – Trompete Bb 3	Trompete Bb 3
-	1 – Trompete Bb 4	
1 – Trompa F 1	1 – Trompa F 1	
1 – Trompa F 2	1 – Trompa F 2	
-	1 – Trompa F 3	
-	1 – Trompa F 4	
1 – Trombone 1	1 – Trombone 1	Trombone 1
1 – Trombone 2	1 – Trombone 2	Trombone 2
-	1 – Trombone 3	
1 – Barítono T.C.		
1 – Barítono B.C.	1 – Barítono 1	Barítono 1
-	1 – Barítono 2	Barítono 2
1 – Tuba		Tuba
1 – Contrabaixo	1 – Contrabaixo	
1 – Tímpano	1 – Tímpano	Tímpano
1 – Piano	1 – Piano	Piano

1 – Percussão 1	1 – Percussão 1 (Vibrafone)	-
-	1 – Percussão 2 (Glockenspiel, Xilofone, Marimba)	-
-	1 – Percussão 3 (Glockenspiel, Pratos de Corte Grandes, Prato de Corte Pequeno, Caixa Clara)	-
-	1 – Percussão 4 (Pratos de Corte Grandes, Prato Suspenso Grande, Gongos Grande, Bumbo)	-
-	-	Prato
-	-	Caixa
-	-	Pandeiro, Reco-reco, Chicote
-	-	Triângulo, Bombo
-	-	Wood Block
-	-	Bells

A respeito da instrumentação de *Vozes do Agreste*, há alguns aspectos a considerar, tais como:

1. Na página inicial não consta que 2º Oboé. Porém, há trechos que o requerem, tais como: cp. 24; 28; 30; 35-36; 41-42; 45; 48; 64; 99; 101; 103; 151-153; 163-166;
2. Não há Corne Inglês, Clarinete Eb; Clarinete Alto Eb;
3. O Clarone é indicado com esse nome apenas na página 1 da Grade. Na página 2 muda-se para Clarinete Baixo. Parece que neste caso, há erro de digitação;
4. A respeito do Saxofone Alto Eb, verifica-se que na primeira página da Grade (*full score*) não há a informação do 2º Saxofone Alto Eb. Entretanto constam-se trechos na obra que possuem 2ª Alto, como por exemplo: cp. 29; 31; 44; 64; 113-114; 131-132; 143-145; 150-153; 163-167;
5. Na primeira folha da Grade consta Saxofone Tenor. Porém, no decorrer da partitura há necessidade do 2º Saxofone Tenor, tais como: cp. 29; 31; 44; 64; 113-116; 123-125; 131-132; 142-145; 150-153; 163-167;
6. Não há Trompa F nem 3º Trombone. Nisto a instrumentação de *Vozes do Agreste* tem a ver com a instrumentação de *Night Soliloquy*;
7. Bombardino. Melhor seria o instrumento que fosse denominado como Barítono ou Eufônio;
8. Não há Contrabaixo. Esse instrumento é comum nos grupos sinfônicos de sopros categorizados como banda de concerto, banda sinfônica, conjunto de sopros e orquestra de sopros;
9. Percussão. O naipe de percussão é habitualmente dividido em seções. Isto resulta em objetividade nas atribuições dos instrumentistas, como se verifica, por exemplo, na instrumentação de *Al Fresco*, onde se verificam 4 seções de

percussão. Em *Vozes do Agreste*, os instrumentos foram divididos por pauta, ou seja, cada pauta 1 percussionista, à exceção da pauta 3 da Percussão – Pandeiro, Reco-Reco e Chicote – a qual é destinada a 1 percussionista.

*Vozes do Agreste* tem o caráter do ambiente nordestino, da terra seca, da escassez de alimento, mas também da alma sensível e das suas resultantes musicais. A introdução – *Moderato*, tempo de compasso 4/4 – é impactante, em intensidade *ff*, *glissando* nos Trompetes Bb, trêmulos no Bells<sup>74</sup>. Esse volume sonoro diminui imediatamente para *mf*, *p* e *pp*. O compasso 3, em compasso 2/4, 112 BPM anuncia o agreste por meio de grupos de quatro semicolcheias com acentos na primeira e última nota, em *mf* e intervalos de 2ªM, que se revezam entre os naipes, como num aparelho de som estéreo. Com isso, as células rítmicas se reproduzem em locais diferentes, tudo isso simultaneamente com o Piano (ex. 5.15). O ambiente é tenso, rude, mas logo em seguida transformar-se-á num dançante tempo de baião, como se a demonstrar que, apesar de tudo, as vozes do agreste também sorriem, dançam e se divertem. Isto se dá a partir do compasso 6, onde a melodia do baião inicia com os Trombones e 1º Bombardino, acompanhados pela Percussão – Pandeiro, Triângulo e Bombo – Piano e Bells, pontualmente.

No compasso 17 os Clarinetes Bb e Trompetes Bb, juntamente com o Piano, continuam a melodia em uníssono real. Em seguida, no compasso 21, o Saxofone Tenor juntamente com o Bells, iniciam uma segunda melodia, esta em grupos de semicolcheias, sendo o primeiro grupo com acentos na primeira e na última nota e o segundo grupo, com acento na terceira nota. A outra parte desta melodia compõe-se de duas colcheias, seguidas de um grupo de semicolcheias, sendo que há uma pausa na primeira; seguidas no compasso seguinte de um grupo de semicolcheias com acento na primeira e na última nota do grupo, seguida de uma semínima. Neste trecho, Villani-Côrtes emprega muitos espaços em branco e também privilegia vozes instrumentais ao invés do *tutti orchestral*. Além disso, a entrada Saxofone Tenor produz uma pequena interrupção no tempo de baião e a música fica tensa e exige perfeita sincronia, a fim de que a subdivisão binária não tenha lapsos de tempo que proporcionem desencontros rítmicos. As células rítmicas características do baião permanecem – a cargo dos Trombones e Bombardinos, depois confirmadas pelo Clarone e Tubas, seguidas das Flautas, Oboés (cp. 21-24). A melodia do Saxofone Tenor Bb se repete, desta vez, uma segunda maior superior, acompanhadas pelos Clarinetes num baião rude, com a confirmação

---

<sup>74</sup> Plural de “bell” (= “sinos”). Indica o “glockenspiel” ou, como menor frequência, o “carrilhão”. (FRUNGILLO, 2003, p. 38).

posterior do Saxofone Barítono e Tubas, seguidas das Flautas, Oboés, Trompetes Bb, Trombones e Bombardinos.

Regência  
**Vozes do Agreste** E. Villani-Côrtes  
São Paulo, 13 de outubro de 1997

Copista: Edson Lopes - 1997

### Exemplo 5.15

Fonte: Início de *Vozes do Agreste* (VILLANI-CÔRTEZ, 1997, p. 1)

Com tais elaborações, *Vozes do Agreste*, apresenta peculiaridades que recomendam sua inserção nos grupos sinfônicos de sopros em níveis avançados. Apesar da instrumentação não conser instrumentos importantes para o conjunto de sopros *fennelliano*, como as Trompas F e o Contrabaixo, constata-se que o tipo de escrita da obra é típico do conjunto de sopros criado por Fennell (ex. 5.16).

The image displays a musical score for a large ensemble, starting at measure 25. The instruments listed on the left are: Flauta (Flute), Oboé (Oboe), Clarinete Bb (B-flat Clarinet), Clar. Baixo (Bass Clarinet), Sax Alto 1 (Alto Saxophone), Sax Tenor (Tenor Saxophone), Sax Barítono (Baritone Saxophone), Trompete Bb (B-flat Trumpet), Trombone, Bombardino: 1 e 2 (Euphonium), Tuba, Timpano (Timpani), Prato (Cymbal), Caixa (Snare Drum), Pandeiro (Tambourine), Reco Reco (Congas), Chacote (Shaker), Triângulo (Triangle), Bombo (Tom-tom), Wood Block, Bells, and Piano. The score shows various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The piano part features complex chordal textures and articulation.

### Exemplo 5.16

Fonte: Excerto de *Vozes do Agreste* (VILLANI-CÔRTEZ, 1997, p. 4)

A partir do compasso 54, verificam-se trechos de considerável dificuldade técnica. Enquanto as Flautas, Oboés, Trombones, Bombardinos e Tubas executam um ritmo simples; por sua vez, para os Clarinetes, Saxofones e Piano, o nível de dificuldade é significativo. Nestes verifica-se saltos ascendentes e descendentes, ligaduras de grupos, além de acento. À Percussão e aos metais exige-se precisão e sincronicidade (ex. 5.17).

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in a standard format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Flauta (Flute), Oboé (Oboe), Clarinete Bb (Clarinet Bb), Clar. Baixo (Clarinet Bass), Sax Alto 1 Eb (Saxophone Alto 1 Eb), Sax Tenor (Saxophone Tenor), Sax Barítono (Saxophone Baritone), Trompete Bb (Trumpet Bb), Trombone (Trombone), Bombardino 1 e 2 (Bombardino 1 and 2), Tuba, Timpano (Timpani), Prato (Cymbal), Caixa (Snare Drum), Pandeiro (Tambourine), Reco Reco (Conga), Chiclete (Maracas), Triângulo (Triangle), Bombo (Bass Drum), Wood Block, Bells, and Piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *p*. A specific section of the score, from measure 54 to approximately measure 90, is enclosed in a black rectangular box, highlighting the rhythmic patterns mentioned in the text. The page number 263 is visible in the top right corner.

### Exemplo 5.17

Fonte: Excerto de *Vozes do Agreste* (Idem, ibidem, p. 8)

No trecho a partir do compasso 93 (ex. 5.18), células rítmicas anteriormente ouvidas se repetem, desta vez a cargo dos Trombones, Bombardinos, Tubas e Piano. Destacam-se os acentos e a região escrita para os metais (cp. 93-94). Posteriormente a parte dos Trompetes Bb e Trombones (cp. 96-98) e depois, a parte a cargo das madeiras – Clarinetes e Saxofones Tenor – (cp. 99-102).



Exemplo

## 5.18

Fonte: Excerto de *Vozes do Agreste* (VILLANI-CÔRTEES, 1997, p. 4)

A partir do compasso 109, *Vozes do Agreste* apresenta outro estado de espírito. Agora solicita-se um andamento mais calmo, de responsabilidade dos Clarinetes Bb, Trombones, Bombardino, Tuba e Piano. Após um breve *rallentando*, tem início uma melodia que produz sensação de tristeza – ou lamento pelo desaparecimento de alguém querido – executada pela Flauta e Piano (cp. 113-116) em uníssono real, acompanhados por um quarteto

de Saxofones (1º & 2º Saxofone Alto Eb e 1º e 2º Saxofone Tenor Bb). A continuidade dessa nova melodia transfere-se para o 1º Clarinete Bb, que recebe acompanhamento harmônico do 2º & 3º Clarinete Bb, Trombones e Bombardino. Prossegue no 1º Trompete Bb, acompanhado pelos Trombones, Bombardino, Tuba e Piano (ex. 5.19).

No trecho entre os compassos 113-145, Villani-Côrtes parece deixar evidente que *Vozes do Agreste* não é para ser executada por um grupo sinfônico análogo à orquestra sinfônica, em que se verificam dobramentos das vozes instrumentais nos naipes, sonoridade densa e robusta, como é o caso da banda sinfônica. O que se vê são vozes instrumentais que dialogam entre si numa transferência contínua de responsabilidades. Até o compasso 133 não há execução de instrumentos de percussão. Somente a partir do compasso 134 de ensaio é que alguns instrumentos – Caixa com vassorinhas, Bombo e Wood Block, Bells (cp. 140 em diante), todos em intensidade *p* – iniciam participação do ambiente sonoro. O compasso 144, com um breve *rallentando*, dá início à conclusão desse ambiente de serenidade (cp. 145). Uma célula de três semicolcheias, seguidas de uma pausa retomam a aspereza de espírito presente no início da obra (cp. 3). Após a reexposição, verifica-se um salto da anacruse do compasso 52 para o compasso 155. Com as mesmas células rítmicas de grupos de semicolcheias, a obra vai se encaminhando para a conclusão, que se dá a partir do compasso 163 com as madeiras – Flautas, Oboés, Clarinetes, Bells e Piano – em bloco, acompanhadas pelos Saxofones, Trombones, Bombardinos, Tubas, Tímpano, Pratos, Caixa e Piano. No compasso 166 todo o corpo orquestral de sopros, juntamente com o Tímpano, Caixa, Bells e Piano, executa um grupo de quatro semicolcheias – célula rítmica principal da obra – com acentos na primeira e na última nota em intensidade *f*, para em seguida executar o acorde final (Dó Lídio) – apenas Clarinete Baixo, Saxofones, Trompetes Bb Trombones, Bombardinos e Tubas; Tímpano, Prato, Caixa, Bells e Piano – em intensidade *ff* (ex. 5.20).

123

1 Flauta

2 Flauta

Oboe

1 Clarinete Bb

2 Clarinete Bb

3 Clarinete Bb

Clar. Baixo

123 Sax Alto Eb

123 Sax Tenor

123 Sax Barítono

123 Trompete Bb

1 Trombone

2 Trombone

Bombardine: 1 e 2

Tuba

123 Timpano

Prato

Caixa

Pandeiro

Reco Reco

Chicote

Triângulo

Bombo

Wood Block

Bells

123 Piano

### Exemplo 5.19

Fonte: Excerto de *Vozes do Agreste* (VILLANI-CÔRTEZ, 1997, p. 16)

Na partitura de *Vozes do Agreste* não há qualquer informação acerca do grupo de sopros ideal para executá-la. Contudo, a obra possui características estruturais que a

credenciam a ser classificada no universo dos grupos sinfônicos de sopros avançados, mais especificamente na categoria conjunto ou orquestra de sopros *fennelliana*.

The image displays a detailed musical score for a woodwind and percussion ensemble. The score is organized into systems, with each instrument or group of instruments represented by a separate staff. The instruments listed on the left include Flauta (1, 2), Oboé, Clarinete Bb (1, 2, 3), Clar. Baixo, Sax Alto 1 Eb, Sax Tenor, Sax Barítono, Trompete Bb (1, 2, 3), Trombone (1, 2), Bombardino: 1 e 2, Tuba, Timpano, Prato, Caixa, Pandeiro, Reco Reco, Chicote, Triângulo, Bombo, Wood Block, Bells, and Piano. The score begins at measure 163 and continues through several measures. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamics such as *sf* (sforzando) and *f* (forte) are indicated throughout the score. The piano part at the bottom provides a harmonic and rhythmic foundation for the ensemble.

### Exemplo 5.20

Fonte: Final de *Vozes do Agreste* (VILLANI-CÔRTEZ, 1997, p. 23)

### 5.3 Orquestra de sopros

As partituras para orquestras de sopros apresentam configurações instrumentais peculiares. Enquanto grupos sinfônicos de sopros denominados como orquestras de sopros, mas ancorados no conceito criado e difundido pelo maestro Frederick Fennell, executam releituras de obras destinadas à banda sinfônica e originais para a sua formação instrumental; e que, enquanto há outro grupo sinfônico, criado por Robert Boudreau, também denominado como orquestra de sopro, que possui instrumentação diferente daquela proposta por Fennell, sobre os quais esta pesquisa já se debruçou; por sua vez, as partituras para orquestra de sopros mostram características próprias, segundo o interesse sonoro de seus compositores. É o que será demonstrado a seguir.

#### 5.3.1 *Metropolis*

*Metropolis* (1992), foi escrita para a RAM Symphonic Winds. A foi estreada sob a regência do maestro Edward Gregson, como parte do *Da Capo Festival, Royal Academic of Music*, no dia 08 de março de 1993, em Londres. Nos Estados Unidos, a obra foi estreada pela *Ithaca College Wind Ensemble*, conduzida pelo maestro *Rodney Whinter*, Ford Hall, Ithaca College, em 19 de março de 1994. Foi registrada em CD pela *Royal Northern College of Music Wind Orchestra*, em 1996, sob a regência do maestro *Timothy Reynish*. Acerca de sua obra, o professor e compositor *Adam Gorb* (1953), afirma:

Há muito tempo queria escrever uma obra que refletisse o ritmo frenético da vida moderna. O convite para compor uma peça para a combinação muito urbana de madeiras, saxofones, metais, piano e percussão extensa, me deu uma oportunidade rara. A ideia inicial para *Metrópolis* veio de um jogo de rádio, que foi criado no século XXI, onde toda a população do país vivia em seus veículos, rodando em volta de uma autoestrada circular dia e noite, parando apenas para por comida e gasolina. A obra se divide em quatro seções. A primeira é a mais longa e é rápida e agitada. Então a voz "humana" do saxofone tenta introduzir alguma tranquilidade antes da música a partir da seção de abertura retornar, desta vez em um estilo ousado e vulgar. A seção final segue um clímax e dispõe de um suave coral para todos os sopros e a percussão tocando em ritmos cruzados. O trabalho termina dura e simplesmente. (GORB, 1996, p. 2).

A exposição de Gorb a respeito de *Metropolis* é de relevante na medida em que explica as razões pelas quais sua obra foi elaborada. O que ele não assinala é que *Metropolis* é extremamente difícil de ser executada. Configurações rítmicas complexas, constantes alterações de compasso e andamento rápido – *Alegro Molto*, 152 BPM – são alguns dos

obstáculos a serem superados por todos os envolvidos – regente e instrumentistas – para uma execução de excelência. Se em *Al Fresco* haviam dificuldades tais como *quartos de tons*, *dispositivos aleatórios* (improvisos grupais), *modulações timbrais* e o requisito elementar de domínio da técnica do instrumento e compreensão da obra, em *Metropolis* o grau de exigência é ainda maior em todos os aspectos referentes à execução de uma peça musical.

O conceito de orquestra de sopros adotado por Adam Gorb é similar ao conjunto de sopros proposto por Frederick Fennell. A orquestração é completa, com extensa percussão, dividida em seis seções em que, cada instrumentista tem como atribuição a execução de diversos instrumentos. Além disso, há determinação textual de que a obra é para ser executada com um instrumentista para cada parte, como se vê abaixo (ex. 5.21).

Adam Gorb  
**Metropolis**  
*for wind orchestra*

#### ORCHESTRATION

Piccolos 1 & 2  
 Flutes 1 & 2\*  
 Oboes 1 & 2  
 Clarinet in E flat  
 Clarinets 1 - 4 in B flat  
 Bass Clarinet  
 Contrabass Clarinet  
 Bassoons 1 & 2  
 Contrabassoon  
 Alto Saxophones 1 & 2  
 Tenor Saxophone  
 Baritone Saxophone  
 Horns 1 - 4 in F  
 Trumpets 1 & 2 in B flat and D  
 Trumpets 3 & 4 in B flat  
 Trombones 1, 2 & 3 (Bass Trombone)  
 Tenor Tuba (Euphonium)  
 Bass Tuba  
 String Bass  
 Piano  
 Percussion (6 players)  
 1: *Timpani, Cymbal, Bass Drum, Tam-tam, Claves.*  
 2: *Suspended Cymbals (high, medium and low), Ride Cymbal, Cowbells, Tam-tam, Triangle, Hi-hat, Bongos (2), Guiro, Maracas, Anvils, Temple Blocks.*  
 3: *Tom-toms (5), Tenor Drum, Temple Blocks, Congas (Floor Toms), Tambourine.*  
 4: *Bongos (2), Bass Drum, Cowbell, Suspended Cymbal, Whip, Side Drum, Tambourine, Triangle.*  
 5: *Side Drum, Whip, Glockenspiel, Bass Drum, Vibraphone, Ride Cymbal, Clash Cymbals, Tubular Bells, Temple Blocks, Congas, Mark Tree, Guiro.*  
 6: *Xylophone, Temple Blocks, Tubular Bells, Marimba, Rattle, Glockenspiel, Suspended Cymbals (high, medium and low) Vibraphone, Bass Drum, Ride Cymbal, Clash Cymbals.*

\* Flute 2 can play (double) 2nd Piccolo if wished

The work is intended for ensemble performance, i.e. one player per part.

#### Exemplo 5.21

Fonte: Orquestração de *Metropolis* (GORB, 1995, p. s/n)

O rigor na orquestração, a economia de meios ao empregar um instrumentista para cada parte parecem indicar que as intensões de Gorb estão mais além do que a relação e a combinação dos instrumentos em si e entre si mesmos. A vida nos dias que correm é bastante similar à ideia de metrópoles do compositor. Nelas, em geral, é assim: cada um por si, correndo atrás dos seus interesses, sem ter tempo para o próximo. Se é assim em relação a quem está próximo, que dirá do distante, daquele de quem não se faz a mínima ideia de existência? A vida muito urbana, como se refere Gorb, funciona tal qual ele coloca: cada um por si, mas em conjunto.

A explicação de Adam Gorb sobre a razão de ser de sua música não entra na discussão filosófica de que a música tem ou não capacidade representacional; de que as paisagens sonoras propostas através das estruturas criadas, despertam as sensações desejadas. Todavia, ao conhecer *Metropolis* parece necessário considerar as colocações de Hegel. Segundo ele:

A música, entre outras artes, tem a prerrogativa de poder libertar-se não somente de todo texto positivo, mas da expressão de qualquer sujeito determinado que seja, para satisfazer-se simplesmente de uma sucessão acabada de combinações, de modulações, de oposições e de harmonias que pertencem ao domínio puramente musical dos sons. Mas quando a música é vazia, inexpressiva; e quando o principal em todas as artes, o conteúdo espiritual e sua expressão, faltam-lhe, ela não merece mais, propriamente falando, este nome. É somente quando, no elemento sensível dos sons e seus diversos modos e combinações, um sentimento e um pensamento são expressos com verdade, que a música se eleva ao nível de uma verdadeira arte. Aliás é indiferente que este pensamento seja formulado por palavras ou que seja produzido mais vagamente pela harmonia do som e a animação da melodia. (HEGEL, 2012, p. 109).

A escrita de *Metropolis* é possível apenas a alguém que vive na metrópole, que é sensível aos diversos sons que ela produz, que tem ouvidos para ouvir as paisagens sonoras da vida urbana, muito urbana com toda a sua diversidade. Gorb apresenta-se como um “elemento sensível dos sons e seus diversos modos” como salienta Hegel. É esta sensibilidade, extremamente difícil de ser executada que se vê em *Metropolis*, com seu andamento rápido, suas constantes alterações no tempo de compasso, suas dinâmicas contundentes, seus espaços vazios, seus aglomerados, seus ritmos extremamente complicados (ex. 5.22). Não obstante, a fim de que *Metropolis* faça sentido é também preciso ter em conta o que assinala o filósofo Aaron Ridley. Para ele “é plausível pensar que um grau de inserção cultural, de familiaridade com a música e com hábitos e expectativas adequados a ela, deve ser integral para nossa

capacidade de compreender qualquer conteúdo representacional que a música possa ter.”  
(RIDLEY, 2008, p. 90).

**METROPOLIS** 1  
ADAM GORB

Allegro Molto  $\text{♩} = 152$

Copyright 1995 Macenas Music.

### Exemplo 5.22

Fonte: Início de *Metropolis* (GORB, 1995, p. 1)

Do ponto de vista rítmico, os três compassos iniciais da obra não apresentam dificuldades. O que desafia o grupo sinfônico é o andamento – *Allegro Molto*, 152 BPM.



Radicalmente camerística, a obra inicia apenas com o 1º Clarinete Bb em semicolcheias, revisando-se entre notas e pausas. Na anacruse do quarto tempo do compasso, entra o 2º Clarinete Bb, que irá se juntar aos Fagotes, em uníssono real no compasso seguinte. A anacruse da segunda parte do terceiro tempo do compasso apresenta outro desafio: a entrada do 3º Clarinete Bb em uníssono real com os Clarinetes anteriores. No terceiro compasso, os Fagotes contraponteam com os Clarinetes em ritmo de colcheia, em intervalo de 5ª justa ascendente, ao mesmo tempo em que o Piano se junta ao grupo, em uníssono real.

Se em *Symphony in B flat* Hindemith parece delinear o caminho que Frederick Fennell iniciaria apenas dois anos depois, ao utilizar o instrumental disponível a uma banda sinfônica, mas à sua maneira e sem indicar a quantidade de instrumentistas a serem empregados em cada naipe, além de raramente utilizar o *tutti orchestral*; se Kent Kennan, cerca de dez anos depois arranjaria seu *Night Soliloquy* para *wind ensemble*, desta vez, indicando na instrumentação apenas um instrumentista para cada parte; se, na década seguinte, Karel Husa elaboraria *Al Fresco* com peculiaridades tais como *quartos de tom*, *dispositivos aleatórios* e *modulações timbrais*, sem indicação da quantidade instrumentistas a serem empregados na obra, mas deixando inclusive o *lay out* a ser utilizado pelo grupo sinfônico com a denominação de *wind ensemble*; *Metropolis* é a consolidação do gênero *fennelliano* de grupo sinfônico de sopros. Nela constata-se o que requer o conjunto de sopros criado por Fennell, também denominado – talvez com mais propriedade – como orquestra de sopros: o “estilo orquestral de desempenho” como afirma Donald Hunsberger, maestro, orchestrador e profundo conhecedor do “recurso de sonoridade” proposto por Frederick Fennell.

Enquanto para os instrumentos de sopros aparecem complexas dificuldades tanto na execução, que é resultado principalmente do andamento prescrito pelo compositor, que requerem precisão e elevado grau de sincronia; há outras complexidades que são anunciadas desde o verso da folha de rosto da obra, qual seja: as seções da Percussão. Nas seis seções da Percussão, Adam Gorb determina apenas seis instrumentistas, cada um deles com diversas funções no âmbito da sua seção. Há a destacar entre os percussionistas, o Tímpano. Enquanto o timpanista habitualmente executa apenas o seu instrumento, em *Metropolis*, também estão a cargo desse músico, outros instrumentos como Pratos, Bumbo, Tam-tam e Claves. Com isto, o compositor demonstra os recursos aos quais dispôs para a realização da sua música eminentemente representacional. Em vista disso, cabe ao regente fazer com que o conteúdo de representação elaborado por Gorb se efetive.

No número 3 de ensaio, compasso 5/4, verifica-se bloco harmônico linear feito pelo Flautim, Flautas, Clarinete Eb, Clarinetes Bb, Clarinete Baixo Bb, Fagotes – em *fp* – e Trompas, em *mf* > *p*. Na Percussão um pequeno ataque da seção (*Cym. Soft stick*) em intensidade *f*. No terceiro tempo do compasso há um trêmulo desse grupo de instrumentos de sopros. Ressalte-se que Gorb emprega um grupo de madeiras, uma espécie de quarteto de sopros ampliado sem Oboé, pois há no grupo as Trompas – instrumento de interseção entre as madeiras e os metais. Os Oboés não participam efetivamente do bloco. Sua inserção no trecho é com uma melodia harpejada descendentemente (5ªJ-5ªDim). A novidade em relação a esses instrumentos é o emprego de trêmulos, recurso extremamente raro e de elevada dificuldade de execução. Simultaneamente aos trêmulos verifica-se também a entrada dos Trompetes Bb, com surdina (*straight mute*) e intensidade *fp* em pirâmide, mas com entradas invertidas (de cima para baixo). No compasso seguinte (ex. 5. 23) o compasso se altera para 4/4. O trêmulo se inverte para os três primeiros tempos do compasso na parte do Flautim e Flautas, Clarinete Eb; Os Clarinetes Bb, Clarinete Baixo Bb e Fagotes, nos dois primeiros tempos. Nas Trompas os trêmulos se alteram. Desta vez em compasso completo – no primeiro, trêmulo com figuras de semibreve, no segundo compasso, em trêmulos divididos ao meio. Nos outros metais, se verifica os Trompetes com o mesmo desenho piramidal, onde os instrumentos entram um após o outro; Aos demais instrumentos (Trombones, Tuba Tenor e Tuba) é dada a mesma atribuição, porém em modelo de pirâmide habitual (a partir dos graves), todos com surdina *straight mute*. Há a destacar o instrumento Tenor Tuba. Apesar da nomenclatura diferente – entre as obras analisadas, em nenhuma delas há tal denominação – trata-se do Barítono B.C. (*Bass Clef*) ou Eufônio, conforme se vê habitualmente nas instrumentações. Até o momento, o papel da Percussão é episódico. No entanto, verifica-se na seção 5 da Percussão (*Side drum with snares*) com a mesma construção rítmica dos instrumentos de madeira, em semicolcheias e intensidade *p cresc. f*.

A partir do número 4 de ensaio verifica-se a entrada da “voz humana do Saxofone” que se dá por meio de uma anacruse do compasso seguinte, em intensidade *ffp*. Desse trecho em diante – até o número 8 de ensaio, verifica-se um quarteto de Saxofones extremamente compacto em bloco harmônico cerrado. É o momento em que Adam Gorb tenta imprimir um pouco de tranquilidade à obra, segundo suas próprias palavras. Apesar disso nota-se um Contrabaixo e Piano em completo frenesi rítmico num *ff* >.

4

The musical score is for a full orchestra and includes the following parts:

- Picc.
- Fl. 1.2
- Ob. 1.2
- E♭ Cl. 1.2
- Cl. 3.4
- B. Cl. 1.2
- Cb. Cl. 1.2
- Bsn 1.2
- Cbsn
- A. Sax. 1.2
- T. Sax. 1.2
- Bar Sax. 1.2
- Hn. 1.2
- Hn. 3.4
- Tpt. 1.2
- Tpt. 3.4
- Tbn. 1.2
- Tbn. 3
- T. Tba. 1.2
- B. Tba. 1.2
- Db. 1.2
- Pno. 1.2
- 1
- 2
- 3
- Perc. 4
- 5
- 6

Key performance instructions include dynamics such as *f*, *ff*, *pp*, *cresc.*, and *ffp*, as well as articulations like *con sord.* and *straight mute*. The percussion section includes a Side drum with snares, Ride cymbal (S.D. stick), Cowbell, and 2 Bongos.

### Exemplo 5.23

Fonte: Excerto de *Metropolis* (GORB, 1995, p. 6)

Durante a execução do quarteto de Saxofones verificam-se pequenas intervenções de outros naipes – Clarinetes Bb em  $p < f$  e Clarinete Baixo Bb, Clarinete Contrabaixo Bb, Fagotes e Contrafagote, em intensidade  $f$ ; seção 2 e 3 da Percussão (ex. 5. 24).

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in a standard orchestral layout with staves for various instruments. The instruments listed on the left side of the score are: Picc., Fl. 1.2, Ob. 1.2, E♭ Cl., Cl. 1.2, Cl. 3.4, B. Cl., Cor. Cl., Bsn 1.2, Cbsn, A. Sax. 1.2, T. Sax., Bar Sax., Hn. 1.2, Hn. 3.4, Tpt. 1.2, Tpt. 3.4, Tbn. 1.2, Tbn. 3, T. Tbn., B. Tbn., Db., Pno., and Perc. (1-6). The score includes dynamic markings such as *p cresc.*, *f*, *ff*, *cresc.*, *mf*, and *mp*. There are also performance instructions like "Play if low notes are available" and "5 Tom toms". The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The percussion part features a rhythmic pattern of eighth notes.

### Exemplo 5.24

Fonte: Excerto de *Metropolis* (GORB, 1995, p. 1)

Na página 32 de *Metropolis* há quatro compassos com Unidades de Compasso diferentes (ex. 5.25). Ainda que os ritmos sejam relativamente simples, a dificuldade do trecho é de sincronia. Gorb, como se vê, raramente utiliza o *tutti orchestral*. Ao invés disso,

recorre às vozes instrumentais – recurso encontrado em obras anteriormente analisadas. Este recurso de orquestração produz na obra, instantes inusitados e timbres completamente diversos entre si.

The image displays a page of a musical score for a large orchestra. The score is organized into systems for various instruments. At the top, there are staves for Piccolo (Picc.), Flute 1 & 2 (Fl. 1.2), Oboe 1 & 2 (Ob. 1.2), Clarinet in Bb (Bb Cl.), Clarinet in A (A2 Cl.), Clarinet in C (C Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Contrabass Clarinet (Cb. Cl.), Bassoon 1 & 2 (Bsn 1.2), Contrabassoon (Cben), Alto Saxophone 1 & 2 (A. Sax. 1.2), Tenor Saxophone (T. Sax.), and Baritone Saxophone (Bar. Sax.). Below these are staves for Horns 1 & 2 (Hn. 1.2), Horns 3 & 4 (Hn. 3.4), Trumpets 1 & 2 (Tpt. 1.2), Trumpets 3 & 4 (Tpt. 3.4), Trombones 1 & 2 (Tbn. 1.2), Trombone 3 (Tbn. 3), Trombone 4 (Tbn. 4), Trombone 5 (Tbn. 5), Trombone 6 (Tbn. 6), Double Bass (Db.), Piano (Pno.), and Percussion (Perc.). The percussion part includes Tom-Toms (Tom Tom) and six different types of drums (1-6). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings such as 'p energético' and 'mp' are present. The score is divided into measures with time signatures of 10/8, 7/8, 6/8, and 9/8.

### Exemplo 5.25

Fonte: Excerto de *Metropolis* (GORB, 1995, p. 32)

No número 26 de ensaio (ex. 5. 26) , destaca-se a parte que cabe aos Clarinetes Bb. A dificuldade de execução se apresenta na medida em que a região de escrita é grave para o

instrumento e a intensidade solicitada é *f*. Simultaneamente chama atenção a intervenção dos Saxofones e a nota pela da Tuba Tenor e participação do Bumbo em rulos, os dois em intensidade *p*.

36 26

The musical score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flutes (1.2), Oboes (1.2), Clarinets (E-flat, 1.2, 3.4), Bass Clarinet, Contrabass Clarinet, Bassoon (1.2), Contrabassoon, Alto Saxophone (1.2), Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Horns (1.2, 3.4), Trumpets (1.2, 3.4), Trombones (1.2, 3), Tenor Trombone, Bass Trombone, Double Bass, Piano, Percussion (1-6), and Bass Drum (B.D.). The score is in 7/8 and 4/4 time signatures. A box highlights the saxophone section, and another box highlights the tenor and bass trombone parts. The bass drum part shows a roll marked 'p'.

**Exemplo 5.26**

Fonte: Excerto de *Metropolis* (GORB, 1995, p. 36)

No número 27 de ensaio (ex. 5.27) verifica-se nas Trompas, configuração rítmica levemente similar à dos Clarinetes Bb. O uso de surdina nas Trompas de surdina (*straght mute*) conferem aos instrumentos um timbre peculiar, abafado, principalmente em se tratando do trecho a ser executado em intensidade suave, como é o caso. Mas a partir do número 28 de ensaio, além dos desafios ritmos já apresentados, há trêmulos e compassos com Unidades de Tempo diferentes.

**28**

39

The musical score for Example 5.27, rehearsal mark 28, is a complex orchestral arrangement. It features a variety of instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion. The score is characterized by intricate rhythmic patterns and time signature changes, specifically 4/4, 3/4, 9/8, and 5/4. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf) and forte (f). Performance instructions include '2nd flute take 2nd piccolo', 'A2', 'I solo', and 'con sord straight mute'. A box highlights the horn parts in measures 3, 8, and 5.

**Exemplo 5.27**

Fonte: Excerto de *Metropolis* (Idem, ibidem, GORB, 1995, p. 38)

É evidente a prevalência da semicolcheia como unidade rítmica em *Metropolis*. Destaca-se, entretanto, a maneira diversificada com que Gorb utiliza essa figura, como se vê no Exemplo 5. 28. Neste trecho a semicolcheia é utilizada em ostinato no Piano. Nas madeiras verificam-se arpejos que se revezam nos naipes em combinações variadas. Nas Trompas e 1º & 2º Trompetas Bb nota-se outro desenho rítmico em bloco harmônico. Nos Trombones se vê uma melodia em contraponto, em intensidade *fff*. Na Percussão, apenas a seção 2, em *rulos*.

46

The musical score for Example 5.28 is a symphonic band arrangement. It features a variety of woodwind and brass instruments, including Piccolo, Flutes, Oboe, Eb Clarinet, Clarinets, Bass Clarinet, Contrabass Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Saxophones, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, and Double Bass. The Piano part is characterized by a prominent semiquaver ostinato. The Percussion part includes a snare drum pattern. The score is in 4/4 time and includes dynamic markings such as *fff* and *A2*.

### Exemplo 5.28

Fonte: Excerto de *Metropolis* (GORB, 1995, p. 46)



O compasso 62 de ensaio (ex. 5. 29) caracteriza-se pelo tipo de intensidade contratante. Nele se pede *ffff* > *ff dim.* para os Oboés, Clarinete Contrabaixo Bb, Contrafagote, Saxofones, Trompas F, Trombones, Tuba Tenor, Tuba, Contrabaixo e Piano. No naipes dos Clarinetes – exceto Clarinete Contrabaixo Bb e Fagotes, solicita-se em contrapartida, *p cresc.* Por sua vez, na seção 1 da Percussão – solo de Bumbo e *ffff* > *f dim.* enquanto na seção 6, pede-se Tam tam em intensidade *fff*. No terceiro compasso destaca-se o ataque dos Trombones em *ffpp* e um compasso depois, *ff*.

86  
62  
Poco più mosso  
J = 84

Picc. 1  
Fl. 1.2  
Ob. 1.2  
Eb Cl.  
1.2  
3.4  
B. Cl.  
Cb. Cl.  
Bm. 1.2  
Cbsn  
A. Sax. 1.2  
T. Sax.  
Bar Sax.  
1.2  
3.4  
Hn.  
Tpt. 1.2  
Tpt. 3.4  
1.2  
3  
Tbn.  
T. Tba.  
B. Tba.  
Db.  
Pno.  
Bass Drum  
Solo  
1  
2  
3  
4  
5  
6  
Perc.  
Tam tam  
L.V.

Exemplo 5.29

Fonte: Excerto de *Metropolis* (GORB, 1995, p. 86)

Se no exemplo anterior chama a atenção o tipo e o contraste entre as intensidades solicitadas, agora o que salta à vista é a intensidade mínima – *ppp* – solicitada para todo o corpo de sopros, como se vê no número 71 de ensaio. O trecho é extremamente sutil – ritmo de colcheia com *staccato*. Outra peculiaridade é o tipo de subdivisão executado pela Percussão. Enquanto esta faz subdivisão ternária, o corpo de sopros permanece em subdivisão binária (ex. 5.30).

71

101

The musical score for Example 5.30, page 101, is a full orchestral score. It features a woodwind section with parts for Piccolo (1.2), Flute (1), Oboe (1.2), English Horn (1.2), Clarinet (1.2, 3.4), Bass Clarinet, Contrabass Clarinet, Bassoon (1.2), and Contrabassoon. The brass section includes Alto Saxophone (1.2), Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Trumpet (1.2, 3.4), Trombone (1.2, 3), Tenor Trombone, Bass Trombone, and Double Bass. The percussion section consists of six parts (1-6) with specific instructions like 'Ride cym.' and 'Mark tree ppp L.V.'. The string section is represented by a grand staff for Piano. The score shows a dynamic of *ppp* (pianissimo) for the woodwinds and brass. The percussion part features a complex rhythmic pattern with a ternary subdivision.

### Exemplo 5.30

Fonte: Excerto de *Metropolis* (GORB, 1995, p. 101)

A partir do compasso 72 de ensaio (ex. 5.31), solicita-se que todo o corpo orquestral, exceto Tuba e Contrabaixo, tome instrumentos de percussão como pequeno tambor, lata, peças de madeira ou pedaços de metal não reverberante. À Tuba e Contrabaixo, solicita-se que executem Maracas, conforme a indicação rítmica, que se vê a partir do compasso 73 de ensaio, em *pp*. No compasso 75 de ensaio começa um *f cresc.* para a conclusão da obra em intensidade *ffff* juntamente com todas as seções da Percussão num grandioso *tutti orquestral*.

108  
75  
EVERYONE STAND UP

The musical score displays the following sections and parts:

- Perc. 1.2
- Fl. 1
- Ob. 1.2
- B. Cl. 1.2
- Cl. 1.2
- Cl. 3.4
- B. Cl. 3.4
- Ch. Cl. 3.4
- Bon 1.2
- Chen
- A. Sax. 1.2
- T. Sax. 3.4
- Bar Sax. 3.4
- Hn. 1.2
- Hn. 3.4
- Tpt. 1.2
- Tpt. 3.4
- Tbn. 1.2
- Tbn. 3
- T. Tbn. 3
- B. Tbn. 3
- Db. 3
- Pno.
- Perc. 1
- Perc. 2
- Perc. 3
- Perc. 4
- Perc. 5
- Perc. 6

Exemplo 5.31

Fonte: Excerto de *Metropolis* (GORB, 1995, p. 108)

### 5.3.2 *Harvest*: concerto for trombone

*Harvest*, de John Mackey é um concerto para trombone e orquestra sem cordas. Não há nas obras categorizadas segundo este conceito, instrumentos como os Saxofones e Eufônios. Nelas, constam apenas os instrumentos comuns à seção de sopros da orquestra sinfônica, com 1 Contrabaixo e Percussão – em algumas delas. *Harvest* foi comissionada por diversas instituições norte-americanas, quais sejam: *The Ridgewood Concert Band*, *The West Point Military Academic Band*, *University of Texas at Austin*, *United States Air Force Academic Band*, *Illinois States University*, *University of Florida* e *Miami University*. A obra é resultado de um consórcio organizado por LTC Timothy Holtan, da *West Point Military Academy* e *Christopher Wilhelm of The Ridgewood Concert Band*. Afirma a Nota de Programa:

*Harvest: Concerto for Trombone* é baseado nos mitos e rituais misteriosos do deus grego Dionísio. Como deus olímpico da videira, Dionísio é famoso por inspirar o êxtase e a criatividade. Mas esse modo agrícola o submete a cada ano a um ciclo de morte agonizante antes do glorioso renascimento, análogo à poda severa e ao longo inverno que as vinhas suportam antes de florescer novamente na primavera. Os movimentos do concerto tentam representar essa dupla natureza e o ciclo de sofrimento e retorno. (MACKEY, 2010, p. s/n).

Além das informações referentes às motivações que inspiram a obra, Mackey também informa na Nota da Instrumentação que a “obra está escrita para sopros de orquestra e deve ser realizada com apenas um instrumentista para cada parte.” (MACKEY, 2010, p. s/n). Dessa maneira, na Instrumentação da obra (ex. 5. 32), contida na folha de rosto, há não somente a relação dos instrumentos separados por seção – Madeiras, Trombone Solo, Metais, Contrabaixo, Piano, Tímpano e Percussão – mas também notas para a Percussão e a relação completa dos instrumentos pertencentes a este naipe.

**Instrumentation** - scored for orchestral winds, intended for single players on each part

Piccolo  
 3 Flutes  
 2 Oboes  
 English horn  
 Eb Clarinet (doubles on Bb clarinet)  
 2 Bb Clarinets  
 Bass Clarinet  
 2 Bassoons  
 Contrabassoon

Solo Trombone

4 French Horns  
 3 Trumpets in Bb  
 2 Tenor Trombones  
 Bass Trombone  
 Tuba

Double Bass

Piano  
 Harp

Timpani (doubles on vibraphone)  
 4 Percussionists (see key below)

Percussion notes:

Timpani doubles on vibraphone (can be shared with Player 1)

Player 1 plays "station 1" (mostly cymbals) as well as vibraphone. Additionally, player plays inside the piano at the beginning of the piece, so "station 1" should be near the piano.

Player 2 plays "station 2" (tom-toms \*) as well as "station 1"

Player 3 plays "station 3" as well as xylophone

Player 4 plays bass drum only

Station 1  
 tam-tam    2 roto-toms    brake drum    hi-hat    hi-hat    China cymbal    China cymbal    splash    sus. crash    tambourine  
 (large, med.)    w/bell plate on top    (foot)    (sticks)    (small)    (large)

Station 2  
 4 tom-toms    \* (drum set / "rock" toms are preferred)

Station 3  
 Djembe:    bass tone    open    slap    Triangle    Tambourine    Snare drum

Full percussion list:

tam-tam  
 2 roto-toms  
 brake drum with bell plate on top  
 hi-hat  
 small China cymbal  
 large China cymbal  
 splash cymbal  
 suspended crash cymbal  
 mounted tambourine  
 standard (not mounted) tambourine, separate from mounted tambourine  
 djembe  
 triangle  
 snare drum  
 vibraphone  
 xylophone  
 4 timpani  
 large cymbal to be placed on timpani

Other notes:

trombone glisses always last full duration notated  
 all trills are 1/2-step

### Exemplo 5.32

Fonte: Instrumentação de *Harvest* (MACKEY, 2010, p. s/n)

O conceito de orquestra de sopros se revela no o grau de dificuldade embutido na estrutura da obra (ex. 5. 33). Veja-se, por exemplo, o tipo de escrita a cargo da Flauta 1, dos Clarinetes Bb – peculiarmente difícil de executado, em razão da região, tipo de intensidade (*p* >) e o *stacatto*; Tímpano e Percussão.

to Joseph Alessi  
**Harvest : Concerto for Trombone**  
John Mackey

♩ = 60

Piccolo

Flute 1

Flute 2-3

2 Oboes

English horn

E♭ Clarinet

B♭ Clarinet 1

B♭ Clarinet 2

Bass Clarinet

2 Bassoons

Contrabassoon

Solo Trombone

Horn 1-2

Horn 3-4

Trumpet 1

Trumpet 2-3

Trombone 1

Trombone 2

Bass Trombone

Tuba

Double Bass

Piano

Harp

Timpani

Percussion

Percussion

Djembe

Bass Drum

Copyright © 2010 Osti Music, Inc.  
WWW.OSTIMUSIC.COM

**Exemplo 5.33**

Fonte: Início de *Harvest* (MACKEY, 2010, p. 1)

No compasso 43 verifica-se um tipo de escrita não encontrada nas obras anteriormente analisadas. Trata-se da indicação de alturas indeterminadas no Clarinete Eb e no Clarinete Bb 1, com figura rítmica de fusa (ex. 5.34); e, o grau de dificuldade na sincronização dos outros instrumentos envolvidos – Flautim, Flautas I & II. Oboé e Corne Inglêss. É interessante ter em conta que a partir do compasso 29 há um *poco a poco accel.* (eventually reaching), 190 BPM.

The image shows a page of a musical score, page 9, starting at measure 43. The score is for a large orchestra. The tempo is marked as 190 BPM. The key signature has one flat (Bb). The time signature is 4/4. The score is divided into measures 43, 44, 45, and 46. A box highlights measures 43 and 44 for the Eb Clarinet and Bb Clarinet 1 parts, which contain indeterminate pitches marked with 'X'. The percussion section includes Piccolo, Flute I, Flute 2-3, Oboe, English Horn, Bassoon, Contrabassoon, Trombone Solo, Horn 1-2, Horn 3-4, Trumpet 1, Trumpet 2-3, Trombone 1, Trombone 2, Bass Trombone, Tuba, Double Bass, Piano, Harp, Timpani, Percussion, and Snare Drum.

### Exemplo 5.34

Fonte: Excerto de *Harvest* (MACKEY, 2010, p. 9)

Nos compassos 83 e 84 há peculiaridades rítmicas que requerem elevada habilidade técnica. No compasso 83 as dificuldades se dão na região escrita para o Flautim, Flautas, Oboés, Corne Inglês, Clarinete Eb, Clarinetes Bb e Piano. Na letra “E” de ensaio (cp. 84), o compositor volta a utilizar alturas indefinidas. Desta vez, com Flautim, Flautas, Oboés, Clarinete Eb e Clarinetes Bb. Nos tempos de compassos: 15/8 e 3/2, respectivamente (ex. 5.35).

The image displays a page of a musical score, labeled '83' in the top right corner. The score is for a large ensemble, including Piccolo (Pic.), Flutes (Fl. 1, Fl. 2-3), Oboe (Ob.), English Horn (E.H.), Bass Clarinet 1 (Bb Clar. 1), Bass Clarinet 2 (Bb Clar. 2), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (C. Bn.), Trombone Solo (Tbn. Solo), Horns 1-2 (Horn 1-2, Horn 3-4), Trumpets 1-2 (Tpt. 1, Tpt. 2-1), Trombones 1-2 (Tbn. 1, Tbn. 2), Bass Trombone (Bs. Tbn.), Tuba, Double Bass (D.B.), Piano (Pno.), Harp (Hp.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Djembe (Djb.), and Bass Drum (BD). The score is divided into two measures, 83 and 84. Measure 83 is in 15/8 time, and measure 84 is in 3/2 time. The score features complex rhythmic patterns, including 'random chromatic run down' markings and 'rip' markings. The piano part has a 'p' dynamic marking. The percussion parts have 'f' and 'ff' dynamic markings. The score is marked with 'E' in a box, indicating the 'E' rehearsal mark.

### Exemplo 5.35

Fonte: Excerto de *Harvest* (MACKEY, 2010, p. 17)



O trecho entre os compassos 188-191 manifesta o domínio da técnica do instrumento, requerida ao solista. O 5/4 (cp.188-189) e 4/4 (cp. 190) não são desafiantes. O que desafia o trombonista é o intervalo descendente de 12<sup>a</sup> (*quase glissando*), onde o instrumentista inicia a execução com um Solb2, em *fp* < em direção a Dó1, em intensidade *f*. No compasso seguinte, é um *glissando* ascendente em direção a um Fá3 (ex. 5.36).

35

The musical score is a page from a conductor's score, numbered 35. It features multiple staves for various instruments. The key signature has one flat (Bb). The time signature changes from 5/4 in measures 188-189 to 4/4 in measure 190. The Trombone Solo part is highlighted with a red box. In the 4/4 section, the soloist plays a descending 12th interval from Solb2 to Dó1 in the first measure, followed by an ascending glissando to Fá3 in the second measure. Performance instructions include 'quasi gliss', 'con sord - stopped mute', and 'senza sord'. The score also includes parts for Piccolo, Flutes, Oboe, English Horn, Clarinets, Bassoon, Contrabassoon, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Double Bass, Piano, Harp, Timpani, Percussion, and Drums.

### Exemplo 5.36

Fonte: Excerto de *Harvest* (MACKEY, 2010, p. 35)

Outro aspecto que salta à vista neste conceito de grupo sinfônico de sopros é a sonoridade resultante dessa combinação instrumental (ex. 5. 37), que se distancia tanto da orquestra e da banda sinfônica, mas também do conjunto e da orquestra de sopros *fennelliana*. O que há de comum entre esse grupo sinfônico e o conjunto ou orquestra de sopros ancorados na criação de Fennell é “o estilo orquestral de desempenho”.

77

The musical score for Example 5.37, page 77, is a complex arrangement for a woodwind and brass ensemble. It begins at measure 454. The score is divided into several systems of staves. The woodwind section includes Piccolo, Flute 1, Flutes 2-3, Oboe, English Horn, Bass Clarinet, Clarinet in B-flat, Clarinet in B, Bassoon, and Tuba Solo. The brass section includes Horns 1-2, Horns 3-4, Trumpet 1, Trumpets 2-3, Trombone 1, Trombone 2, Baritone Trombone, Tuba, and Double Bass. The percussion section includes Piano, Harp, Snare, Vibes, and other Percussion. The score features various time signatures: 4/4, 7/8, and 4/4. Dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, *mp*, and *ff* are used throughout. A section for "Section I (cymbals)" is also indicated.

**Exemplo 5.37**

Fonte: Excerto de *Harvest* (MACKEY, 2010, p. 77)

### 5.3.3 *Symphonies of wind instruments*

Comparada à *Symphonies of Wind Instruments*, de Stravinsky, a configuração instrumental de Mackey em *Harvest: Concerto for Trombone* é significativamente distinta. A obra de Stravinsky é de 1920, época em que ainda não havia o conceito de conjuntos de sopros *fennelliano*, nem o conceito de orquestra de sopros baseado na seção padrão de sopros da orquestra sinfônica. *Harvest* foi elaborada em 2009. A obra pertence a um tempo em que os conjuntos sinfônicos de sopros se consolidaram como grupos de concerto, com repertório e vida própria. Os grupos sinfônicos de sopros categorizados como banda sinfônica se estabeleceram, principalmente, nas instituições militares; os conjuntos e orquestras de sopros, nas universidades. *Symphonies of Wind Instruments* possui instrumentação quase idêntica àquela encontra seção de sopros da orquestra sinfônica. Sua inclusão na categoria de orquestra de sopros é encontrada na página eletrônica *The Wind Repertory Project*. Na obra não há contrabaixo, harpa, piano ou percussão. A seção de sopros só não perfeita *Symphonies of Wind Instruments*, em razão da presença do Clarinete Alto F e a ausência do Clarinete Baixo Bb (ex. 5. 38).

## SYMPHONIES OF WIND INSTRUMENTS

1920 – corrected and revised edition

(prepared by Robert Craft)

### *Instrumentation*

3 Flutes (3rd doubling Piccolo)  
 Alto flute in G  
 2 Oboes  
 English horn  
 2 Clarinets in B $\flat$  (1st doubling Clarinet in A)  
 Alto clarinet in F  
 3 Bassoons (3rd doubling Double bassoon)  
 4 Horns in F  
 2 Trumpets in C  
 Trumpet in A  
 3 Trombones  
 Tuba

Exemplo

5.38

Fonte: Instrumentação de *Symphonies of Wind Instruments* (STRAVINSKY, 2001, p. xiv)

Quanto à escrita, verifica-se que há similaridades entre Mackey e Stravinsky. O início de *Symphonies* faz supor que os compositores contemporâneos dedicados à escrita para conjunto e orquestra de sopros, muito provavelmente, consideram a obra uma espécie de ponto de partida. Isso se pode verificar na prevalência pelas vozes instrumentais e suas resultantes timbrísticas, além da diversidade de compassos e tipos de expressões (ex. 5. 39).

To the memory of Claude Achille Debussy

## SYMPHONIES OF WIND INSTRUMENTS

1920 - Corrected and revised edition

IGOR STRAVINSKY  
(1882-1971)

**Tempo I** ♩ = 72

© Copyright 1926 by Hawkes & Son (London) Ltd.  
Corrected and revised edition: © Copyright 2001 by Hawkes & Son (London) Ltd.

### Exemplo 5.39

Fonte: Início de *Symphonies of Wind Instruments* (STRAVINSKY, 2001, p. 1)

### 5.3.4 *Fantasy*: in three movements in form of a chôros

Outro conceito de orquestra de sopros é o conceito criado por Robert Austin Boudreau (1927), difundindo por meio da *American Wind Symphony Orchestra*. Diferente da banda sinfônica, do conjunto de sopros *fennelliano* e da orquestra de sopros, o conceito de orquestra de sopros de Boudreau é extremamente singular. A respeito desta singularidade, José Ivo da Silva assinala:

A concepção e criação da AWSO foi responsabilidade de Robert Austin Boudreau, no ano de 1957. [...] Boudreau dobrou a seção de madeiras das orquestras sinfônicas e enriqueceu o naipe de percussão, sem saxofones ou eufônios muito utilizados nas bandas de sopros. A instrumentação original consistia de seis flautas, dois piccolos, seis oboés, dois cornes ingleses, seis clarinetas, duas clarinetas baixo, seis fagotes, dois contrafagotes, seis trompas, seis trompetes, seis trombones, duas tubas, percussão, harpa, piano e contrabaixo. (SILVA, 2011, p. 49).

A dificuldade encontrada por Robert Boudreau foi a ausência de repertório que contemplasse sua concepção de grupo sinfônico de sopros. Diante desse problema ele solicitou a diversos compositores, obras originais para a recente formação. Entre eles, o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos. Segundo Silva:

No primeiro período de obras comissionadas para a AWSO encontram-se duas peças de Villa-Lobos, a *Fantasia em três movimentos em forma de choros*, que obteve sua primeira performance em 29 de junho de 1958, em Pittsburgh, e o *Concerto grosso para flauta, oboé, clarineta, fagote e orquestra de sopros*, apresentado pela primeira vez em 5 de julho de 1959, na mesma cidade. (SILVA, 2011, p. 50-51).

A questão objetiva em relação à *Fantasy* (ex. 5. 40) de Villa-Lobos é que se trata de uma obra elaborada “exclusivamente” para ser executada pela *American Wind Symphony Orchestra*. Isto significa que é praticamente impossível de sê-lo por outro grupo sinfônico. Isto, em razão das peculiaridades relativas à sua instrumentação, que é própria e por ser assim, não é comum encontrar grupos sinfônicos capazes de executá-la tal qual foi concebida.

Sobre a apresentação de *Fantasy* pela Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, afirma Silva:

A Banda Sinfônica [...] foi responsável pela estreia brasileira da *Fantasia em três movimentos*, de Villa-Lobos, em 13 de outubro de 1992, [...]. No entanto, o padrão instrumental estabelecido das bandas de concerto, tendo Villa-Lobos escrito para a AWSO completa. [...] Dessa foi necessário realizar algumas adaptações na instrumentação para execução da *Fantasia em três movimentos* de Villa-Lobos. (SILVA, 2011, p. 51-52).

As colocações de Silva a respeito da primeira apresentação no Brasil de *Fantasy*, requer pelo menos duas considerações, quais sejam:

1. Trata-se de excelente iniciativa da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, de apresentar ao público brasileiro a obra para grupo sinfônico de sopros de Villa-Lobos. Isto em si é positivo;
2. A questão, porém, é estrear uma obra de compositor nacional com adaptações na instrumentação original. Nisto há demérito. Não parece razoável que um grupo sinfônico profissional recorra a tal artifício para uma estreia. Se se tratasse de uma obra na qual alguns instrumentos estivessem em desuso, talvez fosse até aconselhável. Para a apresentação de *Fantasy* tal qual foi escrita, poder-se-ia ter recorrido a músicos convidados – há excelentes deles nas Corporações Militares, mas também na Banda Sinfônica do Conservatório de Tatuí, por exemplo. Ademais, estrear uma obra com adaptações na sua instrumentação, não foi e não é a solução mais razoável. Isto em si é negativo.

*Fantasy* (ex. 5.41), apesar das suas especificidades no que respeita à sua instrumentação, é uma obra bastante simples, se comparada, por exemplo, a *Metropolis*, de Adam Gorb; *Harvest: Concerto for Trombone*, de John Mackey; e, *Symphonies of Wind Instruments*, de Igor Stravinsky. A obra de Stravinsky não possui Tímpano, Piano, Harpa ou o naipe de Percussão. Em *Metropolis* há 6 Seções de Percussão, nas quais os instrumentistas possuem a responsabilidade de executar diversos instrumentos. Trata-se de uma obra de elevado grau de dificuldade de execução em diversos aspectos, tais como: diversidade de tempos de compasso, andamento, escrita rítmica e interpretação complexa dos aspectos extramusicais implícitos na obra. *Harvest* também apresenta propriedades estruturais igualmente complexas. *Symphonies of Wind Instruments*, apesar de ser uma obra de referência no repertório para a categoria orquestra de sopros, com suas dificuldades de execução, é menos complexa do que *Metropolis* e *Harvest*. O que há de comum entre estas e *Fantasy* é que todas pertencem à categoria das orquestras de sopros. A dificuldade de execução verificada na obra de Villa-Lobos se dá em razão das peculiaridades da sua instrumentação, que não é incomum, mas não é impossível de ser arregimentada para uma execução respeitosa.

# Fantasy in Three Movements

in form of a chôros

Andante quasi Adagio

I

Heitor Villa-Lobos

The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Piccolos, Flutes, Oboes, English Horns, Clarinets in Bb and Eb, Alto Clarinet in Eb, Bass Clarinet in Bb, and Contrabass Clarinet in Bb. The reed section consists of Bassoons 1-3, Bassoons 4-6, and 2 Contra-bassoons. The brass section includes Horns 1-3, Horns 4-6, 3 Trumpets in Bb, Flugelhorn in Bb, 4 Trombones, 2 Bass Trombones, and Tuba. The percussion section features Timpani, Celesta, Vibraphone, Xylophone, and Percussion. The strings section includes 2 Double-Basses and Harp/Piano. The score is marked 'Andante quasi Adagio' and 'I'. Dynamics include *pp*, *p*, and *mf*. Performance instructions include '1. Solo' for the Horns 1-3 and 'Celesta' for the Celesta part.

### Exemplo 5.40

Fonte: Início de *Fantasy in Three Movements in Formo f a Chôros* (VILLA-LOBO, 1959, p. 1)

Score  
*Fantasy in Three Movements (III Movement)*

58

16

Piccolo 1-2  
Flute 1-3  
Flute 4-6  
Oboe 1-3  
Oboe 4-6  
English Horn 1-2  
B♭ Clarinet 1-3  
B♭ Clarinet 4-6  
B♭ Clarinet  
Alto Clarinet  
Bass Clarinet  
Contrabass Clarinet  
Bassoon 1-3  
Bassoon 4-6  
Contra-bassoon 1-2  
Horn 1-3  
Horn 4-6  
B♭ Trumpets 1-2  
B♭ Trumpet 3  
Flugel Horn  
C Trumpet 1-2  
Trombone 1-2  
Trombone 3-4  
Bass Trombone  
Tuba  
Double Bass  
Timpani  
Percussion (Celesta, Bass Drum)  
Harp Piano

Exemplo 5.41

Fonte: Final de *Fantasy in Three Movements in Formo f a Chôros* (VILLA-LOBO, 1959, p. 58)



## CONCLUSÃO

*Symphony in B flat*, Grau VII de dificuldade, faz parte da categoria de Obras de Mérito, segundo a classificação da *The Wind Repertory Project*. Nela Hindemith demonstra que é possível redimensionar a tradição sem renegá-la. No caso em apreço, a tradição é a banda sinfônica e sua instrumentação “padrão”. Logo, em *Symphony* está a tradição. Não obstante, Hindemith a redimensiona como um criador autêntico, que não renega o “estabelecido”, o “padrão”, mas o toma para si segundo seus interesses particulares. Assim, a tradição está presente na instrumentação de *Symphony*. Todavia, aquela contida na folha de rosto da obra não consta a quantidade de instrumentistas a serem empregados para a execução da obra. Nisto Hindemith redimensiona a tradição. Enquanto em *Divertimento for Band*, de Persichetti, obra contemporânea de *Symphony*, há informação objetiva acerca da quantidade de instrumentistas em cada naipe, na obra de Hindemith, verifica-se apenas a relação dos instrumentos utilizados. Teria ele agido propositamente a respeito disso? Este não é o foco da pesquisa e sua resposta é difícil, senão impossível de ser encontrada. Fato é que a escrita de *Symphony* demonstra que o compositor não teve interesse em empregar o grupo orquestral como a tradição havia demonstrado. Ao contrário, sua escrita optou pelas vozes instrumentais, seus timbres e pelas combinações diversas.

Em *Divertimento* salta à vista a utilização dos espaços em branco como possibilidades expressivas. Por sua vez, em *Symphony* tem-se a nítida impressão de que a obra não foi escrita para banda sinfônica, em sua acepção tradicional, mas sim para um grupo sinfônico de sopros, constituído de solistas. Esta hipótese é possível tendo em vista a maneira econômica pela qual a obra foi elaborada. Com tal procedimento Hindemith parece pavimentar o caminho de Fennell para a criação do seu conjunto de sopros. Há a ressaltar que na partitura não consta qualquer indicação de que se trata de uma obra a ser executada por banda, embora conste na relação dos 10 melhores trabalhos elaborados para essa formação (BATTISTI, 2002, p. 63). Afora isso, o que parece obvio, é que *Symphony* apontou caminhos para os compositores e regentes, ao demonstrar na prática, as possibilidades expressivas da instrumentação “padrão” da banda sinfônica, redimensionando-a. Com isso, o percurso de Frederick Fennell, ao que tudo isso indica, ficou fácil. *Symphony in flat* mostrou como fazê-lo.

A contribuição de Frederick Fennell com a criação do conjunto de sopros, que para ele era tão somente um recurso a ser utilizado se fosse do interesse dos compositores, mostrou que a música para grupos sinfônicos de sopros podia ser muito mais que entretenimento, mero

instrumento de educação musical ou um mal substituto da orquestra sinfônica. Por isso indicou outras possibilidades desses grupos com a criação do *Eastman Wind Ensemble*. Por intermédio de obras anteriormente existentes para banda, como *Suite No. 1 E-flat, Op. 28a*; *Suite No. 2 in F, Op 28b* – de Gustav Holst; *Folk Song Suite*, de Ralph Vaughan Williams; e, *Divertimento for Band*, de Vincent Persichetti, entre muitas outras, demonstrou com seu conceito, que mesmo essas obras poderiam ser lida de outra maneira.

O resultado é que tanto os compositores contemporâneos de Fennell – como Kent Kennan, Warren Benson e Karel Husa – mas também compositores posteriores – Scott Lindroth, John Mackey e Chen Yi, entre muitos outros – receberam a ideia como uma possibilidade de realização de música sinfônica tão importante e rebuscada quanto aquela elaborada para orquestra sinfônica ou outro grupo de música de concerto. Com isso, o conceito de conjunto de sopros *fennelliano* floresceu, principalmente, nas instituições de ensino norte-americanas. Em vista disso, o conjunto de sopros, desde sua aparição em 1952 sob a regência de Frederick Fennell até os dias de hoje, é sinônimo do que há de requintado no universo da música para grupo sinfônico de sopros. A partir dele, não há diferença, no que respeita ao grau de dificuldade e exigência técnica, entre a música elaborada grupos sinfônicos de sopros e a orquestra sinfônica. Seus integrantes, ainda que em nível estudantil, são instrumentistas extremamente habilidosos. Isto é verificado pela quantidade de grupos constituídos com base nessa estrutura e, acima de tudo, pela quantidade de músicas escritas especificamente para esse tipo de formação. Na esteira do conceito *fennelliano*, surgem obras específicas para orquestra de sopros com suas especificidades.

Os grupos sinfônicos categorizados como conjunto de sopros e orquestra de sopros segundo a acepção de Frederick Fennell, bem como as orquestras de sopros ancoradas na seção de sopros da orquestra sinfônica representam a consolidação da música de concerto, elaborada para estas formações instrumentais. Ademais, se tal consolidação é resultado do trabalho levado a efeito pelo maestro Fennell, sem sombra de dúvida, também é consequência da recepção dos regentes – que não se apegaram à tradição – e principalmente, dos compositores que aceitaram a proposta de redimensionamento da música de concerto, tanto no que se refere à formação instrumental, quanto ao repertório, transformando o conjunto de sopros num grupo de nobre valor artístico, tal como demonstram as obras de Hindemith, Kennan, Husa, Vilani-Côrtes, Gorb, Mackey, Stravinsky e Villa-Lobos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa procurou apresentar a banda e seu universo enquanto grupo sinfônico de sopros destinado à realização de música de concerto, seja nos ambientes de grande concentração pública, seja na sala de concerto – ambiente mais adequado às formações constituídas de solistas como é o caso dos conjuntos e orquestras de sopros. Foi demonstrado que tais grupos constituem uma categoria dos grupos sinfônicos de nível técnico avançado, para os quais há significativa quantidade de obras e que por suas peculiaridades, são impossíveis de serem executadas pelos grupos sinfônicos de sopros pertencentes às categorias anteriores. Outra demonstração é que os grupos sinfônicos de sopros pertencentes às categorias de iniciantes, dos quais fazem parte os instrumentistas em níveis extremamente elementares podem realizar concerto de forma bem sucedida e honesta. Isto em razão de que há repertório apropriado às suas habilidades musicais.

Inicialmente foi apresentado breve histórico da banda no século XX, sempre com ênfase nela enquanto grupo de concerto, inclusive na esteira de que concerto também pode ser música de entretenimento, como entendia John Philip Sousa. Assim, considerações acerca da existência de outras formações musicais também denominadas, conhecidas e reconhecidas como bandas ou fanfarras foram abordadas sem a pretensão de aprofundamento. Por isso, as bandas realizadoras de concerto foram denominadas desde o início como grupos sinfônicos de sopros, entendidos como grupos que possuem instrumentação próxima ou similar àquela utilizada pela orquestra sinfônica, tais como instrumentação constituída por naipes ampliados, nas quais há instrumentos como Oboé, Fagote, Clarinete Eb Clarinete Baixo Bb, Trompa, Percussão com Teclados, entre outros – é o caso das bandas extremamente iniciantes, iniciantes, juvenis, banda de concerto e banda sinfônica e também dos grupos constituídos por conjuntos de solistas –conjuntos e orquestras de sopros.

A partir desse programa de trabalho, procurou-se compreender as classificações e categorias de grupos sinfônicos de sopros, tendo como base as partituras destinadas a esses grupos, conforme se verifica nas editoras, distribuidoras de partituras para bandas e conjuntos e orquestras de sopros, além de lojas virtuais e a página eletrônica *The Wind Repertory Project*. Assim, as categorias foram divididas em tipos de 1 a 4, por suas classificações de níveis de dificuldade. Também foram discutidos os aspectos estruturais que envolvem tais partituras, nas questões referentes à tessitura, tempos de compasso, ritmos, armaduras de claves, instrumentação e orquestração.

Em vista de tudo isso, percebeu-se que os modelos de escrita verificados nas partituras analisadas constituem efetivas ações pedagógicas. A análise dos procedimentos de escritura demonstrou que cada categoria e suas classificações visam corroborar a aprendizagem anterior. A partitura, por sua vez, funciona de modo a comprovar o que foi assimilado tanto do ponto de vista da teoria musical, quanto nos aspectos atinentes ao domínio do instrumento. Assim, as partituras elaboradas para categoria de banda extremamente inicial funcionam como uma espécie de aprendizagem coletiva do instrumento. Nelas, verifica-se que os instrumentos não se dividem por vozes instrumentais. Num naipe de 10 Clarinetes Bb, por exemplo, não há harmonização interna. Isto significa que esses instrumentistas executam seus instrumentos em uníssono. A tessitura escrita não pode ultrapassar o intervalo de Sol<sup>2</sup> a Sib<sup>3</sup>; os ritmos a serem escritos não podem ser diferentes de semibreves, mínimas, semínimas e colcheias; o tempo de compasso, apenas o quaternário simples (4/4); armadura de claves, Bb e Fá. As obras escritas segundo tais recomendações destinam-se especificamente aos grupos extremamente iniciantes, ou seja, aqueles constituídos por alunos com experiência mínima. Dessa maneira, a obra é executada sem dificuldades pelo grupo sinfônico.

Por seu lado, quando o aluno é “promovido” à banda juvenil – última graduação do nível inicial – há convicção tanto da sua parte, quanto da parte do regente, de que este instrumentista e por extensão, todo o grupo sinfônico, são plenamente capazes de executar as obras escritas para esta categoria. Nestas, já aparecem solos fáceis; armaduras de claves, Bb, Eb e Fá; tempos de compassos, 2/4, 3/4 e 4/4; quanto ao ritmo, já é permitido ao compositor ou arranjador escrever semibreves, mínimas pontuadas, mínimas, semínimas, colcheias, semicolcheias e colcheias pontuadas com semicolcheias; a tessitura é outra, um pouco maior; os Clarinetes Bb e os Trompetes Bb já podem já são divididos em duas vozes. Uma das características das partituras elaboradas para esta categoria é a prevalência de arranjos de canções populares de artistas considerados ídolos como Michael Jackson, Beatles e trilhas sonoras.

A categoria seguinte – a banda de concerto – é grupo sinfônico de acesso ao mais elevado grupo sinfônico análogo à orquestra sinfônica: a banda sinfônica. Mas ainda há limites a serem observados a respeito da escrita e instrumentação. Em razão de que neste grupo só participam instrumentistas com habilidade e competência técnica moderada, as obras são mais rebuscadas. As armaduras de claves podem ser de Bb, Eb, Fá, Ab e G; os tempos de compassos: 2/4, 3/4, 4/4 e 6/8 *and alla breve*; o ritmo permitido é de semibreve, mínima pontuada, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia e colcheia pontuada com semicolcheia; a

tessitura maior; divisão de duas vozes para os Clarinetes Bb e três vozes instrumentais para os Trompetes Bb; existências de solos um pouco mais exigentes. No repertório, permanecem muitos arranjos de canções populares, trilhas sonoras, mas também obras originais, transcrições e arranjos de partituras para orquestra e piano.

O estágio seguinte é a banda sinfônica. Agora não há limites de escrita. A partir desse estágio o instrumentista e o grupo sinfônico estão aptos à execução das mais diversas partituras. Os instrumentos podem ser divididos por vozes instrumentais de acordo com o conteúdo da obra e verifica-se a prevalência de obras originais. Ainda se veem transcrições e arranjos de partituras para orquestra e piano, todas com significativas complexidades estruturais. Nesta categoria, encontram-se grupos universitários e bandas profissionais. No Brasil, são comuns as Bandas Sinfônicas Militares, adequadas em razão da capacidade de realizarem concertos, desfiles e recepções às autoridades nacionais e internacionais. Há também bandas sinfônicas civis como a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo e outras.

Enquanto a banda sinfônica representa o ápice no que respeita às formações sinfônicas de sopros, o nível avançado pertence à categoria dos conjuntos e orquestras de sopros. Estes grupos são constituídos por músicos solistas de excepcional nível técnico. Criado por Frederick Fennell, o conjunto de sopros se estabeleceu desde 1952, como o grupo sinfônico de sopros por excelência, como se vê em diversas instituições de ensino norte-americanas, mas também na Inglaterra e Japão, instituídas como orquestras de sopros, mas segundo o modelo proposto por Fennell. Do repertório, o que há de mais complexo na literatura para sopros sinfônicos de sopros. Das obras recentes há, por exemplo: *Metropolis*, de Adam Gorb; *Turbine*, de John Mackey; *Spin Cycle*, de Scott Lindroth; mas também as clássicas *Symphony in B flat*, de Paul Hindimeth; e, *Theme and Variations, Op. 43a*, de Arnold Schoenberg. Na outra categoria de grupos orquestras de sopros – orquestras sem cordas: *Harvest Concerto for Trombone*, de John Mackey e *Ascent*, de Adam Gorb, entre outras.

Diante do exposto, é possível depreender pelo menos três aspectos centrais, quais sejam: primeiro, que os grupos sinfônicos de sopros constituem grupos autônomos, com repertório e características próprias, possuem semelhanças e diferenças em relação à orquestra sinfônica e que, por isso, não são substitutos da orquestra; segundo, que as divisões por categoria apresentam-se como efetivos instrumentos de ações pedagógicas, notadamente, nos níveis iniciais; que tais ações demonstram claramente a possibilidade de serem utilizadas no Brasil, de modo a orientar a aprendizagem, mas, sobretudo a música sinfônica para sopros levada a cabo pelos grupos sinfônicos brasileiros; terceiro, que tais princípios estruturais

podem ser utilizados pelos compositores e arranjadores brasileiros. Se for assim, é possível que suas obras sejam aproveitadas de maneira efetiva pelos grupos sinfônicos de sopros pertencentes aos níveis iniciais, moderados e intermediários – para os quais se escreverá obras segundo suas capacidades técnicas – mas também para os grupos sinfônicos universitários e profissionais, sem quaisquer limites de escrita ou configuração instrumental.

## Referências

- ADLER, Samuel. **El estudio de la orquestación**. Trad. e Adap. Jaime Maurício Fatás Cabeza, Luiz Maria Fatás Cabeza. Barcelona: Idea Books, 2006.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ANTUNES, Jorge. **Notação na música contemporânea**. Brasília, DF: Sistrum, 1989.
- AQUINO, F.; VASCONCELLOS, R. **Cenas Brasileiras**. Brasília, DF: Assunto Grave Edições Musicais, 1999.
- BATTISTI, Frank L. **The winds of change: the evolution of the contemporary american wind band/ensemble and its conductor**. Meredith Music Publications, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Winds of change II: a chronicle of the continuing evolution of the contemporary American wind bad/ensemble**. Meredith Music Publications, 2012.
- BARKER, Clive. **A trama da maldade**. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- BENEDICTIS, Savino de. **Terminologia musical**. 4. ed. Rev. e Ampl. São Paulo: Ricordi, 1970.
- BERLIOZ, Hector. **Grande symphonie funèbre et triomphale, Op. 15**. London: BÄRENREITER Kassel Paris London, 1967.
- BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard. **Treatise on instrumentation**. Trad. Theodore Front. EUA: Dover Publications, Inc., New York, 1991.
- BERNSTEIN, Leonardo. Que é orquestração? In: BERNSTEIN, Leonardo. **Concerto para jovens**. Tradução, prefácio e notas de João de Freitas Branco. Portugal: Publicações Europa-América, 1971.
- BOCOOK, Jay. **West side story**. Boosey & Hawkes, 1990.
- BRAGA, Breno. **Introdução à análise musical**. 1 ed. São Paulo: Musicália S/A, 1975.
- BRANT, Henry. **Textures and timbres: an orchestrator's handbook**. New York: Carl Fischer, 2009.
- BRUM, Oscar da Silveira. **Conhecendo a banda de música: fanfarras e bandas marciais**. São Paulo, SP: Ricordi Brasileira S.A., 1987.
- CAMPENHOUDT, Luc Van. **Introdução à análise dos fenômenos sociais**. Trad. Eduardo de Freitas. Lisboa: Gradiva Produções, S. A., 2012.
- CAMPOS, Marcelo Jardim. **A obra para orquestra de sopros de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem a partir da fantasia em três movimentos em forma de choros**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ.

- CHANCE, John Barnes. **Incantation and dance**. Boosey & Hawkes, Inc. 1963.
- CECCHERINI, Alfredo. **Preludio a corale**. Milano: G. Ricord & C. Editori, 1961.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Trad. de Maria de Lourdes Menezes. Rev. Téc. Arno Vogel. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- CHANCE, John Barnes. **Incantation and dance**. Boosey & Hawkes, Inc. 1963.
- CLARK, Larry. **A land remembered**. Carl Fischer, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Antagonist**. Carl Fischer, 2010.
- DAHLHAUS, Carl; EGGBRECHT, Hans. **Que é a música?** Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2009.
- DIAS, Rosa. **Nietzsche, vida como obra de arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- ERICKSON, Frank. **Arranging for the concert band**. Belwin-Mills Publishing, Corp., 1983.
- ESTEVES, Ernesto. Banda sinfônica da psp. **Polícia portuguesa**. Órgão de Informação e Cultura da PSP, N° 003 – III Série, Trimestral, abril/junho 2007.
- FARIAS, Roberto. **O universo instrumental da banda sinfônica**. Disponível em: <[www.musicaeadoracao.com.br/.../dica51htm](http://www.musicaeadoracao.com.br/.../dica51htm)>. Acesso em: 13 mar. 2011.
- FENNEL, Frederick. **A conductor's interpretive analysis of masterworks for band**. Lerch Creek Ct., Galesville: Meredith Music Publications, 2008.
- \_\_\_\_\_. **The times and the winds: a short history of the use of wind instruments in the orchestra, band and the wind ensemble**. USA: Leblanc Publications, Inc., 1954.
- FICARELLI, Mário. **Sinfonia para instrumentos de sopros**. São Paulo: Banda Sinfônica do Estado de São Paulo, 1990.
- FRUNGILLO, Mário D. **Dicionário de percussão**. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- GOLDMAN, Edwin Frank. **The amateur band guide and aid to leaders**. Chicago, New York, Boston: Carl Fischer, 1916.
- GOMES, A. Carlos. **Il guarany**: sinfonia. São Paulo, SP: Ricordi Brasileira S.A., 1985.
- GORB, Adam. **Metropolis**. Godstone, Surrey: Maecenas Music, 1995.



GOZA, David. **Takin a Chance on Chance**: dancing to the the as he actually called It. Disponível em: < [http://www.asboa.org/Resources/Taking\\_a\\_Chance\\_on\\_ChanceGoza.pdf](http://www.asboa.org/Resources/Taking_a_Chance_on_ChanceGoza.pdf) >. Acesso em 25 de julho de 2013.

HANSEN, Richard K. **The american wind band: a cultural history**. USA: GIA, Publications, Inc., 2005.

HEGEL, George Wilhelm. **Estética**: textos seletos. Trad. Cláudio J. A. Rodrigues. 1 ed. São Paulo: ícone, 2112.

HENRIQUE, Luis. **Instrumentos musicais**. 3 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

HOLST, Gustav. **Second suite in F for military band, Op. 28 No. 2**. Boosey & Hawkes Record No. 2010, 1922.

\_\_\_\_\_. **First suite in Eb, Op. 28 No. 1**. Boosey & Co. Ltd., 1984.

HOLST, Gustav. **Second suite in F for military band, Op. 28 No. 2**. Boosey & Hawkes Record No. 2010, 1922.

HINDEMITH, Paul. **Symphony in B flat**. London, Schott & Co. Ltd., 1951.

HINDSLEY, Mark. **Capriccio italien**. ROBERT HINDSLEY, Publisher: 1982.

BIRCHAL, Tela de Souza. **O eu nos ensaios de Montaigne**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HOLSINGER, David. **Prelude and rondo**. Oskaloosa: Barnhouse Co., 1976.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorg Zahar Ed., 1985.

HUNSBERGER, Donald. **Wind ensemble**. Disponível em: < <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2087777?q=%22wind+ensemble%22&search=quick&pos=1&start=1#firsthit> >. Acesso em 15 de maio de 2012.

\_\_\_\_\_. The wind ensemble concept. In: CIPOLLA, Frank J.; HUNSBERGER, Donald. **The wind ensemble and its repertoire**: essays on the fortieth anniversary of the Eastman wind ensemble. USA: Donald Hunsberger Wind Library, 1994.

HUSA, Karel. **Al fresco**. USA: Associated Music Publishers, Inc. Distributed by Hal Leonard Corporation, 1975.

JOST, Peter. **Instrumentación**: historia y transformación del sonido orquestral. Trad. Francisco Fernández del Pozo. Rev. Tec. David Padrós. Barcelona: IDEA BOOKS, S.A., 2005.

KENNAN, Kent. **Night soliloquy**: for flute and wind ensemble. New York: Carl Fischer, 1962.

LIAN, Henrique. **O que é banda sinfônica?** Disponível em: <  
[www.csvp.com.br/banda/ogeh.asp](http://www.csvp.com.br/banda/ogeh.asp)>. Acesso em: 03 abr. 2011.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Trad. Álvaro Cabral. Rev. tec. Mariana A. dos Santos Czertok. Rev. trad. Maria Estela Heider Cavalheiro. São Paulo, SP: Livraria Martins Fontes Editora Ltda, 1987.

KOELLREUTTER, H. J. **Terminologia de uma nova estética da música**. Rev. Cheila Moro. Porto Alegre, RS: 1990.

MACHADO, David. **Ó mana deix'eu ir**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

MACKEY, John. **Harvest**: concerto for trombone. Osti Music, Inc. 2010.

MATOS, Ismar Dias. **Uma descrição do humano no *Leviathan*, de Thomas Hobbes**. São Paulo: Annablume, 2007.

McLAURIN, Donald. Karel husa's contributions to the wind band. In: **The wind band its repertoire**: two decades of research as published in the college band director's national association journal. Miami, Florida: Warner Bros. Publications, 2003.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4. ed. ver. e ampl. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MEDEIROS, João Bosco. **Redação científica**: a prática de fichamentos, resumos, resenhas. 7. ed. São Paulo: Atlas, 2005.

NEIDIF, Kenneth L. Frederick Fennell: father of the wind ensemble. In: FENNEL, Frederick. **A conductor's interpretive analysis of masterworks for band**. Lerch Creek Ct., Galesville: Meredith Music Publications, 2008.

NOGUEIRA, Hudson. **Palpite infeliz**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

ORSOMANDO, Giovanni. **Adagio in sol minore**. Milano: G. Ricordi & C. Editori, 1974.

PAREYSON, Luigi Pareyson. **Verdade e interpretação**. Trad. Maria Helena Nery Garcez e Sandra Neves Abdo. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PENNACCHIO, Giovanni. **Ainda**: fantasia. G. Ricordi & C. Editori – Stampatori. Milano, 1977.

PERSICHETTI, Vincent. **Divertimento for band, op. 42**. USA: Olivier Ditson Company, 1951.

\_\_\_\_\_. **Serenade for band**. Bryn Mawr, Pensilvania: Elkan-Vogel, Inc., 1961.

PLEKHANOV, Goergi. O papel do indivíduo na história. In: **Teorias da história**. 5 ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

PIEPER, Josef. **Que é filosofar?** Rev. Técnica, Marcelo Perine. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2007.

PISTON, Walter. **Orquestación.** Traducción: Ramón Barce, Lorenç Barber y Alicia Perris. Madrid, España: Real Musical Editores, 1984.

RANDEL, Don Michael. **Diccionario Harvard de música.** Cuarta edición. Trad. Luis Carlos Gago Bádenas. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 2009.

REED, Alfred. **A festive overture.** New York: Frank Music Corp, 1963.  
 \_\_\_\_\_ . **Canto e camdombe.** San Diego, California: Neil A. Kjos Music Company, 1999.

RIDLEY, Aaron. **A filosofia da música: tema e variações.** Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo, SP: Edições Loyola, 2008.

RYDGERS, Gregory B. **Niagara.** Carl Fischer, 2008.

\_\_\_\_\_ . **Robot madness.** Carl Fischer, 2008

SALLES, Paulo de Tarso. **Villa-Lobos: processos composicionais.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

SCHOENBERG, Arnold. **Theme and variations, Op. 43<sup>a</sup>.** New York/London: G. Schirmer, 1949.

SILVA, José Ivo da. **Vigor criativo: Villa-lobos em seu último período – análise de fantasia em três movimentos de choros (1958).** São Paulo: Editora Unesp, 2011.

SILVA, José Ursicino da Silva. **Suíte nordestina.** Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

SIMON, Robert. **A tribute to frederick Fennell.** GIA Publications, Inc. Chicago, IL, Inc.: 2004.

STORY, Michael. **A tribute to Michael Jackson: featuring *The You Make Me Feel, Heal the World* and *Beat It*.** Belwin BAND, 2009.

STRAVINSKY, Igor. **Symphonies of wind instruments.** London: Hawkes & Son Ltd., 2001.

TACUCHIAN, Ricardo. **Fátima: valsa para banda de música.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música – Banco de Partituras de Música Brasileiras, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Ed. 34, 1998.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Vozes do agreste.** São Paulo, 1997.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Fantasy: in three movements in form of a chôros.** New York: C. F. Peters, 1959.

\_\_\_\_\_. **O piano e as bachianas**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2009.

WILSON, John. **Pensar com conceitos**. Trad. Waldéa Barcellos. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

YI, Chen. **Wind**. Carl Fischer Music and Theodore Presser Company, 2011.